

ANNA SZCZEPAN-WOJNARSKA

OPEROWE INTERPRETACJE

DWÓCH UTWORÓW JOSEPHA CONRADA (*JUTRO I JĄDRO CIEMNOŚCI*)**ANNA SZCZEPAN-
-WOJNARSKA**

Dr hab., prof. UKSW. Literaturoznawczyni, autorka książek „Z ogniem będziesz się żenił”. *Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości Jerzego Lieberta* (2003), *Wybaczyć Bogu. Hiob w literaturze podejmującej tematykę II wojny światowej* (2008). Redaktorka i współredaktorka publikacji z zakresu transkulturowego wymiaru literatury, relacji międzywyznaniowych i międzypokoleniowych, teorii przekładu, prozy Josepha Conrada, poezji XX i XXI wieku.

Impresjonistyczna proza Conrada zachęca do rozległych poszukiwań interpretacyjnych nie tylko zwykłych czytelników czy literaturoznawców, ale także twórców innych dyscyplin sztuki, w tym muzyków¹. Osobną kategorię stanowi bogata filmografia inspirowana twórczością Conrada, stanowiąca świadectwo niesłabnącego zainteresowania jego tekstami, ale mogąca równie dobrze służyć jako rezerwuar przykładów wszelkiego rodzaju pomyłek, twórczych rozminięć i kłęsk interpretacyjnych. Być może powodem takiego stanu rzeczy jest nie tylko wartość, jaką pisarz nadaje doświadczeniu niepewności, które niezwykle trudno jest przekonująco ukazać w wersji filmowej, ale także dystans czasowy znacząco wpływający na formy kulturowego artykułowania i wartościowania niepewności. Może obecne w utworach Conrada powaga, tajemnica i doniosły wymiar etyczny predysponują te dzieła, by ich odczytania były doświadczeniem wzniosłości niepolegającym jedynie na emocjonalnym poruszeniu czy estetyzującym wzruszeniu.

Wzniosłość nie dotyczy samego przedmiotu czy jego formy, nie jest jego cechą. Jest raczej stanem doświadczającego podmiotu. Konfrontatywny charakter spotkania podmiotu ze światem prowadzi do autoidentyfikacji, wydobywa aspekt tożsamościowy i warunkuje charakter podejmowania decyzji. Proces dokonywania wyboru stanowi powtarzający się temat w twórczo-

¹ Najnowszym przykładem takiej inspiracji mogą być wydarzenia kulturalne związane z Rokiem Josepha Conrada. Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej w ramach projektu MKiDN „Conrad 2017” zorganizowało ogólnopolski Festiwal Obrazy z Conrada, prezentujący nowo skomponowane utwory muzyczne oparte na motywach powieści Józefa Korzeniowskiego. Skomponowali je: Krzesimir Dębski, Jarosław Siwiński, Adrian Williams i Adam Porębski.

ści autora *Lorda Jima*. Ukazywany on jest bardzo wnikliwie i różnorodnie jako pryncypialny i akcydentalny, jako alogiczny i racjonalny, zawsze jednak kluczowy, ponieważ definiujący bohaterów bardziej niż pozostałe elementy narracji. Czy podejmowana decyzja jest wiekopomna, czy błaha, bardziej niż bezpośrednie konsekwencje pokazują skutki odległe w czasie. Proces podejmowania decyzji jest obarczony tajemnicą, niewiadomą, zdeterminowany kryzysem poznawczym, a nie tylko ukrytymi czy tłumionymi pragnieniami, dlatego jego prezentacja, „u-obecnienie” wymaga środków pozostawiających szeroki margines interpretacyjny, a jednocześnie na tyle wyrazistych, by granice tego marginesu wyznaczać. Patrząc na tę kwestię z perspektywy narzędzi i środków, jakimi dysponuje film, z pewnością najtrudniejszym wyzwaniem jest oddanie toczącego się w utworach, wielopoziomowego dialogu, czasami sporu, na tematy filozoficzne. Rozpisanie go na głosy kolejnych bohaterów bywa czasem tak sztuczne, że mimo wysiłków znakomitych aktorów i reżyserów umyka z niego wzniosłość i tajemnica. Te aspekty ratuje muzyka, ale tylko taka, która nie pełni funkcji ornamentacyjnej, tylko staje się osobnym głosem niewerbalizowalnego.

Formą muzyczną, dla której wzniosłość stanowi element integralny, jest opera, dlatego nie dziwi mnie fakt, że podejmowano próby operowych realizacji utworów Conrada. Nie zgadzam się z tezą wygłoszoną przed laty przez Slavoję Žižka i Mladena Dolara², że narodziny psychoanalizy zbiegają się ze śmiercią opery. Twierdzenie, że opera urodziła się już martwa, że była poronionym płodem sztuki muzycznej, jest tyle kategoriyczne, co nieprawdziwe. Zdziwienie budzi również fakt, że tak radykalny pogląd wygłoszony został w oparciu o bardzo wycinkowe badania. Współczesne sięganie po formę operową potwierdza potrzebę istnienia tego szczególnego sposobu artystycznego wyrazu, który skutecznie zdaje się opierać „mechanicznej reprodukcji”, by przywołać myśl Waltera Benjamina. Wzniosłość, zarówno w rozumieniu estetycznym, jak i filozoficznym, wciąż wymaga odpowiednich środków ekspresji. Opera odnajduje swe miejsce we współczesności nawet za cenę autodekonstrukcji, prowadzi kreatywny dialog z tradycją nawet jeśli, według Edwarda Saïda, jest ona przejawem europejskiego imperiaлизmu. Jeżeli nowoczesna sztuka znajduje sens w estetycznym oporze wobec totalizujących tendencji kultury współczesnej – jak chciał Theodor W. Adorno – to opera sprzeciwia się jej najbardziej stanowczo. Totalizująca merkantylizacja utworu literackiego wynikająca z założenia, że jest on jednym z szeregu produktów, chociaż tworzy istotny kontekst odbioru, nie wpisuje się w komplementarną strategię odbioru dzieła w perspektywie teoretycznoliterackiej. Pojawienie się natomiast nowych dzieł muzycznych inspirowanych powieściami Conrada tworzy szansę otwarcia do nich nowych dróg dostępu i szeroko rozumianej wzajemnej wymiany. Znakomitym przykładem wzajemnej referencyjności jest muzyka *Czasu Apokalipsy* Francisa Forda Coppoli, który wykorzystał niezwykle szeroką gamę utworów muzycznych różnych epok i stylów, tworząc nie podkład dźwiękowy, ale nową kompozycję będącą świadectwem świadomej

2 S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.

recepcji dzieła literackiego. Na osobną uwagę badaczy zasługują opery inspirowane prozą Conrada.

Reinterpretowanie wielkiej literatury poprzez dzieła muzyczne pojawiło się w romantyzmie i wraz ze zmiennymi dziejami opery trafiało do odbiorców różnych klas społecznych, nie tylko do wybranych elit. Nie traktuję tych dzieł tylko jako form popularyzacji pisarstwa danego autora, ale jako integralne interpretacje pierwowzoru. W odniesieniu do Conrada wspomnę o dwóch realizacjach: dramacie muzycznym Tadeusza Bairda *Jutro* z 1966 roku oraz o *Jądrze ciemności* Tarika O'Regana z 2011 roku.

Wielokrotnie nagradzany w Europie dramat muzyczny w jednym akcie *Jutro* do libretta autorstwa Jerzego Sity według opowiadania Conrada *Jutro* z tomu *Tajfun i inne opowiadania* miał swoją prapremierę 19 września 1966 roku w Teatrze Wielkim w Warszawie w ramach X Warszawskiej Jesieni³. Jerzy Sito pozostawił następujące streszczenie libretta:

Małe miasteczko rybackie, w którym zamieszkują dwie tylko osoby: Ozias i Jessica. Ozias jest starcem obłąkanym nadzieją; Jessica – młodą dziewczyną, która nieopatrznie pozwala się wciągnąć w tę jego grę nadziei. Ozias czeka na powrót syna, który przed wieloma laty uciekł z domu na morze. Całą swoją egzystencję ustawia pod kątem jego rychłego powrotu. Buduje na tym model nowego, lepszego jutra. W tym doskonalszym świecie umieszcza obok syna Harry'ego, Jessikę, jedyną życzliwą mu istotę. Jessica pozwala wprowadzić się w ten świat piękny, lecz nierealny. Całą swoją rozbudzoną tęsknotę, wszystkie uczucia i myśli, lokuje w tym przyszłym spotkaniu. Jedyną osobą, która widzi nadciągające nieszczęście, jest Jozue, ojciec dziewczyny, ślepy cieśla – świadek tragedii. Kiedy zjawia się wreszcie oczekiwany, wymarzony Harry, okazuje się człowiekiem banalnym, brutalnym i głupim. Bawi go sytuacja, której nie rozumie; chce ją wykorzystać. Ozias nie potrzebuje jego fizycznej obecności, nie poznaje go więc i wypędza. Potrzebuje go jednak Jessica. Harry jest gotów dać jej siebie; dosłownie. Usiłuje ją zgwałcić. Na krzyk Jessiki nadbiega stary Ozias. W imieniu Harry'ego zabija własnego syna. W imieniu fikcji zabija rzeczywistość, która nie może jej sprostać. Jego świat pozostał nietknięty – będzie nadal czekał na swojego syna. Ale w tym świecie nie ma już miejsca dla Jessiki. Usiłuje ją wciągnąć raz jeszcze, lecz cofa się przed jej śmiechem. Narastający śmiech, tragiczny, staje u progu jutra⁴.

Dramat muzyczny Bairda oparty jest na technice serialnej, a każdemu bohaterowi towarzyszy stały skład instrumentalny. Partie solowe, pomimo nowoczesności techniki kompozytorskiej, są bardzo wokalne. Na uwagę zasługuje zwłaszcza ekspresyjna partia Jessiki. Utwór zbudowany jest na dwunastodźwiękowym materiale zorganizowanym w serię, a także na przekształceniach kilkunastodźwiękowych struktur, które mają w niej swój początek. Nie ma jednak w tej konstrukcji ścisłej techniki dodekafonicznej. Sam autor wskazywał na dwa najistotniejsze dla specyfiki kompozycji elementy: zastosowanie motywu powracającego, mającego za

³ J. Kański, *Przewodnik operowy*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 2014, s. 22–23.

⁴ *Jutro, dramat muzyczny w jednym akcie* (1964–1966), <http://www.baird.polmic.pl/index.php/pl/tworczosc/omowienia-utworow/85-jutro> (1 września 2017).

zadanie ukazać określone stany psychiczne i emocjonalne bohaterów dramatu, oraz kolorystycznych motywów przewodnich charakteryzujących daną postać, co umożliwi podział orkiestry na cztery kolorystycznie zróżnicowane grupy.

W odniesieniu do tekstu należy zwrócić uwagę na sposób, w jaki librecista dokonał analizy emocji bohaterów, wybrał te charakteryzujące postać i je wyekspozował, dzięki czemu z refleksyjnej noweli stworzył dramat o dużym zróżnicowaniu form wyrazu, który ma wiele ekspresjonistycznych rozwiązań scenicznych i dramaturgicznych. *Jutro* to jednoaktówka pozbawiona wyraźnego podziału na sceny, natomiast daje się w niej zaobserwować wyraźną dwufazowość. Fazę pierwszą stanowi ekspozycja i rozwinięcie dramatu, a fazę drugą – perypetia oraz katastrofa. Zwarta i oszczędna forma artystyczna, ubogie środki sceniczne, krótki czas trwania – to sposoby realizowania postulatów kompozycji ekspresjonistycznej.

Dzieło jest bogate pod względem treści muzycznej, wykorzystuje różne techniki śpiewu, które pozwalając na indywidualizację bohaterów, wzmacniają dramaturgię tekstu literackiego. Dostrzec należy również wyszukane zabiegi kolorystyczne związane z obsadą wykonawczą oraz bogaty repertuar sposobów wydobywania dźwięku. Dramat Bairda dotyka spraw uniwersalnych, a na pewno ponadindywidualnych, jaką jest niewątpliwie kwestia znaczenia w ludzkiej egzystencji nadziei. Muzyka jest nośnikiem sekretu przyszłości, obietnicy spełnienia, nadziei uleczenia – nawet jeśli rzeczywistość demaskuje fiasko marzeń, to pozostaje tajemnica pragnienia. Niezaspokojone pragnienie kieruje uwagę ku przyszłości, motywuje do działania. Ironiczny dystans Conrada znajduje swój wyraz w nakreśleniu ambiwalencji jutra, które, będąc nośnikiem nadziei, utożsamione ze spełnieniem pragnienia, ponosi klęskę. Dzieje się tak, ponieważ pragnienie nie zostaje spełnione, a istota jutra, w którym wszystko może się zdarzyć, zostaje zachowana.

Najwięcej śladów recepcji dzieła odnaleźć można w materiałach z lat siedemdziesiątych XX wieku. W roku 1973 wykonano koncertową wersję jednoaktówki Bairda pt. *Demain* (w opactwie Royaumont koło Paryża). Rok później Telewizja Polska zrealizowała wersję filmową *Jutra* w reżyserii Bogdana Hussakowskiego. W tym samym roku film ten otrzymał grand prix 11. Międzynarodowego Festiwalu Filmów Telewizyjnych w Pradze „Złota Praga” w kategorii filmów muzycznych. Wydaje się, że współcześnie winien on zyskać większe uznanie. „Trudno zrozumieć wieloletnią nieobecność tego utworu na scenie: to dzieło bardzo spójne i intensywne pod względem wyrazu – misterna konstrukcja, w której dramat i warstwa muzyczna tworzą doskonałą jedność”⁵, pisała Beata Kornatowska.

Spójność i misterność są wyznacznikami popularności, niemniej jedynym odnotowanym powrotem do tekstu Conrada była etiuda szkolna *Jutro* w reżyserii Dariusza Gajewskiego z 1990 roku. Zastanawia umiejętność pisarza, który potrafił budować napięcie, a jednocześnie unikał sensacyjności, wartkiej akcji. Medytacje nie pełnią u niego funkcji retardacyjnej, ale przejmują rolę osi konstrukcyjnej utworu. Jego myślenie o problemie nadziei, iluzji, niezaspokojonych potrzeb

5 B. Kornatowska, *Dwa oblicza opery współczesnej*, „Ruch Muzyczny” 8/2010, s. 20.

emocjonalnych wywoływane jest przez banalne pod względem fabularnym zabiegi. Tym więcej ma do powiedzenia muzyka, która notabene była istotną sferą życia Conrada – z listów i relacji przyjaciół wiadomo, że bywał w operze częstym gościem. W moim przekonaniu w jego utworach pozostawiony jest czas i miejsce dla muzyki, a niektóre schematy fabularne są zbudowane na zasadzie akordów, mocnego ich zarysowania i pozostawienia przestrzeni, by mogły wybrzmieć. W dziełach muzycznych w ramach tych schematów dopuszczalne są modyfikacje i wariacje podejmujące twórczy dialog z prozą Conrada.

Po arcydziele Francisa F. Coppoli wydawało się, że możliwości intersemiotycznego przekładu *Jądra ciemności* się wyczerpały, a jednak dzieła inspirowane opowieścią Marlowa wciąż się pojawiają. Takim przykładem jest operowa realizacja przygotowana przez brytyjskiego kompozytora Tarika O'Regana, zainspirowanego zarówno tekstem Conrada, jak i *Czasem Apokalipsy* Coppoli. Kompozytor fascynował się od dawna obydwoma dziełami, nie widząc jednak ich wzajemnej zależności. Kiedy ją dostrzegł, włączył się w ten wielki intertekstualny dialog, pisząc operę. Zatem opera O'Regana jest świadectwem lektury, libretto napisał do niej Tom Phillips. Cały proces – od pomysłu do realizacji scenicznej w Linbury Studio w Covent Garden – zajął prawie 10 lat.

Opera *Jądro ciemności* trwa tylko 75 minut i bierze w niej udział zaledwie 14-osobowy zespół. Niemniej efekt dramatyczny i emocjonalny odzwierciedla oddziaływanie opowieści Conrada. O'Regan przyznaje w wywiadach, że dla niego najciekawszy jest conradowski sposób opowiadania. Centralną osią narracji opery jest kłamstwo Marlowa wobec narzeczonej Kurtza. „Kłamstwo skłamane” – podejrzane, świadome, celowe i... oczekiwane. Według O'Regana jest to moment centralny zarówno w opowieści, jak i librecie. Misja Marlowa nie ma na celu demaskowania Kurtza w oczach ludzi, którzy go znali, lub utrzymywali, że go znali, przed wyjazdem do Afryki. Wszyscy oni, czy to domniemani krewni, czy ludzie, dla których pracował, czy jego Narzeczona, mieli o nim swoje własne wyobrażenie. Zadanie Marlowa staje się niewykonalne ze względów od niego niezależnych, kategoria prawdy opuszcza rzeczywistość, a być może w ogóle do niej nie przynależy. Teoretycznie przy założeniu, że przynajmniej intencjonalnie są to poglądy szczerze wyrażane, piętrzące się głosy mogłyby tworzyć polifoniczny dialog, tyle że nie ma podstaw, by jednoznacznie określić wspólny punkt odniesienia dla poszczególnych wypowiedzi, ani możliwości zdystansowania się wobec takiej struktury. Nikt nie zna imienia narzeczonej Kurtza, zatem kłamstwo Marlowa jest z jego strony jedynie gestem akceptacji dla Narzeczonej, przyjmuje funkcję fatyczną, a nie jest orzekaniem o faktach. Marlow nie ujawnia imienia Narzeczonej, nie zwraca się do niej inaczej niż „pani”, a jego rozmowa z nią jest „ostatnim słowem” o Kurtzu, potwierdzeniem jej praw do przeżywania żałoby na poziomie społecznym, i chociaż potwierdzenie to jest mocno spóźnione, to jednak było oczekiwane przez kobietę.

Sam conradowski Marlow przyznaje, że odnosił wrażenie, jakby sam był pogrzebany w mogile niewypowiedzianych sekretów – wydaje się, że dla O'Regana to stwierdzenie ma kluczowe znaczenie w konstrukcji opery. Marlow jednocześnie przyznaje, że widział wszystko, co zaszło w dżungli. Będąc naocznym świadkiem,

z pełną świadomością i konsekwencją selekcjonuje fakty, które ujawnia. Z jednej strony jest panem i władcą, którego nikt nie może zmusić do powiedzenia wszystkiego, z drugiej jest cenzorem, który pilnuje samego siebie, by mówiąc wszystko, co wie, nie skazać się na wykluczenie przez tych, którzy nie byłiby w stanie przyjąć jego wiedzy. Niezależnie od motywacji faktem jest, że Marlow ma pełną kontrolę nad tym, co ujawnia. Jednocześnie nie sygnalizuje w żaden sposób, że tak właśnie jest, ani jakie towarzyszą mu uczucia. To prawdziwa tragedia. Marlow zdaje się rozpoznawać nie tylko problem braku możliwości werbalizacji kongijskich doświadczeń, ale też brak możliwości odbioru jego opowieści. Przechodzi ponad tą kwestią, pragmatycznie traktując ją jako kolejny aspekt swojej samotności. Jego opowieści nie ma kto wysłuchać. To przestrzeń pomiędzy prawdą a opowieścią o prawdzie, przestrzeń, w której jest miejsce dla dzieła operowego. Muzyka uwypukla wieloznaczność sytuacji, ambiwalencję dokonywanych decyzji, złożoność bohaterów przy jednoczesnym ostentacyjnym manifestowaniu funkcjonujących w kulturze schematów.

Opera O'Regana mogła być zbudowana na prostej muzycznej opozycji – doskonale nadawałyby się do tego dwie rzeki Tamiza i Kongo, jako dwa bieguny konfliktu pomiędzy kolonizatorami Europejczykami a podporządkowywanymi tubylcami⁶. Jednak O'Regan wykorzystał najwcześniejsze zidentyfikowane zapisy muzyki z Konga jako źródło inspiracji dla partii muzyki towarzyszącej scenom na Tamizie z opowieści Marlowa. Stanowi to fenomenalny zabieg zarówno pod względem muzycznym, jak i koncepcyjnym – włącza muzykę Afryki w formę operową. Kiedy tylko Marlow mówi o Afryce, mówi tak, jakby tam właśnie był w danej chwili, i dostrzega odbicie swojego doświadczenia na twarzach tych, którym o nim opowiada, chociaż brakuje rozeznania i potwierdzenia, czy słuchacze są tego świadomi i czy faktycznie reagują na to, co on mówi. Być może jest to wyłącznie projekcja Marlowa, jego pragnienie, by być zrozumianym i by zrozumieć to, co usiłuje wyrazić.

Podobne przesunięcia mają miejsce na poziomie doboru śpiewaków, którzy mieli reprezentować różne rasy. Zasadniczą decyzją było obsadzenie tej samej śpiewaczki Gweneth-Ann Jeffers w roli zarówno europejskiej narzeczonej, jak i kongijskiej kobiety Kurtza. Jako naczelnik stacji wystąpił Sipho Fubesi, czarnoskóry śpiewak z RPA. Wizja końcowa niepokoi i przeraża, ponieważ zło ujawnia swą naturę. Zło i przemoc nie mają rasy, nie da się wyselekcjonować z chirurgiczną precyzją winnych, zło pochłania wszystkich. Nie można go identyfikować tylko z kolonializmem i czuć się bezpiecznie, wskazując kolonizatorów jako winnych, którzy zostali rozpoznani, nazwani, a czasami nawet osądzeni. Ono istnieje niezależnie od tego, jak się przejawia, jego skutki są długotrwałe i niszczyielskie.

W obsadzie tej opery pojawili się śpiewacy z różnych stron świata: wspomnianego RPA, ale też z Korei, Danii (Morten Lassenius Kramp śpiewający partię Kurtza), a także Wielkiej Brytanii. Poza *stricte* muzycznym aspektem doboru głosów, w kontekście treści opery już sam ten artystyczny gest – doboru tak zróżnicowa-

⁶ Zob. *Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego*, red. R.D. Golianek, P. Urbański, Wydawnictwo „Mado”, Toruń 2010.

nej pod względem narodowościowym obsady – nabiera wartości artystycznego dopowiedzenia. Jądro ciemności nie ma lokalizacji, nie ma „białej plamy na mapie”, gdzie dałoby się je zidentyfikować.

Poza tym tak jak w opowieści Conrada nie wiadomo, ile dokładnie czasu minęło pomiędzy opisywanymi wydarzeniami a czasem opowieści, tak też nie wiadomo tego w operze – to współcześni są słuchaczami Marlowa.

Przywołane przykłady dzieł inspirowanych prozą Conrada egzemplifikują takie zaangażowane słuchanie, w którym wyobraźnia kieruje się swoimi nienaruszalnymi prawami. Posługując się muzyką, wznoszą one umysły odbiorców do poziomu idei, poprzez manifestacyjne przesunięcia w sposobie realizacji wskazują na dojmującą aktualność podjętej problematyki. Paradoksalnie zdaje się nią być w obu dziełach tajemnica, w której i z którą żyjemy, niezależnie od tego, czy jest to sekret mającej się spełnić jutro nadziei, czy tajemnica zła, które niszczy i zawsze zaczyna się w sercu, w zarodku. Oba te przykłady, oddalone od siebie pod każdym względem: i czasowo, i estetycznie, oswajają ze wzniosłością egzystencji, zapraszają odbiorców w podróż, do eksploracji tego, co nie daje się wysłowić, tego, co nie nadaje się do wysłowienia, również tego, co świadomie zachowywane jest w milczeniu.



OPERA INTERPRETATIONS OF TWO WORKS OF JOSEPH CONRAD – *TOMORROW AND THE HEART OF DARKNESS*

One of the most important problems tackled in Conrad's prose is the process of decision-making, its contextuality and dramatism determined by the cognitive crisis. A presentation of this process, its embodiment requires an implementation of means characterised by a wide interpretative margin, and yet distinctive enough to establish clear limits of such a margin. The article indicates the form and aesthetics of opera to be an interesting tool capable of capturing an ever-present in Conrad's work, its multi-layered dialogue, or perhaps sometimes conflict, about philosophical topics. In such an instrument, music, disentangled from its merely ornamental function, becomes a separate and equal voice.