

Paulina Zgliniecka-Hojda

AKADEMIA MUZYCZNA W KRAKOWIE

***ahat ili* – siostra bogów Olgi Tokarczuk i Aleksandra Nowaka. Od powieści do operowego libretta**

Abstract

***ahat ili* – *Sister of Gods* by Olga Tokarczuk and Aleksander Nowak: From the Novel to the Opera Libretto**

In 2018, the third opera composition by Aleksander Nowak (*1979), *ahat ili* – *Sister of Gods* had its premiere. The libretto was created by Polish Nobel Prize winner Olga Tokarczuk, on the basis of her own novel. This kind of combination of literature and opera, reinforced by the unique situation in which the author of the text-inspiration and the libretto is the same person, suggests that the work should be defined as a literary opera. The aim of the article is to present the composition in terms of its genres as well as to show the unique path of its content from literary work to operatic, together with the analysis of the libretto from the librettological perspective.

Keywords

literary opera, contemporary opera, libretto, librettology, Aleksander Nowak, Olga Tokarczuk

Bo opera to miejsce, w którym na kanwie jakiegoś mitu przedstawiona zostaje wizja czegoś, co nie mogło się zdarzyć w rzeczywistości, lecz co dotyka jakichś prawd, które pozostają wieczne.

Andrzej Chłopecki¹

Wprowadzenie

Aleksander Nowak jest jednym z najciekawszych i najbardziej utalentowanych współczesnych polskich kompozytorów. Z dnia na dzień zyskuje popularność głównie za sprawą gatunku opery², która w jego twórczości zajmuje istotne miejsce (mimo iż kompozytor nie ogranicza się do tworzenia wyłącznie muzyki wokально-instrumentalnej), i dzięki sukcesom której krytyka muzyczna coraz częściej określa go mianem kolejnego, po Krzysztofie Pendereckim, najwybitniejszego polskiego twórcy tego gatunku³. Twórczość Aleksandra Nowaka wpisuje się przy tym w czas rozkwitu opery w Polsce, do czego – obok przywołanego Pendereckiego – przyczynili się tacy twórcy jak: Zygmunt Krauze, Elżbieta Sikora, Joanna Bruzdowicz czy Dariusz Przybylski.

ahat ili – siostra bogów to trzecia napisana przez Nowaka opera, której premiera odbyła się jesienią 2018 roku podczas krakowskiego Festiwalu Sacrum Profanum. Utwór ten stał się także podstawą do przyznania kompozytorowi nagrody Paszportu „Polityki” w kategorii

- 1 A. Chłopecki, *Ssanie w operze*, w: Dziennik ucha. Słuchane na ostro, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, PWM, Warszawa 2013, s. 108.
- 2 O wcześniejszych operach kompozytora autorka pisała w artykule „*Życiopisanie*” w *operach Aleksandra Nowaka – Sudden Rain, Space Opera*, zamieszczonym w „Kwartalniku Młodych Muzykologów UJ” nr 3/2018.
- 3 J. Topolski, *Kwadrat magiczny*, w: dwutygodnik.com, wydanie 266, 10/2019, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8511-kwadrat-magiczny.html> [dostęp: 27.06.2020].

„muzyka poważna” za, jak określiła to kapituła konkursu, „niezależność twórczą i oryginalne muzyczne spojrzenie na świat. Za *ahat ili – siostrę bogów*, która przywraca wiarę w przyszłość opery”⁴.

Autorką libretta jest polska noblistka⁵, Olga Tokarczuk, która sama skontaktowała się z Aleksandrem Nowakiem z propozycją podjęcia współpracy, o czym – w rozmowie z Ewą Szczecińską – tak wspomniała:

[...] zostałam zaproszona na premierę opery, którą napisał Alek (ona była wystawiona w Poznaniu), libretto napisał mój przyjaciel, Georgi Gospodinov⁶. I kiedy zobaczyłam, jak to wygląda na deskach opery, jak to jest zrobione, to po prostu zrodziła się we mnie taka bardzo mocna emocja zazdrości – ale takiej dobrej zazdrości, takiej pozytywnej. I pomyślałam, że rzeczywiście mam tekst, który nadawałby się na operę [...].⁷

O szczegółach spotkania artystów pisał także Marcin Gmys:

Jest 14 marca 2015 roku. Po wybrzmieniu ostatniego taktu prapremierowego wykonania *Space Opera* Aleksandra Nowaka w Teatrze Wielkim w Poznaniu rozlegają się rześiste brawa. Dzieło, choć niełatwe w odbiorze, odnosi sukces. [...] Bankiet. W pewnym momencie do Aleksandra Nowaka [...] podchodzi – zaproszona przez autora libretta Georgiego Gospodinova, literacką gwiazdę współczesnej literatury bułgarskiej – zaprzyjaźniona z tym pisarzem Olga Tokarczuk. Ku zdumieniu 36-letniego kompozytora słynna pisarka proponuje mu wspólne stworzenie kolejnej opery⁸.

4 <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/1777506,1,aleksander-nowak-laureatem-paszportow-polityki-w-kategorii-muzyka-powazna.read> [dostęp: 27.06.2020].

5 Po prozę polskich noblistów w swoich operach sięgnęli także Witold Rudziński (*Janko Muzykant*, 1951; *Chłopi*, 1972) i Bernadetta Matuszczak (*Quo vadis*, 1993–1994).

6 Należy w tym miejscu dodać, że Nowak jest kompozytorem chętnie działającym wspólnie z cenionymi w świecie literatami. Obok Olgi Tokarczuk podjął współpracę z przywołanym przez autorkę Georgim Gospodinovem (*Space Opera*, 2014) i Szczepanem Twardochem (*Drach. Damma per musica*, 2019 oraz *Syrena*, której premiera planowana jest podczas tegorocznej edycji festiwalu *Auksodrone* w Tychach – kompozytor na swojej stronie internetowej prowadzi rodzaj dziennika, w którym opisuje kolejne etapy powstawania utworu; szczegóły: <https://www.aleknewak.com/blog> [dostęp: 29.06.2020].

7 Fragment transmisji radiowej, spisany przez autorkę artykułu, <https://www.polskieradio.pl/8/2565/Artykul/2215552,Olga-Tokarczuk-Anna-Inn-od-poczatku-byla-muzyczna> [dostęp: 29.06.2020].

8 M. Gmys, *Prawych umysłów złączenie. O operze ahat ili – siostra bogów – Aleksandra Nowaka i Olgi Tokarczuk*, w: *Antagonizmy kontrolowane. Rozmowy i eseje o mu-*

Tekstem, który autorka miała wówczas na myśli – i którego muzycznej adaptacji podjął się kompozytor – była jej szósta z kolei powieść *Anna In w grobowcach świata*. Tego rodzaju połączenie literatury i opery, dodatkowo wzmocnione wyjątkową sytuacją, w której autorem tekstu-inspiracji i libretta jest ta sama osoba, sugeruje określenie *ahat ili* – *siostry bogów* mianem opery literackiej. Artykuł ma na celu przedstawienie kompozycji w ujęciu gatunkowym, a także ukazanie swoistej drogi, jaką przebyła jej treść od dzieła literackiego do operowego wraz z analizą słowa z perspektywy librettologicznej.

Libretto

Aby powyższe założenia były w pełni możliwe do zrealizowania warto na wstępie określić najważniejsze funkcje libretta, które rozumiane jest jako szeroko pojęta operowa reprezentacja słowa i akcji dramatycznej⁹. Stanowi jedną z najistotniejszych składowych gatunku: ma wpływ na podział formalny (akty, sceny, numery), dobór typów wypowiedzi wokalne (aria, recytatyw, chóry, ansamble) i jej sceniczne wystawienie, w znaczący sposób inicjuje także stronę emocjonalną całości. Słowem, odpowiada za rezultat, jakim jest utwór na poziomie równym temu, który zajmuje muzyka.

W kolejnych epokach, od początku istnienia gatunku, niejako na nowo definiowano znaczenie, a także relacje między librettem a muzyką. „Zupełnie inne były przecież nie tylko treść i forma libretta, ale i samo koncepcyjne podejście do tekstu w operze Georga F. Händla i Wolfganga A. Mozarta, odmienną koncepcję zastosował Richard Wagner, który przewartościowując status libretta w muzyce scenicznej, znajduje dlań nową pozycję i znaczenie w swojej koncepcji dramatu muzycznego”¹⁰ – stwierdza literaturoznawca Jakub Walczak. W klasycyzmie nazwisko librecisty pisane było tuż obok nazwiska kompozytora, nierzadko nad nim, często także większym stopniem pisma. Mimo to przez długi czas libretto uważane było za gorsze – tak w dziedzinie teatru dramatycznego,

zyce współczesnej. *Sacrum Profanum* 2018, red. J. Topolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2019, s. 28.

9 B. Trowell, *Libretto*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, London 1992, t. 2, s. 1185–1252.

10 J. Walczak, *Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki*, w: „Przestrzenie Teorii”, 2014, nr 22, s. 90.

jak i poezji. Nie należy jednak traktować go w sposób marginalny – może bowiem stanowić bardzo rozległy obszar badań, nie tylko w operze, ale też w innych słowno-muzycznych (pasja, oratorium), teatralno-muzycznych (balet), a także w powstałych historycznie wcześniej niż opera gatunkach, jak chociażby dramat liturgiczny i pastoralny czy komedia madrygałowa.

Libretto coraz częściej rozumiane jest także jako odrębny gatunek literacki, funkcjonujący na granicy literatury i muzyki. Nie jest jednak samodzielnym utworem, podlega bowiem innym prawom poetyckim i strukturalnym niż autonomiczne gatunki literackie. Przez długi czas ani muzykologia, ani literatura nie czuły się za nie odpowiedzialne, co w ostatnim czasie uległo zmianie głównie ze strony drugiej ze wspomnianych dyscyplin. Od niedawna mówić można o nowej, odrębnej dziedzinie naukowej, jaką jest librettologia.

Perspektywa librettologiczna

Librettologia (albo też librettystyka) zajmuje się strukturą, znaczeniem i treścią, a także źródłem inspiracji operowego libretta. Jej początki sięgają przełomu lat 70. i 80. dwudziestego wieku. Wtedy to ukazały się pierwsze publikacje anglo- i niemieckojęzyczne, odwołujące się do problematyki operowego libretta takich badaczy jak: Patrick J. Smith¹¹, Albert Gier¹², Nancy O. Chamness¹³. W Polsce wyniki swoich badań nad librettem publikowali m.in.: Ryszard Daniel Golianek i Piotr Urbański¹⁴, Jarosław Mianowski, Jakub Walczak oraz Iwona Puchalska¹⁵. Zdaniem ostatniej librettologia „jako wyodrębniony kierunek badań w naturalny sposób zakorzeniona jest raczej na gruncie literaturoznawstwa i teatrologii niż muzykologii”¹⁶. Opinia ta z dużym prawdopodobieństwem wynika z tego, iż do połowy XIX wieku refleksja nad operą leżała raczej po stronie lite-

11 P.J. Smith, *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, New York 1970.

12 A. Gier, *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, 1998.

13 N.O. Chamness, *The Libretto as Literature: Doktor Faust by Ferruccio Busoni*, New York, 2001.

14 *Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego*, red. R.D. Golianek, P. Urbański, Wydawnictwo MADO, Toruń 2010.

15 I. Puchalska, *Sztuka adaptacji: literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, 2004.

16 *Taż, Poeta w operze*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2019.

raturoznawczej (jako gatunku spokrewnionego z tragedią lub komedią). „Problem wyboru tekstu literackiego jako inspiracji dla libretta operowego i gotowy już tekst libretta mało jest eksploatowany zarówno przez muzykologię, jak i literaturoznawstwo, mimo że jest to obszar, w którym obydwie dyscypliny znajdują wspólny punkt wyjścia do rozważań na temat relacji pomiędzy literaturą a muzyką, co stanowi nadal fundamentalny i aktualny problem badawczy”¹⁷ – uważa z kolei Jakub Walczak.

Analiza libretta stanowi dziedzinę trudną; na jej przedmiot z jednej strony składają się rozmiary, z drugiej zaś bogactwo ukrytych w nim znaczeń. Problematyka związana z operą, złożoność i skomplikowanie gatunku, wymagają zatem połączenia rozmaitych, nierzadko interdyscyplinarnych koncepcji badawczych. Próbę usystematyzowania pewnego modelu podjęła wspomniana wyżej Iwona Puchalska¹⁸, a zaproponowana przez nią metoda stanowi ważny punkt odniesienia dla podjętych w artykule wątków.

Puchalska wskazuje, że pierwszym i najważniejszym etapem jest analiza i interpretacja kolejno literackiego pierwowzoru i libretta z wypunktowaniem ich istotnych podobieństw i różnic. Następnie należy dokonać interpretacji porównawczej, podczas której ustalane są specyficzne zbiory elementów odrzuconych, zmienionych i dodanych, a także określenie charakteru dokonanych zmian. Ostatnią jest z kolei analiza semantyczna obu utworów z uwzględnieniem podziału na trzy pierwiastki działające w sferze przetwarzania utworu literackiego w dzieło muzyczne: literacki, dramatyczny i muzyczny¹⁹.

Puchalska swoją koncepcję zastosowała głównie w odniesieniu do romantycznej opery literackiej, możliwe jest jednak jej przeniesienie na grunt współczesny, czego przykład stanowi prezentowana w artykule opera *ahat ili – siostra bogów*.

Literacki pierwowzór – nowe odczytanie mitu

Anna In w grobowcach świata Olgi Tokarczuk ukazała się w 2006 roku jako pierwsza polska powieść w ramach międzynarodowej serii MITY wydawanej przez krakowską oficynę Znak. Pomysłodawcą projektu

17 J. Walczak, dz. cyt., s. 89.

18 I. Puchalska, *Sztuka adaptacji...* dz. cyt., 2004, s. 28–35.

19 W artykule zaprezentowane są wnioski z dwóch pierwszych etapów zaproponowanego modelu.

był Jamie Byng z wydawnictwa Canongate Books, który zaprosił do współpracy najlepszych pisarzy z całego świata proponując im opowiedzenie wybranych mitów na nowo i w dowolny sposób. Powieść Tokarczuk to zatem historia, w której wizja nowoczesności przeplata się z tym, co uniwersalne, o czym w posłowniu do pierwszego wydania autorka pisze:

Sięgam do jednego z najstarszych mitów człowieka – opowieści o Inannie, sumeryjskiej bogini, która zesłała do podziemnego świata, by zmierzyć się ze swoją siostrą, władczynią śmierci. I wróciła. To opowieść założycielska, z której potem wypączkowały inne mity, także i te, które przetrwały do dziś. Niepokojąca, dziwna i momentami okrutna opowieść została spisana na tabliczkach klinowych około czterech tysięcy lat temu. Po raz pierwszy w historii pojawia się tutaj Autor, właściwie Autorka, i po raz pierwszy w dziejach cywilizacji tekst literacki (Hymn do Inanny) zostaje podpisany. Znamy imię tej kobiety – Enheduanna. Nie pozostaje nic innego, jak opowiadać dalej²⁰.

Historia ta łączy się z postacią Olgi Tokarczuk jako pisarki – apologetki narracji i snucia opowieści:

Nie da się przecenić tego, co pierwszoosobowa narracja zrobiła dla literatury i w ogóle dla ludzkiej cywilizacji – przetworzyła opowieść o świecie jako miejscu działań herosów czy bóstw, na które nie mamy wpływu, na naszą indywidualną historię i oddała scenę ludziom takim samym jak my. Na dodatek, z takimi samymi jak my łatwo się zidentyfikować, dzięki czemu pomiędzy narratorem opowieści a czytelnikiem czy słuchaczem rodzi się emocjonalne porozumienie, bazujące na empatii. Ta zaś ze swej natury zbliża i niweluje granice – bardzo łatwo jest zatrzeć w powieści granice między „ja” narratora i „ja” czytelnika, a powieść, która „wciąga”, wręcz liczy na to, że granica ta zostanie zniesiona i unieważniona, i to czytelnik, dzięki empatii, stanie się na jakiś czas narratorem. Literatura stała się więc polem wymiany doświadczeń, agorą, gdzie każdy może opowiedzieć swój własny los albo dać głos swojemu alter ego. Jest to przy tym przestrzeń demokratyczna – każdy może się wypowiedzieć, każdy może też wykreować „głos, który mówi”²¹.

20 O. Tokarczuk, *Anna In w grobowcach świata*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.

21 Taż, *Czuły narrator*, w: *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020, s. 265–266.

Anna In, córka bogów, piękna, wysoka i smukła, o ciemnej oliwkowej skórze i włosach splecionych w setki warkoczy, postanawia zejść do podziemi w odpowiedzi na słyszany przez siebie kilkakrotnie głos mieszkającej tam siostry bliźniaczki. W drodze do wrót grobowców towarzyszy jej ukochana służka i przyjaciółka Nina Szubur, która jest człowiekiem. Sceptycznie podchodzi do pomysłu bogini, wie bowiem, jakie niesie to za sobą ryzyko. Wiadomym jest, że ten, kto raz zejdzie do podziemi, już nigdy ich nie opuści. Na odchodne składa jednak obietnicę pomocy Annie In, gdyby ta nie pojawiła się z powrotem w ciągu trzech dni. Anna In umiera, Nina Szubur wyczekuje jej powrotu pod drzwiami do podziemnego królestwa, a po upływie określonego czasu postanawia szukać pomocy u ojców bogini mieszkających na szczycie miasta. Niestety, jak się później okazuje, bezskutecznie.

Po licznych przejściach, w obliczu desperacji Nina Szubur szuka pomocy u Ninmy, matki Anny In i wszystkich bogów, a także stwórczyni człowieka, która jako jedyna zdolna jest podjąć działania, by uratować swe dziecko, tym samym złamać wszelkie prawa i dokonać niemożliwego. Zmusza zatem ojców do reakcji. Nagle pojawiają się szanse na odwrócenie tego, co nieuchronne i na zatrzymanie tego, co jest nie do zatrzymania.

Bogini warunkowo opuszcza podziemia, ostatecznym ratunkiem dla niej ma być ktoś, kto zastąpi ją w zaświatach. Wybór pada na Ogrodnika, uosobienie dobra, piękna i pracowitości, ukochanego Anny In (prawdopodobnie jej męża). W przebraniu kobiety, które początkowo miało stanowić jedynie jego schronienie przed demonami z podziemi, Ogrodnik trafia do królestwa złej pani. Dzięki interwencji Anny In będzie tam jednak spędzał pół roku, na zmianę ze swoją siostrą, Anną Geszti²². Przestrzenią, w której toczy się akcja jest miasto i jego zrujnowane przedmieścia. Między podziemiem (tytułowymi grobowcami świata), ziemią i górnymi piętrami wieżowców kursują superszybkie windy.

„Tokarczuk nie powtarza jedynie mitologicznych wątków ani nie bawi się ich odwracaniem, ale wnika w nie głęboko, próbując odszyfrować ich sens, pokazać, że mit jest opowieścią o wydarzeniach, które – choć pewnie nie wydarzyły się nigdy, nigdzie i nikomu – przydarzają się ciągle, wszędzie i każdemu”²³, pisze Juliusz Kurkiewicz.

22 Finał mitu nawiązuje do opowieści o Demeter i Korze oraz o ustanowieniu pór roku.

23 J. Kurkiewicz, *Bogini mieszka obok*, w: „Polityka”, 28.08.2006, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/190333,1,bogini-mieszka-obok.read> [dostęp: 27.06.2020].

A zatem, historia ukazana w książce nie stanowi nowej wersji mitu, choć występujące w niej najważniejsze postaci pochodzą z sumeryjskich wierzeń, a ich cechy w dużej mierze pokrywają się ze sobą (por. tabela 1):

Postać z mitologii	Cechy	Postać z powieści	Cechy
Inana (Inanna, Isztar)	<ul style="list-style-type: none"> • bogini miłości, wojny, patronka prostytutek, seksualności małżeńskiej • gwiazda poranna i wieczorna • miała posłankę, Ninszubur • nie miała stałego partnera ani męża, choć wiele podań wskazuje na jej małżeństwo z Dumuzim • patronka miasta Uruk • łączy w sobie wiele sprzecznych przedstawień: bywa kreatywna, sprytna i chytra, ale także młoda, urocza i samowolna, często porównywana do dorosłej córki sprawiającej problemy, a także szczęśliwej kochanki, panny młodej lub smucącej się wdowy 	Anna In	<ul style="list-style-type: none"> • bogini miłości • miała posłankę, Ninę Szubur • była żoną Ogrodnika • bogini miasta • łączy w sobie wiele sprzecznych przedstawień, które pokrywają się z mitem (jest opisywana z punktu widzenia kilku narratorów, jej wizerunek zmienia się także z upływem czasu i sytuacji, a zatem każdy postrzega ją w inny sposób).
Ninszubur (Ninšubur)	<ul style="list-style-type: none"> • określana jest jako bóstwo • posłanka Inanny • występuje także w rodzaju męskim (głównie w tekstach akadyjskich; niektóre źródła podają także, że Ninszubur był synem Ereszkigal i jej posłańcem) 	Nina Szubur	<ul style="list-style-type: none"> • jest człowiekiem • posłanka i przyjaciółka Anny In

Ereszkigal	<ul style="list-style-type: none"> • bogini śmierci i świata podziemnego • groźna i nieprzychylna • starszą siostrą Inanny, której nienawidziła i zazdrościła wszystkiego 	brak konkretnego imienia (określana jako pani podziemi lub Druga Strona)	<ul style="list-style-type: none"> • bogini śmierci i świata podziemnego • groźna i nieprzychylna • bliźniacza siostra Anny In, której nienawidziła i zazdrościła wszystkiego
Dumuzi	<ul style="list-style-type: none"> • uosobienie sił przyrody • bóg wiosny i urodzaju, opiekun pasterzy • określany jako kochanek Isztar albo mąż Inanny • król Uruk (po śmierci wzniesiony do rangi boga) • później: jeden z bogów świata podziemnego (kult opłakiwania zamierającego życia w okresie jesienno-zimowym) 	Ogrodnik	<ul style="list-style-type: none"> • zajmował się ogrodami w mieście • był mężem Anny In • spędzał w podziemiach pół roku na zamianę z siostrą, Anną Geszti

Tabela 1. Porównanie postaci z mitologii i powieści

Należy przy tym pamiętać, iż tematyka starożytnych mitów znalazła się w kręgu zainteresowań kompozytorów i librecistów już kilkaset lat temu, u zarania dziejów gatunku operowego, nie tracąc na popularności do dziś. Akcje pierwszych znanych w historii muzyki *drammi per musica* budowane były wokół mitologicznych przekazów, jak choćby w *Dafne* Jacopo Periego. Co więcej, kompozytorzy nie ograniczali się jedynie do mitologii greckiej – w *Rusalcie* Antonin Dvořák inspirację zaczerpnął ze starosłowiańskich przekazów, zaś znacząca część twórczości Richarda Wagnera to z kolei opracowania starogermańskich podań. Współcześnie także inni twórcy obok kompozycji Nowaka podejmują podobną tematykę – warto przywołać takie utwory jak dramatoopera *Oresteja* (2011) Agaty Zubel, czy *Orphée* (2015) Dariusza Przybylskiego.

Analiza libretta

Libretto w wyraźny sposób nawiązuje do literackiego pierwowzoru. „Pracowaliśmy nad librettem na podstawie książki *Anna In w grobowcach świata* w języku polskim, ten proces trwał kilka miesięcy. Olga

przysłała kilka wersji, które musieliśmy znacząco zmieniać, redukując liczbę wątków i postaci. Potem było jeszcze kilka szkiców, z nich krystalizowała się ta ostateczna wersja²⁴ – wspomniał w jednym z wywiadów Aleksander Nowak. Tokarczuk, mimo braku doświadczenia w gatunku operowym (autorka przyznała nawet, że ten rodzaj sztuki nigdy nie stanowił istotnego obiektu jej zainteresowań²⁵), napisała zwięzły, ale esencjonalny i pełen liryzmu tekst. Pracę nad nim wspominała tak:

Alek na początku uświadomił mi bardzo ważną rzecz, że każde słowo, które będzie śpiewane, będzie wybrzmiewało trzy razy dłużej, niż to jest w zwykłym tekście. I to w pewien sposób postawiło pewne granice pisania i myślenia o tym libretcie. To była bardzo ważna wskazówka, bo ja sobie jakoś przedtem nie zdawałam sprawy z tego, że to podawanie tekstu w operze jest bardzo długie. I ono też jest skoncentrowane na dźwiękach. Tam są zupełnie inne zasady działania niż w tekście czytany. [...] Musieliśmy zrezygnować z różnych wątków pobocznych w całej tej historii w porównaniu do książki [...]²⁶.

Wymagania gatunku operowego (trzy akty trwające dwie godziny) spowodowały zatem redukcję kilku powieściowych wątków (tabela 2). Najistotniejsze stanowią walka ze śmiercią i utrata bliskiej osoby, a także konflikt dwóch siostr. Nie wszystkie rozdziały powieści wykorzystane zostały w libretcie liczącym dziewięć scen (łącznie z prologiem i epilogiem). Opisane strategie można zatem wyróżnić jako zbiór elementów odrzuconych w myśl przywoływanej wcześniej metody Iwony Puchalskiej.

Wątki główne	
Powieść	Libretto
Podróż do grobowców	Podróż do grobowców
Śmierć Anny In	Śmierć Anny In

24 O. Łozińska, *Aleksander Nowak: w brzmieniu języka zakodowana jest pamięć miejsca*, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/284691/aleksander-nowak-w-brzmieniu-jezyka-zakodowana-jest-pamiec-miejsca> [dostęp: 22.11.2020].

25 M. Gmys, dz. cyt., s. 31.

26 Fragment transmisji radiowej, spisany przez autorkę artykułu, <https://www.polskieradio.pl/8/2565/Artykul/2215552,Olga-Tokarczuk-Anna-Inn-od-poczatku-byla-muzyczna> [dostęp: 29.06.2020].

Początek misji ratunkowej Niny Szubur	Początek misji ratunkowej Niny Szubur
Wizyta u ojców na szczycie miasta – protekcyjnalna odmowa pomocy	Wizyta u ojców na szczycie miasta – protekcyjnalna odmowa pomocy
Wizyta u pramatki, Ninmy	
Ponowna wizyta u ojców z tajemniczym koszykiem Ninmy – udzielenie pomocy	
Anna In opuszcza podziemia – warunkiem znalezienie kogoś na „zastępstwo”	Anna In opuszcza podziemia – warunkiem znalezienie kogoś na „zastępstwo”
Dumizi zastępcą Anny In w grobowcach świata	Dumizi zastępcą Anny In w grobowcach świata
Ofiara Anny Geszti	
Dumuzi i Anna Geszti na zmianę w podziemiach – ustalenie urodzajnych i martwych pór roku	
	Ofiara Niny Szubur

Tabela 2. Wątki główne w powieści i libretcie – zestawienie

Do zbioru elementów zmienionych można z kolei włączyć inny porządek pojawiania się rozdziałów w poszczególnych scenach (tabela 3), a także przesunięcie akcentu wobec pierwowzoru:

Alek [...] zdecydował się na przeniesienie uwagi z bogini, tak jak to było w książce, na służkę, przyjaciółkę, czy bliską koleżankę – istotę ludzką, właśnie Ninę Szubur. Mamy więc tutaj, w przeciwieństwie do książki, bohaterkę, która opowiada historię, jest główną postacią, podlega tym wszystkim przygodom. Mamy tutaj postać ludzką i właściwie to zupełnie zmieniło też rozłożenie akcentów. I to jest inna opowieść niż ta w książce²⁷.

Kompozytor w aktywny sposób uczestniczył więc w powstawaniu libretta, co stanowi jedną z istotnych cech jego pracy nad operą. Wspomniał o tym w jednym z wywiadów:

27 Fragment transmisji radiowej, spisany przez autorkę artykułu, <https://www.polskieradio.pl/8/2565/Artykul/2215552,Olga-Tokarczuk-Anna-Inn-od-poczatku-byla-muzyczna> [dostęp: 29.06.2020].

[...] Z librecistami współpracuję ściśle, najchętniej od samego początku powstawania tekstu. Uważam, że choć współpraca z pisarzami debiutującymi dopiero w świecie opery – jak to każdorazowo miało miejsce w moim przypadku – nie jest wcale prosta, to daje szansę na znakomite efekty²⁸.

<i>Anna In w grobowcach świata</i>	<i>ahat ili – siostra bogów</i>
1. Miasto	
2. Podróż	prolog, scena III
3. Grobowce	scena I, scena II
4. Zejście	
5. Siostra	scena IV, scena VI
6. Pomoc	scena III
7. Ojcowie	scena V
8. Kochankowie, fryzjerzy i kucharze	
9. Hamam. Opowieść Anny Enhudu	scena V
10. Rikszarz	
11. Szklarnie i insekty	scena V
12. Groźba	
13. Muchy	scena VI
14. Wyjście z grobowców	
15. Sztuka negocjacji	
16. Złe sny	
17. Ogrodnik pojmany	
18. Kryzys	
19. Zamiana	
20. me	
21. Inanna	epilog
22. Piasek	

Tabela 3. Obecność powieści w operze

W operze występują najważniejsze postaci z książki (tabela 4), których imiona także zostały nieco zmodyfikowane lub zastąpione: Inanna zamiast Anny In, Ninshubur – Niny Szubur, Dumuzi to książkowy

²⁸ J. Topolski, *Piękni czterdziestoletni*, „Tygodnik Powszechny”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/piekni-czterdziestoletni-160575> [dostęp: 15.11.2019].

Ogrodnik, Ereszkigal – pani podziemi/Druga Strona, ojcowie – kolejno gramatyk/kapłan, logik i socjobiolog.

		<i>Anna In w grobowcach świata</i>	<i>ahat ili – siostra bogów</i>
PROTAGONIŚCI	Nina Szubur (Ninszubur)		Ninshubur
	Anna In (Inanna)		Inanna
	Druga Strona		Ereszkigal
	Ogrodnik		Dumuzi
	Ojciec I		Ojciec 1 gramatyk/kapłan
	Ojciec II		Ojciec 2 logik
	Ojciec III		Ojciec 3 socjobiolog
	Demony		Demony
	Sędziowie		Sędziowie
	Ludzie		Ludzie
	Anna Geszti (siostra Ogrodnika)		
	Neti (sługa siostry Anny In)		
Niema (matka Anny In)			
Anna Enhudu (przyjaciółka Anny In)			
Giga Massa (dawny kochanek Anny In)			
Szara, Lalal (przyjaciele Anny In)			
Muchy			

Tabela 4. Postaci w powieści i librecie – zestawienie

Tokarczuk w librecie bardzo często wykorzystuje wypowiedzi książkowych bohaterów. W scenie piątej drugiego aktu Ninshubur rozmawia z pierwszym z ojców bogini, który, opisując sposób funkcjonowania świata, ale też częściowy stosunek do Inanny, posługuje się niemal tymi samymi słowami, co na kartach powieści:

Libretto ²⁹		Powieść	
akt/scena	postaci		rozdział
2/V NINSHUBUR W NIEBIOSACH	Ojciec 1: Rozumne działanie równa się porządek języka. Trzeba konsekwentnie odmieniać życie przez przypadki, pilnować końcówek. A jak się nie jest pewnym, sprawdzić w słownikach, pisali je mędracy. Ona, Inanna, jest kłopotliwa jak brzydkie słowo. Nie mogę jej pomóc.	Ojciec I: Rozumne działanie równa się porządek języka. Trzeba konsekwentnie odmieniać życie przez przypadki, pilnować końcówek. A jak się nie jest pewnym, sprawdzić w słownikach, pisali je mędracy. [...] ona jest kłopotliwa jak brzydkie słowo. Nie mogę jej pomóc.	7

Niekiedy słowa powieści w libretcie wypowiada kto inny względem pierwowzoru, jak w scenie drugiej pierwszego aktu, w którym Inanna dokonuje opisu relacji z siostrą cofając się do czasu, kiedy przebywały razem w łonie matki. W książce słowa te wypowiada Nina Szubur, dlatego też zmienia się sposób narracji z trzecio- na pierwszoosobową:

Libretto		Powieść	
akt/scena	postaci		rozdział
2/V NINSHUBUR W NIEBIOSACH	nanna: To prawda, obejmowałyśmy się kiedyś czule w łonie matki, przez dziewięć miesięcy patrzyłyśmy	Nina Szubur: [...] obejmowały się kiedyś czule w brzuchu matki, przez dziewięć miesięcy miały otwarte	3
	sobie w oczy, znamy się dobrze. Jedna drugiej ssała nos, tańczyłyśmy w morzu matczynego brzucha, nasze mózgi przędły wspólne nici, tkwały z niego świat.	oczy, patrzyły na siebie z bliska [...] tańczyły powoli w płodowych wodach [...] Mózgi przędły wspólne nici, tkwały z niego świat.	

29 Wszystkie cytowane fragmenty libretta pochodzą wersji opublikowanej na stronie internetowej Aleksandra Nowaka; https://60070909-8983-4495-ac25-bbb2eda5a42d.filesusr.com/ugd/ce5454_4019fbf5ecc54fbc962a233ef9e1e922.pdf [dostęp: 10.10.2020].

Niekiedy też autorka prezentuje ten sam wątek w mniej dosłowny sposób – przykładem niech będzie koniec opisaney wyżej sceny, w której bogini nakazuje swej powiernicy wezwanie pomocy po trzech dniach jej nieobecności:

Libretto		Powieść	
akt/scena	postaci		rozdział
1/II ODEJŚCIE INANNY	Inanna: Jeżeli nie wrócę za trzy dni, idź do moich ojców i sprwadź pomoc.	Anna In: Gdybym nie wróciła przez trzy dni, pójdziesz do moich ojców po pomoc, powiesz im, co zaszło, dokładnie.	2

Libretto napisane zostało w języku polskim, jednak z inicjatywy kompozytora przetłumaczono je na kilka innych³⁰. Język angielski jest językiem ludzi, głównie Ninshubur i wszystkich, którzy do niej przemawiają. Postaci boskie i demoniczne wypowiadają się w wybranych językach dawnych: akadyjskim (jako możliwie najstarszym), łacińskim, starogreckim, prasłowiańskim (języki bogów-ojców) oraz azteckim (język demonów). Takie rozwiązanie można zatem włączyć do zbioru elementów dodanych.

***ahat ili* – siostra bogów jako opera literacka. Uwagi końcowe**

Skomponowanie utworu do libretta powstałego na kanwie istniejącego już utworu literackiego pozwala na sklasyfikowanie go w kręgu opery literackiej³¹. Pierwsze definicje gatunku, opracowane w XX wieku przez niemieckich muzykologów – Edgara Istela i Carla Dahlhausa – wprowadzały jednak istotne ograniczenia. Istel pojęcia *Literaturoper* użył na początku XX wieku (1914) w odniesieniu do opery z librettem opartym ściśle na wcześniej istniejącej sztuce. Zauważył wśród twórców

30 Warto zaznaczyć w tym miejscu, iż pomysł łączenia w libretcie angielskiego z językami starożytnymi zrealizowano już kilkadziesiąt lat wcześniej, w trzyaktowej operze *Akhmaten* Philipa Glassa z 1983 roku, gdzie obok języka angielskiego pojawiają się egipski, akadyjski i hebrajski.

31 J. Budden, *Literaturoper*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, London 1992, t. 2, s. 1290.

tego czasu ciekawe zjawisko, w którym popularne wówczas utwory dramatyczne zyskiwały swoje operowe adaptacje (na przykład *Salome* Oscara Wilde'a u Richarda Straussa czy *Peleas i Melizanda* Maurice'a Maeterlincka u Claude'a Debussy'ego). Podobny, ścisły sposób rozumienia pojęcia opery literackiej jako komponowania do istniejących już tekstów dramatycznych zaproponował Dahlhaus³² (lata 80. XX wieku). Powyższe definicje wykluczałyby zatem zakwalifikowanie omawianej kompozycji do tego gatunku.

Istotny przełom przynoszą jednak badania z końca lat 90. XX wieku: muzykolog Peter Petersen i literaturoznawca Hans-Gerd Winter, widząc ciągłą niejasność pojęcia *Literaturoper*, zaproponowali własną, bardziej elastyczną definicję, w której termin oznacza specjalną formę teatru muzycznego z librettem opartym na istniejącym tekście literackim (dramat, opowiadanie), którego struktura językowa, semantyczna i estetyczna pozostają rozpoznawalne w dziele muzyczno-dramatycznym jako warstwa strukturalna³³. Najważniejszy wkład badaczy polegał z jednej strony na poszerzeniu terminu o opery inspirowane tekstem narracyjnym, z drugiej zaś na podkreśleniu faktu, że libretto jest równie ważne, co muzyka i może funkcjonować w operze na równych jej zasadach³⁴. W myśl tej definicji, operę *ahat ili* – siostra bogów w pełni określić można jako literacką, o czym, oprócz książkowego pierwowzoru, świadczy także możliwość rozpoznania i uchwycenia jego sensu oraz treści w utworze muzycznym, a także fakt, iż oba teksty napisane zostały przez tę samą osobę. Zgodzić się można z Iwoną Puchalską, iż „opera wchłania literaturę, sztuki plastyczne, muzykę, odbierając im autonomię. Nie odbiera im jednak tożsamości [...] niejednokrotnie w obrębie dzieła operowego odzyskują one na czas jakiś niezależność, pojawiają się w swojej własnej postaci, odgrywają role solowe na wielkiej scenie dzieła syntetycznego; z chórzystów – stają się solistami. Wówczas – analogicznie do znanego zjawiska teatru w teatrze – możemy mówić o teatrze w operze lub literaturze w operze”³⁵.

32 C. Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, „Serie Musik Piper-Schott”, Piper, München 1989.

33 P. Petersen, *Der Terminus "Literaturoper" – eine Begriffsbestimmung*, w: *Archiv für Musikwissenschaft*, t. 56, 1999, pp. 52–70, cyt. za: *Opera after 1900*, red. M. Notley, 2010, s. XVI.

34 Tamże.

35 I. Puchalska, *Poeta w operze*, dz. cyt., s. 7.

Informacje o utworze:

Muzyka: Aleksander Nowak

Libretto: Olga Tokarczuk

Reżyseria: Pia Partum

Data powstania: 2017–2018

Data i miejsce premiery: 16 września 2018, w ramach Festiwalu Sacrum Profanum w Sali Teatralnej w Centrum Kongresowym ICE Kraków

Wykonawcy: Joanna Freszel (Inanna), Urszula Kryger (Ninshubur), Jan Jakub Monowid (Dumuzi), Ewa Biegas (Ereszkigal), Łukasz Konieczny (ojciec gramatyk/kapłan), Bartłomiej Misiuda (ojciec logik), Sebastian Szumski (ojciec socjobiolog), Chór Polskiego Radia (sędziowie/demony/ludzie), Orkiestra AUKSO pod dykcją Marka Mosia

Wydanie DVD: Aleksander Nowak, Olga Tokarczuk, *ahat ilī – siostra bogów*, PWM, seria: Anaklasis, 2020

Bibliografia

Opracowania

- Budden J., *Literaturoper*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, London 1992, t. 2.
- Chamness N.O., *The Libretto as Literature: Doktor Faust by Ferruccio Busoni*, New York, 2001.
- Chłopecki A., *Dziennik ucha. Słuchane na ostro*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, PWM, Warszawa 2013.
- Dahlhaus C., *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, „Serie Musik Piper-Schott”, Piper, München 1989.
- Gier A., *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, 1998.
- Gmys M., *Prawych umysłów złączenie. O operze ahat ilī – siostra bogów – Aleksandra Nowaka i Olgi Tokarczuk*, w: *Antagonizmy kontrolowane. Rozmowy i eseje o muzyce współczesnej. Sacrum Profanum 2018*, red. J. Topolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2019.
- Kurkiewicz J., *Bogini mieszka obok*, w: „Polityka”, 28.08.2006, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/190333,1,bogini-mieszka-obok.read> [dostęp: 27.06.2020].
- Łozińska O., *Aleksander Nowak: w brzmieniu języka zakodowana jest pamięć miejsca*, <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/284691/aleksander-nowak-w-brzmieniu-jezyka-zakodowana-jest-pamiec-miejsca> [dostęp: 22.11.2020].
- Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego*, red. R.D. Golianek, P. Urbański, Wydawnictwo MADO, Toruń 2010.
- Petersen P., *Der Terminus Literaturoper – eine Begriffsbestimmung*, w: *Archiv für Musikwissenschaft*, t. 56, 1999, cyt. za: *Opera after 1900*, red. M. Notley, 2010.
- Puchalska I., *Sztuka adaptacji: literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, 2004.
- Puchalska I., *Poeta w operze*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2019.
- Smith P.J., *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*, New York 1970.

- Tokarczuk O., *Anna In w grobowcach świata*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Tokarczuk O., *Czuły narrator*, w: *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.
- Topolski J., *Kwadrat magiczny*, w: dwutygodnik.com, wydanie 266, 10/2019, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8511-kwadrat-magiczny.html> [dostęp: 27.06.2020].
- Topolski J., *Piękni czterdziestoletni*, „Tygodnik Powszechny”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/piekni-czterdziestoletni-160575> [dostęp: 15.11.2019].
- Trowell B., *Libretto*, w: *The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, t. 2.
- Walczak J., *Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genealogiczne i metodologiczne – zarys problematyki*, „Przestrzenie Teorii”, 2014, nr 22.

Źródła internetowe

- <https://www.nobelprize.org/uploads/2019/12/tokarczuk-lecture-polish.pdf> [dostęp: 27.06.2020].
- <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/17775-06,1,aleksander-nowak-laureatem-paszportow-polityki-w-kategorii-muzyka-powazna.read> [dostęp: 27.06.2020].
- <https://www.polskieradio.pl/8/2565/Artykul/2215552,Olga-Tokarczuk-Anna-Inn-od-poczatku-byla-muzyczna> [dostęp: 29.06.2020].
- https://60070909-8983-4495-ac25-bbb2eda5a42d.filesusr.com/ugd/ce5454_4019fbf5ecc54fbc962a233ef9e1e922.pdf [dostęp: 10.10.2020].