

Iwona Puchalska

Uniwersytet Jagielloński

„Szlachetny złoczyńca”
i „spółczesne wypadki”, czyli
romantyzm i polityka w teatrze
muzycznym XX wieku (wokół
Śmierci Klinghoffera Johna
Adamsa)¹

Abstract

The “noble knave” and “present occurrences,” i.e., romanticism and politics in the musical theatre of the 20th century (around The Death of Klinghoffer by John Adams)

The article analyzes the specific character of The Death of Klinghoffer as a collective work with strong political connotations, as well as the controversies around its performances, from the perspective of the evolution of opera theatre poetics. The main reference point is the tradition of the Romantic theatre, with special emphasis on two novelties introduced within that tradition: using contemporary history as material for dramatic elaboration, and giving the voice to negative characters and presenting their arguments as equally important within the dramatic structure. Romanticism, in the name of a right to an individualized vision of the world, held the truth of art beyond the truth of facts, just like it went beyond the traditional axiology and morality in search for a true nobleness of spirit (by e.g. creating the type of a “noble knave”). This, in turn, led to seeing art as a realm of myth, which even if genetically connected to real

¹ Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/D/HS2/00968.

events, had lost this relation long ago and opened a possibility to interpret them freely and out of context. The case of *The Death of Klinghoffer* shows that even if such assumptions have already been accepted in theory of drama, the artistic practice still regards them as problematic.

Słowa kluczowe: *Śmierć Klinghoffera*, opera, romantyzm, sztuka i polityka

Keywords: *Death of Klinghoffer*, opera, romanticism, art and politics

Historia

W październiku 1985 roku czterech członków Frontu Wyzwolenia Palestyny dokonało porwania statku „Achille Lauro”, który, wypłynąwszy z Genui, odbywał kurs wycieczkowy po Morzu Śródziemnym². Porywacze żądali uwolnienia 50 Palestyńczyków przebywających w izraelskich więzieniach, pod groźbą zabijania co godzinę jednego z zakładników. Dokonali również segregacji pasażerów statku – osoby pochodzenia żydowskiego zgromadzono na górnym pokładzie, jedynie 69-letni Leon Klinghoffer, żydowski przedsiębiorca z Nowego Jorku, inwalida, którego wózek trudno było tam wnieść, pozostał na dolnym pokładzie. Kiedy w wyznaczonym czasie nie spełniono ich żądań, porywacze zabili Klinghoffera, jako pierwszą – i ostatecznie jedyną – z zapowiadanych ofiar, jego ciało wraz z wózkiem inwalidzkim wyrzucili za burtę, a następnie skierowali statek do Port Said, gdzie przybył również ze swym adiutantem Abu Abbas, inicjator porwania, kierujący Frontem Wyzwolenia Palestyny. Abbas podjął negocjacje z rządem egipskim, który 9 października 1985 roku zezwolił terrorystom na opuszczenie kraju w zamian za oddanie statku i uwolnienie zakładników. Jednak po potwierdzeniu informacji o zabiciu obywatela swojego kraju Stany Zjednoczone rozpoczęły akcję ścigania terrorystów i myśliwce amerykańskie zmusiły samolot, którym lecieli porywacze, do wylądowania w bazie NATO na Sycylii. Porywacze „Achille Lauro”, sądzeni we Włoszech, otrzymali długoletnie wyroki, natomiast Abu Abbas, posiadający paszport dyplomatyczny, wyjechał do Jugosławii i został jedynie zaocznie skazany za zainicjowanie porwania i kierowanie grupą porywaczy na karę dożywotniego więzienia; aresztowany przez Amerykanów niemal dwadzieścia lat później, podczas II wojny w Zatoce Perskiej, zmarł w więzieniu w 2004 roku.

² Reasumując wydarzenia związane z porwaniem Achille Lauro, korzystałam przede wszystkim z książki M.K. Bohn, *The Achille Lauro Hijacking, Lessons in the Politics and Prejudice of Terrorism*, Washington DC, 2004, oraz artykułu W.E. Smitha, *Terrorism. The Voyage of the Achille Lauro*, „Time” 21.09.1985 (<http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,960163-1,00.html> [dostęp 10.08.2016]; w tym dniu została zweryfikowana dostępność i zawartość wszystkich stron internetowych, do których odwołuję się w tekście).

Opera

W roku 1991 opera z muzyką Johna Adamsa, zatytułowana *Śmierć Klinghoffer*, została wystawiona w Brukseli (w marcu), w Lyonie (w kwietniu), a następnie Nowym Jorku, przez Brooklyn Academy of Music (we wrześniu)³.

O ile europejskie premiery wzbudziły umiarkowane reakcje⁴, o tyle spektakl nowojorski wywołał prawdziwą burzę. Twórcy opery, którzy zdawali sobie sprawę z tego, że podjęli temat trudny i byli nieco rozczarowani umiarkowanym zainteresowaniem publiczności europejskiej, po premierze amerykańskiej nie mogli narzekać na brak komentarzy, teraz, dla odmiany, zaskakujących ich swoją intensywnością.

Bodaj jako pierwsze wygłosiły publicznie krytyczną opinię Ilsa i Lisa Klinghoffer, córki Leona, które publicznym oświadczeniu stwierdziły m.in.:

We are outraged at the exploitation of our parents and the coldblooded murder of our father as the centerpiece of a production that appears to us to be anti-Semitic [...]. The juxtaposition of the plight of the Palestinian people with the cold-blooded murder of an innocent disabled American Jew is both historically naive and appalling⁵.

Zastrzeżenie córek Klinghoffera budziło więc nie tyle wykorzystanie historii prywatnej w utworze artystycznym, ile przedstawienie jej w niewłaściwym świetle oraz ukazanie ich rodziców w uproszczony, marionetkowy sposób⁶. W dyskusji publicznej, która nastąpiła po nowojorskiej premierze dzieła, kwestia prywatności zesza zresztą na dalszy plan wobec zarzutu antysemityzmu, ściśle związanego z postrzeganiem opery jako usprawiedliwiającej terroryzm⁷.

³ Por. informacje na temat tradycji scenicznych opery na stronie Metropolitan Opera House: <http://metopera.org/PageFiles/41061/Oct%202020%20Klinghoffer.pdf>.

⁴ Zob. B. Feuchtnner, *The Klinghoffer Debate* [w:] T. May, *The John Adams Reader. Essential Writings on an American Composer*, New Jersey 2006, s. 299–300 (odwołując się do tej antologii w dalszej części artykułu, będę ją oznaczać skrótem JAR) oraz R. Machart, *John Adams*, Paris 2004, s. 112–121.

⁵ Cyt. za: A. Kozinn, *Klinghoffer Daughters Protest Opera*, „The New York Times”, 11.09.1991 (<http://www.nytimes.com/1991/09/11/arts/klinghoffer-daughters-protest-opera.html>).

„Czujemy się urażone wykorzystaniem naszych rodziców i morderstwa z zimną krwią dokonanego na naszym ojcu jako głównego wątku spektaklu, który jawi się nam jako antysemicki [...]. Zestawienie losu ludu palestyńskiego z morderstwem z zimną krwią niewinnego niepełnosprawnego amerykańskiego Żyda jest historycznie naiwne i zarazem przerażające”. (Wszystkie tłumaczenia w artykule, jeśli nie zaznaczono inaczej, I.P.).

⁶ Por. oświadczenie córek Klinghoffera z października 2014 roku na stronie: <http://forward.com/opinion/207587/klinghoffer-is-an-insult-to-our-father-sm?attribution=author-article-listing-1-headline>; por. J. Rose, *30 Years After Their Father's Murder, Klinghoffer Daughters Step Onto Their Own Stage*, na stronie npr music (<http://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2015/10/08/446974565/30-years-after-their-fathers-murder-klinghoffer-daughters-step-onto-their-own-st>).

⁷ Zob. antologię reakcji prasowych w: JAR, s. 299–339.

Co znamienne, „antysemityzm” i „gloryfikacja terroryzmu” – początkowo uważane za zjawiska wzajemnie się warunkujące i nierozłącznie z sobą związane – uległy rozdzieleniu w kontekście I wojny w Zatoce Perskiej (1991), towarzyszącemu premierze dzieła. Należy przy tym podkreślić, że środowiska żydowskie bynajmniej nie były jednomyślne w potępieniu dzieła; wielu wybitnych artystów, naukowców i publicystów pochodzenia żydowskiego uważało takie zarzuty za nieuzasadnione i krzywdzące; wpływowa Anti-Defamation League zwracała uwagę na specyficzny status antysemitycznych wypowiedzi w obrębie dzieła artystycznego, rozdzielając kwestie polityczne od rasowych⁸.

Asumpt do odnowienia dyskusji na temat opery dał atak z 11 września 2001 roku, w następstwie którego dyrekcja Boston Symphony Orchestra zawiesiła planowane wykonanie fragmentów (chórów) *Śmierci Klinghoffera*. Wyjaśniono, że podjęto taką decyzję ze względu na emocjonalne trudności, jakie mieli niektórzy członkowie chóru przy wykonywaniu dzieła w kontekście niedawnych zamachów, jednak Adams uznał takie wyjaśnienie za pozorne i odrzucił propozycję wykonania „w zamian” jego innej kompozycji (*Harmonium*)⁹. Po tej decyzji kompozytora rozwinęła się dyskusja prasowa, w której szczególnie mocne i szeroko dyskutowane tezy postawił muzykolog i krytyk Richard Taruskin. Do jego wypowiedzi przyjdzie nam się jeszcze odwołać.

Wznowienie utworu w roku 2014 w Metropolitan Opera ożywiło spór po raz kolejny, prowadząc do silnej polaryzacji postaw i podziałów w środowisku nie tylko kulturalnym, lecz także politycznym Nowego Jorku; doszło do marszów protestu przeciwko prezentacji dzieła. Dodajmy, że krytyka płynęła z obu przedstawionych w operze stron; pojawiały się głosy, iż utwór ma charakter prożydowski i antypalestyński, a nawet, że jest owocem „spisku syjonistów”¹⁰.

Nie zmierzając naturalnie do przedstawienia całej historii sporu o *Śmierć Klinghoffera*, chciałam podkreślić pewną prawidłowość związaną z dziejami scenicznymi utworu – taką mianowicie, że jego kolejne europejskie premiery wzbudzały reakcje umiarkowane, amerykańskie natomiast niemal zawsze owocowały żywą dyskusją. Działo się tak, jak sądzę, nie tylko dlatego, że Klinghoffer był obywatelem amerykańskim, a więc jego historia była dla publiczności amerykańskiej historią niejako „rodzimą”, bliższą, lecz przede wszystkim dlatego, że był Żydem – i jako przedstawiciel tej nacji poniósł

⁸ Zob. stronę ADL: <http://www.adl.org/israel-international/israel-middle-east/content/backgroundersarticles/the-klingshoffer-family-reacts-to-death-of-klingshoffer-opera.html> <http://www.adl.org/israel-international/israel-middle-east/content/backgroundersarticles/the-klingshoffer-family-reacts-to-death-of-klingshoffer-opera.html#>. V6rzGluLSW-): „While the opera is highly problematic and has a strong anti-Israel bias, it is not anti-Semitic. [...] This is akin to characters in other plays or movies (for example Nazi characters) whose anti-Semitism is part of their character and part of the plot’s development. In such cases, the character is anti-Semitic but the play or film is not”.

⁹ B. Feuchtnner, *The Klinghoffer Debate*, JAR, s. 301.

¹⁰ M. Swed, *Seeking Answers in an Opera*, JAR, s. 322.

śmierć. Centrum protestów stanowiły bowiem środowiska żydowskie, niewątpliwie w Stanach Zjednoczonych współcześnie najsilniej reprezentowane i posiadające najbardziej rozbudowane struktury organizacyjne, i to z tych środowisk płynęła najsilniejsza krytyka – nawet wówczas, gdy głównym zarzutem stawało się oskarżenie o gloryfikację terroryzmu, a nie o antysemityzm. Szczególnie zapalnym terenem okazał się Nowy Jork – wystawienie dzieła przez teatr w St. Louis nie wzbudziło aż tak intensywnych protestów; być może jednak stało się tak dlatego, że dyrekcja opery w St. Louis poprzedziła spektakl przemyślaną i strategiczną akcją informacyjną, niejako uprzedzając i tonizując ewentualne protesty¹¹.

Niewątpliwie poziom ideowej interpretacji utworu zdominował jego recepcję. Głosy – zarówno przychylne, jak i krytyczne – analizujące *Śmierć Klinghoffera* przede wszystkim z perspektywy artystycznej, należą do rzadkości¹², co skłaniało niektórych komentatorów do uwag, że oddziaływanie dzieła ogranicza się do uruchomienia klasycznego mechanizmu prowokacji – czyli, innymi słowy, że nie jest ono wcale wartościowe artystycznie, lecz przyciąga uwagę jedynie kontrowersyjnością tematu¹³.

Odpowiedzi na to pytanie może naturalnie udzielić jedynie sama opera. Zanim jednak zbliżymy się do niej, należy także zaprezentować drugą (a może trzecią, jeśli uznać istnienie *intentio operis*, a tym samym przyznać operze status niejako podmiotowy) stronę konfliktu – czyli twórców dzieła.

Autorzy

Johna Adamsa, kompozytora urodzonego w 1947 roku, zazwyczaj zalicza się do minimalistów lub postminimalistów; sam określa siebie jako kompozytora „poststylowego”. Niewątpliwie posługuje się technikami minimalistycznymi (spośród których uwagę zwraca m.in. charakterystyczna powtarzalność wzorów muzycznych, małych cząstek motywicznych); jednak, jako że jest o dekadę młodszy od Steve’a Reicha i Philipa Glassa, prawodawców minimalizmu, nawiązywał do tego stylu jako już istniejącego, by nie rzec skodyfikowanego – jako stylu już historycznego, nie współtworząc go, a raczej korzystając z jego zdobyczy. Sięgał też po inne tradycje muzyczne niedawnej i dawnej przeszłości – inspirował go serializm, praktykował muzykę elektroniczną, nie stronił od stylów historycznych w ujęciu pastiszowym, jak np. w utwo-

¹¹ Zob. materiał na temat wystawienia dzieła w St. Louis: <https://www.youtube.com/watch?v=c81s3FwSaaY>.

¹² Jednym z nielicznych przykładów analizy skupionej przede wszystkim na estetyce dzieła jest artykuł J. Rockwella: *From the Episode of Terrorism. Adams's „Death of Klinghoffer”*, zamieszczony w „The New York Times” w marcu 1991 roku (zob. *The John Adams Reader*, s. 313–316).

¹³ Zob. np. R. Machart, *John Adams*, s. 112–116; E. Rothstein, *Seeking Symmetry Between Palestinians and Jews*, JAR, s. 317–320.

rze *Grand Pianola Music*¹⁴. Adams podkreślał też silny wpływ myśli Johna Cage’a na swoje koncepcje, dodając, że oryginalność nie jest jego ambicją, że szuka w muzyce czegoś innego niż innowacyjność¹⁵. Potwierdza to dokonana przez niego spora liczba aranżacji i orkiestracji cudzych utworów (Ivesa, ale także Liszta, Busoniego, Debussy’ego). Kompozytor deklaruje także swoją otwartość na inne muzyczne style, takie jak jazz czy rock – sam jednak nie komponuje w ich obrębie, pozostając twórcą muzyki tzw. klasycznej.

Generalnie najbardziej cenioną częścią dorobku Adamsa jest wokalistyka chóralna, nadająca również jego teatrowi muzycznemu dominantę oratoryjną, przy stosunkowo małym udziale elementu dramaturgicznego i partii dialogicznych. Dotyczy to także *Śmierci Klinghoffera*, w której partie chóralne wypełniają mniej więcej jedną czwartą opery, a ich zestaw jest wykonywany także osobno, jako rodzaj suity.

Charakteryzując opery Adamsa, James Robinson, kierownik artystyczny teatru w St. Louis, który, mimo niechętniej atmosfery, zdecydował się wystawić *Śmierć Klinghoffera*, stwierdził, iż są to jedne z najbardziej teatralnych oper, jakie zna, ale zarazem – jedne z najmniej dramaturgicznych, w sensie struktury działań i interakcji między bohaterami¹⁶. Istotnie, przebieg dzieł scenicznych Adamsa nie ma charakteru dialogicznego, lecz stanowi konglomerat monologów, toteż ów „potencjał teatralny”, o którym mówił Robinson, należy rozumieć w sposób specyficzny, jako cechę dobrze korespondującą np. z teatrem reżyserskim; wytwarza się on, paradoksalnie, dzięki wątej akcji scenicznej, licznym scenom statycznym i sporej przestrzeni niedopowiedzenia, pozostawiającej reżyserowi dużo miejsca dla inwencji.

Wspominając o reżyserskich aspektach tych oper, należy jednak zwrócić uwagę na jeszcze jedną ważną rzecz. Używając określenia „opera Adamsa”, popełniamy nieścisłość – mamy bowiem bez wątplenia do czynienia z utworem zbiorowym z muzyką Adamsa. *Śmierć Klinghoffera*, zarówno w swojej genezie, jak i funkcjonowaniu można uznać za modelowy przykład zrównoważonego współdziałania trzech poziomów dzieła operowego, powstałego w wyniku ścisłej współpracy reżysera i pomysłodawcy – Petera Sellarsa, librecistki – Alice Goodman i kompozytora. Z artystycznego punktu widzenia zapewnia to optymalną równowagę trzech podstawowych mediów operowego przekazu – wizji scenicznej, słowa i muzyki.

Sellars, Goodman i Adams, pracując nad *Śmiercią Klinghoffera*, mieli już za sobą jedno wspólne, udane doświadczenie – stworzenie opery *Nixon w Chinach* (1987), również odwołującej się do autentycznych zdarzeń z historii współczesnej. Jak poświadczają zgodnie wszyscy troje, współpraca w obu

¹⁴ S. Cahill, *Grand Pianola Music*, JAR, s. 89–90.

¹⁵ Zob. np. wywiad z Adamsem w: S. Lelong, *Nouvelle musique. À la découverte de 24 compositeurs*, Paris 1996, s. 15–30, oraz wywiad WGBH Forum na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=2zvVZY3Dhb4>.

¹⁶ Materiał na temat wystawienia dzieła w St. Louis: <https://www.youtube.com/watch?v=c81s3FwSaaY>.

przypadkach przebiegała pomyślnie, mimo że nie bez trudności i mimo istotnych nieraz różnic światopoglądowych oraz artystycznych, a może właśnie dzięki nim – bowiem konfrontacja indywidualnych spojrzeń na opracowywany temat zapewniała, ich zdaniem, całemu przedsięwzięciu otwartość, wieloaspektowość.

W kontekście kontrowersji związanych z tematem i wymową *Śmierci Klinghoffera* szczególnej nośności nabrała osoba librecistki – nie tylko stworzony przez nią tekst, ale i jej postać, bowiem w przypadku tego dzieła to, co publiczne, przeplata się nierozzerwalnie z tym, co prywatne, nie tylko w sferze świata przedstawionego, lecz także w sferze autorskiej. Alice Goodman jest pisarką wychowaną w tradycyjnej rodzinie żydowskiej, która po konwersji na chrześcijaństwo i studiach teologicznych objęła funkcję duchownej w Kościele anglikańskim. Tekst libretta był z jej punktu widzenia tekstem bardzo osobistym – tym bardziej, że jego tworzenie zbiegło się z porzuceniem judaizmu¹⁷. Personalizacja problematyki opery i ściśle powiązanie jej z własnym horyzontem ideowym sprawiły, że w recepcji dzieła postać Goodman stała się głównym obiektem ataków¹⁸, przyczyniając się do poważnego kryzysu osobistego, jaki przeszła pisarka, ostatecznie porzucając pisanie dla opery.

Trzeci z autorów dzieła, Peter Sellars, główny inicjator i reżyser *Śmierci Klinghoffera* i generalnie „ojciec chrzestny” operowej twórczości Adamsa, po rezygnacji Goodman przejął funkcję jego głównego librecisty¹⁹ i kontynuował współpracę, owocującą grupą utworów teatralnych o charakterze symbolicznym, nadal oscylujących między tematyką historyczną a przekazem mitycznym, ale – co warto zauważyć – w znacznie mniejszym już stopniu odwołujących się do sfery politycznej. W *Śmierci Klinghoffera* odpowiadał jednak jeszcze przede wszystkim za warstwę teatralną utworu – przemożnie oddziałującą, a jednocześnie najbardziej ulotną. Nie ma bowiem wątpliwości – i nie miał ich także Sellars jako wytrawny człowiek teatru i innowacyjny reżyser – że zgodnie ze współczesną praktyką teatrów operowych ta część dzieła, choćby najściślej związana z tekstem i muzyką, jest z założenia częścią „wymienną”. W przypadku *Śmierci Klinghoffera*, opery wzbudzającej tak silne emocje, a zarazem pozostawiającej tak wiele „wolnych przestrzeni” reżyserskich, owa „część wymienna” nabiera wyjątkowej nośności – jej charakter może w znacz-

¹⁷ Perspektywę Alice Goodman przedstawiam na podstawie wywiadu z 2012 roku, dostępnego na stronie: <http://www.theguardian.com/music/2012/jan/29/alice-goodman-death-klinghoffer-interview>; z tej strony pochodzą także wszystkie cytowane dalej wypowiedzi librecistki.

¹⁸ Tu na marginesie można by zwrócić uwagę na szczególny status kobiet w operze dwudziestowiecznej. O ile zasadniczo nie słyną jako kompozytorki oper (ta profesja była i pozostaje, mimo wyjątków, jedną chyba z bardziej zmaskulinizowanych), to pojawiają się jako librecistki, by wspomnieć choćby tylko Myfanwy Piper, librecistkę Brittena; temat ten otwiera wiele możliwości w ramach krytyki feministycznej, zwłaszcza tej eksplorującej wątki operowej – jak to ujęła już przed laty Catherine Clement – porażki kobiet (C. Clement, *L'Opéra ou la Défaite des femmes*, Grasset, Paris 1979).

¹⁹ T. May, *Creating Context: Peter Sellars on Working with Adams*, JAR, s. 238–248.

nym stopniu zmodyfikować, a nawet zmienić wymowę dzieła, jako że jest ono z założenia utworem, w którym sensory wyprowadzane są z komplementarnego współistnienia warstwy scenicznej, słownej i muzycznej²⁰.

Historia publiczna, historia prywatna

Podczas gdy *Nixon w Chinach* został przyjęty zasadniczo przychylnie, *Śmierć Klinghoffera* wzbudziła falę niechęci wobec trojga autorów. Oba dzieła mają charakter polityczny, oba dotyczą palących problemów współczesności – jednak pierwsze z nich przedstawia akcję rozgrywającą się na poziomie niejako oficjalnym, na poziomie polityki, by tak rzec – strukturalnej, drugie natomiast odwołuje się do mikrohistorii. Jak sądzę, szczególnie stymulujące dla autorów dzieła było właśnie owo napięcie między ogólnym zjawiskiem, określanym mianem konfliktu izraelsko-palestyńskiego, a jego aktualizacją w postaci śmierci konkretnego człowieka. Wybór takiej właśnie fabuły, w której to, co publiczne, jest nierozzerwalnie związane z prywatnym, doskonale służył ukazaniu specyfiki problemu. Mikrohistoryczny wymiar operowej fabuły jest bowiem emblematyczny zarówno dla charakteru starć izraelsko-palestyńskich, jak i istoty terroryzmu. Dla charakteru starć izraelsko-palestyńskich dlatego, że w znacznej mierze stanowią one sumę wielu mniejszych lub większych epizodów o charakterze lokalnym, przybierając formy wojny podjazdowej, partyzanckiej; zawsze więc są wrogą konfrontacją konkretnych osób, zaś polem walki jest przestrzeń najbardziej intymna – przestrzeń domu, „małej ojczyzny”. Dla istoty terroryzmu zaś dlatego, że realizuje się on zazwyczaj w postaci aktów o charakterze zindywidualizowanym, w których główną rolę – i oprawców, i ofiar – odgrywają jednostki. Są to epizody rozproszone pod względem czasu i miejsca, co sprawia, że nie cechują się nieuchronną dla wojny „tradycyjnej” anonimowością, nie rozmywają się w setce innych epizodów, uderzają w sam środek „normalnego” życia konkretnych ludzi.

Sięgając po historię porwania statku „Achille Lauro”, twórcy opery podkreślali, że sięgnęli po historię indywidualną, lecz już nie prywatną – historię szeroko komentowaną nie tylko w mediach, lecz także w filmach paradokumentalnych, a więc już w pewien sposób włączoną w dyskurs publiczny. Jak wspominała Alice Goodman, w trakcie prac nad operą pojawił się pomysł, żeby poprosić córki Klinghoffera o konsultacje, lecz, wzięwszy pod uwagę, że były one już zaangażowane przy dwóch filmach dokumentalno-fabularnych poświęconych tej tragedii, uznała, iż, po pierwsze, mają już dość tego rodzaju przywoływania bolesnych wspomnień, po drugie zaś, że wyrażając dwukrotnie zgodę na fabularyzację tragedii, jaka dotknęła ich rodzinę, uczyniły

²⁰ Dowodzi tego film Penny Woolcock, jedyne obecnie powszechnie dostępne audiowizualne nagranie opery, wydane na DVD przez firmę Decca w 2004 roku.

ją tematem publicznym²¹. Jak jednak dowodzą reakcje córek Klinghofferów, upublicznienie nie oznacza zgody na rezygnację z kontroli przekazu ideowego związanego z daną historią i nie oznacza także gotowości jej włączenia w otwarty, relatywizujący, podlegający subiektywnym uwarunkowaniom dyskurs artystycznej recepcji. Co bowiem znaczące i warte podkreślenia, wersja artystyczna zaproponowana przez Sellarsa, Goodman i Adamsa okazała się dla wielu odbiorców nie do przyjęcia nie z powodu nieścisłości faktograficznych czy przekłamań w odzwierciedleniu przebiegu zdarzeń, ale ze względu na sposób przedstawienia i charakterystykę postaci, treść i ich wypowiedzi, konfigurację relacji bohaterów, jednym słowem – to, co w operze stanowi warstwę fikcjonalną, artystyczną i sensotwórczą zarazem – jej poziom interpretacyjny²².

Intentio operis

Śmierć Klinghoffera, jak już o tym była mowa, ma charakter statyczny, oratoryjny, co wynika nie tylko z ograniczenia akcji, lecz także z rozbudowanych partii refleksyjnych. Na poziomie tekstu literackiego stanowi ona właściwie serię monologów; warstwa muzyczna jednak przełamuje ów charakter, jako że monologi libretta w opracowaniu dźwiękowym częściowo na siebie nachodzą, tworząc swoiste, „wirtualne” dialogi. Nie mamy tu więc do czynienia z dialogiem w dramaturgicznym w tradycyjnym znaczeniu tego słowa, lecz z poetyką ansamblu, w którym następuje pozadyskursywna, wykorzystująca technikę jukstapozycji konfrontacja jednostkowych wizji świata i sytuacji bohaterów w korelacji charakteryzujących ich partii muzycznych.

Warstwa zdarzeń w utworze jest nader wątła, chociaż porwanie statku stanowi teoretycznie bardzo dobry materiał do „operacji akcji”. Tym, co interesowało autorów, nie była jednak akcja, lecz reakcja. Nie same wydarzenia, lecz ich wpływ na świadków i na polityczną sytuację, która je wygenerowała. Zastosowana ramowa struktura narracji oparta na retrospekcji (przywodząca na myśl rozwiązanie Brittenowskie, a zarazem dokonania eksperymentalnej prozy z lat dwudziestych XX wieku, eksplorującej Jamesowskie koncepcje punktu widzenia i strumienia świadomości) determinuje refleksyjny, a nawet medytacyjny charakter dzieła, harmonijnie powiązany z poetyką minimalizmu. Przez samych autorów utwór był opisywany jako inspirowany *Pasjami* Bacha²³. Wskazanie na ten model, przez niektórych krytyków odbierane jako pretensjonalne, pod wieloma względami jednak może być uznane za trafne.

²¹ Zob. wywiad: <http://www.theguardian.com/music/2012/jan/29/alice-goodman-death-klinghoffer-interview>.

²² Zob. oświadczenie córek Klinghoffera z października 2014 roku na stronie: <http://forward.com/opinion/207587/klinghoffer-is-an-insult-to-our-father-sm/?attribution=author-article-listing-1-headline>.

²³ M. Steinberg, *The Death of Klinghoffer*, JAR, s. 129.

Odbiorca opery ma bowiem podobny status jak Bachowska (czy też raczej Picandrowska) „dusza kontemplująca”: w założeniu twórców *Śmierć Klinghoffera* ma prowokować odbiór medytacyjny. Podobnie jak w *Pasjach* czas kontemplacji przedstawianej historii – a więc kontemplacja „tu i teraz”, w momencie odbioru dzieła – interferować ma z przeszłością: historia, która się już rozegrała, jest przywoływana, wskrzeszana, rozgrywa się na nowo w cyklicznym, obrzędowym czasie, poddanym mityzacji. W dziełach pasyjnych mamy jednak do czynienia z częścią historii zbawienia, z historią świętą – czego o *Śmierci Klinghoffera* raczej powiedzieć nie można – choć można zapewne rozpatrywać tę operę w kategoriach misteryjnych – jako uruchamiającą mechanizm „litości i trwogi”.

W libretcie Alice Goodman nie ma też odpowiednika Ewangelisty, który by pełnił rolę przewodnika dla duszy rozpamiętującej, choć wiele jego cech przejął Kapitan. To jego wypowiedź tworzy narracyjną sytuację ramową dla prezentacji fabuły, on także dokonuje swoistej egzegezy całej historii, prowadzi przez nią odbiorców, tak jak prowadził statek w tamtych dramatycznych dniach. Jego głos stanowi jedyny element przewijający się praktycznie przez całą operę. Kapitan występuje przy tym niejako w dwóch rolach, a zarazem w dwóch porządkach czasowych: jako narrator, relacjonujący wydarzenia w strukturze retrospektywnej, w obrębie narracji pierwszoosobowej, oraz jako bohater przeżywający wydarzenia na bieżąco, zwracający się do porywaczy, pozostający z nimi w relacji bezpośredniego kontaktu. Tym samym staje się on łącznikiem między grupą bohaterów-świadków, relacjonujących wydarzenia ze swojej perspektywy, a postaciami porywaczy, którzy istnieją tylko w „czasie przedstawionym”, czasie akcji, i którym nie jest dana możliwość komentarza *post factum*. Szczególną funkcję w konfiguracji płaszczyzn czasowych utworu pełni skierowany do Kapitana lament Marilyn Klinghoffer, który kończy operę, zamykając czas akcji, a zarazem otwierając czas reakcji.

Nieco przypominającą *Pasje* Bacha, ale zdecydowanie bardziej enigmatyczną rolę w operze, odgrywają także chóry. Całość otwierają chóralne partie Palestyńczyków i Żydów, jednak tożsamość uczestników następných fragmentów zbiorowych jest nieokreślona, ich status niejasny, podmiotowość płynna. Ich charakterystyczną cechą, jak na to zwrócił uwagę Michael Steinberg, jest jednak paralelność: paralelność nocy i dnia, pustyni i oceanu; jedynym chórem, który nie ma „pary”, jest chór Hagar i Izmaela, zajmujący szczególne miejsce, ponieważ stanowi zwornik, wspólne ogniwo historii Żydów i Arabów²⁴.

Chóry tworzą kontrapunkt dla wypowiedzi głównych bohaterów dramatu. I tak, na przykład Chór Nocny, będący obrazem wojny, której swoiste przedłużenie stanowi sytuacja na statku, jest skontrastowany z poprzedzającą go bezpośrednio medytacyjną i melancholijną frazą jednego z porywaczy, Mamouda (*Those bird flying above us*). Kontrastuje z nią także na poziomie treści, bo-

²⁴ *Ibidem*, s. 137.

wiem Mamoud w swojej partii wyraża tęsknotę do domu, opisywanego z melancholią i łagodnością, jednak – o czym przypomina zaraz Nocny Chór – jego rzeczywisty dom nie jest bynajmniej spokojny. Zdaje się więc, że tęsknota Mamouda jest tęsknotą za domem projektowanym, nieistniejącym, którego nigdy nie posiadał – jest marzeniem o domu transfigurowanym, wyprowadzonym z realiów kraju nękanego konfliktami.

Opracowanie muzyczne Adamsa, na poziomie strukturalnym wprowadzające w monologi bohaterów element konfrontacji, zaś na poziomie modalności przekazu faworyzujące moment refleksyjny, specyficzenie wykorzystuje również idiomatykę muzyczną. Z jednej bowiem strony Adams nie stosuje praktycznie żadnych zabiegów stylizacyjnych²⁵, nie odwołuje się do tradycji muzycznych, które mogłyby – w ramach charakterystyki pośredniej bohaterów – sytuować ich w kontekście kulturowym; nie przeciwstawia sobie walorów muzyk „etnicznych”, nie doprowadza do ich konfrontacji. Minimalistyczna dominanta decyduje o zasadniczej jednolitości muzycznego stylu, zarazem naznaczając utwór pewną neutralnością, nadając mu znamion uniwersalizmu. Wybór takiego a nie innego, w pewnym sensie „sterylnego” języka muzycznego może być uznany za deklarację ideową ze strony kompozytora. Z drugiej jednak strony Adams sprawnie przeprowadza – z użyciem innego rodzaju środków stylizacyjnych – charakterystykę muzyczną bohaterów na poziomie charakterologicznym. Każdy z nich posiada wyrazistą osobowość sceniczną, wprowadza do opowieści swoją własną, osobistą perspektywę, swoją własną historię życiową, mimo że większość z nich zabiera głos tylko raz. Szczególnie wyrazistym przykładem jest pod tym względem aria brytyjskiej tancerki (*I must have been hysterical*), niepozbawiona elementów komicznych w charakterystyce dość płytkiej osobowości tej bohaterki, skonfrontowanej z powagą zdarzeń. Równie wyrazista i w wielu punktach niemal komiczna jest partia Austriaczki-mizantropki (*I kept my distance*), która energicznie izoluje się od całej sytuacji i deklaruje, że woli – jeśli już musi – umierać samotnie niż w towarzystwie głupców. Zróznicowane profile poszczególnych bohaterów przyczyniają się również do dodatkowej waloryzacji postaci kapitana, która nie tylko jest zwornikiem narracji, lecz także posiada wyrazisty etos – prezentuje rozbudowane poczucie odpowiedzialności. Zostało to wyeksponowane m.in. efektownym nałożeniem jego partii, w której przeprowadza refleksję nad swoim statusem kapitana (*I have often reflected*), na partię Austriaczki, będącą deklaracją izolacjonizmu i egocentryzmu. Oba głosy – głos Kapitana i pasażerki – przez chwilę „polemizują” z sobą, choć nie jest to rzeczywista interakcja, rzeczywisty dialog dramatyczny, lecz efekt odbiorczy, ukazujący, jak rozległe i odmienne od pozostałych pasażerów są horyzonty myślowe Kapitana i jak wyjątkowy jest jego status.

²⁵ Poza instrumentalną introdukcją arii Mamouda, szukającego stacji radiowych nadających jego ulubioną muzykę (*Now is night*), gdzie pojawia się lekka stylizacja orientalna.

Kapitan zdaje się najbardziej przenikliwym i dalekowzrocznym bohaterem i sędzę, że można go uznać wręcz za *porte parole* autorów opery, zwłaszcza że wiele jego wypowiedzi posiada potencjał symboliczny; kiedy na przykład po nieudanych próbach nawiązania kontaktu z Syrią proponuje wyprowadzenie statku na wody eksterytorialne – co można odczytywać także metaforycznie – jako próbę ustalenia obiektywnego, niewarunkującego kontekstu dla dalszych działań. Kapitan jest również najbardziej bohaterską i gotową do poświęceń postacią; po zabiciu Klinghoffera, ofiarując swoje życie zamiast życia któregoś z pasażerów – jego, jak to ujął, „gości” na statku. Wypowiada przy tym znaczące słowa:

You speak of failure?
I would say
You did not fail until you killed.

Mówisz o porażce?
Ja bym powiedział,
Że nie odnieśliście porażki, dopóki nie zabiliście.

Kapitan wyraża przekonanie, że „typowe” użycie przemocy w tej sytuacji sprawiło, iż porywacze stracili szansę na zaakcentowanie swoich racji, na skuteczne wyłożenie swojej sprawy. Wejście w przewidywalne koleiny działań terrorystycznych uczyniło ich akcję podobną do innych. Najbardziej wymowne, oddziałujące, poruszające byłoby natomiast, jak sugeruje Kapitan, przerwanie spirali przemocy.

Jedni i drudzy

Kwestia słowno-muzycznej charakterystyki poszczególnych pasażerów statku, choć niezwykle interesująca, jest zazwyczaj marginalnie traktowana w komentarzach; dzieje się tak zapewne dlatego, że nie mają one charakteru politycznego, są raczej spektrum różnego rodzaju reakcji na sytuację porwania. W dyskusjach towarzyszących operze, co oczywiste, najwięcej uwagi przykuwały partie porywaczy oraz małżeństwa Klinghoffarów – jako głównych przedstawicieli zwaśnionych stron.

Porywacze prezentują się w pierwszych słowach jako zdecydowani i dominujący, ale zarazem deklarują pewien humanitaryzm; kierujący nimi Moloqi stwierdza:

No one will be hurt.
[...]
We are Soldiers fighting a war.
We are not criminals
And we are not vandals
But men of ideals.

These people must have food.
Where are the blankets stored?
Everyone on board
Should be here.
We have killed
No one²⁶.

Tym „kurtuazyjnym” słowom jednak kłam zadaje towarzysząca im muzyka – frazy śpiewane przez Molquiego są eksklamacjami, a poprzez ich nałożenie na partię Szwajcarki, relacjonującej swoje widzenie sytuacji, Adams wywołuje wrażenie chaosu ilustrującego nastrój panujący podczas przejęcia władzy na statku.

Drugie „zetknięcie” odbiorcy z terrorystami stanowi aria Mamouda (*Now is night*), usiłującego złapać lokalne, prywatne stacje radiowe, aby posłuchać piosenek, które lubi – unikając wiadomości, których słuchać nie chce:

I don't like news,
But I love these
Songs whose stories
Are all the same.
Lovers. A time
Of parting²⁷.

To upodobanie charakteryzuje go jako człowieka łagodnego, sentymentalnego, który jednak od dziecka został naznaczony wojną, przemocą i absurdem, w drugim pokoleniu dziedzicząc ich konsekwencje i tym samym stając się postacią tragiczną, o ograniczonej możliwości wyboru:

I'm young.
It was not I
Driven away
But my mother
Who could not remember
What happened to her.
She only said 'There was a raid.
My uncle carried
Me in his coat.
She was killed
With the old men
And children in Camps at Sabra

²⁶ Wszystkie cytaty z libretta podaję według wersji dostępnej na stronie: <http://www.boosey.com/downloads/KlinghofferLibretto.pdf>. Nikomu nie stanie się krzywda. / [...] / Jesteśmy żołnierzami toczącymi walkę. / Nie jesteśmy przestępcami / Ani wandalami / Ale ludźmi idei. / Trzeba nakarmić tych ludzi. / Gdzie macie pledy? / Każdy na pokładzie / Ma tu być. / Nie zabiliśmy / Nikogo.

²⁷ Nie lubię wiadomości, / Ale Kocham te / piosenki, w których opowieści / są zawsze te same. / Kochankowie. Czas / rozstania.

And Chatila
 Where Almighty God
 In His mercy showed
 My decapitated
 Brother to me
 And in His mercy
 Allowed me to close
 My brother's eyes
 And wipe his face²⁸.

Słowa porywacza nie wyrażają żadnej agresji, jedynie porażającą równowagę. Zostają one skomentowane przez Kapitana wypowiedzią, którą na poziomie ideowej metarefleksji można, jak sądzę, uznać za wyraz intencji towarzyszących autorom opery, dopuszczającym do głosu porywaczy i każącym im przedstawiać swoje racje:

I think if you could talk like this
 Sitting among your enemies
 Peace would come.
 Now from day to day
 Evil grows exponentially
 Laying a weight upon the tongue.
 Violence speaks a single long
 Sentence inflicted and endured
 In Hell, by those who have despaired²⁹.

Odpowiedź Mamouda, deklarującego niezdolność do skutecznego prezentowania swoich racji, głosi iluzoryczność rozwiązania konfliktu izraelsko-palestyńskiego za pomocą rokowań, w których jego zdaniem wygrywa nie ten, kto ma rację, lecz ten, kto jest biegłyjszy w dyplomacji, w sofistycie. Ten najłagodniejszy i najbardziej „marzycielski” z porywaczy przywołuje przy tym jedno z dwóch obecnych w operze biblijnych odniesień – odniesień o niebywałym ciężarze ideowym:

The day that I
 And my enemy
 Sit peacefully

²⁸ Jestem młody. / To nie ja / zostałem wygnany / ale moja matka / która nie pamięta / co jej się przydarzyło. / Powiedziała tylko „Był atak” / Mój wuj niósł / mnie w swojej kurtce. / [...] Została zabita / ze starcem / i dziećmi w obozie / w Sabrze i Szatili / Gdzie Wszchemocny Bóg / w Swoim miłosierdziu ukazał / mi mojego brata, któremu ścięto głowę / i w swoim miłosierdziu / pozwolił mi zamknąć / oczy mego brata / i obmyć mu twarz.

²⁹ Sądzę, że gdybyś mógł tak mówić / siedząc wśród twoich nieprzyjaciół, / pokój by powrócił. / Teraz z dnia na dzień / zło narasta, ciężąc na języku. / Przemoc wypowiada długą, pojedynczą, / frazę, ukutą i powtarzaną / w piekle przez tych, którzy stracili nadzieję.

Each putting his case
And working towards peace
That day our hope dies
And I shall die too.
My speech is slow
And rough.
Esau
Cannot argue³⁰.

Wspomniana przez Mamouda postać Ezawa, podobnie jak postać Hagar, której poświęcony został osobny chór, wiąże się z historiami wydziedziczenia, nadużyć popełnionych przez patriarchów narodu izraelskiego. Fakt, że opowieści te zostały zaczerpnięte z tradycji Starego Testamentu, fundującego żydowską tożsamość, wydaje się pod wieloma względami bardziej prowokacyjny niż wypowiedane przez innego terrorystę w operze stereotypowe, antysemickie slogany. Opowieści te mogą bowiem sugerować, że dążenie do wywłaszczenia, do przejęcia władzy za pomocą podstępów, nadużyć i niesprawiedliwości – wszystko to tkwi u korzeni historii narodu żydowskiego³¹. Sądzę, że przywołanie tych akurat alegorycznych figur ukazuje najwyraźniej osobiste stanowisko librecistki, która, chcąc tego czy nie chcąc, stanowi, ze względu na swoje pochodzenie i wychowanie, stronę w konflikcie palestyńsko-żydowskim, zajmując jednak zdecydowanie dysydenckie pozycje.

Nadzieja, którą stara się obudzić Kapitan, nie ostaje się wobec rozpaczy, jaką prezentuje Mamoud, połączonej z przekonaniem, że argument siły jest skuteczniejszy niż dialog, co w perspektywie opery jest jego oczywistym błędem. Jednocześnie jednak zachodzi między nimi nieporozumienie na innym poziomie, bowiem Mamoud odbiera dosłownie wypowiedź Kapitana, która ma walor metaforyczny, wychodzący poza akt mowy – chodzi nie o porozumienie na poziomie języka, ale na poziomie intencji. Ostatecznie zresztą – i nie wiadomo, czy widzieć w tym ironię, czy sugestię nadziei na rozwiązanie konfliktu – sytuacja na statku „Achille Lauro” zostaje rozwiązana właśnie dzięki negocjacjom, co stwierdza sam Mamoud, zwracając się do Kapitana:

It's over.
It's finished.
As you wished,
It was done by talk³².

³⁰ W dniu, w którym ja / i mój wróg / usiedlibyśmy razem, / przedstawiając swoje racje / i pracując nad wprowadzeniem pokoju, / byłby dniem, w którym umarłyby nasze nadzieje, / i ja również bym umarł. / Moja mowa / jest powolna / i ociężała. / Ezaw / nie potrafi się spierać.

³¹ Co znamienne, na ten element dzieła krytyka okazała się stosunkowo mało wrażliwa.

³² Koniec. / Skończyło się. / Jak sobie życzyłeś, / stało się to przez mówienie.

Porywacze jednak to nie tylko Mamoud, skłonny wysłuchiwać racji Kaptana i podawać mu swoje motywacje – w operze szybko pojawia się kontrpunkt dla jego „marzycielskiej” postawy w postaci Palestyńczyka zwanego „Rambo”, agresywnego, wygłaszającego prymitywnie antysemickie frazy – z nim też wchodzi w bezpośrednią konfrontację Klinghoffer. Innym typem terrorysty jest Omar – desperat, z wyraźnymi skłonnościami do fanatyzmu, dla którego śmierć jest celem i wybawieniem. Każdy z porywaczy został więc wyposażony w inny charakter, zachowuje się i reaguje zupełnie inaczej, ma inny zestaw myślowych odniesień i motywacji; wydawać się wręcz może chwilami, że tak naprawdę nie mają z sobą nic wspólnego. Zarazem jednak ich postawy są reprezentatywne; można wręcz mówić o pewnej typizacji ich motywacji. Uosabiają oni różne aspekty problemu terroryzmu, różne typy destruktywnych zachowań prowokowanych przez pamięć historyczną. Klinghoffer z kolei przedstawiony jest nie jako bierna ofiara, wybrana przypadkowo, ale jako człowiek prezentujący odwagę cywilną – w swojej arii stwierdza, że nigdy nie był człowiekiem konfliktowym, ale czuje, że musi powiedzieć porywaczom prawdę na temat zła ich poczynań (*I've never been a violent man*). Można wręcz odnieść wrażenie, że właśnie za nieulękkłe wystąpienie zostaje zabity jako pierwszy – zostaje więc mu przypisany status bohatera.

Pojęcie bohaterstwa prowadzi nas prostą drogą do jednej z najbardziej symptomatycznych kategorii użytych w dyskusjach toczonych wokół Śmierci Klinghoffera – do kategorii romantyzmu.

Opera romantyczna?

9 grudnia 2001 roku w New York Times ukazał się artykuł Richarda Taruskina o znaczącym tytule: *Music's Dangers And The Case For Control*, stanowiący jedną z najradykalniejszych wypowiedzi w nowej fali dyskusji nad *Śmiercią Klinghoffera*, jaka rozgorzała po atakach 11 września. Rozpatrując operę w kontekście talibańskiego terroryzmu, Taruskin podnosił kwestię odpowiedzialności moralnej sztuki i jej roli w kształtowaniu nastrojów społecznych, zwłaszcza w obliczu radykalizacji zagrożenia. Tekst, ekspresywny, efektowny, stawiający mocne tezy, kończy się zdecydowaną konkluzją: „Art is not blameless. Art can inflict harm. The Taliban know that. It's about time we learned”³³.

Tym, co Taruskin uznał za szczególnie groźne, była relatywizacja zła, wynikająca, jego zdaniem, z próby zrozumienia motywacji terrorystów – zrozumienia, które automatycznie nosi znamiona usprawiedliwienia, przyzna-

³³ „Sztuka nie jest niewinna. Sztuka może wyrządzać szkody. Talibowie wiedzą o tym. Czas, abyśmy i my się o tym dowiedzieli”. Wszystkie cytaty z artykułu Taruskina podaję według wersji na stronie: <http://www.nytimes.com/2001/12/09/arts/music-music-s-dangers-and-the-case-for-control.html?pagewanted=all>

nia, przynajmniej częściowo, racji, zwłaszcza jeśli towarzyszy mu atrakcyjna oprawa artystyczna:

If terrorism [...] is to be defeated, world public opinion has to be turned decisively against it. The only way to do that is to focus resolutely on the acts rather than their claimed (or conjectured) motivations, and to characterize all such acts, whatever their motivation, as crimes. This means no longer romanticizing terrorists as Robin Hoods and no longer idealizing their deeds as rough poetic justice³⁴.

Użyte przez Taruskina pojęcie „uromantycznienia” jest bardzo znamienne. Pojęcie romantyzmu jest, jak wiadomo, jednym z najbardziej wieloznacznych pojęć w historii kultury, przyczyna, jak to kiedyś określił Tatariewicz, „rozpaczy semantyka”. Zastosowane do *Śmierci Klinghoffera* ulega jednak interesującej i pouczającej konkretyzacji, zwłaszcza w kontekście tradycji opery jako gatunku; dlatego opera ta wydaje się bardzo dobrym materiałem, na którego przykładzie można zarysować horyzont ideowy, otaczający dziś pojęcie „romantyzm” w konfrontacji z jego historycznymi postaciami.

Przed wszystkim pojęcie „uromantycznienie” użyte zostało przez Taruskina w nacechowaniu pozytywnym, które jednak oceniane jest negatywnie – opera, „uromantyczniając” terroryzm, nadaje mu pożądane cechy, z którymi wiązać się go nie powinno. Wypowiedź Taruskina ukazuje tym samym jedno z najbardziej charakterystycznych zapętleń związanych z kategorią romantyzmu, estetycznie atrakcyjną, choć aksjologicznie bardzo niebezpieczną. To właśnie romantyzm – rozumiany jako nurt kulturowy, sięgający początków XIX wieku – doprowadził do rozdzielenia ideału kalokagatii, ukazując rozdzielną piękna i dobra: zło, które może być piękne, a nawet zdecydowanie piękniejsze niż dobro, a w pewnych (protomodernistycznych już) ujęciach promując piękno absolutne, które jest wartością nadrzędną w stosunku do aksjologii. Najwyrazistszym tego przykładem jest romantyczny satanizm, oczywiście wyrażający się nie tylko na poziomie estetycznym, ale w estetykę zdecydowanie uwikłany, ściśle wiążący się z jednym z kluczowych pojęć myślenia romantycznego, jakim jest pojęcie wzniosłości. Przykładów romantycznych apologii zła można przywołać naprawdę sporo, ale skoro znajdujemy się w dziedzinie opery, sięgnijmy po przykład należący do tego gatunku:

Credo in un Dio crudel
che m'ha creato simile a sè
e che nell'ira io nomo.
Dalla viltà d'un germe
o d'un atomo vile son nato.

³⁴ „Jeśli terroryzm [...] ma być pokonany, światowa opinia publiczna musi być zwrócona zdecydowanie przeciw niemu. Jediną drogą do tego jest zdecydowane skupienie się raczej na czynach, niż na ich deklarowanych (lub przypuszczanych) motywacjach, i określanie wszystkich takich czynów, niezależnie od ich motywacji, jako zbrodni. To oznacza zaprzestanie uromantyczniania terrorystów jako Robin Hoodów i idealizowania ich postępów jako nieoczywistej poetycznej sprawiedliwości”.

Son scellerato perchè son uomo;
 e sento il fango originario in me.
 Sì! Questa è la mia fè!³⁵

Iago w wersji Boito i Verdiego wyraża zło absolutne, zło metafizyczne, i czyni to na dodatek w arii artystycznie znakomitej. Klasyczny przykład ciemnej strony piękna. Ale nie jest to piękno typowo romantyczne; równie jednoznaczni i atrakcyjni wokalnie są negatywni bohaterowie oper barokowych – nie mówiąc już o tym, że i sam Iago posiada genealogię szekspirowską. Gdyby więc przyjąć tę arię jako punkt odniesienia dla opery *Śmierci Klinghoffer*? Gdyby w tej operze któremuś z terrorystów powierzono do wykonania arię taką, jak aria Iago? – trudno oczywiście wyrokować, ale podejrzewam, że wówczas utwór nie wzbudziłby aż takich kontrowersji. Czarny charakter jest bowiem w *Otelli* zły radykalnie i absolutnie, i co do tego nie ma wątpliwości, bowiem jego aksjologia zbudowana jest na konsekwentnej negacji, jest włączona w klarowną, czarno-białą strukturę, co skutkuje nie tylko parodią *Credo*, ale i odwróceniem pojęcia człowieczeństwa oraz przecięciem jego związku z pojęciem humanitaryzmu („Son scellerato perchè son uomo”). Romantyczna apoteoza zła absolutnego, w której zostaje zachowany schemat czarno-biały, nie jest więc zapewne tym, co Taruskin uważał za groźne w romantyzmie. Ale już inny Verdiowski bohater – Rigoletto – byłby znacznie bliższy piętnowanej przez krytyka niejednoznaczności. Najbardziej właściwym typem dla tego, co Taruskin rozumiał przez pojęcie uromantycznienia terroryzmu, przywołując emblematiczną figurę Robin Hooda, wydaje się bardzo rozpowszechniony w obrębie formacji romantycznej model „szlachetnego złoczyńcy” (którego na gruncie literackim najbardziej znaną realizacją są bohaterowie byroniczni, ale który oddziaływał też na postaci tak znaczące, jak Gustaw z III części *Dziadów*, czy tak wymowne jak Lambro Słowackiego).

Odpowiedź Alice Goodman na zarzuty Taruskina jest tyleż elementem obrony konkretnego utworu, ile znaczącą wypowiedzią w obrębie sporu o współczesne konsekwencje romantycznej wykładni świata:

There's a certain romanticism to the hijackers and that's something, again, that Taruskin picks upon. But the trouble is they think romanticism is good. Romanticism good, romanticism attractive. I don't think that. I actually think the most dangerous thing in the world is romantic nationalism. Not religion, but romantic nationalism³⁶.

³⁵ Cytat z wł. tekstu *Otella* za: <http://opera.stanford.edu/iu/libretti/verotel2.html>. „Wierzę w okrutnego Boga, który mnie stworzył / Na swoje podobieństwo, / i którego imię gniewnie wzywam. / Z podłego ziarna, / z podłej gliny jestem zrodzony. / Jestem niegodziwy, ponieważ / jestem człowiekiem, / I czuję w sobie przyrodzoną nieczystość. / Tak! To moja wiara!” (przeł. K. Stępień-Kutera: <http://www.ruchmuzyczny.pl/PelnyArtykul.php?Id=733>).

³⁶ „Taruskin słusznie spostrzegł także, iż porywacze są w pewnym stopniu romantyczni. Ale problem polega na tym, że myślą, iż romantyzm jest dobry. Romantyzm jest dobry,

Goodman oprotestowuje pozytywne konotacje idei związanych z kategorią romantyzmu, wskazując zarazem różnicę między wyjściowym dla opery konfliktem izralesko-palestyńskim o motywacjach narodowych a uruchomionym przez Taruskina kontekstem konfliktu talibańsko-amerykańskiego motywowanego religijnie i protestując tym samym przeciwko homogenizacji terroryzmu oraz bagatelizowaniu różnorodności jego źródeł ideowych. Model szlachetnego złoczyńcy pasuje jednak do obu wersji postawy romantycznej – i narodowej, i religijnej – jego istotą jest bowiem zło wypływające z poczucia krzywdy (a więc, przynajmniej w założeniu, zwrócone przeciw niesprawiedliwości), połączone z tradycyjnie wysoko waloryzowanymi wartościami, takimi jak odwaga czy gotowość poświęcenia własnego życia dla idei.

Oddanie w operze głosu każdemu bohaterowi, nawet temu, który postrzegany jest jako wróg, zostaje przez Taruskina uznane za relatywizację niebezpieczną w sytuacji wojny, gdy konieczna jest mobilizacja sił i, by tak rzec, zwanie szeregów; Goodman w odpowiedzi na to zdecydowanie przeciwstawia się idei dehumanizacji wrogów, ujednoznacznienia ich jako „złych” i zasługujących na zniszczenie, sięgając przy tym po argumenty z gatunku szczególnie newralgicznych:

The guards at Auschwitz were able to do what they did because they had dehumanised the people who came through. It's that whole process of dehumanising that I hate.³⁷

„Oddanie głosu” terrorystom w operze jest zagadnieniem tym bardziej złożonym, że charakterystyka tych bohaterów poprzez ich wypowiedzi przebiega nie tylko na poziomie semantyki słownej, samej w sobie często niejednoznacznej, lecz także na poziomie muzycznym, z natury o wiele trudniejszym do waloryzacji i interpretacji niż słowa. Labialność semantyczna muzyki w połączeniu z brakiem uniwersalnych wyznaczników jej estetycznej oceny okazała się szczególnie problematyczna w toku dyskusji nad dziełem. Problem nobilitacji postaci porywaczy przez przypisaną im muzykę (zdaniem Taruskina – piękniejszą, niż ta towarzysząca innym postaciom) powracał wielokrotnie. Co ciekawe, wątek ten, niejako w odbiciu lustrzanym pojawił się m.in. w wypowiedzi Rudy Giulianiego, eksburmistrza Nowego Jorku, wsławionego zdecydowaną postawą po atakach 11 września. Zabierając głos w trzeciej fali dyskusji nad operą, sprowokowanej spektaklem przygotowanym w Met w 2014 roku, tak sformułował swoje stanowisko:

(cyt)

As an opera, the music and choruses are quite excellent. John Adams is one of America's greatest composers, and I admire and enjoy his music.

romantyzm jest atrakcyjny. Ja tak nie myślę. Ja myślę, że właśnie najbardziej niebezpieczną rzeczą na świecie jest romantyczny nacjonalizm. Nie religia, ale romantyczny nacjonalizm”.

³⁷ „Strażnicy w Oświęcimiu byli zdolni robić to, co robili, ponieważ odczłowieczyli ludzi, którzy tam przebywali. Nienawidzę właśnie tego procesu dehumanizacji”.

However, as a story attempting to recount the appalling terrorist murder of Leon Klinghoffer, a man who was thrown into the Mediterranean Sea simply because he was Jewish, the opera is factually inaccurate and extraordinarily damaging to an appropriate description of the problems in Israel and Palestine, and of terrorism in general³⁸.

Giuliani dokonał podziału na formę i treść dzieła jako elementy działające jakby niezależnie od siebie, dokonując tym samym próby oddzielenia wartości estetycznych od poziomu ideowego utworu i powracając do formalistycznego rozumienia muzyki, którą takim rozdzieleniem niejako „uniewinniał”. W perspektywie współczesnej humanistyki taki podział jest dość iluzoryczny, ale w końcu polityk nie musi być na bieżąco z refleksją estetyczną; istotniejsze wydaje się to, że dokonane przez Giulianiego rozdzielenie w operze wartości muzycznych i pozamuzycznych jest zasadniczo sprzeczne z głoszoną przez Adamsa – *nota bene* bardzo romantyczną – koncepcją integralności dzieła sztuki. Kompozytor wielokrotnie bowiem podkreślał, że nie jest tylko „dostarczycielem muzyki”, opracowującym temat narzucony lub wybrany przez innych, jest kompozytorem świadomie i celowo podejmującym kwestie inspirowane dla niego jako dla muzyka i jako dla człowieka myślącego jednocześnie; że i jako człowiek, i jako artysta jest stymulowany, inspirowany sferą wiadomości bieżących; że jego sztuka jest rodzajem reakcji na to, co słyszy w radiu i telewizji – i że w tym między innymi wyraża się jego postawa „kompozytora amerykańskiego”. Jest nie tylko organizatorem dźwięków – jest organizatorem sensów, których wyraz stanowi muzyka³⁹.

Kwestia aktualności tematu stającego się podstawą artystycznego opracowania, czy też raczej – punktem wyjścia artystycznego wyrazu i nieuchronnie z nim związanej konieczności zajęcia stanowiska, odsyła nas z powrotem do kategorii romantyzmu, jednak w rozumieniu, o którym Taruskin nie pomyślał, a w każdym razie nie wspominał. Chodzi mianowicie o wprowadzoną w romantyzmie na szeroką skalę ideę jedności życia i sztuki, wyrażającą się między innymi właśnie w artystycznych wypowiedziach na współczesne tematy

W tym miejscu pozwolę sobie przywołać cytat klasyczny, który okazuje się uderzająco aktualny w perspektywie dyskusji toczonych wokół *Śmierci Klinghoffera*:

³⁸ R. Giuliani, *Why I Protested 'The Death of Klinghoffer'*, „The Daily Beast”, 21.10.2014, <http://www.thedailybeast.com/articles/2014/10/20/rudy-giuliani-why-i-protested-the-death-of-klinghoffer.html>.

³⁹ Zob. wywiad dostępny na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=c81s3FwSaaY>. „Jako opera, muzyka i chóry są znakomite. John Adams jest jednym z największych kompozytorów Ameryki i podziwiam i lubię jego muzykę. Jednak jako historia próbująca opowiedzieć przerażające terrorystyczne morderstwo Leona Klinghoffera, człowieka, który został wrzucony do Morza Śródziemnego tylko dlatego, że był Żydem, opera jest faktograficznie niedokładna i niezwykle szkodliwa dla właściwego opisanego problemów w Izraelu i Palestynie i ogólnie terroryzmu”.

LITERAT I

[...]

I proszę, jak opiewać społeczne wypadki;
Zamiast mitologii są naoczne świadki.
Potem, jest to wyraźny, święty przepis sztuki,
Że należy poetom czekać – aż – aż –

JEDEN Z MŁODZIEŻY

Póki? –

Wieleż lat czekać trzeba, nim się przedmiot świeży
Jak figa ucukruje, jak tytuń uleży?

LITERAT I

Nie ma wyraźnych reguł.

LITERAT II

Ze sto lat.

LITERAT I

To mało!⁴⁰

Dyskusja ta – część dramatu przedstawionego przez autora jako „sumienne” odwzorowanie niedawnej przeszłości – stanowi ewidentną metarefleksję Mickiewicza, którego *Dziadów* część III jest *de facto* praktyczną odpowiedzią na pytania postawione podczas rozmowy w Salonie Warszawskim. Szczególnie symptomatyczne wydaje się w tej dyskusji przeciwstawienie „mitologii” „naocznym świadkom”. Mitologia, rozumiana tu zapewne tradycyjnie, jako rezerwuar opowieści, jest synonimem zmyślenia, które – nawet jeśli niesie przesłanie prawdziwe – nie stanowi prawdy weryfikowalnej na płaszczyźnie realistycznej, na płaszczyźnie faktów. Z taką postawą koresponduje nie tylko tradycja poetów klasycyzujących, ale i, na przykład, sformułowanie Schillera: „Was unsterblich im Gesang soll leben, muss im Leben untergehen”, przejęte przez Mickiewicza jako motto do „Konrada Wallenroda”: „Co ma ożyć w pieśni, zagać powinno w rzeczywistości”. Mickiewicz, skrupulatnie podpisując Schillera jako autora tego cytatu, dokonał jednak w przekładzie nadinterpretacji (charakterystycznej zresztą dla jego wszystkich nawiązań do tego poety). Schiller bowiem nie mówił o ożywianiu – o przywracaniu do życia – lecz o życiu nieśmiertelnym, wskazując właśnie na niebezpieczeństwo wykorzystywania w sztuce tematów bieżących. Sztuka nieśmiertelna, niepodlegająca działaniu czasu, nie może, zdaniem poety, wikłać się na poziomie fabuły w dylematy współczesności, ponieważ istnieje ryzyko, że gdy owa współczesność odejdzie w przeszłość, dzieło sztuki straci rację bytu jako zakorzenione w dylematach już nieistniejących.

Kwestia granicy czasowej aktualności tematów dzieł sztuki jest więc ściśle związana z paradoksem uniwersalizmu dzieł sztuki. Zasadniczo za istotny

⁴⁰ Cyt. za: <http://literat.ug.edu.pl/~literat/dziadyo/0008.htm>.

walor dzieła uważa się to, że jest ono w stanie przemówić do ludzi różnych epok i środowisk, czyli jest uniwersalne – nawet więc jeśli odwołuje się do wydarzeń i zjawisk bardzo odległych od bezpośredniego doświadczenia odbiorców, posiada w swych strukturach pewne mechanizmy, pewne „prawdy”, które odbiorca rozpoznaje jako analogiczne do nekających go problemów, a więc takie, które jest w stanie przynajmniej zrozumieć, a w najlepszym przypadku – zinterioryzować⁴¹. Na przeciwnym biegunie można usytuować dzieła współczesne, powstające na materiale bieżącym; ich uniwersalizm oraz kulturowa trwałość są wielką niewiadomą – nie wiadomo, jak i czy przetrwają tak zwaną próbę czasu, ich oddziaływanie zwykło się określać jako doraźne. W przypadku takich utworów ich wartość artystyczna zazwyczaj schodzi na dalszy plan. Podstawą ich oceny, a przynajmniej zasadą ich społecznego funkcjonowania jest to, z jakim zespołem poglądów są kojarzone. Takie utwory są nieuchronnie zaangażowanym głosem w aktualnej sprawie, nieuchronnie posiadają walor publicystyczny, nawet jeśli nie mają waloru propagandowego. W przypadku wyboru tematu współczesnego z całą mocą uwidacznia się aksjologiczny wymiar sztuki, w której bezstronność i niezaangażowanie mają charakter utopijny, ponieważ artysta zawsze reprezentuje jakieś stanowisko, zawsze wyraża pewne poglądy, nawet jeśli z całą sumiennością stara się w swoim utworze oddać głos strony przeciwnej.

Jesteśmy już obecnie przyzwyczajeni do tego, że zarówno współczesna literatura (proza, poezja), jak i sztuka dramatyczna stanowią reakcję na bieżące wydarzenia, że niejako dotrzymują kroku rzeczywistości, zresztą nieuchronnie wywołując w związku z tym protesty i kontestacje. Współczesna opera wydaje się pod tym względem nieco zapóźniona. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że twórczość operowa w sferze tematycznej jest na takim etapie rozwoju, na jakim była twórczość literacka w okresie przełomu romantycznego. Tematy aktualne są w niej rzadkie – jeśli już się pojawiają, to są zapośredniczone przez teksty literackie. Możemy wręcz zaobserwować współcześnie interesujący paradoks: podczas gdy realizacje sceniczne nawet dzieł dawnych, zwłaszcza w obrębie teatru reżyserskiego, często mają charakter uwspółcześniający i aktualizujący – czego świadectwem choćby samego Sellarsa spektakle Mozartowskie – to twórczość autorska XX i XXI wieku jest o wiele bardziej zachowawcza. To naturalnie tendencja nie bezwyjątkowa, ale odczuwalna. W istocie bowiem tematy bieżące (przez to pojęcie rozumiem wydarzenia zachodzące za życia tych, którzy przetwarzali je w sztukę) zdomowały się w literaturze, a zwłaszcza w sztuce dramatycznej dopiero u progu wieku XIX. Co więcej, ich pojawienie się miało ścisły związek z założeniami romantycznej estetyki i aksjologii, przede wszystkim zaś z postulatem jedności życia i literatury.

⁴¹ W teatrze dramatycznym i w operze proces wydobywania – a niekiedy raczej „montowania”, tworzenia – owych uniwersalnych znaczeń daje się zaobserwować najwyraźniej we współczesnym teatrze reżyserskim.

Aktualność tematu nie oznacza zresztą z reguły jego reporterskiego przeniesienia w dzieło artystyczne. I w perspektywie immanentnej dzieła – jeśli zawiesimy problem jego recepcji – nie ma znaczenia, czy poddane artystycznemu opracowaniu wydarzenia zaistniały dziesięć czy sto lat wcześniej. Romantyzm – w imię prawa do zindywidualizowanej wizji świata – przenosi prawdę sztuki nad prawdę faktów, podobnie jak szukając prawdziwej szlachetności ducha, czyni to niejednokrotnie poza tradycyjną aksjologią i moralnością (na przykład właśnie formując typ „szlachetnego złoczyńcy”). To z kolei wiąże się z postrzeganiem sztuki nieprzemijającej, posiadającej walor trwałości jako domeny mitu – a więc narracji, która nawet jeśli genetycznie związana była z jakimiś rzeczywistymi wydarzeniami, dawno już ten związek zatarła i której cechą jest wieloznaczność, a tym samym – co ważne w kontekście *Śmierci Klinghoffera* – swoboda różnorodnych interpretacji i ich aksjologicznej oceny. Opowieść, która przeszła w porządek mitu, to z natury swojej bowiem opowieść wielowariantowa, posiadająca różne wersje.

Opera bardzo często opisywana jest jako domena mitu. O jej odrealniającym, a zarazem uniwersalizującym działaniu decydować ma przede wszystkim umuzyycznienie przedstawianej historii, wprowadzanie jej w porządek estetyczny i ideowy o charakterze autonomicznym, dla którego rzeczywiste wydarzenia stanowią jedynie kontekst uzupełniający, a istotą jest rozgrywający się ludzki dramat o nośności ponadczasowej. Czy tak jest w przypadku *Śmierci Klinghoffera*?

Jak głosiło hasło reklamowe Met w 2014 roku: „Najpierw zobacz. Potem zdecyduj”⁴².

Bibliografia

Książki i artykuły:

- Bohn M.K., *The Achille Lauro Hijacking, Lessons in the Politics and Prejudice of Terrorism*, Washington DC, 2004 W.E. Smith, *Terrorism. The Voyage of the Achille Lauro*, „Time” 21.09.1985, <http://content.time.com/time/suciber/article/0,33009,960163-1,00.html>.
- Cahill S., *Grand Pianola Music* [w:] T. May, *The John Adams Reader. Essential Writings on an American Composer*, New Jersey 2006, s. 89–90.
- Feuchtner B., *The Klinghoffer Debate* [w:] T. May, *The John Adams Reader. Essential Writings on an American Composer*, New Jersey 2006, s. 299–300.
- Giuliani R., *Why I Protested 'The Death of Klinghoffer'*, „The Daily Beast”, 21.10.2014, <http://www.thedailybeast.com/articles/2014/10/20/rudy-giuliani-why-i-protested-the-death-of-klinghoffer.html>.

⁴² „See it first. Then decide”. Cyt. za: K. Rile, „The Death of Klinghoffer”: the John Adams'Opera Sparks Protest at the Met, <http://daily.jstor.org/the-death-of-klinghoffer-john-adams-opera-sparks-protest-at-the-met/>.

- Kozinn A., *Klinghoffer Daughters Protest Opera*, „The New York Times”, 11.09.1991, <http://www.nytimes.com/1991/09/11/arts/klinghoffer-daughters-protest-opera.html>.
- Lelong S., *Nouvelle musique. À la découverte de 24 compositeurs*, Paris 1996.
- Machart R., *John Adams*, Paris 2004.
- May T., *Creating Context: Peter Sellars on Working with Adams* [w:] T. May, *The John Adams Reader. Essential Writings on an American Composer*, New Jersey 2006, s. 238–248.
- Rile K., „*The Death of Klinghoffer*”: *the John Adams’ Opera Sparks Protest at the Met*, <http://daily.jstor.org/the-death-of-klinghoffer-john-adams-opera-sparks-protest-at-the-met/>.
- Rockwell J., *From the Episode of Terrorism. Adams’s „Death of Klinghoffer”* [w:] T. May, *The John Adams Reader. Essential Writings on an American Composer*, New Jersey 2006, s. 313–316.
- Rose J., *30 Years After Their Father’s Murder, Klinghoffer Daughters Step Onto Their Own Stage*, <http://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2015/10/08/446974565/30-years-after-their-fathers-murder-klinghoffer-daughters-step-onto-their-own-st>.
- Rothstein E., *Seeking Symmetry Between Palestinians and Jews* [w:] T. May, *The John Adams Reader. Essential Writings on an American Composer*, New Jersey 2006, s. 317–320.
- Steinberg M., *The Death of Klinghoffer* [w:] T. May, *The John Adams Reader. Essential Writings on an American Composer*, New Jersey 2006, s. 129.
- Swed M., *Seeking Answers in an Opera* [w:] T. May, *The John Adams Reader. Essential Writings on an American Composer*, New Jersey 2006, s. 322..
- Taruskin R., *Music’s Dangers And The Case For Control*, „New York Times” 9.12.2001, <http://www.nytimes.com/2001/12/09/arts/music-music-s-dangers-and-the-case-for-control.html?pagewanted=all>.

Strony internetowe:

<http://metopera.org/PageFiles/41061/Oct%2020%20Klinghoffer.pdf>

<http://www.adl.org/israel-international/israel-middle-east/content/backgroundersarticles/the-klinghoffer-family-reacts-to-death-of-klinghoffer-opera.html>
<http://www.adl.org/israel-international/israel-middle-east/content/backgroundersarticles/the-klinghoffer-family-reacts-to-death-of-klinghoffer-opera.html#.V6rzGluLSW->

<http://forward.com/opinion/207587/klinghoffer-is-an-insult-to-our-father-s-m/?attribution=author-article-listing-1-headline>

<https://www.youtube.com/watch?v=c81s3FwSaaY>

<https://www.y.com/watch?v=2zvVZY3Dhb4>

<http://www.theguardian.com/music/2012/jan/29/alice-goodman-death-klinghoffer-interview>

<https://www.youtube.com/watch?v=c81s3FwSaaY>

<http://www.boosey.com/downloads/KlinghofferLibretto.pdf>

<http://opera.stanford.edu/iu/libretti/verotel2.html>