didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 183**
Data wydania: październik 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/gdy-dusza-drzy

/ OPERA

Gdy dusza drży

Dorota Krzywicka-Kaindel

Salzburger Festspiele 2024

Mieczysław Weinberg

Idiota

libretto: Aleksander Miedwiediew na podstawie powieści Fiodora Dostojewskiego *Idiota*, kierownictwo muzyczne: Mirga Gražinytė-Tyla, reżyseria: Krzysztof Warlikowski, scenografia i kostiumy: Małgorzata Szczęśniak, światło: Felice Ross, animacje: Kamil Polak, choreografia: Claude Bardouil, dramaturgia: Christian Longchamp

premiera: 2 sierpnia 2024

Narracja tej parnej jak letnia noc opowieści przypomina najpierw wytaczający się niespiesznie ze stacji pociąg. Sunie wolno, to znów żwawiej, w takt coraz gorętszych emocji rozpędza się prosto w nieuchronną katastrofę… Skojarzenie z jazdą pociągiem łatwo się nasuwa, bo opowieść rozpoczyna podróż koleją właśnie. Tu, w wygodnym wagonie, na czerwonych, obitych gładką skórą kanapach, spotykają się obaj protagoniści. Pierwszy to powracający z kuracji w Szwajcarii książę Myszkin (niezrównany Bogdan

Volkov), który – wedle jego słów – dość ma sanatoryjnego odosobnienia i pragnie kontaktu z ludźmi. Drugi to udający się do bogatej ciotki kupiecki syn, utracjusz Parfien Rogożyn. Przejmujący w tej roli Vladislav Sulimsky jest jak niebezpieczny, nieprzenikniony żywioł, przeciwieństwo subtelnego księcia, głoszącego rychłe zwycięstwo rządzącej światem miłości. W przedziale podróżuje też gadatliwy i wszędobylski Lebiediew z (milczącą) żoną. Lebiediew będzie obecny niemal nieustannie, jako – często wścibski – obserwator i komentator, a w końcu też prowokator dramatycznych wydarzeń.

Intensywną czerwień foteli wydobywa dopiero światło. Jesteśmy na dworcu o pięknie, kasetowo przeszklonych drzwiach wejściowych do poczekalni. Myszkin, drobny, niepozorny młodzieniec z blond czupryną, wszedł, ciężko dysząc. Może po prostu ze zmęczenia, ale może to astma.

Po lewej stronie otworzyła się tymczasem ściana. Poznajemy wnętrze mieszkania Rogożyna. Skromnie umeblowane: stół, krzesła, łóżko, ale wzrok przyciąga bajecznie barwny kilim, którego głównym akcentem są dwa kolorowe pawie, a może inne rajskie ptaki. Na łóżku leży kobieta w bieli. Domyślamy się, że to antycypacja i że oglądamy zwłoki Nastazji, bo pierwszy obraz inscenizacji to wersalikami nakreślone słowa: „Nastazja, 25 lat; ona go opuszcza; on ją zabija”. Streszczenie fabuły jak ponure haiku.

Fenomenalną pracę wykonała Małgorzata Szczęśniak, zagospodarowując całą czterdziestometrową szerokość gigantycznej sceny, jednocześnie kreując kameralne przestrzenie adekwatne do charakteru wyciszonych, intymnych scen. Warto na przykład porównać oba prostokąty wycięte w ścianie sceny. Ekran po prawej to nie tylko okno przedziału kolejowego pozwalające na wygląd na zewnątrz. To przede wszystkim też to, co racjonalnie postrzegamy i rozumiemy: tu będziemy czytać wzory

matematyczne, litery układające się w zdania. Zaś wzorzysty kilim wypełniający całą ścianę pokoju po lewej to wgląd w symboliczne wnętrze duszy: gorące, duszne, pełne tajemnic i kolorów. Pokój Rogożyna bywa zasnuty ażurową firanką. Białą, gdy spod niej wyłania się Nastazja Filipowna, tak że tiulowa mgiełka zamienia się przez moment w ślubny welon. Czarną, gdy tragedia się w końcu dokona… Ale na razie przed nami długa droga.

Pociąg więc rusza. Powoli przesuwają się obrazy jak ten z kolejowego okna. Ale to okno to nie tylko rama ekranu po prawej stronie sceny: to byłaby perspektywa postaci dramatu. My jednak widzimy na całej szerokości sceny równinę porośniętą bezlistnymi, burymi drzewami, z gdzieniegdzie leżącymi płatami śniegu. Wszak nie siedzimy w przedziale, nasza perspektywa jest szersza. Naszym „widokiem z okna" jest cała scena. Okno pociągu, czyli to, co widzimy w ramie ekranu, jest czarno-białe. To, co poza ekranem, czyli nasza, widzów, rzeczywistość jest w sepiowym kolorze starej fotografii. Przesuwający się powoli obraz sugeruje jazdę pociągu. Dodatkowo oprócz tego, że przed naszymi oczami pociąg mknie do Petersburga (bo migają drzewa), w ruch wprowadzony jest też sam przedział, czyli naprzeciw siebie umieszczone fotele, na których siedzą Myszkin i Rogożyn. Te dwa połączone ze sobą siedziska przesuwają się powoluteńku, ledwie zauważalnie, ale konsekwentnie wzdłuż sceny, odjeżdżając od nas. Nakładają się tu więc na siebie płaszczyzny: widok za oknem (ruchomy), przedział dwóch protagonistów (też ruchomy) i my – obserwatorzy, niby nieruchomi, ale przecież współpodróżujący świadkowie wydarzeń. Szczególna to demonstracja einsteinowskiej teorii względności ruchu!

Nazwisko genialnego uczonego pojawi się zresztą wkrótce na szkolnej (uczelnianej?) zielonkawej tablicy, w którą przeistoczy się okno pociągu. Na niej, niczym podczas wykładu, będzie pisał Myszkin wzory matematyczne,

zestawiając teorię grawitacji Newtona i jej uwspółcześnioną, dopasowaną do wiedzy o wszechświecie przez Einsteina wersję.

Zanim jednak to się stanie, najpierw ujrzymy tam w całej okazałości portret magicznie pięknej, ciemnowłosej kobiety. To Nastazja Filipowna. Obiekt miłości, pożądania, zazdrości, nienawiści indukujący emocje zalecających się do niej mężczyzn i obserwujących ją kobiet: O uczuciu do Nastazji opowiada wszak Myszkinowi zaraz w pociągu Rogożyn. Pożąda jej także Tocki, opiekujący się nią od sierocego dzieciństwa, a zarazem będący jej kochankiem. Na jej osobę i posażne pieniądze dybie Gania Iwołgin. Wreszcie i książę Myszkin poddaje się jej urokowi, zastrzegając się jednak, że kocha ją „z litości". Nastazja budzi pożądanie, polaryzuje, ale to nie ona, lecz nowo przybyły okaże się podmiotem, wokół którego ogniskują się oczy i serca wszystkich. Trochę przypomina to urzeczenie Jochanaanem na dworze Heroda w operze Richarda Straussa, gdzie przedmiotem erotycznych westchnień króla jest wprawdzie piękna pasierbica Salome, ale i on, i jego żona, a przede wszystkim sama Salome nie umieją ukryć fascynacji charyzmatycznym więźniem – Jochanaanem. Podobnie jest i tu: z chwilą gdy obecni poznają księcia, to on, nie piękna Nastazja jest w centrum uwagi, niejako mimochodem sterując uczuciami otaczających go ludzi, uzależniając ich od siebie.

Lew Myszkin! Cóż za nieoczekiwane, antynomiczne zestawienie imienia z nazwiskiem, podkreślające dwoistość natury głównego bohatera, jego pozorną tylko słabość i niepozorność. Postać zjawiającego się nieoczekiwanie księcia przywołuje również skojarzenia z głoszącym hasła o miłości i pięknie Pasterzem z opery Karola Szymanowskiego, który oczarowuje i króla Rogera i jego żonę Roksanę. Narzuca się też podobieństwo do sytuacji z *Teorematu*: tak jak Przybysz w filmie Pasoliniego samą swoją obecnością opanowuje

uczucia wszystkich domowników i stawia na głowie życie rodziny, u której zamieszkuje, tak Myszkin staje się obiektem zainteresowania i ekscytacji wszystkich niemalże postaci z Nastazją Filipowną, Agłają Jepanczyną i Rogożynem na czele. Już w pociągu Rogożyn nazywa księcia „jurodiwyj", boski szaleniec.

Od asocjacji z Przybyszem z *Teorematu* i jego „boskich" odwiedzin już tylko krok do porównania księcia z Chrystusem. Zresztą taką sugestię zawiera już powieść Dostojewskiego: Myszkin, uosobienie łagodności i dobroci, prawi o miłości, która powinna zapanować nad światem, o dobru, jedynym remedium na bolączki i konflikty, o nadziei, bez której nie sposób żyć. W jednej z kluczowych scen powieści pojawia się figura umęczonych zwłok Chrystusa z obrazu Holbeina. Kopia tego malowidła wisi w domu Rogożyna. Dostojewski słowami Myszkina, który dostrzegłszy je w mieszkaniu towarzysza wspomina, że widział to arcydzieło w Szwajcarii, opisuje przy tym potężne wrażenie, jakie na nim wywołało. Wstrząs, jaki pisarz wówczas przeżył, nie uszedł uwadze towarzyszącej mu żony: „Gdy po jakichś piętnastu, dwudziestu minutach wróciłam, zobaczyłam, że Fiodor Michajłowicz wciąż stoi przed obrazem jak przykuty. Na jego wzburzonej twarzy malowało się przerażenie, które nieraz zdarzało mi się obserwować w pierwszych chwilach ataku epilepsji. Ostrożnie wzięłam go pod rękę, przeprowadziłam do drugiej sali i posadziłam na ławce, spodziewając się lada moment ataku. Na szczęście atak nie nastąpił. Fiodor Michajłowicz uspokoił się nieco i wychodząc z muzeum nalegał, abyśmy jeszcze raz poszli popatrzeć na obraz, który wywarł na nim tak wstrząsające wrażenie" (Dostojewska, 1974, s. 175).

Obrazu Holbeina nie mogło więc zabraknąć w inscenizacji Krzysztofa Warlikowskiego. „Najzwyklejszy trup człowieka, który jeszcze przed przybiciem do krzyża zniósł nieskończone męki, rany, tortury, bicie przez

tłum, kiedy dźwigał na sobie krzyż i upadał pod jego brzemieniem, wreszcie mękę ukrzyżowania. […] Prawda, że jest to twarz człowieka dopiero co zdjętego z krzyża, […] nic jeszcze nie zdążyło zesztywnieć, więc w obliczu zmarłego przebija nawet cierpienie, jak gdyby jeszcze teraz przez Niego odczuwane" (Dostojewski, 1984, s. 243-244).

I tak oto umęczone, wyszarzałe ciało Chrystusa leży wciśnięte w drewnianą ramę podłużnego obrazu, niczym Myszkin spętany przez narzuconą samemu sobie opresję, cierpiący za wszystkich, próbujący leczyć bratnie i siostrzane dusze miłością i dobrocią. Książę w inscenizacji Krzysztofa Warlikowskiego leży prawie nagi pod obrazem, jakby na stole prosekcyjnym. Znieruchomiały i bezwładny po ataku epilepsji, którego wówczas uniknął Dostojewski w genewskiej galerii, a który oto dopadł poranioną duszę niedawnego pacjenta sanatorium.

Skoro mowa o tropach i asocjacjach, nie sposób nie myśleć o *Czarodziejskiej górze* i Hansie Castorpie, skoro Myszkin przyjeżdża ze Szwajcarii po kilkuletniej kuracji (jakże pasują dywagacje Manna na temat względności poczucia upływu czasu do zapisanej wzorami Newtona i Einsteina tablicy). Książę będąc w odwiedzinach u generałostwa Jepanczynów opowiada o swoim pobycie w sanatorium, pokazuje swoje zdjęcie z górskiej wycieczki (hipnotycznie intrygująca, subtelna animacja Kamila Polaka) i wzbudza zachwyt trzech córek generała: trudno nie skojarzyć ich z trzema siostrami Czechowa (notabene też generalskimi córkami). Z pewnością nie przypadkiem ich suknie – biała, niebieska i czerwona – to kolory rosyjskiej flagi symbolizujące kolejno wiarę, nadzieję i miłość. Krzysztof Warlikowski, podrzuciwszy czechowowski trop, sugeruje jednocześnie zgoła inne losy sióstr. Podczas gdy Olga, Masza i Irina tkwią w beznadziei i tęsknocie za wielkim światem i za jedyną możliwość wyrwania się z prowincji uważają

małżeństwo, wyemancypowane panny Jepanczyn inicjują samodzielność i zdobycie wyższego wykształcenia. Początkowo posługują się językiem migowym (co łatwo zinterpretować jako symbol braku prawa do głosu i równouprawnienia). Zmienią stroje na nowocześniejsze. Jako pierwsza wyrywa się najaktywniejsza z nich – Agłaja (teraz w minispódniczce i z krótszymi włosami) podąża za księciem może niekoniecznie z miłości, ale czując w nim moralne wsparcie, jeśli chodzi o zgłębianie wiedzy, bo przecież to on, Myszkin, zainfekował panny naukowymi tezami. Zobaczymy ją w rzędach audytorium sali wykładowej. Mędrca szkiełko i oko ważniejsze niż czucie i wiara?

Agłaję, o której urodzie książę się nad wyraz niezręcznie wypowie, że jest „prawie tak piękna jak Nastazja Filipowna", poznajemy najpierw w półmroku, słuchając jej wspaniałego, bogatego w niuanse, ciepłego głosu o niewysłowionej słodyczy. Książę w tym czasie pisze na tablicy, również śpiewając. Ten specyficzny duet, niebędący rozmową, bo oboje śpiewają naprzemiennie w różnych pomieszczeniach, jest jedną z pierwszych zachwycających muzycznie scen tej opery. Znakomita muzyka Weinberga i mistrzowskie wykorzystanie barw orkiestry to jedno, ale głosy obojga, Agłai (Xenia Puskarz Thomas) i księcia (Bogdan Volkov), są po prostu porywająco piękne. Ale oczywiście to niejedyna taka scena. Wspaniale brzmi książę w (śpiewnej) opowieści dla trzech sióstr.

Oszałamiające, jakby gęste od mrocznej energii są sola Nastazji: wspaniała, kiedy żegna się z księciem i odchodzi z Rogożynem po przyjęciu imieninowym. Zaś w kluczowej scenie IV aktu, w której rozmawia z Agłają, księciem i Rogożynem (scenę tę można by nazwać kwartetem zazdrości i namiętności) jest po prostu olśniewająca. To czwarta znakomita rola Aušrinė Stundytė w inscenizacji Krzysztofa Warlikowskiego, po tytułowych kreacjach

w *Lady Macbeth mceńskiego powiatu* Szostakowicza, *Elektrze* Straussa i *Dydonie* Purcella/Schönberga.

Jednak prawdziwym zjawiskiem tej operowej uczty jest ukraiński tenor Bogdan Volkov. Obdarzony głosem o intensywnej, a zarazem miękkiej barwie, w dodatku znakomity aktorsko, jak magnes przyciąga wzrok i nakręca emocje. Jego energia emanuje z dominującą siłą. Scena ataku epilepsji księcia zapada na zawsze w pamięć. Tnące powietrze tutti unisono, kwarta jak posępny sygnał karetki i szeleszczące dysonansami smyczki. Dzwony. Przez scenę w poprzek biegnie długa smuga szarego światła, w którego mętnym blasku szamoce się drobne, bezbronne ciało oszalałe z bólu rozedrganej duszy.

Kompozytor postawił w *Idiocie* przed śpiewakami i śpiewaczkami zadanie nie lada. Dzieło Weinberga jest właściwie kameralną sztuką teatralną, której zwaśnione lub konkurujące między sobą postaci, ich pożądanie czy wstręt, miłość czy nienawiść są tak silne, tak intensywne, że słowo mówione nie wystarcza i rozmowa staje się śpiewem. Wybitna umiejętność Krzysztofa Warlikowskiego pracy z aktorami zaowocowała w tym przypadku kapitalnymi kreacjami. Reżyser wydobył ze śpiewających ich możliwości aktorskie w stopniu, jaki rzadko się ogląda na scenach operowych. Żarliwość przekazu, prawda sceniczna przykuwa uwagę, wzrusza, magnetyzuje i długo nie pozwala o sobie zapomnieć.

Kiedy Weinberg pisał *Idiotę* (1986-1989), swoją ostatnią, siódmą operę, dobiegał siedemdziesiątki. Urodzony w 1919 roku w Warszawie, odebrał staranne wychowanie muzyczne i gdyby nie wybuch wojny, zapewne poszedłby w ślady ojca, muzyka rewiowego. Jednak losy wojenne rzuciły go do Związku Radzieckiego, gdzie kontynuował studia muzyczne. Przeżył. Rodziców i młodszą siostrę, którzy zostali w Polsce, pochłonął Shoah.

Życie, a w szczególności tworzenie pod stalinowskie dyktando polityczno-kulturalne, było nieznośne. Pewnie dlatego Weinberg komponował głównie muzykę instrumentalną oraz filmową (m.in. do *Lecą żurawie*, jednego z najbardziej znanych obrazów radzieckiej kinematografii), licząc na to, że uniknie represji. Wielokrotnie krytykowany za zbyt pesymistyczne brzmienie i niedostatecznie obfite czerpanie z tradycji muzyki ludowej, w 1952 roku został na podstawie sfałszowanego dokumentu aresztowany za rzekome propagowanie utworzenia Republiki Żydowskiej na Krymie. Przeżył dzięki wstawiennictwu Dymitra Szostakowicza, choć decydującym czynnikiem była śmierć dyktatora i odwilż.

Weinberga fascynowała najwyraźniej narracja muzyczna spleciona z tematyką literacką, możliwość dopowiadania i potęgowania muzyką emocji zawartych w tekście, gdyż napisał aż siedem oper. Komponując je, posługiwał się – podobnie jak jego przyjaciel i mentor Szostakowicz – stylem konwersacyjnym, czyli właśnie budując frazy muzyczne na wzór dialogu lub swobodnej wypowiedzi. Nadzieje, że czasy w ZSRR się zmieniły i sztuka nie będzie podlegać propagandowemu dyktatowi, okazały się jednak płonne. Z ośmiu oper jedynie dwie wystawiono za życia kompozytora: w 1967 roku w Leningradzie *Madonnę i żołnierza* (o miłości młodej Polki i radzieckiego oficera) oraz *Portret* według opowiadania Gogola: utwór powstał w 1983 roku, prapremiera odbyła się w Brnie w tym samym roku (Moskwa pokazała *Portret* dziewięć lat później).

Pierwsza opera Weinberga, *Pasażerka*, napisana w 1968 roku, miała prapremierę w Moskwie dopiero trzydzieści osiem lat później (już po śmierci kompozytora), w wersji koncertowej, ponieważ tematyka obozowa, nawet gdy opowiadano o nazistowskich, nie sowieckich miejscach kaźni, była w ZSRR niecenzuralna, bo „źle się kojarzyła”. Jako spektakl sceniczny

pokazana została po raz pierwszy w Austrii na Bregenzer Festspiele latem 2010 roku[1]. *Pasażerka* stanowiła z pewnością wyraz potrzeby konfrontacji z tematem Zagłady, a w szczególności z faktem, że dewastacja wojenna to nie tylko zbrodnia: śmierć milionów ludzi i nieuleczalnie okaleczone dusze tych, którzy przeżyli; to także niedokonana kara dla setek tysięcy oprawców, którzy po wojnie wtopili się w anonimowy tłum, usprawiedliwiając swoją podłość przymusem wykonywania rozkazów przełożonych.

Dlaczego Weinberg wybrał akurat *Idiotę* jako kanwę swojej ósmej, ostatniej opery? Odpowiedź wydaje się prosta. Najwyraźniej zobaczył w tytułowej postaci samego siebie: Dwudziestoletni, u progu II wojny światowej został sam. Niedopasowany, nadwrażliwy, z trudem funkcjonujący w świecie, który był mu obcy. We wspomnieniach tych, którzy go znali, powtarza się opis człowieka wyciszonego, zalęknionego, zamkniętego w sobie. Polak, któremu przyszło żyć w Związku Radzieckim, mówić po rosyjsku, języku, który był i do końca pozostał dla niego obcy. Jednocześnie wyprawa do Polski na Warszawską Jesień w 1966 roku nie okazała się antidotum na nostalgię, wręcz przeciwnie, przyniosła kompozytorowi kolejne rozczarowanie i ból: Warszawa, miasto jego młodości, zmieniło się nie do poznania. W dodatku organizatorzy w ostatniej chwili zrezygnowali z prezentacji jego muzyki[2].

Żyd Weinberg pod koniec życia przyjął chrzest. Czy chciał w ten sposób „oswoić" obcą religię? Zaasymilować? Czy dał się ochrzcić z głębokiego przekonania, uwierzywszy, że chrześcijaństwo to religia miłości, nie starotestamentowe „oko za oko", lecz nadstawiony pokornie drugi policzek uderzonego (aż trudno uwierzyć, że w imię chrześcijańskiego Boga mordowano od wieków). Chrystus powiedział: „Takie jest przykazanie moje, abyście się wzajemnie miłowali, jak ja was umiłowałem"[3].

Wstrząśnięty obrazem Holbeina, identyfikujący się z Chrystusem, ufny w

ludzką dobroć Myszkin to sam Weinberg. To właśnie utożsamienie się kompozytora z Myszkinem, koncentracja na tytułowej postaci, a wreszcie intensywność wypowiedzi muzycznej sprawiają, że śledzimy losy księcia jak w hipnozie. Zauroczona publiczność w Salzburgu po prostu zachłysnęła się z zachwytu.

Idiota Weinberga jest dziełem niezwykle bogatym muzycznie. W inscenizacji salzburskiej kierownictwo muzyczne objęła utalentowana, umiejąca cyzelować detale, ale i „rozhuśtać" orkiestrę Litwinka Mirga Gražinytė-Tyla, wszystko więc wybrzmiało należycie: skomplikowane związki emocjonalne, zawęźlenia duchowe, konflikty, namiętność i tęsknoty, wszystko to buzuje w orkiestrze od momentów pastelowego wyciszenia po rozbuchaną, mieniącą się barwami dźwięków całą przebogatą paletę brzmień. Kompozytor nie stroni przy tym od eklektycznych zestawień, chętnie korzysta z systemu lejtmotywów. Dominująca atonalność sąsiaduje ze zwrotkową piosenką w g-moll (*Ballada o biednym rycerzu* Puszkina, zawarta zresztą już w powieści Dostojewskiego) i z wodewilową wstawką, gdy podczas imieninowej imprezy Nastazji Lebiediew (mistrzowska rola Jurija Samoilova) jako dusza towarzystwa zabawia gości, śpiewając z towarzyszeniem keyboardu solo i pokazując sztuczki czarodziejskie, w tym tę najefektowniejszą, w której krzesze palcami ogniki. Historię niedoszłego mariażu księcia i Nastazji opowiada Lebiediew parlando z oszczędnym towarzyszeniem orkiestry. Nagle, gdy dochodzi do momentu opowieści, jak to panna młoda, zamiast powiedzieć „tak", zerwała welon, Lebiediew milknie: słyszymy fortissimo trzykrotnie powtórzony motyw jak trzy okrzyki: „Ratuj mnie! Zabierz mnie stąd! Gdzie tylko zechcesz!" – Lebiediew powraca do swojego sprawozdania. Tonalna i prosta niczym kozacka dumka jest ostatnia miłosna aria Rogożyna. Pomału, jak na zwolnionych obrotach nieszczęsny zatraceniec podchodzi do łoża, na którym czeka na niego ukochana. Śpiewa miękko, łagodnie, z

wielkim smutkiem. Kiedy Nastazja wyciąga do Rogożyna ręce, czy to w geście zmysłowej tęsknoty, czy troskliwej pociechy, a może błagając o wybaczenie, orkiestra milknie na ułamek sekundy, na dźgnięcie nożem. To jeden szybki cios. Nastazja wydaje krótkie bolesne westchnienie. Są przez moment sczepieni ze sobą jak w akcie intymnym. Potem ona słabnie w jego ramionach. Całą scenę obserwuje obecny w pokoju, odrętwiały z przerażenia Myszkin. Kiedy jest już po wszystkim, wstaje powoli, idzie do łóżka i kładzie się na wznak koło martwej. Z drugiego jej boku układa się Rogożyn. Rywale. Połączeni tajemnicą zbrodni, magnetycznym przyciąganiem dobra i zła. Niewytłumaczalną wzajemną fascynacją. Myszkin miał rację: miłość rządzi światem. Ale przemilczał, jak bardzo bywa destrukcyjna.

Wzór cytowania:

Krzywicka-Kaindel, Dorota, *Gdy dusza drży*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024, nr 183, https://didaskalia.pl/pl/artykul/gdy-dusza-drzy.

Autor/ka

Dorota Krzywicka-Kaindel

Dorota Krzywicka-Kaindel – muzykolożka, krytyczka teatralna, tłumaczka i menedżerka kultury. Mieszka i pracuje w Lesie Wiedeńskim.

Przypisy

1. Krótko przed śmiercią kompozytora jego librecista Aleksander Medwiediew obiecał mu, że gdy doczeka wystawienia *Pasażerki*, będzie ją oglądał ze zdwojoną uwagą (w swoim i Weinberga imieniu). Ciężko chory, nie zdołał obejrzeć bregenckiej prapremiery 21 lipca 2010: zmarł pięć dni później.
2. Wykonana miała być VIII symfonia *Kwiaty polskie* do słów Juliana Tuwima, utwór będący symfonią tylko z nazwy. Jest to bowiem cykl pieśni na głos tenorowy, chór mieszany i orkiestrę. Wybór tekstu, a także charakter muzyki wykorzystującej m.in. rytmy polskich

tańców ludowych, świadczy o tęsknocie kompozytora za ojczyzną i jego demonstracyjnej autoidentyfikacji jako Polaka. Niestety organizatorzy festiwalu widzieli w nim po prostu jednego z członków radzieckiej delegacji i potraktowali z chłodnym dystansem.
3. Ewangelia wg św. Jana 15:12.

Bibliografia

Dostojewska, Anna, *Wspomnienia*, tłum. Z. Podgórzec, PIW, Warszawa 1974.

Dostojewski, Fiodor, *Idiota*, tłum. J. Jędrzejewicz, PIW, Warszawa 1984.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/gdy-dusza-drzy*