



Matsukaze

H O S O K A W A


TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA



TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

Dyrektor Naczelny / General Director **Waldemar Dąbrowski**

Dyrektor Artystyczny / Artistic Director **Mariusz Treliński**

Dyrektor Polskiego Baletu Narodowego / Polish National Ballet Director **Krzysztof Pastor**

Dyrektor Muzyczny / Music Director **Tadeusz Kozłowski**

Matsukaze

T O S H I O H O S O K A W A / S A S H A W A L T Z

Opera w jednym akcie / Opera in one act

Libretto: Hannah Dübgen wg Motokiyo Zeami

Libretto by Hannah Dübgen after Motokiyo Zeami

Niemiecka wersja językowa

German language version

Dyrygent / Conductor PABLO HERAS-CASADO

Reżyseria i choreografia / Director and Choreographer SASHA WALTZ

Scenografia / Set Designers PIA MAIER SCHRIEVER, CHIHARU SHIOTA

Kostiumy / Costume Designer CHRISTINE BIRKLE

Reżyseria świateł / Lighting Designer MARTIN HAUKE

Dramaturg / Literary Consultant ILKA SEIFERT

Koprodukcja / Co-production:

Sasha Walz & Guests GmbH

Théâtre Royal de La Monnaie, Bruksela / Brussels

Les Théâtres de la Ville de Luxembourg

Berliner Staatsoper

Obsada / Cast

Matsukaze BARBARA HANNIGAN

Murasame CHARLOTTE HELLEKANT

Mnich / Munk FRODE OLSEN

Rybak / Fisherman KAI-UWE FAHNERT

Tancerze / Dancers: Jirí Bartovanec, Davide Camplani, Juan Kruz Diaz de Garaio Esnaola,

Delphine Gaborit, Mamajeang Kim, Florencia Lamarca, Sergiu Matis, Sasa Queliz,

Zaratiana Randrianantenaina, Orlando Rodriguez, Mata Sakka, Xuan Shi,

Junko Wada, Niannian Zhou

Reżyser prób / Repetition: Luc Dunberry

Chór / Choir

Vocalconsort Berlin

Orkiestra Teatru Wielkiego - Opery Narodowej / Orchestra of the Teatr Wielki - Polish National Opera

Prapremiera / World Premiere: Théâtre Royal de La Monnaie, Bruksela / Brussels, 03/05/2011

Premiera polska / Polish premiere: Teatr Wielki - Opera Narodowa, Warszawa / Warsaw, 31/05/2011

Przedstawienie zespołu Sasha Waltz & Guests powstało na zamówienie

Théâtre Royal de la Monnaie w koprodukcji z Les Théâtres de la Ville de Luxembourg,

Teatrem Wielkim - Operą Narodową i we współpracy z Berliner Staatsoper.

Przedstawienie Matsukaze otrzymało wsparcie od Federalnej Fundacji Kultury.

Przygotowano w Radialsystem®.

Zespół Sasha Waltz & Guests finansowany jest przez Land Berlin.

Wykonanie oraz druk polskiego tłumaczenia libretta odbywają się za zgodą wydawnictwa

Schott Music GmbH & Co. KG.

Komponuję, by uwolnić własne ja



Czasem potrzebuję wyrazić myśl

za pomocą instrumentarium

japońskiego, innym razem

sięgam do spuścizny europejskiej.

Próbuję oba światy łączyć,

a przez to definiować siebie.

Daniel Cichy: Wprawdzie urodził się Pan w Hiroshimie, ale dzieciństwo spędził Pan w Funakoshi.

Toshio Hosokawa: Dzisiaj Funakoshi należy do Hiroshimy, ale pod koniec lat 50. było to urokliwe miasteczko, położone w pobliżu portu u podnóża małej góry, z której rozpościerał się widok na śródlądowe morze Setonaikai. Takie otoczenie było miejscem moich dziecięcych zabaw.

I źródłem pierwszych doświadczeń muzycznych... Szum morza, plusk przepływającej rzeki, odgłos hulającego wiatru na zboczu góry najpewniej tworzyły przyjazne środowisko dźwiękowe. Czy owa muzyka natury była wtedy dla Pana ważna?

Dopiero po latach doszedłem do wniosku, że moje doświadczenia muzyczne zostały zdeterminowane przez otaczającą mnie wtedy naturę, jej akustyczną aurę. Jednak jako dziecko na pewno w ten sposób o tym nie myślałem.

Natura odgrywa w Japonii niezwykle istotną rolę. Podobnie jak tradycja. Zwłaszcza rodzina ze strony Pana matki była dobrze zapoznana z japońskim dziedzictwem kulturowym.

Mój dziadek był nauczycielem *ikebany*, chętnie uprawiał amatorsko różne rodzaje japońskich sztuk. Przywiązywał wielką wagę do ceremonii picia herbaty, występował w spektaklach teatru *nō*, hobbistycznie tańczył w nich i recytował. Dobrze grał w *Shakuhachi*, rozumiał też kaligrafię.

Był Pana przewodnikiem po japońskiej kulturze?

Niestety nie. Jeszcze przed moimi narodzinami dziadek stracił wzrok. Być może więcej otrzymałem od mojej babci, także ze strony mamy. Była pogodną i ciepłą buddystką, kobietą skromną, ale wciąż uśmiechniętą. Wywodziła się ze starej samurajskiej rodziny z prowincji Kyūshū, która jest położona na najbardziej wysuniętej na południe wyspie, górzystej, z wieloma aktywnymi wulkanami. Do dziś mam w pamięci krajobrazy, które – mając dziesięć, może dwanaście lat – razem z nią oglądałem... Ale muszę przyznać, że wówczas japońska tradycja była dla mnie nudna, a sztuka zbyt monotonna. Nie mogłem jej zrozumieć. Chętniej słuchałem muzyki europejskiej. Dość wcześnie zacząłem się uczyć gry na fortepianie i o wiele bardziej niż twórczość japońska pociągały mnie utwory Haydna, Mozarta i Beethovena.

Ciekawe, że wielu azjatyckich kompozytorów przechodzi podobną drogę do Pańskiej. Znudzeni rodzimą kulturą wyjeżdżają z kraju, studiują na europejskich uczelniach muzycznych, zapoznają się bliżej z zachodnią muzyką, by potem powrócić do własnego dziedzictwa.

Okazało się, że aby rzeczywiście zrozumieć muzykę swojego kraju, musiałem wnikliwie studiować historyczną twórczość europejską. Głównie analizowałem utwory współczesne, gdyż wymagają one innego rodzaju słuchania. Trzeba skupiać się na barwie, kolorze, nieznacznych zmianach dźwięków, na klastarach. Nie sposób już odbierać nowej muzyki harmonicznie, koncentrować się na melodyce czy rytmice. Zapoznawałem się też z twórczością pozazachodnią, afrykańską, indonezyjską, koreańską, chińską. Te doświadczenia ułatwiły mi odnalezienie piękna tradycyjnej muzyki japońskiej. Może to dziwne, ale kiedy mieszkałem w Japonii, miałem ogromny głód Europy. Ciekawiło mnie wszystko, co nowe, modernistyczne. Gdy tutaj przyjechałem i zacząłem zgłębiać naszą kulturę, zatęskniłem za Japonią. Paradoksalnie właśnie podczas studiów w Niemczech zauważyłem, że jestem Japończykiem, wcześniej nie miałem świa-

domości przynależności do kultury azjatyckiej. Teraz słucham muzyki Zachodu i Wschodu, blisko żyję z twórczością obu tych obszarów. I odnajduję w nich wiele wartościowych dla mnie rzeczy.

W Europie od czasów Debussy'ego kolorystyka w muzyce pojawiła się na pierwszym planie. Pociągnęło to za sobą zmianę paradygmatu myślenia o strukturze muzyki, co z kolei wymusiło zmianę mechanizmów percepcyjnych. Być może to właśnie nowe odczuwanie muzyki, inna architektura dzieł, odmienne akcenty stają się pomostem między muzyką Starego Kontynentu a twórczością pozaeuropejską?

Na przełomie lat 70. i 80., kiedy studiowałem w Berlinie, uczestniczyłem w dużym festiwalu muzycznym Metamusik. Zasadą było, że zestawiano tam współczesne utwory europejskie z muzyką egzotyczną, np. kompozycje Ligetiego z muzyką afrykańską albo indonezyjską z utworami Steve'a Reicha. Tam też na nowo odkryłem *gagaku*, twórczość japońskiego dworu, muzykę buddyjską i kompozycje na *koto*, na którym przecież grywała moja matka. W Berlinie więc odnalazłem korzenie, zacząłem nie tylko poznawać moją kulturę, ale też się nią inspirować. I nie chodziło o imitację środków muzyki tradycyjnej w moich partyturach, ale o pogłębianie świadomości własnego dziedzictwa, o zdefiniowanie kulturowej tożsamości.

Mimo że nie interesowała Pana muzyka własnego kraju w młodości, przyjechał Pan do Berlina, aby studiować kompozycję u Koreańczyka Isanga Yuna. To dziwne.

Kiedy miałem siedemnaście albo osiemnaście lat, Yun przyjechał do Japonii, aby przygotować wykonanie kilku utworów orkiestrowych, m.in. *Réak*, *Dimensionen* i *Loyang*. Na koncercie panowała wyjątkowa atmosfera, ponieważ ze względów politycznych było na nim obecnych wielu policjantów, dbających o jego bezpieczeństwo. Dowiedziałem się później, że wyklada w Berlinie, a ja akurat poszukiwałem dobrego profesora kompozycji. Niestety w Japonii szkoły muzyczne były wtedy bardzo konserwatywne, a ja chciałem nauczyć się czegoś nowego. Myślałem więc o opuszczeniu Japonii, a moją chęć poznania Europy wzmocnił jeden z moich nauczycieli w szkole muzycznej, który podrzucał mi Hessego, Dostojewskiego. Chodziłem też na prywatne lekcje kompozycji do Yoshirō Irino, który wprowadził mnie w świat muzyki dodekafonicznej.

Wybór drugiego nauczyciela też był dość znaczący. Przez klasę Klausu Hubera przeszło wielu kompozytorów spoza Europy, a on sam jest twórcą bardzo otwartym i zorientowanym na to, co w muzyce egzotyczne z naszego punktu widzenia.

Muzykę Hubera poznałem podczas moich studiów w Berlinie. Słyszałem też w radiu rozmowę z nim, w której mówił o buddyzmie zen. Zafascynował mnie. Poza tym u niego studiowała Younghee Pagh-Paan, koreańska kompozytorka, co pozwalało mi sądzić, że Huber dobrze rozumie azjatycką kulturę. Zresztą kiedy u niego studiowałem, jego klasa przypominała grupę uczniów mistrza zen. Potem okazało się, że to właśnie Huber, widząc moje kompozytorskie dylematy, polecił mi wrócić na jeden semestr do Japonii, aby poznać muzykę tradycyjną.

No dobrze, ale dlaczego potem wybrał Pan Briana Ferneyhougha? To przecież całkiem inny świat dźwiękowy, kartezyjski, po europejsku uporządkowany, zakorzeniony w modernizmie...

Z Brianem spotkałem się na Wakacyjnych Kursach Muzyki Nowej w Darmstadcie, jeszcze za czasów studiów u Yuna. Zajęcia z Brianem były zupełnie inne, zwarte, teoretycznie zaawansowane, precyzyjne i logiczne. Uznałem, że potrzebuję takiego

europejskiego sposobu myślenia, że chcę, aby o dziedzictwie Zachodu oprowadził mnie kompozytor „miejskowy”.

W Pana muzyce łączą się kulturowe światy. Z jednej strony używa Pan japońskich instrumentów – *shō*, *koto*, *fūrin* – włącza Pan do utworów śpiew buddyjskich mnichów, z drugiej wykorzystuje Pan teksty Paula Celana, motywy *requiem aeternam*.

Mojej muzyki, albo lepiej: mojej nowej muzyki, chcę poszukiwać na różne sposoby. Dlatego korzystam z rozmaitych środków. Czasem potrzebuję wyrazić myśl za pomocą instrumentarium japońskiego, innym razem sięgam do spuścizny europejskiej. Rzeczywiście próbuję oba światy łączyć, a przez to definiować siebie.

To odpowiedź na pytanie, z czego zrobiona jest Pana muzyka, jakie zawiera elementy. Ale zastanawiam się: czym jest dla Pana muzyka w ogóle? Po co Pan ją pisze? Wspomniał Pan kiedyś, że komponowanie jest uwolnieniem od rzeczywistości.

Wydaje mi się, że piszę muzykę z podobnych powodów, z jakich robią to kompozytorzy europejscy. Ale dla mnie istotny jest jeszcze jeden powód. Nazwijmy go powodem moralnym. W zwyczajach japońskich możemy widzieć tylko ich formę, aspekt techniczny, w *chanoyu* – ceremonii picia herbaty – sam akt przygotowywania napoju. Tyle że przecież ważny jest jeszcze w tym rytuale element duchowy. I komponując, chcę go rozwijać. Pisząc muzykę, uwalniam własne ja. To akt religijny właśnie, rodzaj metafizycznego zaangażowania.

Wiele wspólnego z rytuałem ma forma operowa. Napisał Pan trzy utwory sceniczne. W pierwszym sięgnął Pan do Szekspira. Dlaczego?

To przypadek. Poznałem świetnego japońskiego reżysera Tadashi Suzukiego, który w swoich pracach odświeża tradycję teatru *nō*. Moja pierwsza opera – *Vision of Lear* – jest spojrzeniem na bohatera Szekspira z perspektywy halucynacji, snów i wspomnień starego człowieka. Dzieła Szekspira są wciąż aktualne, a tematy, które poruszał, są uniwersalne, nie są tylko domeną teatru europejskiego. Ludźmi na różnych kontynentach targają dziś te same namiętności.

W operze *Hanjo* jest więcej elementów japońskich. Wykorzystał Pan tekst XX-wiecznego autora teatru *nō*.

Yukio Mishima często przerabiał tradycyjne teksty. *Hanjo*, które wyszło spod ręki Zeamiiego Motokiyo, mistrza *nō*, jest takim przykładem. Dziś ten utwór jest mniej zrozumiały, więc Mishima zmienił zakończenie, powołał do życia trzeciego bohatera. Na scenie spotykamy Hanako, gejszę, malarzkę Jitsuko oraz młodego mężczyznę Yoshio, obserwujemy skomplikowane relacje miłosne trojga postaci, a większość akcji rozgrywa się na dworcu. Przesłanie tekstu jest zatem bardziej współczesne. Dlatego chciałem napisać do *Hanjo* muzykę.

Najnowsza opera *Matsukaze* stoi najbliżej klasycznego teatru *nō*.

Do tradycyjnego tekstu *nō* dochodziłem małymi krokami. Oryginalny utwór Zeamiiego przerobiła i przetłumaczyła na język niemiecki Hannah Dübgen. *Matsukaze* jest bardzo trudnym tekstem, krótkim i w treści dość abstrakcyjnym. Ale myślę, że i bardzo aktualnym. To opowieść o dwóch siostrach, które zagubiły miłość, umarły, ale ich dusze nie mogą odnaleźć spokoju. Równowagę odzyskują dopiero poprzez śpiew, taniec i modlitwę.

Wiele jest form klasycznego teatru japońskiego. Dlaczego akurat *nō* jest dla Pana istotny?

Teatr *nō* interesuje mnie głównie z jednego powodu. Spotykamy w nim dwa wymiary: świat żywych i umarłych, przestrzeń rzeczywistą i duchową, a na scenie budowany jest pomiędzy tymi obszarami *hashigakari* rodzaj pomostu. Dla mnie siostry Matsukaze i Murasame są szamankami, które łączą oba światy. Całość zaś przybiera formę sennej opowieści wędrującego mnicha. To ważne, bo sen daje poczucie istnienia innego świata, to swoista świadomość nierealności. Dziś zapomnieliśmy o przestrzeni duchów, często nie pamiętamy o świecie marzeń. A przecież nierzadko właśnie ten wymiar nierealny przynosi nam więcej prawdy. I w teatrze *nō* tę metafizyczną przestrzeń można przedstawić bardzo realnie.

Wyobrażam sobie, że dla kompozytora w teatrze *nō* inspirująca może być panująca w tym gatunku jedność muzyki, słowa i ruchu.

W japońskim teatrze, również w *kabuki*, ważne są gesty aktorów, które funkcjonują w stylistycznej syntezie z tekstem, muzyką, specyficznym rodzajem śpiewu. To jest zresztą coś, czego brakuje mi w operze europejskiej. Niemal zawsze jest to fantastyczna muzyka, cudowny świat dźwięków, ale wydarzenia na scenie, ów nieustanny ruch oraz imitacja rzeczywistości irytują mnie. Są oczywiście reżyserzy, którzy uciekają od tej konwencji, jak choćby Robert Wilson, ale to wyjątki.

Jak pogodzić ten pogląd z wyznaniem, że na tradycyjnych przedstawieniach teatru *nō* Pan zasypia?

Bo dziś *nō* jest formą skamieniałą. To rodzaj muzeum. Ale wiem, że ten teatr mógłby być inny przy zachowaniu jego ducha.

W historii muzyki europejskiej znajdziemy kilka przykładów dzieł scenicznych inspirowanych teatrem *nō* – Benjamin Britten skomponował *Curler River*, jego elementy zawarł w *Dziewczynce z zaparkami* Helmut Lachenmann. Nie jest Pan zazdrosny?

Cieszę się, że nasze dziedzictwo interesuje zachodnich kompozytorów, że o nim myślą. Owszem, jestem Japończykiem, może wiem trochę więcej na ten temat, ale jestem tylko jednym z kompozytorów inspirowanych tradycją japońską.

A nie ma Pan poczucia, że często są to nawiązania powierzchowne? Na zasadzie kulturowej pocztówki, nic nieznaczącego ornamentu?

Znam wiele takich przykładów, ale nie wymienię nazwisk...

Najbardziej chyba znaczącą różnicą między teatrem japońskim a europejskim jest zupełnie inna ekspresja i poczucie czasu dramaturgicznego. *Matsukaze* od pierwszej do ostatniej nuty przenika kontemplacyjny nastrój.

Opera ma formę pięcioczęściową, zbieżną z tradycyjnym układem *nō*. Kolejne części – *Morze, Sól, Noc, Taniec, Świtanie* – z kulminacją w ogniu przedostatnim, mają pomóc odbiorcy osiągnąć stan katartyczny. Zresztą niemal w każdym utworze szukam lukowej formy, której ostatecznym celem jest oczyszczenie.

Z kompozytorskiego punktu widzenia *Matsukaze* jest utworem materiałowo bardzo spójnym. Słyszę w nim wciąż obecny interwał kwinty czystej e-h.

Często w mojej muzyce stosuję tzw. akord-matkę. To struktura wyjęta z muzyki *gagaku*, współbrzmienie, które brzmi nieustannie i jest domeną *shō*, harmonijki ustnej przypisanej twórczości dworskiej. W mojej operze ta kwinta symbolizuje jedność obu siostr. One są niczym *yin* i *yang*, awersem i rewersem tej samej postaci.

Również wokalne partie są skonstruowane charakterystycznie. Najpierw słychać ton główny, potem śpiewak wprowadza wibrato, delikatne ornamenty, by potem delikatnie zakończyć frazę. Czy linie wokalne mają przypominać *utai*, styl recytacji w teatrze *nō*?

Utai jest recytacją na jednym dźwięku. Choć ten styl śpiewu jest dla mnie ważny, nie używam go w mojej muzyce. Komponowanie przypomina mi kaligrafowanie. Frazy komponuję na wzór gestu pisania japońskich znaków, z wyraźnym początkiem, tonem głównym, jego rozwinięciem i zdobieniem. Takie ukształtowania znajdziemy także w partiach instrumentalnych. Właściwie obie warstwy – wokalna i instrumentalna – powinny tworzyć jedno.

A jaką rolę odgrywa chór? Jeśli chodzi o środki muzyczne to oczywiście śpiewa, ale nierzadko syczy i gra na *fûrin*.

Metalowe dzwonki w buddyzmie mają znaczenie szczególne. Ich dźwięk oczyszcza przestrzeń. Poza tym chór czasem symbolizuje naturę, kosmos, czasem świat ludzki, ale także komentuje wydarzenia, podobnie jak *choros* w tragedii greckiej.

Oprócz głosów solowych, zespołu wokalnego i kameralnej orkiestry używa Pan w *Matsukaze* dźwięki wody, wiatru. Dlaczego sięgnął Pan do tak bezpośrednich i jednoznacznych brzmień?

My Japończycy zawsze współistnieliśmy z naturą i jej dźwiękami, żyjemy blisko żywiołów przyrody. Ma to także swoje złe strony, czego przykładem jest niedawne tsunami. Ale w ostatnich dziesięcioleciach nieco o tym zapomnieliśmy, zaczęliśmy budować ogromne miasta, które stały się murem między ludźmi a naturą. Przez użycie dźwięków wody, szumu wiatru chciałem przypomnieć nam o źródłach, o tym, że jesteśmy częścią kosmosu.

Często Pan mówi o naturze.

Bo moim kompozytorskim zadaniem jest odnalezienie harmonii między naturą a człowiekiem. Te dwa elementy powinny się zespolic w jedną jakość. Dążenie do osiągnięcia równowagi ma oczywiście odzwierciedlenie w japońskiej tradycji. To jeden z elementów, który odróżnia mnie od artystów europejskich. Poza tym nie chcę tworzyć dzieł wiecznych, nie interesuje mnie budowanie katedr i pomników, trwałych muzycznych konstrukcji. Moja sztuka, której siłą napędową jest energia natury, jest niezależna od ludzkiego istnienia. Tym samym mam świadomość jej przemijalności. W krótkotrwałości upatruję piękna muzyki. Dlaczego kwiaty wiśni tak nas zachwycają? Ponieważ kwitną bardzo krótko, może jeden tydzień. Podobnie jest z muzyką. Przychodzi znikąd, brzmi i znika...

Dlatego pisze Pan muzykę refleksyjną, w narracji medytacyjną, rozciągniętą w czasie? Aby zatrzymać piękno?

Chcę uchwycić moment, wyrazić chwilę. Jak w *haiku*... ■

Daniel Cichy – muzykolog, krytyk i publicysta muzyczny, asystent w Instytucie Muzyki Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie, autor *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* w Darmstadtzie. Stale współpracuje z „Tygodnikiem Powszechnym”, „Ruchem Muzycznym” i Drugim Programem Polskiego Radia. Publikuje eseje m.in. w: „Glissando”, „Didaskalia”, „Teatr”, *Neue Musikzeitung*”, „MusikTexte”.



Fot. Michael Kenna

Poza Wschodem i Zachodem. Toshio Hosokawa i muzyka źródeł

Kluczowe dla Hosokawy okazało się doświadczenie nowej muzyki zachodniej z jej dysonansowością, heterofonią, użyciem tonów nieharmonicznych. Tak się składa, że wszystkie te cechy muzycy Japonii kultywowali od wieków, więc Hosokawa zdołał na nowo usłyszeć subtelne piękno ich sztuki.

Japońskość po europejsku, europejskość po japońsku

Zacznijmy tę opowieść od spojrzenia wstecz. Na początku XX wieku Daleki Wschód fascynował całą artystyczną Europę. Wśród muzyków, którzy poddali się jego czarowi, byli Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Strawiński, Béla Bartók, Gustav Mahler, Giacomo Puccini, a nawet Arnold Schönberg. Japonia była niekwestionowanym centrum tych zainteresowań. Tak się jednak złożyło, że samej muzyki japońskiej prawie nikt wówczas nie słyszał. Jej brzmienia można się było domyślać na podstawie rzekomych pokrewieństw z muzyką jawańską czy wietnamską (prezentowane były podczas wystaw światowych w Paryżu) lub za enigmatycznym pośrednictwem o wiele lepiej znanych drzeworytów oraz przekładów poezji, które wszak tchnęły tym samym japońskim duchem. Z tak pośrednich inspiracji powstały jednak wspaniałe partytury. Ich wartość podnosi tylko fakt, że dają wyraz japońskości wyimaginowanej. Nikt przecież nie mierzył tych dzieł miarą wierności względem oryginału, bo nie o samą egzotyczność chodziło. Orientalizm, podobnie jak rozwijająca się równolegle praktyka sięgania do kultur pierwotnych i ludowych, łączył się z potrzebą odnowy języka sztuki europejskiej, zmagającej się z paradoksem swego bezużytecznego historycznego bogactwa. Po załamaniu się wielkich idei cywilizacyjnych Zachodu zapanowały nastroje dekadentki, które chciano przezwyciężyć poprzez ponowne odwołanie się do samego źródła sztuki. A sztuka japońska, ze względu na swą bezpośredniość, ulotność i tajemniczość, kusila takim źródłowym doświadczeniem. Te motywacje, mimo że uległy różnorodnym korektom w przeciągu stulecia, wciąż odgrywają zasadniczą rolę w percepcji muzyki japońskiej na Zachodzie.

Lecz, o ironio, symetryczne zjawisko można było wówczas zaobserwować także w kraju kwitnącej wiśni. Japończycy w drugiej połowie XIX wieku zdecydowali się na odważny krok: po kilku wiekach izolacji kraj ten, boleśnie doświadczony technologiczną przewagą Zachodu, niejako z konieczności otworzył się na wpływy zewnętrzne. W konsekwencji także japońscy intelektualiści zaczęli łapczywie przyswajać kulturalne dziedzictwo Europy (podróżowali do niej zresztą o wiele częściej niż europejscy twórcy do Japonii), osiągając wybitne wyniki w filozofii, literaturze i sztukach plastycznych. Zmiany nie ominęły też japońskiej muzyki, choć objawiły się w znaczącym stopniu dopiero po II wojnie światowej. Klęska militarna odczuwana była przez wielu jako bankructwo japońskości *tout court*, stąd gwałtowne odcięcie się od własnego dziedzictwa i przyjęcie wzorców zachodnich. Tak było np. w przypadku Tōru Takemitsu (1930-1996), który wartość rodzimej kultury odkrył dzięki Johnowi Cage'owi, kontynuatorowi japońskich szlaków wczesnego modernizmu. Cage czerpał pełnymi garściami z buddyzmu zen, który poznał z pierwszej ręki dzięki intensywnym kontaktom z działającym w Stanach Zjednoczonych buddyjskim uczonym, Daisetzem T. Suzukim.

P o w r ó t d o ź r ó d e ł

Tę splątana arabeską swojskości i obcości można prześledzić także u Toshio Hosokawy, który po śmierci Takemitsu stał się ikoną muzyki japońskiej na Zachodzie. Kompozytor urodził się w Hiroszimie w roku 1955. Jako student kompozycji w Tokio usłyszał utwór Isang Yuna, artysty koreańskiego, prowadzącego klasę kompozycji w Hochschule der Künste w Berlinie Zachodnim. Był to jakby uśmiech losu. W roku 1976 Hosokawa rozpoczął studia w Europie u nauczyciela, który zdołał zharmonizować dwa muzyczne światy – Wschodu i Zachodu. W czasach studiów Hosokawa koncentrował się jednak głównie na opanowaniu konstrukcyjnych technik zachodnich. Jego twórczość została zauważona w roku 1980 na Międzynarodowych Kursach Letnich w Darmstadt. W roku 1983 trafił do swego drugiego profesora – Klause Hubera (Freiburger Hochschule). Istotne były także kontakty z Brianem Ferneyhough oraz György Kurtágim.

To Huber namówił Hosokawę, by na jakiś czas powrócił do Japonii. Hosokawa wyjechał więc w roku 1985 do ojczyzny, by zgłębiać własną tradycję – przede wszystkim prastarą dworską muzykę *gagaku* (istniejącej w Japonii od VIII w., ale wywodzącej się z Chin, gdzie praktykowano ją co najmniej od V w. prz. Chr.), w której prominentną rolę odgrywa japońska harmonijka ustna *shō*, a także tradycja śpiewów buddyjskich *shōmyō*. Wniknął także w późniejsze style – w muzykę teatru *nō*, powstałego w wieku XIV i związanego z kulturą samurajów, w instrumentalną muzykę buddyjską, rodzącą się w XV-wiecznych klasztorach, a naznaczoną piętnem brzmienia bambusowego fletu *shakuhachi* oraz w muzykę mieszczańską, rozkwitającą od wieku XVII, której emblematem jest japońska cytra – *koto*. Droga, jaką Hosokawa doszedł do odkrycia muzycznej tradycji swego kraju, jest nader charakterystyczna. Kluczowe okazało się doświadczenie nowej muzyki zachodniej z jej dysonansowością, heterofonią, użyciem tonów nieharmonicznych. Tak się składa, że wszystkie te cechy muzyki Japonii kultywowali od wieków, więc Hosokawa zdołał na nowo usłyszeć subtelne piękno ich sztuki. Czyżby kolejny wariant starej historii o poszukiwaniu ukrytego skarbu: podróżnik wybiera się na koniec świata, by znaleźć tam wskazówkę mówiącą, że skarb ów leży od dawna w jego domowym ogrodzie? Tak, ale tylko do pewnego stopnia. Bo trzeba wziąć pod uwagę, że Hosokawa trafił do Europy wykorzenionej z własnego dziedzictwa, co zmienia sens przypowieści. A pikanterii dodaje fakt, że jednym z katalizatorów modernistycznego przełomu w Europie było spotkanie z Dalekim Wschodem.

W m u z y c z n y c h p ó ł c i e n i a c h

Hosokawa wypracował styl, w którym sonorystyczna i estetyczna oryginalność w rozumieniu zachodnim ugruntowana jest w archetypicznych wręcz kategoriach stylistycznych i egzystencjalnych wypracowanych w tradycji japońskiej. Muzyka jego porusza się w bardzo wolnym tempie, rozciągając arcybogatą paletę niuansów barwnych, unikając przy tym jaskrawych i mozaikowych kontrastów. Uwaga skupiona jest na półcieniach – mikrointerwałach, tonach kombinowanych (Hosokawa pobierał w Berlinie nauki także u Witolda Szalonka), szmerach, przydźwiękach, modulacjach fakturalnych. Forma utworów buduje się organicznie (zwłaszcza od połowy lat osiemdziesiątych) – faktury falują w długooddechowych okresach poddawanych powolnej ewolucji. Pod powierzchnią pozornie statyczną porusza się jednak ledwo słyszalna strzałka czasu linearnego, choć ostatecznie okazuje się, że przestrzeń jej ruchu jest sferycznie zakrzywiona i wraca do punktu wyjścia. W terminach zachodniego dyskursu można by powiedzieć, że Hosokawa kontynuuje eksplorację barwy dźwięku, wpisując się w linię idącą od Debussy'ego przez sonorystów, Messiaena, Xenakisa, Ligetiego, Scelsiego do spektralistów. Że dopisuje też swój akapit w rozdziale historii otwartym przez awangardę nowojorską (Cage, Feldman, Wolff) z jej dążeniem do przewyżnienia ram tradycyjnej formy muzycznej, w której zaznaczał się nadmiar racjonalnej kontroli, z jej odkryciem sfery ciszy i szmeru, z jej wrażliwością na sztuki plastyczne i przestrzenne, z jej poznawczą powściągliwością i zmysłem tajemnicy.

„Każdy oddech zawiera życie i śmierć”

Wydaje się jednak, że zasadnicze sensy tej muzyki ujawniają się dopiero w spojrzeniu w zwierciadło azjatyckie, które odbija nie tylko jej historię czy strukturę, lecz także całe uwikłanie symboliczne i filozoficzne. A trzeba dodać, że Hosokawa jest kompozytorem-filozofem. I to filozofem w rozumieniu starożytnym, bo poszukiwana przezeń mądrość spełnia się w działaniu i niewiele dlań znaczy czysto teoretyczna elokwencja.

„Muzyka – powiada Hosokawa – jest miejscem spotkania dźwięku i ciszy”. W kulturze Japonii (jak zresztą we wszystkich kulturach pochodzenia indyjskiego i chińskiego) żywe jest przekonanie, że wszelkie dualistyczne dystynkcje – życie/śmierć, dobro/zło, podmiot/przedmiot – nie mają charakteru ostatecznego. Wynikają z zawężonego sposobu percepcji, niosącego ze sobą takie, a nie inne nawyki interpretacyjne. Zadaniem człowieka jest uwolnić się od tak uwarunkowanej i fałszywej wizji świata. Dzieła sztuki są jedną z dróg takiego duchowego dojrzewania. Słowo *ma* („przestrzeń”, „przerwa”, „pomiędzy”), stanowiące klucz do całej japońskiej estetyki, oznacza w kontekście muzycznym „ciszę”, ale używane jest też na oznaczenie pustych obszarów w malarstwie albo na określenie dystansu czy to między aktorami, czy też między aktorem a widzem w teatrze. Rzecz w tym, że dopiero owe „przerwy” pozwalają „obiektom” się przejawiać. *Ma* jest więc jakby ukrytym dla zmysłów polem energii, z którego wylania się i w którym na powrót zanika świat zjawisk. W idealnej percepcji dźwięk i cisza odbierane są zatem jako współzależne i współlistniejące. Klasyczne *haiku*, autorstwa Basho (1644-1695), powiada:

*Jak cicho!
Skalę drąży
Dźwięk cykady.*

A trzeba sobie uświadomić, że cykady robią przecież sporo hałasu! Jednym z warunków tak wysublimowanej percepcji jest zakorzenienie jej we własnym ciele i jego podstawowej funkcji życiowej – oddechu. „Każdy oddech – powiada Hosokawa – zawiera życie i śmierć, śmierć i życie”. A więc oscylacja między dźwiękiem a ciszą wiąże się też z nieustanną odnową i zniszczeniem, których doświadczamy jako rytm wdechu i wydechu – to różne aspekty tej samej dynamiki. Oddech muzyki Hosokawy jest niezwykle powolny, choć nigdy mechaniczny ani regularny (a poddając się mocy dźwięków, możemy po jakimś czasie zauważyć, że i nasz oddech dostosował się do tego rytmu). Hosokawa wywodzi ów rytm z praktyki medytacji *zazen*, w której następuje naturalne zwolnienie wszelkich funkcji fizjologicznych.

Ów przepływ powolnego oddechu łączy się z jednym z najbardziej charakterystycznych instrumentów japońskich – *shō* (u spodu zaopatrzona w ustnik obsadka w kształcie czarki do herbaty, w której umieszczone są pionowe piszczałki o różnej długości, w liczbie siedemnastu, ułożone wachlarzowo: od długich, przez krótkie, do długich). W *gagaku*, przenikniętej wyobrażeniami szintoistycznymi muzyce cesarskiego dworu, *shō* oznacza sferę niebiańską. Muzycy grający na tej harmonijce ustnej wydobywają dźwięk ciągle, bo zarówno wdech, jak i wydech uruchamia przepływ powietrza w piszczałkach – oto ideał organicznego związku między naturalną funkcją ciała i wymiarem religijnym. Hosokawa stara się odnaleźć brzmienie *shō* w materiale orkiestry symfonicznej. Stąd maniera wyprowadzania z pojedynczego dźwięku coraz to bardziej złożonych faktur, rezonujących i oscylujących, póki nie powrócą wreszcie do swego początku (inspiracja *shō* sprawiła także, że w swej muzyce kameralnej Hosokawa często sięga po akordeon, instrument kolorystycznie najbliższy *shō*). Naśladowanie *shō* przydaje muzyce Hosokawy charakteru rytualnego, przez Europejczyka odczuwanego być może mniej wyraźnie jako nieco abstrakcyjne wrażenie dystansu, innego wymiaru, wzniosłości.

Podczas gdy *shō* stanowi w *gagaku* niebiańskie tło, na pierwszym planie występują instrumenty melodyczne: japoński „obój”, czyli podwójnostroikowe *hichiriki* naśladowujące głos ludzki, oraz flet *ryūteki*, symbol smoka, pośrednika między niebem a człowiekiem. W muzyce Hosokawy spotykamy podobne opozycje, choć ich sens jest inny. Zgodnie z autorskimi komentarzami, chodzi teraz o dialektykę mię-

dzy jednostką a otoczeniem – o wibrujące pole *ma*, w którym wszystko znajduje właściwą dla siebie dynamikę i właściwe miejsce. Hosokawa często traktuje relację między solistą a orkiestrą jako relację między człowiekiem a ogrodem. A trzeba dodać, że ogród w Japonii jest z kolei symbolem wszechświata. Koneser japońskiego ogrodu smakuje swoją indywidualność zgodnie z buddyjską ideą braku jaźni (*mushin*), mówiącą, że istnieje tylko nieustannie zmieniająca się sieć relacji, której częścią jest każdy z nas, więc poznanie samego siebie to po prostu zapomnienie o sobie samym w kosmicznej grze, którą współtworzymy. Takie rozszerzenie świadomości znajduje wyraz w muzyce Hosokawy dzięki temu, że partie solowe nie mają tu nic z koncertowego „zmagania”, lecz ulegają osmotycznej wymianie z otoczeniem. Ogród japoński pojawia się w muzyce Hosokawy także pod postacią koncepcji „wertikalnego pejzażu dźwiękowego”, w którym perspektywy czasu i przestrzeni, przeżywane w sensie duchowej wędrówki ścieżkami ogrodu, stapiają się w odczucie pełni obecnej tu i teraz.

Doświadczenie to, gdyby je chciał ująć w kategorii intelektualne, ma naturę paradoksalną. Japończycy nie parali się jednak logiką, lecz stworzyli kulturę do cna estetyczną. Dlatego zamiast rozgryzać paradoksy wprowadzili pojęcie *yūgen* – jeden z głównych terminów sztuki japońskiej. *Yūgen* oznacza „tajemną głębię”. Odnosi się do niepojmowalnego wiecznego wymiaru, który przenika ulotny świat zmysłów. Wymiar ten może zostać w dziele sztuki jedynie zasugerowany poprzez odpowiednią atmosferę stanowiącą pogłos tego, co najbardziej ukryte. Muzykę Hosokawy wypełnia *yūgen* bez reszty – właściwie każdy aspekt jego techniki stymuluje to subtelne i wzniosłe odczucie. Kiedy kompozytor mówi, że nasz świat staje się niesłychanie ubogi, bo filtrujemy z życia to tylko, co racjonalne i utylitarne, kiedy podkreśla rolę snów, a nawet szaleństwa – daje wyraz japońskiej wrażliwości dla *yūgen*. Również jego przekonanie, że „przemijalne jest piękne”, odnoszące się do buddyjskiej nauki o nietrwałości, rezonuje na strunie *yūgen*. W aspekcie muzycznym oznacza, prócz rytmu powstawania i zanikania zjawisk z pola *ma*, także migotliwość faktur heterofonicznych.

Yūgen ma różne stopnie, odcienie i aspekty. Powiedzmy jeszcze o jednym z nich. To *sawari*, czyli szczególne odczucie piękna zrodzone z tego, co niedoskonałe, nieoszlifowane, marginalne. Wprawiona w niby przypadkowy i „brudny” rezonans struna lutni *samisen*, szmery i przedęcia *shakuhachi*, zgrzyt plektronu po strunach *koto* mają piękno *sawari*. Upodobanie to wynika z odczucia natury, która wydaje niezliczone odcienie takich surowych dźwięków. Mech, który w ogrodach Europy jest gościem nieproszonym, w Japonii cieszy serce konesera. Patyna ma więcej uroku niż wypolerowany blask. Światło centralne nie może równać się z urokiem oświetlenia dyskretnego i bocznego. To, co stare i zużyte, promieniuje szlachetnym pięknem. Sonorystyczny świat muzyki XX wieku rozszerzył zakres dźwięku artystycznego o podobne walory, więc Hosokawa chętnie dołączył do tych, którzy rozszerzają pole brzmieniowe instrumentów. Jednak podczas gdy Europejczyk słyszy tu (często nawet dziś jeszcze) deformację dawnego ideału, dla Japończyka efekty te mają walor *sawari*, przez który przenika tajemna głębia *yūgen*.

Japońskie kategorie estetyczne są płynne i wieloznaczne. Każdy autor określa je po swojemu, bez najmniejszego zamiaru, by ustalać definicję kanoniczną. Przypomina to krążenie wokół nieuchwytnego centrum. Taką formę mają też dzieła literatury japońskiej, a nawet traktaty „naukowe”: religijne, estetyczne czy filozoficzne. Również tę cechę znajdziemy u Hosokawy, który buduje narrację (zwłaszcza w swych dziełach dojrzałych) w sposób spontaniczny, jakby bez planu, tak jak pączkują sny – z obrazów niby osobnych, lecz tajemnie ku sobie przyciąganych. W Japonii owa siła kształtująca nazywa się *musubi*, zaś powodowany przez nią ruch form to *naru*. I niech to będą ostatnie cechy, jakie tu wymienimy, kontemplując tę muzykę w zwierciadle Wschodu.

N i e u c h w y t n e d ź w i ę k i

Luciana Galliano ujęła w jednym zdaniu fenomen Hosokawy – zarówno samej muzyki, jak i jej entuzjastycznej recepcji na całym świecie: „Wobec aporii języka muzycznego późnego wieku XX Hosokawa zdołał poruszyć złoza «żywe» i, przede wszystkim, należące do rezerwuaru w pewnym sensie dziewiczego, który najwyraźniej nie musi być poddawany pod dyskusję”. Stwierdzenie to dowodzi przy okazji jak celna była intuicja pierwszych modernistów, którzy wsłuchiwali się w nieuchwytny dla nich dźwięk Dalekiego Wschodu, bo szukali wsparcia dla własnych poszukiwań pradźwięku, który byłby czymś o wiele więcej niż przedmiotem estetycznej delectacji i pozwoliłby odnowić zmęczonego ducha Europy.

W k r ę g u t r a d y c j i n ō

Obfita twórczość Hosokawy (ponad 160 utworów) obejmuje dzieła wokalnie-instrumentalne, orkiestrowe, koncertowe, kameralne i solowe; z użyciem instrumentów zachodnich, japońskich, elektronicznych i taśmy. Są wśród nich monumentalne oratoria *Voicelless Voice in Hiroshima* (1989/2000-01) oraz *Sternlose Nacht* (2010 – poświęcone ofiarom nalotów alianckich w Dreźnie podczas II wojny światowej). Do najważniejszych dzieł symfonicznych należą *Pass into Silence* (1983), *Ferne Landschaft I-III* (1987-1996), *Voice from the Ocean* (2001/02), *Cirulating Ocean* (2005), *Skyscape* (2006/2007). Lista dzieł koncertowych obejmuje 29 pozycji, wśród nich *In die Tiefe der Zeit* (1994) na wiolonczelę, akordeon i orkiestrę smyczkową, *Interim* (1994) na harfę i orkiestrę kameralną oraz seria *Voyage I-X* (1997-2009) na różne instrumenty solowe i orkiestrę. Także utwory kameralne i solowe, ilościowo przeważające w katalogu, zawierają liczne serie i cykle, m.in.: *Sen I-VII* (1984-1995), *Landscapes I-V* (1992-1993), *Vertical Time Study I-III* (1992-1994).

Pierwszą operą Hosokawy jest *Visions of Lear* (1998), napisana we współpracy z Tadashi Suzukim, który adaptuje tradycję teatru *nō* do realiów współczesnego świata. Libretto drugiej opery *Hanjo* (2004) opiera się na sztuce Yukio Mishimy, który także był odnowicielem tradycji *nō*. Opera opowiada o Hanako, kobiecie czekającej na powrót ukochanego Joshio. Jednak zakochana platonicznie w Hanako przyjaciółka, Jitsuko, nie chce utracić swej skrytej miłości, dlatego robi wszystko, by zapobiec spotkaniu Hanako i Joshio. Intryga się udaje, bo nawet kiedy w końcu kochankowie się spotykają, Hanako nie rozpoznaje w Joshio obiektu swej miłości. Wybiera świat marzeń, w którym czekać będzie bez końca na idealnego mężczyznę.

Matsukaze jest trzecią operą Toshio Hosokawy. ■

Marcin Trzęsiok – teoretyk muzyki i filozof. Zajmuje się refleksją nad powiązaniem muzyki z wyobraźnią filozoficzną, poetycką i religijną. Autor książek: *Krzywe zwierciadło proroka. Rzecz o Księżycowym Pierrocie Arnolna Schönberga* (Katowice 1999) oraz *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego* (Wrocław 2009; otrzymał wyróżnienie w konkursie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej). Wyklada w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.



Sasha Waltz o Matsukaze

TW-ON: W czasie, gdy docierają do nas przerażające informacje z Japonii, gdy media pokazują niespotykany dotąd obraz zniszczeń, a ludzkość konfrontowana jest z niewyobraźną potęgą natury, ty prowadzisz próby do opery, opartej na sztuce *nō* z XV wieku, której tematem przewodnim jest „życie w zgodzie z naturą” jako droga do zbawienia. W jaki sposób doniesienia o kataklizmie wpływają na twoją pracę?

SASHA WALTZ: Kiedy w ubiegłym tygodniu dowiedziałam się o kataklizmie, w pierwszej chwili faktycznie myślałam o zmianie całej koncepcji inscenizacyjnej. Myślę jednak, że tworzenie bezpośrednich odniesień do obecnej sytuacji w Japonii byłoby zbyt płaskie. Łańcuch skojarzeniowy i tak wyzwala się u widzów niejako samoczynnie, gdy konfrontowani są z japońskim librettem. Dla mnie ważne jest, jak do tego podchodzi Toshio, inicjator projektu i Japończyk. On uważa, że powinniśmy dalej podążać wytyczoną już drogą... Pozostajemy więc przy stosunkowo surowej interpretacji libretta – nie będzie żadnych konkretnych odniesień do wybuchu w elektrowni atomowej.

Jednak zupełnie nowy wymiar zyskuje tutaj pytanie o relacje człowieka z naturą. Czy symbioza między nimi w ogóle jest możliwa?

To kwestia siły natury – natury jako najwyższej prawdy. Po raz kolejny zostało nam udowodnione, że nie jesteśmy władcami natury. Jesteśmy od niej zależni i musimy się jej podporządkować. Zresztą ten kataklizm ma różne aspekty: trzęsienie ziemi, tsunami i wybuch w reaktorze jądrowym. Patrzę teraz na moich japońskich współpracowników i mam wrażenie, że poznają tę kulturę na nowo. Ale czy i my, Europejczycy, w dramatycznych czasach, tuż po wojnie, nie działaliśmy konstruktywnie wobec zniszczeń? Czy ludzie nie są po prostu do siebie podobni? Wschód wydaje się nam ciągle obcy i trzeba być ostrożnym w sięganiu po stereotypy. Stykamy się z tak odmienną kulturą, obecną w teatrze *nō*, w ceremoniach parzenia herbaty, w starych...

Rytualnych...

...tradycyjnych formach zachowań, w sztuce układania kwiatów, *ikebana*, a także w architekturze. To wszystko zakorzenione jest w buddyźmie, szintoizmie, konfucjanizmie. Gdy widzę, jak ludzie zachowują się w obecnej sytuacji, myślę o naszej sztuce, o teatrze *nō*, gdzie mnich występuje w roli pośrednika między światami. Matsukaze i Murasame nie mogą się same wyzwolić. My, ludzie, nie jesteśmy w stanie sami się zbawić – potrzebujemy katalizatora, takiego mnicha, by to osiągnąć.

Dramat *nō* jest dziełem sztuki, w którym śpiew, taniec i muzyka w „niepowtarzalny sposób splecione są ze sobą”. Matsukaze to fundament opery, skomponowanej przez najbardziej znanego współczesnego japońskiego kompozytora Toshio Hosokawę, inscenizowanej przez uznaną choreograf z Niemiec – jak to wszystko razem funkcjonuje? Jak wiąże się z rozwojem twojej pracy twórczej?

Poznałam Toshio jakieś pięć lat temu, gdy gościł w Berlińskim Instytucie Naukowym. Słyszałam wiele jego koncertów, podczas których wykorzystywał tradycyjne instrumenty i śpiewy. Śledził moją pracę i w pewnym momencie zaproponował wspólną realizację spektaklu. Chciał skomponować operę *Matsukaze* – ja do tamtej chwili nie zetknęłam się z tą sztuką. Owszem, zwiedzając Japonię oglądałam spektakle teatru *nō*, jednak raczej w charakterze turystki, nie mając faktycznej wiedzy, o co w tym tak naprawdę chodzi. Jednak fascynowały mnie teksty o teatrze *nō*, o ceremonii parzenia herbaty, która najdoskonalej rozwijała się mniej więcej w tym samym czasie co teatr *nō*. Jako choreograf z Zachodu zastanawiałam się, jak mogę uniknąć prostego imitowania. Zaraz na początku powiedziałam Toshio, że nie mogę robić teatru *nō*. On zresztą też nie pisze klasycznej muzyki *nō*. Przecież solistki Barbara Hannigan i Charlotte Hellekant są fantastycznymi śpiewaczkami, wywodzącymi się z europejskiej szkoły wokalne. A w teatrze *nō* występują niemal wyłącznie mężczyźni.

Wydaje mi się, że teatr *nō* silnie na mnie wpłynął – lecz choć w spektaklu można zaobserwować czytelne odniesienia, to w żadnym wypadku nie jest to *nō*. Japońskie przedstawienia kobiety zarówno w literaturze, jak i w sztuce są bardzo dalekie od naszego obrazu kobiecości. Wystarczy przyrzeć się drzeworytom Hokusaiego i Utamaro, w których nie widać osobowości kobiecych. W tej kulturze chodzi raczej o jakiś archetyp kobiety. Przedstawiane kobiety co prawda mają na sobie różne kimono i ozdoby we włosach, jednak ich twarze są niemal identyczne, często zasłonięte materia, chustami lub całkiem ukryte. Wyjątek stanowią portrety aktorek. W mojej pracy bardzo ważną rolę odgrywają indywidualność i różnicowany język ciała. Tak samo traktowane, wyzwolone ciała mężczyzny i kobiety zawsze były tematem mojej pracy. Nagle zmuszona jestem do pracy nad czymś zupełnie odmiennym. *Matsukaze* jest inaczej skonstruowana niż moje wcześniejsze projekty operowe, także w sensie przestrzeni scenicznej. Pracowałam z Chiharu Shiota, japońską artystką, mieszkającą od piętnastu lat w Berlinie i architekt Pią Meier Schriever. Powstały dwie bardzo surowe, odmienne przestrzenie sceniczne, w których są obecne wyraźne odwołania do teatru *nō* i dawnej architektury japońskiej. Myślę, że ta mieszanka filozofii, literatury i sztuki Japonii, skonfrontowana z językiem mojej sztuki, może być bardzo interesująca. Rodzą się nowe powiązania. Muszę tu dodać, że moja „opera idealna” jest spojeniem tańca, muzyki i tekstu, dlatego mam poczucie, że to, co proponuję nie jest tak bardzo odległe od teatru *nō*, w którym przecież chodzi o jedność ruchu i śpiewu aktorów. Gdy pracuję ze śpiewakami ze świata zachodniego, próbuję uczynić ich tancerzami, by nie było rozdzwiku między tancerzami a śpiewakami, by powstała owa cielesna jedność – jedność śpiewu i ciała.

Libretto opowiada historię samą o sobie, jaką pozycję w stosunku do niej przyjmują tancerze? Czy opowiadają kontrhistorię? Mówiłaś, że od 2006 roku pracujesz na „operze choreograficznej” jako elemencie, który stał się dla ciebie bardzo ważny. Jaka zatem jest relacja tancerzy do postaci, które śpiewem opowiadają pewną historię i jak w tym wszystkim zachowuje się chór? Czy – i gdzie – jest wspólny mianownik? Czy historia się multiplikuje?

Nie ma tu skomplikowanej akcji. Historia jest skonstruowana tak jak wiele sztuk *nō*: pielgrzymujący mnich napotyka osobę, która nie jest zbawiona,

może to być osoba opętana przez demona. W tym przypadku są to dwie kobiety, których dusze nie mogą zaznać spokoju. Poprzez taniec, śpiewy i modlitwy mnicha ich dusze odzyskują wolność. Mnich pielgrzymuje, widzi sosnę, na sośnie umieszczony jest wiersz i dwa imiona, „Matsukaze” (Wiatr w sosnach) i „Murasame” („Deszcz jesienny”). Spotyka rybaka, który objaśnia mu, że w tym miejscu mieszkały dwie kobiety pozyskujące sól z wody morskiej. Na śmierć zakochały się Yukihirze. On odszedł, a one zawsze już wyglądały jego powrotu. Nie pozwoliły przeminąć miłości, potem zmarły, a po śmierci nie mogły zaznać spokoju. Ta sosna jest pamiątką po nieszczęśliwych kobietach. We śnie mnichowi ukazują się duchy tych kobiet, prosząc o wyswobodzenie swoich dusz. Punktem przelomowym jest ta chwila, w której mnich opuszcza rzeczywistość i zasypia – wtedy właściwie, jak sądzę, wchodzimy po raz pierwszy w sferę teatru *nō* i oddalamy się od zachodniej tradycji opowiadania historii. Przeobraża się w sen, świat duchów – można wręcz powiedzieć, że oglądamy łagodny horror. Przedstawiam klimat tych zdarzeń, atmosferę tam panującą... Płaszczyzna natury jest bardzo szczegółowo opracowana pod względem choreograficznym, historia miłosna, życie sióstr przedstawione jest w materii tańca. Wszystko jest multiplikowane, relacje są bardzo przelotne. Kobieta i jej ukochany przedstawiani są przez wszystkich. Właściwie jest to opowieść o wszystkich kobietach i mężczyznach.

Jaka jest przy tym funkcja chóru, czy na scenie pojawia się *corps de ballet*...?

Albo wszyscy są solistami, albo wszyscy *corps de ballet* – nie ma tu żadnych funkcji pośrednich. Niemal wszyscy uosabiają siostry w różnych momentach sztuki. Kobiety są znakiem kobiet. Chór ma funkcję wzmacniającą – właściwie tak jak orkiestra wzmacnia raz jeszcze płaszczyznę natury i pewne emocje sióstr.

Sztuka *nō* jest zwykle podzielona na pięć części: *jo* – początek, wprowadzenie, *ha* jako rozwinięcie i zakończenie, *kyu* jako punkt kulminacyjny. Libretto *Matsukaze* też jest podzielone na pięć części: *Morze, Sól, Noc, Taniec, Świtanie*. Czy odpowiada to wspomnianemu podziałowi w teatrze *nō*?

Pracujemy na świeżo przetłumaczonym, adaptowanym librecie Hanny Dübgen, które jednak nie odbiega od pierwotnego układu sztuki, a jego konstrukcja w gruncie rzeczy jest identyczna: *Pro-*

log/Morze jako wprowadzenie, ustalenie miejsca akcji, postaci i treści; potem rozwinięcie postaci w scenach *Sól i Noc*. Punkt kulminacyjny następuje w tańcu i prowadzi do rozwiązania lub wybawienia w *Świtaniu*, wtopieniu się w naturę. Tak więc układ pięciu części jest klasyczny i muzycznie bardzo czytelnie zaznaczony, choćby w stopniowaniu tempa: sztuka zaczyna się tempem bardzo wolnym, które potem z aktu na akt narasta aż do tańca, by powrócić w bardzo powolnej linii do zakończenia, do *Świtania*. Jak ogromna fala.

Toshio powiedział w jednym z wywiadów, że dla niego komponowanie muzyki jest rodzajem wyzwolenia z „przywiązania do życia”. Jak to jest u ciebie? Czy praca choreograficzna jest jakimś wyzwoleniem?

Nie ujmowałabym tego w ten sposób. Oczywiście jest to rodzaj uwolnienia albo samopoznawania, przyswajania sobie świata, tworzenia jego obrazu – jednak nie odbieram tego jako czegoś wyzwalającego, lecz częściej jako obciążające. „Rodzenie” sztuki nie jest wyzwalające. Opisując poród, nie mówimy o uwalnianiu dziecka. Jest to prezent, ale ból porodu stanowi jego część. Dla Toshio to część procesu twórczego – i nie stoi w sprzeczności z faktem, że ma on moc wyzwalającą.

Toshio mówił o różnorodności znaczeniowej słowa „piękno” w świecie Zachodu i Wschodu. Skonfrontował piękno i roszczenie do wieczności na Zachodzie z przemijaniem jako pojęciem piękna na Wschodzie. Gdy mówisz o ludziach, którzy teraz cierpliwie znoszą, co im życie przynosi, uważasz, że to się w jakiś sposób wiąże z różnicami kulturowymi między Wschodem i Zachodem?

Cierpliwe znoszenie niepowodzeń zdaje się być doznaniem wręcz religijnym, ale równie dobrze może być po prostu zachowaniem wyuczonym – w pewnym sensie kolejnym ćwiczeniem z pokory wobec tego, co los przynosi. Może to być jednak element głęboko zakorzenionej religijności – ze spokojem i opanowaniem stawianie czoła dużym problemom. Ale nie sądzę, by ci ludzie powiedzieli o sobie, że są religijni. Zresztą wszystko, co powiedziałam może być projekcją na tę nieprawdopodobnie zachodnią, technicznie rozwiniętą społeczność czegoś, co było w niej obecne jeszcze sto lat temu. Zaobserwowałam, że dyscyplina jest niesamowicie głęboko zakorzeniona w tej kulturze, np. stać w rzędzie i karnie czekać. To wszystko ma podstawy w głębokim sza-

cunku wobec innych, ale także w uległości wobec sprawczego zwierzchnictwa. Lecz być może jest to po prostu *common sense* – tak się żyje. Wracając do naszej sztuki – wyzwolenie następuje wyłącznie poprzez buddyzm, poprzez modlitwę. Myślę, że my nawet nie możemy sobie tego dobrze wyobrazić. Mamy indywidualistów, którzy myślą, że trzymają w dłoniach swój los, mamy przekonanie, że zawsze jesteśmy odpowiedzialni i wolni. Być może tak jest, ale sądzę, że tę wolność w dużej mierze sami sobie wmawiamy. Upominamy się o naszą wolną wolę i nasze rozumienie demokracji, co wyraźnie widać w obywatelskich inicjatywach i wynikach ostatnich wyborów. Lobby atomowe nie może nam dłużej sprzedawać swoich kłamstw.

W teatrze *nō* forma jest tak zrytualizowana i surowa, że nie pozostawia przestrzeni dla improwizacji czy swobodnej interpretacji. Całe życie ćwiczy się jedną rolę...

To całkowita surowość: rozwiera się duży palec, ale jego poduszka sunie po podłodze, wszystko jest sformalizowane i pozostaje w całkowitym kontraście wobec współczesnego tańca, wyrastającego bardzo wyraźnie z własnego, jednostkowego ruchu, swobody i tego, co osobiste, indywidualne. Połączyc to – to wyzwanie.

Począwszy od przedstawień w Sophiensälen, twoich pierwszych choreografiach przez wiele lat śledziłem twoją pracę: próbujesz różnych form teatralnych, pracujesz dla wielu instytucji teatralnych. Czy istnieje w tym jakaś logika rozwoju? Co oznacza *Matsukaze* po *Dydonie i Eneaszu*, po *Pasji*?

Przede wszystkim jest to prapremiera, nie słyszałam muzyki aż do momentu rozpoczęcia prób, nie wybierałam jej wcześniej. We wszystkich innych przedstawieniach znalazłam muzykę i sama ją dobiebrałam – w tym przypadku tylko w pewnym sensie wybrałam temat, współpracę i zetknięcie z inną kulturą. To spektakl kameralny. W tym sensie można go porównać z *Pasją* Pascala Dusapina, moim ostatnim projektem operowym. Tam było dwoje solistów, tu jest ich czworo. Toshio także przychodzi ze strony muzyki europejskiej i próbuje – powróciwszy do własnego kręgu kulturowego – zdefiniować go na nowo: przejmuje pewne formy brzmieniowe, takie jak dźwięk statyczny, śpiew mówiony z *nō*, nawet jeśli realizuje to przy pomocy europejskich głosów. Jako twórcę współczesnego zaliczyłabym Toshio do europejskiej moderny. Ale pełni on także bardzo

szczególną funkcję pośrednią. Gdy instrumentację czerpie ze słownika azjatyckiego, albo wręcz pisze dla mnichów, wtedy na pierwszy plan wysuwa się jego japońskie pochodzenie. Ale teraz, w *Matsukaze*, próbuje naprawdę na nowo zinterpretować *nō*, także dlatego, że ma poczucie, że ta forma sztuki uległa stagnacji, że przestała oddychać w tej hermetycznej formie, utraciła swoją żywotność. A on chciałby dać jej nowy impuls.

Czy jest to kolejny krok w pracy artystycznej, czy tylko nowe wyzwanie? Czy masz wizję, jak to się dalej potoczy?

W sensie muzycznym *Matsukaze* postrzegam jako wyzwanie. Muszę pracować na drobnych fragmentach. O dziwo nie ma tu bardzo długich luków, a dynamika jest bardzo zmienna. Chociaż na pierwszy rzut oka mamy raczej wrażenie spokoju. Specyficzny dla tej nowej muzyki jest przede wszystkim sposób traktowania śpiewaka, w mniejszym stopniu instrumentacja. Jako utwór orkiestrowy *Matsukaze* byłaby silnie zakorzeniona w europejskiej muzyce. Może poza sposobem wykorzystywania fletu i perkusji.

Jak będziesz pracowała dalej? Jako choreograf, z tancerzami, w balecie? Czy raczej pójdiesz w stronę opery?

Próbuję zawsze zachować równowagę i pracować zarówno nad operami, jak i przedstawieniami czysto tanecznymi. Następny projekt realizuję z kompozytorem Markiem André. Jednak on nie pisze zakończenia, tworzymy je razem w studio. Kompozytor pracuje z muzykami równoległe do mojej pracy z tancerzami. Pracowałam już w podobny sposób z kompozytorami muzyki elektronicznej, którzy wtedy bardzo bezpośrednio reagowali na ruch. Działo to zresztą i w drugą stronę – niejako wzajemnie się uzupełnialiśmy. Dzięki temu moja własna dramaturgia może być jeszcze silniej respektowana, ale też mogą w niej następować niespodziewane zwroty.

Czy to są momenty, w których powracasz do eksperymentalnych początków?

No cóż, tak szczerze mówiąc, nie postrzegam mojej opery jako nieeksperymentalnej. Przeciwnie.

Myślę o sposobie pracy. Np. *Aleja kosmonautów* oparta była wyłącznie na tancerzach i muzyce. Opera narzuca chyba inne ramy?

Tak, ale proces twórczy jest mimo wszystko bardzo podobny do tego, jaki realizuję, pracując nad

przedstawieniem choreograficznym. Nie ustawiam przecież na scenie osób, które potem realizują wskazówki reżyserskie, tylko rozwijam zupełnie nową linię – to po prostu nowa choreografia. Nie stosuję takich podziałów, że jedno jest bardziej eksperymentalne od drugiego, ponieważ w każdym utworze się rozwijamy i poszukujemy, badamy i próbujemy zmieniać swój język. Ja przynajmniej próbuję...

Inscenizacja *Matsukaze* powstaje w Brukseli w teatrze La Monnaie, potem pokazana będzie w Warszawie, następnie w Berlinie i Luxemburgu. Z jednej strony jest to współpraca, która w dzisiejszych czasach umożliwia realizację takiej produkcji w sensie finansowym – jednocześnie jest to niejako odzwierciedlenie sytuacji, w której japoński kompozytor współpracuje z niemiecką choreografką... Bardzo ciekawe, jak zareaguje publiczność. Czy wiążesz jakieś szczególne oczekiwania z Polską?

Przed wieloma laty pokazaliśmy w Polsce spektakl *Ciało* – cieszę się, że znów zagramy w Warszawie. To był bardzo poruszający spektakl. Pamiętam, że byłam zaskoczona, jak silnie ludzie reagowali na współczesny taniec. Szczerze mówiąc, nie wiem, jak teraz w Polsce przyjmowane są współczesna muzyka i nowa opera. Tak naprawdę za każdym razem, gdy gdzieś przyjeżdżasz, czeka cię niespodzianka. Nie możesz nigdy wcześniej przewidzieć, jak dane przedstawienie zostanie przyjęte.

Po początkach w Sophiensäle przenosisz się na największą scenę operową Europy – do Warszawy, do Opery Narodowej. Nie czujesz niepokoju, wprowadzając tak intymną sztukę na tak wielką scenę?

Zrobiłam już przecież całkiem sporo wielkoformatowych przedstawień, z których najtrudniejszym był bodaj *Romeo i Julia* Berlioz w Operze Paryskiej. Sądzę, że ten spektakl ma pewną intymność, lecz realizujący go zespół jest bardzo duży: samych tancerzy jest czterestu, czterech solistów, ośmiu chórzystów – a cała przestrzeń sceniczna...

W teatrze *nō* scenografia jest zwykle tylko prostokątem, bardzo czystym, bez dekoracji i kulis. Jak będzie w twojej realizacji?

Współpracuję, jak wspomniałam, z Chiharu Shiota, która operuje czarnymi niciami. W pierwszej części stworzyła duży obiekt, jakby instalację nicianą, w której tancerze poruszają się jak w gigantycznej

sieci. W części drugiej, w *Nocy*, zblizamy się do przestrzeni scenicznej teatru *nō* – stworzone przez Pię Maier Schriever cztery bardzo proste, surowe pomieszczenia, które są ujęte w ramy czterech kawałków drewna. Te dwie zróżnicowane części są zarazem rozszczerzone i odzwierciedlone: po jednej stronie to pomieszczenie wiążące, zaplecione, „przyczepione”, po drugiej – bardzo surowe, jak japońska herbaciarnia, albo raczej zredukowana wręcz forma scenografii *nō*.

Ważnym elementem *nō* jest cisza, „ujawnienie niepojętego za pojętym”, tego, co się kryje za słowami, tańcem, muzyką. Jak to się urzeczywistni tu, w operze?

Toshio często mówi o ciszy, słyszy owo „nic”. Brzmienie wychodzi z ciszy i w niej też się kończy. Mogę podobnie opisać ruch: to próba wyłaniania go z nicości, tak, aby stawał się widoczny i znikał. Taniec przecież też jest efemeryczny. Dla mnie bardzo ważne jest pojęcie prostoty – „wspaniała prostota” to według mnie centralne określenie na „drodze herbaty”. Albo pojęcie szarości, gdzie uwidacznia się zwietrzenie, czy przemijalność: nie pąk, kwiat, który kwitnie, tylko kwiat, który jest tuż przed przekwitnięciem – takie obrazy są dla mnie niezwykle istotne. Może my, Europejczycy, nazwalibyśmy to melancholią. Cisza zawsze była dla mnie ważna. W niemal wszystkich moich przedstawieniach jest taka chwila, kiedy muzyka zostaje całkiem zatrzymana i słychać oddech tancerzy – w pewnym momencie wszystko zamiera, nie ma oddechu i spotykamy się ze śmiercią. Koncentracja w momencie bezruchu jest dla mnie za każdym razem ważna, ta chwila pomiędzy „przed” a „po”. Pauza, która jednak nie jest tak naprawdę pauzą, tylko spotęgowanym napięciem, gotowym natychmiast płynąć dalej.

Czy jest to zatem „przedstawienie doskonałego poprzez niedoskonałe”? Jak to jest nazywane w *nō*?

My, ludzie, poszukujemy doskonałości. To znak naszej kultury. Kryje się w tym też tęsknota za pięknem, które rozpoznać możemy w doskonałości natury, pięknie stwarzania. Widzimy w tym oddech boskości. Ale w naturze rządzi obieg, przemiana, dojrzewanie, rozkwitanie, przemijanie. Co to oznacza dla nas, dla naszej pracy? Im bardziej świadomie odbieramy świat, tym pełniejsi stajemy się jako artyści, tancerze, jako ludzie. Przedstawianie doskonałości mnie nie interesuje, tylko dotykanie dosko-

nałości, jej odczuwanie, to, jak boskość w nas żyje, jak rozwijamy to, co w nas dobrego. Pracując nad sobą przyjmujemy naszą niedoskonałość jako element stworzenia. To trudne i zmusza nas do pracy nad sobą do samego końca. Kocham te niedociągnięcia, rzekome błędy – są dla mnie jak przyprawy naszego człowieczeństwa. Także w pracy próbuję dopuszczać tego rodzaju niedoskonałości... Nie mam na to odpowiedzi. ■

Matsukaze w masce i w kimonie, czyli tajemnice japońskiego teatru *nō*



Chociaż klasyczne *Matsukaze* grane jest z powodzeniem w całej Japonii już od sześciu wieków, zachodniemu widzowi niekoniecznie musi się podobać. Żeby zrozumieć z egzotycznego spektaklu coś więcej, warto poznać choćby kilka tajemnic teatru *nō*.

Jest scena. Są aktorzy, rekwizyty, muzyka. Tylko że wszystko nie takie, jak się tego spodziewamy. Na przykład kurtyna. Zawieszona w głębi sceny, a nie z przodu. To, że spektakl się już zaczął doświadczeni widzowie rozpoznają po pierwszych dźwiękach, które płyną zza kulisy jeszcze zanim orkiestra wyjdzie do publiczności. Tylne kurtyna oddziela scenę – a właściwie kilkumetrowy sceniczny pomost – od specjalnego, ukrytego pokoju wypełnionego lustrami. Tuż przed spektaklem siedzi w nim główny aktor.

Poruszanie się po omacku

To specjalny rytuał. Aktor klęczy wśród luster, w ufryzowanej peruce i w ciężkim brokatowym kimonie przyglądając się masce, wyjętej wcześniej z jedwabnego zawiniątka. Zanim ją włoży, trzyma w dłoniach, z nabożeństwem, oddając jej należną cześć. Wokół krzątają się specjaliści pomocnicy, wiążą, upinają, poprawiają. Peruka wykonana z ludzkich włosów nie ma prawa się zsunąć, a twarda drewniana maska powinna przylegać do twarzy – lecz nie może uwierać i kępować ruchów. Wydaje się, że uwięzieni w sztywnych maskach aktorzy *nō* nie mogą wyrażać twarzą emocji. Wystarczy jednak, że pochylą głowę pod odpowiednim kątem, aby widzowie ulegli iluzji – zobaczyli uśmiech, strach lub gniew. Adepti *nō* uczą się tych technik latami.

W masce przez małe otwory na żrenice widać naprawdę niewiele, na scenę wchodzi się niemal po omacku. Punkty orientacyjne to cztery wysokie kolumny w rogach zadaszonej sceny. Nie wolno z nich spuszczać wzroku, a i tak nawet doświadczonym aktorom zdarza się upaść. Po wypolerowanych deskach z cyprysowego drewna chodzą w charakterystyczny sposób, niemal nie odrywając stóp od podłoża. Żaden krok nie jest tu przypadkowy, żaden nie może być spontaniczny. Wszystkie obecne na scenie postaci poruszają się w obrębie niewidocznych równych kwadratów, na której podzielona jest podłoga. To trochę jak przesuwanie żywych pionków po gigantycznej planszy do gry.

Święta scena dla wybranych

W oryginalnym *Matsukaze* jedyną dekoracją, jaka się pojawia, jest prosta konstrukcja bambusowa, którą przed spektaklem wnoszą pomocnicy. Do niej przymocowana jest gałązka symbolizująca samotną sosnę. Tę samą, wokół której tytułowa bohaterka odtńczy swój oniryczny taniec. To jeden z najpopularniejszych motywów teatru *nō*.

Aktorzy praktycznie nie używają rekwizytów. Stałym elementem przedstawienia jest jedynie podręczny wachlarz, który symbolizować może każdy przedmiot.

Cała konstrukcja sceny, z długim pomostem, ze spadzistym dachem i nie używanymi nigdy schodkami z przodu, wzięła się jeszcze z czasów, kiedy grupy teatralne grały na świeżym powietrzu. Stąd też nawiązanie do natury: wymalowane na jednej ścianie rozłożyste drzewo (także sosna), a na drugiej bambusowy zagajnik. I szeroki pas jasnych kamyków usypany przed położonymi niżej miejscami dla widowni. Dawniej kamuki odbijały promienie słońca, doświetlając występujących aktorów. Wyznaczały też granicę między tym, co zwyczajne, a tym, co uświęcone. W wywodzącym się pierwotnie z obrzędów religijnych teatrze japońskim scenę uważa się za miejsce święte. Nie można po niej w żadnym razie chodzić boso, przez wieki nie miały też na nią wstępu kobiety, które rodząc dzieci i miesiączkując, były uważane za nieczyste.

W spektaklach *nō* liczba aktorów jest bardzo ograniczona. Oprócz kilkusobowego chóru występują: aktor główny, tzw. *shite*, i aktor poboczny, *waka*, który nigdy nie ma na sobie maski. Inne postaci, które mogą pojawić się na scenie (takie jak choćby siostra Murasame), nawet te w najbardziej wymyślnych maskach i strojach, są tłem dla całej opowieści. Jeśli któraś z postaci opuszcza scenę, musi z powrotem przejść drewniany pomost, po czym znika w głębi za kurtyną.

Gwiazda w białych skarpetkach

W *Matsukaze* odtwarzający tytułową rolę aktor nie schodzi za kulisy ani na chwilę. Sztuka trwa niemal dwie godziny, ale publiczność, która przysłała ją zobaczyć, siedzi w teatrze o wiele dłużej. Spektakle gra się blokami. Zwykle po trzy albo pięć, w odpowiedniej kolejności, *Matsukaze* w środku. Do tego w przerwach między jednym a drugim przedstawieniem *nō* dla rozładowania atmosfery pokazywane są krótkie sceniczne farsy *kyogen*. W ten sposób w budynku teatru można spędzić nawet cały dzień.

Co prawda eleganckie i wysublimowane *nō* porównywane jest czasem do największych arcydzieł europejskiej opery, jednak atmosfera na widowni w niczym nie

przypomina tej z La Scali. Nie obowiązują wieczorne stroje, a w przerwach widzowie swobodnie jedzą lunch lub obiad. Nikogo nie powinien też zdziwić widok ludzi, którzy zamiast obserwować to, co dzieje się na scenie, czytają niewielkie książeczki (nikt nie wyłącza świateł na czas przedstawienia). Staroświeckie libretto jest niezwykle szczegółowe, ale coraz częściej w teatrach pojawiają się też uproszczone, skserowane wersje angielskie dla zachodnich turystów albo specjalne ekrany z podpisami. Sami Japończycy mają kłopoty ze zrozumieniem padających z ust aktorów i chóru słów. Winny jest i przestylizowany, przestarzały język, i specyficzna modulacja głosu przypominająca fałszywie wyśpiewaną arię operową. Wreszcie nadające rytm bębenki i natrętny japoński flet, który prawie nigdy się nie uspokaja, a w momentach kulminacyjnych dla niewprawnego widza może być wręcz nie do zniesienia. Ci, którzy znają się na rzeczy czekają właśnie na te najgłośniejsze, najbardziej szalone fragmenty, choć potrafią też "wyluskać" zupełnie bezgłośnie, subtelne gesty i pozy świadczące o aktorskiej wirtuozerii. Prawdziwi gwiazdorzy *nō* są często wiekowi, mają siedemdziesiąt parę, osiemdziesiąt lat i nadal grają. Na stałych scenach występują szanowane aktorskie rody, tradycja i styl gry przechodzi z ojca na syna (z nielicznymi wyjątkami w grupach *nō* grają sami mężczyźni), całe środowisko jest silnie zhierarchizowane. Nikogo nie razi, że z za maski młodziutkiej Matsukaze widać obrzmiały podbródek, nie razi też pomarszczone męskie dłonie. Zresztą łatwo o nich zapomnieć. Perfekcyjnie odgrywane kobiece role to jedna z największych tajemnic warsztatu aktorów *nō*.

Grupy teatralne mają własnych krawców, perukarzy. Nawet charakterystyczne białe skarpetki tabi z oddzielnym jednym palcem, w których kroczy się po scenie, robione są na zamówienie z tych samych materiałów co przed wiekami. Na świecie żaden inny z istniejących teatrów nie przetrwał aż tak długo w praktycznie niezmiętej formie.

Tajemne piękno teatru *nō*

Wszystko mogło się potoczyć inaczej gdyby nie Zeami. Aktor, teoretyk. I autor *Matsukaze*. Urodzony w drugiej połowie XIII wieku Zeami był synem Kan'amiego, protoplasty słynnej trupy teatralnej Yuzaki. Był też prawdziwą gwiazdą tej trupy. Podobno już jako małe dziecko robił na widzach tak duże wrażenie, że woleli oglądać jego występy niż profesjonalnych, dorosłych aktorów. Ojciec Zeami stworzył podwaliny teatru, który wkrótce zaczęto określać właśnie słowem *nō*, oznaczającym tyle co "talent", "umiejętność", czy po prostu "sztukę". Mieszały się w nim różne widowiska popularne wówczas w Japonii, niektóre z pogranicza rytuałów religijnych, inne związane z ludowymi wierze-

niami, legendami, ale też elegancką poezją dworską. Najważniejszą wartością estetyczną dla Kan'amiego było trudne do zdefiniowania *yugen*, tajemne, nieco mroczne piękno, które widzowie powinni odczuwać intuicyjnie.

Trupa mistrza Kan'amiego (która zmieni nazwę na Kanze, i która występuje pod nią do dzisiaj jako jedna z pięciu głównych japońskich szkół *nō*) tak jak inne grupy aktorów w tamtych czasach związana była na stałe z jedną ze świątyń. Ale coraz częściej wyjeżdżała na występy do stolicy, cesarskiego Kioto. Kan'ami był ponoć bezkonkurencyjny, bo w swoje sztuki wplątywał wątek snu, uwielbiany przez publiczność. Głównymi bohaterami czynił duchy, zjawy, bóstwa, dusze słynnych wojowników i zakochanych nieszczęśliwie kobiet. Na scenie wędrowiec z rzeczywistego świata zapadał w sen i spotykał fantastycznych bohaterów, którzy ukazywali mu swoje losy. Widzowie uwielbiali też kulminacyjną, bardzo dynamiczną scenę tańca, specjalność Kan'amiego i jego syna.

Jednak kariera młodziutkiego Zeami miała się dopiero zacząć przy boku potężnego i wpływowego patrona.

Czarka od herbaty

Wiek XIII był w Japonii początkiem dominacji klasy samurajów. To zwalczające się nawzajem wielkie rody wojowników, a nie zamknięci w pałacu bezbronni cesarze, faktycznie rządzili krajem. Pierwsi wojskowi władcy żyli jeszcze z kompleksem kultury dworskiej, ale już Yoshimitsu, trzeci z rzędu szogun rodziny Ashikaga, wychowany od maleńkości w książęcym luksusie, wykształceniem i manierami nie ustępował cesarskim dworzanom. Kolekcjonował dzieła sztuki, otaczał się artystami, organizował wykwintne bankiety i spotkania poetyckie. To za rządów Yoshimitsu rozwijały się te wszystkie dziedziny, które dziś kojarzą się na świecie z tradycyjną kulturą japońską. Ceremonia herbaciana, ogrody japońskie, malarstwo tuszowe. Także teatr *nō*. Szogun po raz pierwszy zobaczył na scenie Zeami, gdy ten miał dwanaście lat. Sam był młodzińcem. Aktor trafił na dwór jako jego podopieczny. Ale i kochanek.

Zeami studiował pod okiem dworskich nauczycieli, chłonał wiedzę, do której jako człowiek niżej urodzony nigdy nie miałby dostępu. Sam też pisał, jeszcze więcej niż ojciec, tworząc nie tylko nowe sztuki, ale i krystalizując techniki gry i jej zasady. Yoshimitsu znalazł sobie innych faworytów, ale Zeami nadal miał na dworze silną pozycję. Trzeci szogun jednak umiera, potem ginie także jego następcą. Za rządów szóstego – Yoshinoriego – Zeami popada w niełaskę. Po drodze zdąży napisać jeszcze kilkanaście sztuk, w tym *Matsukaze* – inspirowaną inną starszą sztuką *O zbie-*

ranii solanki historię dwóch siostr, prostych dziewczyn nękanych miłością i tęsknotą do dworzanina, który przyrzekł im kiedyś, że wróci do ich wioski. Jakiś czas po jej napisaniu od Zeami całkiem odwróciło się szczęście. Jego syn zginął, a szogun Yoshinori uparł się, aby to bratanek Zeami Onnami przejął kontrolę nad rodzinną trupą Kanze. Ponoć dochodzi na tym tle do sporu, mistrz nie uważa bratanek za godnego spadkobiercę. Nie wiadomo, czy to właśnie tym ponad siedemdziesięcioletni Zeami tak naraził się władcy. Wiadomo, że został skazany na banicję. Musiał opuścić ukochane Kioto i zamieszkać samotnie na niewielkiej wyspie Sado. W 1441 roku ratuje go śmierć szoguna Yoshinoriego – może wracać do stolicy. Zeami niedługo się tym nacieszył. Umarł niecałe dwa lata po powrocie.

Widmo klęski

Po śmierci Zeami *nō* zyskało jeszcze na randze, ale wkrótce musiało przetrwać kilka historycznych zakrętów. W wieku XVI i XVII furorę w całej Japonii robił mieszczański teatr *kabuki*, osadzony we współczesnych realiach, łatwiejszy do zrozumienia dla słabiej wykształconych warstw społecznych, a także lalkowy teatr *yoruri*. W tym czasie miasta w Japonii prężnie się rozwijają, kraj po raz pierwszy w swojej historii tak długo nie jest nękany wojnami domowymi. Samuraje z nudów układają wiersze, chodzą do teatrów. Rozkwita kultura gejsz, literatura popularna, powstają słynne ryciny ilustrujące życie mieszcuchów. Dla Japonii to czas pokoju, ale i izolacji od świata. Handlarzom z Europy czy Chin pod karą śmierci nie wolno zawiązać do japońskich portów. Władze uważają, że obce wpływy mogą osłabić kraj. Co dzieje się z teatrem *nō*? Dekretem szoguna staje się elitarną rozrywką zarezerwowaną tylko dla warstwy samurajów i właściwie tylko dla niej jest grywany. Ma odtąd charakter sztuki ceremonialnej. Nie szuka się już nowych rozwiązań scenicznych, tylko doprowadza do perfekcji te istniejące. Utrwalony został system stałych symbolicznych gestów kata, technik modulowania głosu, dopracowano kilka podstawowych stylów gry. To wtedy ostatecznie formuje się też przestrzegany do dziś system dziedzinienia rzemiosła aktorskiego w obrębie elitarnych szkół *nō*. Zagrożeniem dla klasycznego teatru jest dopiero modernizacja Japonii. Pod koniec XIX wieku zacofany kraj zachłusnął się trendami z Zachodu. Japońscy arystokraci chodzą w filcowych kapeluszach do tradycyjnych kimon, za jedwabny pas obi chowają nowoczesne zegarki kieszonkowe. Zakładają binokle, czytują francuskie powieści i zamieniają papierowe parasolki na ciemne parasole angielskich dżentelmenów. Są tacy, którzy na fali zmian chcą europeizować także rodzimy teatr. Z tych planów niewiele wychodzi.

Wkrótce do głosu dochodzą mocarstwowe aspiracje japońskich polityków. Opiewający stare legendy i kulturę *nō* idealnie nadaje się na symbol narodowy, wraca więc po jakimś czasie do łask. Widmo całkowitej klęski pojawia się po drugiej wojnie światowej. *Nō* natychmiast trafia na indeks, bo okupacyjne wojska amerykańskie w „niezrozumiałej krainie japońskich bóstw, duchów, demonów” dopatrują się źródeł japońskiego nacjonalizmu i szowinizmu.

Przekazywanie tajemnicy

Uczniowie i potomkowie aktorskich rodów nie dali jednak za wygraną. Nawiązali współpracę z wybitnymi naukowcami i z teatrami z zagranicy. W roku 1956 na biennale w Wenecji odbyło się pierwsze w historii przedstawienie *nō* poza Japonią. O niezwykłym japońskim teatrze szybko zrobiło się głośno. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych nikt nie chciał już słyszeć o cenzurze – aktorskie szkoły znów mogły działać. Teatrem *nō* zainteresowała się awangarda. A co z dorobkiem Zeami? Zostawił po sobie kilkadziesiąt sztuk. Wiele nadal chętnie grywanych. Jego *Matsukaze* to jeden z najczęściej wystawianych spektakli z całego repertuaru *nō*. Ale Zeami pisał także prace teoretyczne. Słynne *Fushikaden*, czyli *Księga przekazywania kwiatów*, zawiera cenne wskazówki dla aktorów, ale ma też wartość literacką. Pięknie napisana łączy w sobie określoną filozofię życia, tajniki rzemiosła, poezję. Zeami napisał ją tylko dla wtajemniczonych, czytali ją uprzywilejowani aktorzy i samurajska arystokracja. Jeszcze za życia podkreślał, że "Nie wolno dopuścić, by pisma trafiły do cudzych rąk". Nie trafiły i to naprawdę długo. Niektórzy nie wierzyli w ogóle w ich istnienie. Przetrwwały w zbiorach prywatnej biblioteki. Dla świata odkryte zostały dopiero w roku 1908. Niedługo po tym po raz pierwszy ukazały się drukiem. ■

Zofia Fabianowska-Micyk – japonistka, dziennikarka związana z miesięcznikiem „Zwierciadło”. Redaktor naczelna subiektywnego przewodnika po Warszawie „Citydoping”.

Maria Brewińska

SZTUKA JAPOŃSKA



Szczyt rozwoju ekonomicznego, jaki Japonia osiągnęła od końca lat 80., zmienił przede wszystkim „widzenie” rzeczywistości przez samych artystów, wymuszając reakcje, interpretacje, działania. (...) Młoda generacja artystów nazywanych fun generation albo Tokyo Pop należy do pokolenia wychowywanego na elektronicznych gadżetach, filmowej Godzilli, grach komputerowych, filmach animowanych i komiksach. (...) W swoich pracach przetwarzają współczesne ikony japońskiej kultury popularnej, stereotypowe wizerunki ciała tworzone w komiksach, infantylne gadżety itp., mające rozładować napięcia życia codziennego.

MIĘDZY TRADYCYJĄ A NOWOCZESNOŚCIĄ

Japonia to kontekst silnej narodowej kultury i kontekst obcych wpływów, kontekst tradycji i nowoczesności – kontekst ich współistnienia.

Kioto, stacja *shinkansenów*. Dzioby pociągów wjeżdżają wolno na perony, podróżni stoją grzecznie w kolejce do wejść. Niespodziewanie w tej technologiczowanej scenarii pojawiają się dwie gejsze. Nawet Japończycy przyglądają się im z zaciekawieniem. Białe makijaż twarzy kontrastuje z czarnymi perukami; metalowe ozdoby we włosach kołyszą się w rytmie drobnych kroków. Kwieciste kimono odcinają się na tle tłumu garniturów, markowych dodatków. Scena kojarzy się z jakąś maskaradą, ale jest przecież rzeczywistością Japonii.

Droga z Tokio do Nagoi i widok na górę Fuji z okna pędzącego u jej stóp *shinkansena*. Formę góry przesłania industrialny pejzaż i płatanina kabli. Z innego punktu widzenia góra wyłania się jak ze starego drzeworytu *ukiyo-e*. Wiekowy symbol Japonii tworzy iluzję nieruchomości czasu. Migawka aparatu zapada kilka razy i Fuji znowu zostaje pozbawiona aury świętości. W sztuce japońskiej powstało setki jej wizerunków. Feliks Jasieński pisał: „Fuji w sztuce japońskiej, to prawie sztuka japońska.”. W okresie Edo (1615-1868) góra Fuji była modnym tematem drzeworytów *ukiyo-e*. Hokusai stworzył 36 widoków Fuji. Później 100 widoków Fuji. Hiroshige umieszczał ją niejednokrotnie w tle swoich prac. Dzisiaj w każdym folderze o Japonii jest Fuji. Fuji odbijająca się w jeziorze Kawaguchi, Fuji i szybki pociąg *shinkansen*, Fuji i kwitnąca wiśnia... To bodaj najbardziej skomercjalizowana góra świata. Fotografia zastąpiła *ukiyo-e*.

Dalej, prezentacja video znanej artystki medialnej Mariko Mori w Galerii Spiral w Tokio. Podczas projekcji (w galerii otwartej na kawiarnię) dochodzi do zderzenia wirtualnej przestrzeni ceremonii parzenia herbaty z przestrzenią realną, kawiarnianym „tu i teraz”. Na ekranie Mariko Mori ubrana w kimono własnego projektu prezentuje ceremonię w rytmie spowolnionym nakazami tradycji i komputerowymi zabiegami, a tuż pod ekranem Japończycy popijają herbatę i kawę z filiżanek. To od tych komputerowo przetwarzanych ceremonii rozpoczął się dialog Mariko Mori z własną tradycją i jej kulturowymi stereotypami, z pasjonującą przeszłością — wciąż żywą i pielęgnowaną obok/wśród nowoczesnych przejawów życia. Konfrontacja tych dwóch sfer w twórczości Mariko Mori unaocznia zróżnicowane warstwy rzeczywistości Japonii; oddaje ich symultaniczność, wzajemne przenikanie.

FALA JAPOŃSKIEJ AWANGARDY

Kiedy w 1854 ten „naszyjnik ze szmaragdowych koralików” – jak pisał o wyspach japońskich Feliks Jasieński – został rozerwany na kontakty ze światem, Japonia uległa wpływom obcej, wchodzącej w wiek nowoczesności, kultury Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych. Otwarcie granic w okresie Meiji (1868-1912) zapoczątkowało modernizację we wszystkich dziedzinach funkcjonowania państwa. W obszarze sztuki wiązało się z asymilacją zachodnich stylów i instytucjonalnych modeli organizacji życia artystycznego. Pomimo entuzjazmu dla kultury zachodniej, elementy obcej tradycji japońskiej spotykały się z niechęcią. Do wybuchu II wojny światowej sztuka japońska rozwijała się głównie w kontekście określonym przez tradycję oraz malarstwo *yoga*, wzorowane na zachodnim realizmie. Dopiero po wojnie powstały w Japonii awangardowe grupy artystyczne. W 1954 w rejonie Kansai zawiązała się grupa Gutai spokrewniona z malarstwem informel; w 1955 – Zero-kai, słynna dzięki takim performerom jak Kazuo Shiraga i Saburo Muraoka. W 1957 na Kyushu powstała grupa Kyushu-ha, bliska ideologicznie tendencjom antysztuki. W 1960, w Tokio, powstała grupa Neo-Dada Organizers. W latach 60. uformowały się w Japonii dwie ważne grupy: Hi Red Center (1963) i Mono-ha (1968). Artystów Hi Red Center połączyła idea absurdałnych akcji, form krytyki współczesnego społeczeństwa japońskiego. Mono-ha wyróżniała się zastosowaniem naturalnych materiałów.

Współczesna sztuka Japonii wywodzi się właśnie z działań grup artystycznych aktywnych w latach 50. i 60. Wywarły one ogromny wpływ na młode pokolenie artystów, takich jak Toshikatsu Endo, Tadashi Kawamata, Shigeo Toya, Koichi Ebizuka, Kazuo Kenmochi, Takamasa Kuniyasu, tworzących od końca lat 70. Awangardowe grupy japońskie wpisały się także znacząco w światową historię powojennej awangardy.

Szybki postęp ekonomiczny „kraju kwitnącej wiśni”, zapoczątkowany już w latach 60., osiągnął swój szczyt w II połowie lat 80. To szczególnie moment w historii Japonii odbijający się istotnie na dalszych losach współczesnej sztuki japońskiej. Przez trzydzieści lat stopniowego wzrostu gospodarczego Ja-

ponia inwestowała w rozwój własnej kultury i wciąż otwierała się na kontakty ze światem. W żadnym bodaj kraju (poza Stanami Zjednoczonymi) nie powstało w tym czasie tak wiele muzeów sztuki i galerii oraz kolekcji sztuki co w Japonii. Wraz z boomem ekonomicznym rozpoczęła się promocja kultury japońskiej za granicą. Obok wystaw sztuki tradycyjnej, Japonia pokazywała w owym czasie sztukę najnowszą. „Japońską falę” zapoczątkowała na początku lat 80. słynna wystawa awangardy japońskiej w Centre Georges Pompidou w Paryżu. Od tego czasu zorganizowano dziesiątki wystaw, dzięki którym artyści japońscy zaczęli zdobywać zachodnie instytucje i rynki sztuki.

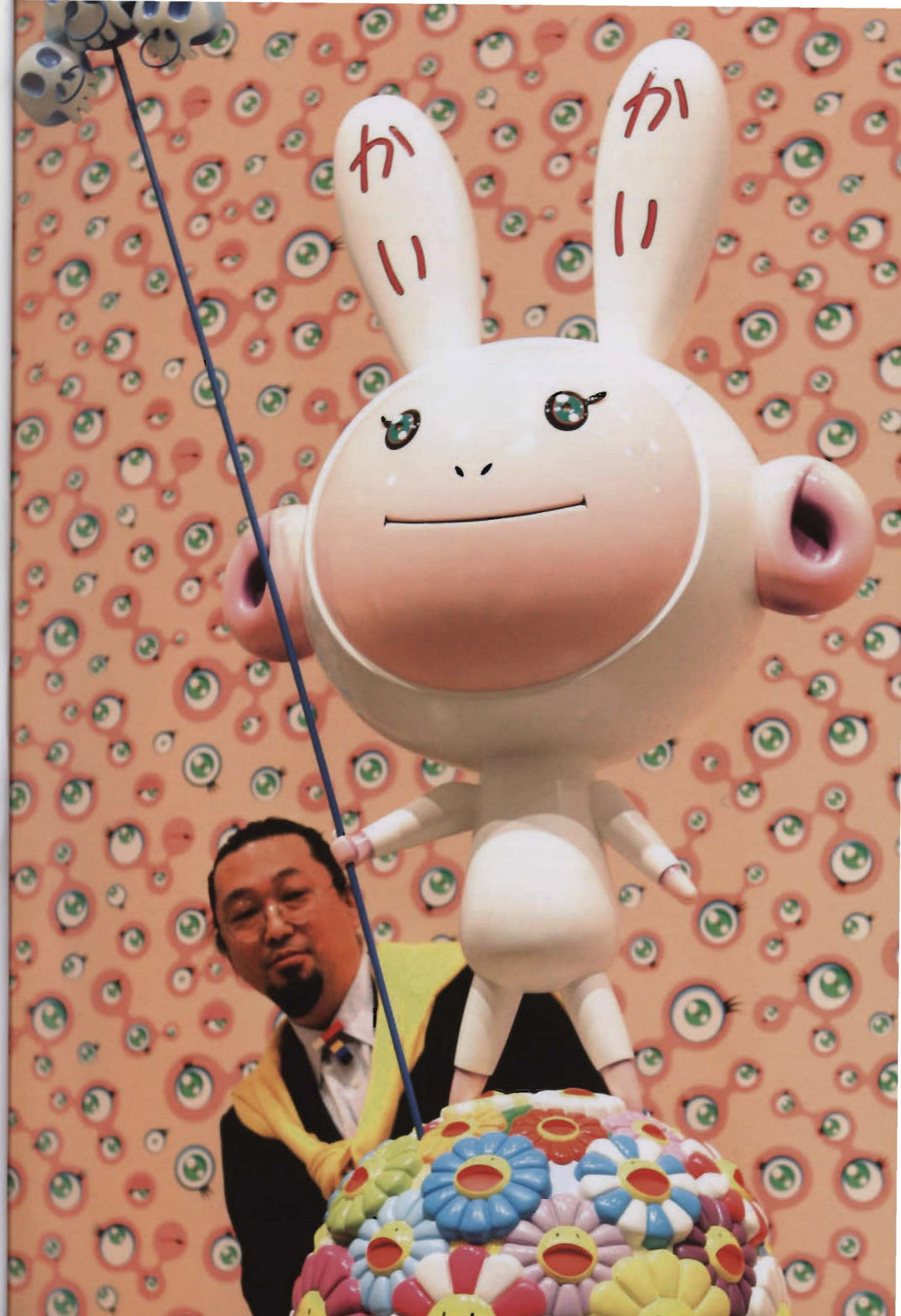
DYNAMIKA MIEJSKIEGO KRAJOBRAZU

Okres boomu ekonomicznego w Japonii niósł ze sobą sukcesy, ale i również negatywne skutki w postaci coraz szybszego tempa życia, gwałtownych przemian kulturowych, nadmiernej westernizacji i amerykańskiej kultury. Równie gwałtownej transformacji podlegała przestrzeń urbanistyczna, stając się bardziej chaotyczną, na wskroś przesyconą wirtualną rzeczywistością, co do dzisiaj stanowi całkowite przeciwieństwo spokoju, prostoty i kontemplacyjności tradycyjnych świątyń i ogrodów japońskich. Taka sytuacja spowodowała nowe postawy twórcze, nową percepcję otaczającej rzeczywistości. Reakcją na zachodzące zmiany były instalacje Tadashi Kawamaty, artyści z kręgu twórców post mono-ha. Kawamata, jeden z najwybitniejszych artystów japońskich, tworzy instalacje, które są zawsze powiązane z architekturą i urbanistyką. W strukturze miast odtwarza drogi, mosty, pasáže, ścieżki spacerowe, prowizoryczne domki z prefabrykatów, mieszkania z pudeł dla bezdomnych, jakich pełno widzi się w japońskich parkach. Jego projekty nawiązują do sytuacji mieszkalnej i urbanistycznej Tokio, miasta, słynącego z ciasnej zabudowy i architektury stawianej wszędzie tam, gdzie jest kawałek wolnego placu.

Miejska kultura dzisiejszej Japonii wykazuje pewne szczególne cechy, które odróżniają ją od analogicznych kultur w Europie i Stanach Zjednoczonych. Japońskie miasta cechuje dynamika i kult niepojętej konsumpcji. Ten chaotyczny galimatias składa się na jedyną w swoim rodzaju miejską rzeczywistość. Wybitny fotograf, Nobuyoshi Araki, odwołuje się zarówno do brzydoty, jak i żywotności współczesnego Tokio. Wchodzi w ścisłe relacje z przedmiotami swoich zdjęć, odsłaniając ukrytą w nich nudę i „smród” śmierci, sugerując przenoszeniem obrazów na światłoczuły papier ich nieuchronne zniszczenie i degradację. Jako „fotograf Tokio” dokumentuje w masie zdjęć najbardziej „japońskie” sytuacje tego rozrastającego się jak fraktale miasta – jego urbanistyczny chaos, codzienność życia mieszkańców, obszary seks-biznesu, wyuzdaną lub wyrafinowaną cielesność i erotyzm. Miwa Yanagi reprezentuje młodsze pokolenia fotografików. W jej pracach wymiar czasu zostaje zawieszony w lodowatych przestrzeniach i ciałach młodych kobiet pozujących na sklepowe manekiny, inspirowanych szczególnym wyglądem i zachowaniem dziewcząt/kobiet pracujących jako obsługa domów towarowych w Japonii, w punktach informacyjnych, w windach... Masato Nakamura wykorzystuje natomiast symbole komercyjne, neony, loga convenient stores, barów fast food, jakich pełno w całej Japonii. Sporo z nich to sieci zachodnich minimarketów, McDonaldów itp., które na stałe wpięły się w pejzaż japońskich miast. W inny sposób do rzeczywistości społecznej Japonii odnosi się grupa Dumb Type, jedna z najciekawszych interdyscyplinarnych grup artystycznych. Ich performance i spektakle to rodzaj eksperymentalnego teatru opartego na technologicznych alegoriach współczesnego, pozbawionego tożsamości społeczeństwa, w którym podstawowe wartości i relacje zostały zdewaluowane lub wypaczone, w którym dominuje komercja, konsumpcja i szerzy się dyskryminacja. W tym samym czasie, kiedy grupa Dumb Type przetwarza egzystencję człowieka w technologiczne obrazy sceniczne, Tatsuo Mijajima szuka wizualnej metafory przepływającego czasu przez pojedyncze lub złożone układy palących się diod LED. Ich odbiór to początkowo percepcja światła przechodząca dalej w doświadczenie medytacji.

KULTURA MASOWA W BUDDYJSKIEJ ŚWIĄTYNI

Dzięki takim artystom jak Toshio Shibata, Hiroshi Sugimoto, Hitoshi Nomura, Tokihiro Satoh, Ryuji Miyamoto, Nobuyoshi Araki czy Yasumasa Morimura światowego rozgłosu nabrała fotografia japońska, medium ważne i dominujące od dawna w praktyce artystycznej Japonii. Hiroshi Sugimoto, jeden z najbardziej cenionych fotografików japońskich, zastąpił cyklami zdjęć starych kin amerykańskich oraz kin drive-in, usytuowanych w otwartej przestrzeni. Fotografie Sugimoto „zamrażają” zjawiska i obiekty pozornie beczasowe jak w fotografiach tysiąca wizerunków Buddy ze świątyni Sanjusangen



-do w Kioto. Yasumasa Morimura to twórca fotografii aranżowanej, artysta, który jak Cindy Sherman, jak kameleon, wciela się w postaci znane z dzieł sztuki, a także upodabnia się do współczesnych symboli kultury masowej. Jego fotografie dekonstruuja wszystko to, co Japonia przejęła z Zachodu jako obcą historię sztuki.

Szczyt rozwoju ekonomicznego, jaki Japonia osiągnęła od końca lat 80., zmienił przede wszystkim „widzenie” rzeczywistości przez samych artystów, wymuszając reakcje, interpretacje, działania. Bezpośredni komentarz sytuacji politycznej w Japonii po śmierci cesarza Hirohito zawarł w swoich instalacjach Yukinori Yanagi. Jego seria czerwonych, iluminowanych słońc flagi japońskiej dotyka problemu narodowego – pozycji cesarza Japonii. Flaga hinomaru, zakazana od 1945 roku (przywrócona w 1999), poza wartościami estetycznymi kojarzy się z militarystką japońską. W kontekście prac Yukinori Yanagi jest ona wciąż silnym symbolem mitu cesarskiej i narodowej potęgi. Makoto Aida dotyka w swojej twórczości również trudnych i raczej niepopularnych tematów związanych z narodowym symbolem – Rodziną Cesarską oraz przebrzmiałą potęgą militarną Japonii.

Młoda generacja artystów nazywanych fun generation albo Tokyo Pop należy do pokolenia wychowywanego na elektronicznych gadżetach, filmowej Godzilli, grach komputerowych, filmach animowanych i komiksach. Pokolenie to dojrzało w okresie rozwoju ekonomicznego Japonii i boomu kultury popularnej. Artyści tacy jak Takashi Murakami, Yoshitomo Nara, Kenji Yanobe, Mariko Mori, Taro Chiezo dorastali w podobnej, stechnologizowanej rzeczywistości. W swoich pracach przetwarzają współczesne ikony japońskiej kultury popularnej, stereotypowe wizerunki ciała tworzone w komiksach, infantylne gadżety itp., mające rozładować napięcia życia codziennego. Takie są obrazy i obiekty Yoshitomo Nara, idola japońskiego popu, który wykorzystuje doświadczenie własnego dzieciństwa. Tworzy wizerunki samotnych dzieci, które na pierwszy rzut oka wyglądają agresywnie, ale jak twierdzi artysta, przyjmują taką postawę, żeby siebie chronić. Kenji Yanobe na wzór robotów z komiksowych historyjek oraz stechnologizowanego sprzętu tworzy małe pojazdy, atomowe samochody, kombinezony ochronne wzorowane na sprzęcie wykorzystywanym np. w elektrowniach atomowych. Edukacja i prace Takashi Murakamiego, najbardziej dzisiaj znanego japońskiego artysty, odzwierciedla metamorfozę Japonii. Po studiach tradycyjnego malarstwa japońskiego nihonga, którego techniki wykorzystuje nadal w swoim popmalarstwie, zafascynował się bohaterami komiksów, czyniąc z nich bohaterów swoich obrazów i obiektów. Obrazy i rzeźby Murakamiego są afirmacją kultury pop, z której Murakami wyrósł, i którą teraz w naturalny sposób przetwarza, oddając w ten sposób zainteresowania i nastroje fun generetion... Twórczość Mariko Mori, także dziecka japońskiej popkultury, sytuuje się pomiędzy dwiema kulturami Japonii: tradycja i nowoczesnością. W fotografiach, filmach wideo i wideo instalacjach Mori wykorzystuje najnowszy język mediów. Motywy pop miksuje z motywami japońskiej tradycji artystycznej i religijnej. Tym samym językiem – językiem zaawansowanej technologii – mówi o popkulturze, jak i o buddyzmie, ceremoniach herbacianych, duchowych doświadczeniach. Mori inspirowała się buddyzmem, ale jej wcielenia, chociaż uduchowione, zakorzenione są w świecie cyberbuddyzmu. W Dream Temple Mori rekonstruuje za pomocą kryształowego szkła i stalowej struktury pawilon Yumedono z kompleksu Horyuji, świątyni buddyjskiej w Nara. Jest to najstarszy oktagonalny pawilon w Japonii, siedziba słynnego posągu Buddy Miłosierdzia z VII wieku. Mori wybrała Yumedono ze względu na jego idealną formę, łatwą do poddania komputerowej manipulacji. Ten Pawilon Marzeń, miejsce do pracy nad sobą, medytacji i studiów nad sutrami, został przetworzony w wirtualną świątynię, utopię architektoniczną i dalej – wirtualne miejsca szczęścia. Mniej w tej realizacji plastyku, gadżetów z popjarmarku Japonii. Za to więcej rodzimych pejzaży, źródeł już nie tyle buddyzmu, co w ogóle człowieka i jego prenatalnej świadomości. Łatwo się w nią zanurzyć i zatopić w magicznym obrazie. ■

Maria Brewińska – pracuje jako kuratorka w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki; stypendystka Rządu Japońskiego i Fundacji Japońskiej; autorka m.in. takich wystaw jak: Gendai. Współczesna sztuka Japonii - pomiędzy ciałem i przestrzenią (CSW, Zamek Ujazdowski, 2000), Nowa Strefa - współczesna sztuka chińska (Zachęta 2003/2004, Yayoi Kusama (Zachęta 2004), Czarny alfabet - konTEKSTY współczesnej sztuki afroamerykańskiej (Zachęta, 2006), Bill Viola (Zachęta, 2007), Wilhelm Sasnal. Lata walki (Zachęta, 2007), Wszystkie stworzenia duże i małe (Zachęta, 2009/2010)





Manga – obraz, rysunek, szkic, karykatura. Japońskie słowo wywodzące się ze sposobu ozdabiania rycin; współcześnie używane poza Japonią oznacza japoński komiks. Manga wyewoluowała z połączenia *ukiyo-e* (rodzaj malarstwa i drzeworytu japońskiego) i wschodniego stylu rysowania. Obecną formę przybrała krótko po II wojnie światowej. Drukowana jest głównie w czerni i bieli, nie licząc okładek i kilku pierwszych stron.

Matsukaze

Katarzyna Wasylak



WYBRZEŻEM,
AŻ SŁOŃCE
ZNIKNIE

WĘDRUJE
DO
AKASHI.

カッ
カッ



HM?

JAKŻE
SZLA-
CHETNA
SOSNA!



STOI
TAM,
NA
PUSTEJ
PLĄZY
...



A
NA
NIEJ
DWA

WRYTE
IMIONA
...



WITAJ
NAM
!



POWIEDZ,
RYBAKU

ANO...

PRZY TEJ
SOŚNIE

CZY TA
SOSNA
MA SWOJĄ
OPOWIEŚĆ?

POCHOWANE
SĄ DWIE
SIOSTRY



MATSUKAZE

I MURASAME

„WIATR
W
SOSNACH”

„DESZCZ
JESIENNY.”

TA
SOSNA
ROŚNIE
NA ICH
PAMIĄTKĘ.

A
NA NIEJ
WIERSZ
YUKIHIRY

„DZIŚ CZAS POŻEGNANIA,
BRAMY STOLICY MNIE ZAPRASZAJĄ
JEDNAK GDY TĘSKNOTY GŁOS TWOJEJ
POSŁYSZĘ, UKOCHANA-
POWRÓCĘ.”

DZIĘKUJĘ,
RYBAKU.

JUŻ SŁOŃCE
CHOWA SIĘ
W MORZE...

ZDRZEMNĘ
SIĘ
TUTAJ...

TYMCZASEM...

MURA-
SAME
...

PATRZI

WSCHODZI
KSIĘŻYC
...

NIE-
DOŚCIĞŁY
...

NIE-
WZRU-
SZONY
...

WYSTAR-
CZY,
MATSU-
KAZE.

TRZEBA
NAPEŁNIĆ
WIADRA.



WIATR
SUROWY
...

PRZEJMUJE
ZIMNEM
DO SZPIKU
KOŚCI...

"PORYWISTY
WIATR
JESIENNY
..."

JAK
ŚPIEWAŁ
YUKIHIRA
..."

ODO



MURASAME...



SOLA

SMAKUJE
TĘSKNOTA
...



SPÓJRZ!

JAKŻE
JASNE
ŚWIATŁO
BIJE OD
KSIĘŻYCA
!



PÓJDŹMY
CZERPAĆ

CZYSTE
ŚWIATŁO
!



PIĘKNY I NIE-WZRUSZONY

JAK YUKIHIRA ...



ZOBACZ!

CHWUP!



MATSUKAZE!



WIEM, MURASAME ...

TRUDNO ZAPOMNIEĆ

ŻE JESTEŚMY DUCHAMI ...



ZOBACZ, CO ZŁAPAŁAM!



SAM KSIĘŻYC W MOIM WIADRZE!



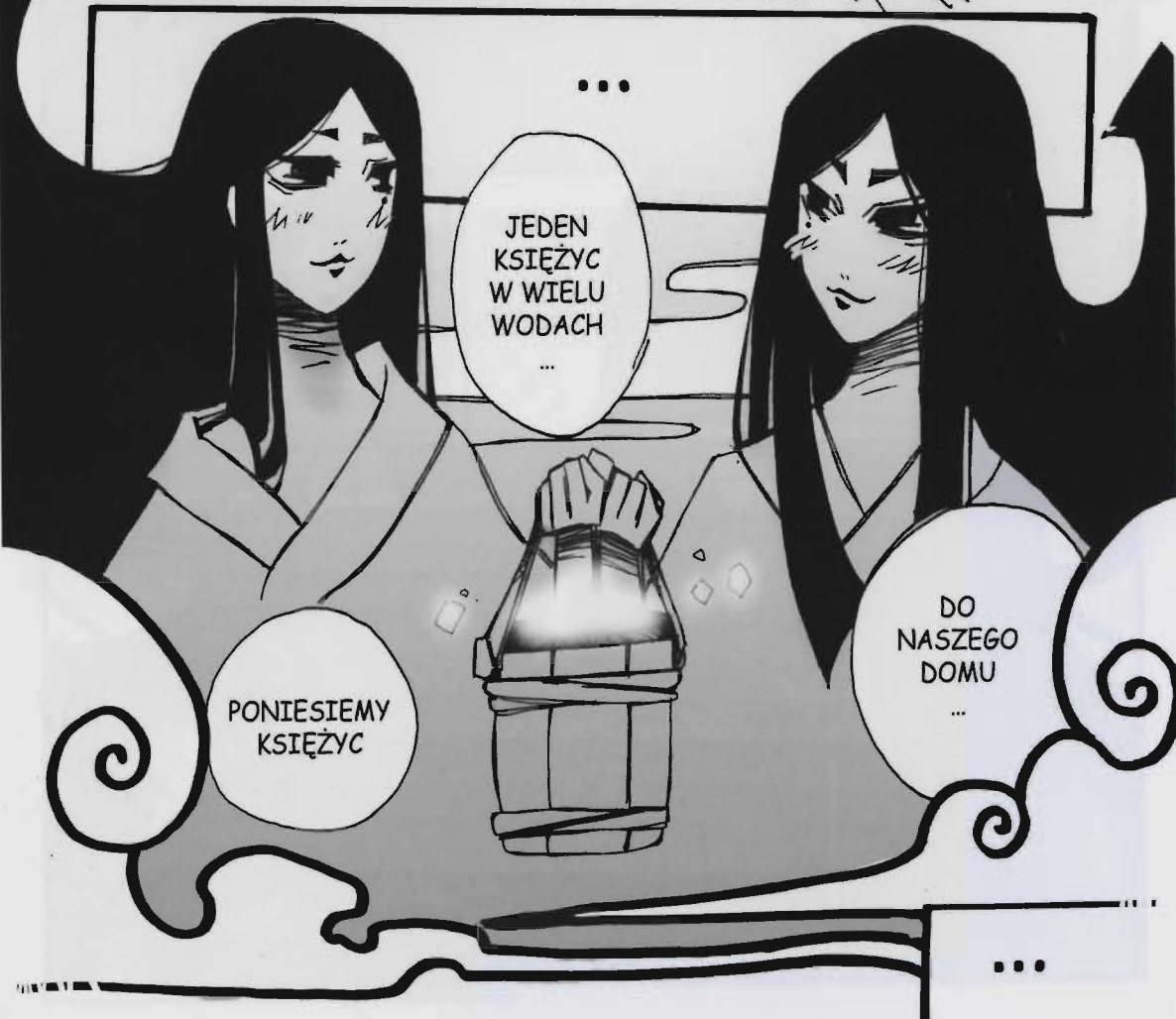


NIE-
PRAWDA
!

KSIĘŻYC
JEST
W MOIM
WIADRZE
!



W MOIMI
NIE! W MOIMI!
W MOIMI!



JEDEN
KSIĘŻYC
W WIELU
WODACH
...

PONIESIEMY
KSIĘŻYC

DO
NASZEGO
DOMU
...



KTO
TO?
TO
CHYBA
MNICZ...



CO
TU
SPRO-
WADZA

SZACOW-
NEGO
MNICHA
?



JA...

JAK
CO ROKU
WĘDRUJE
PO KAŻDEJ
PROWINCJI

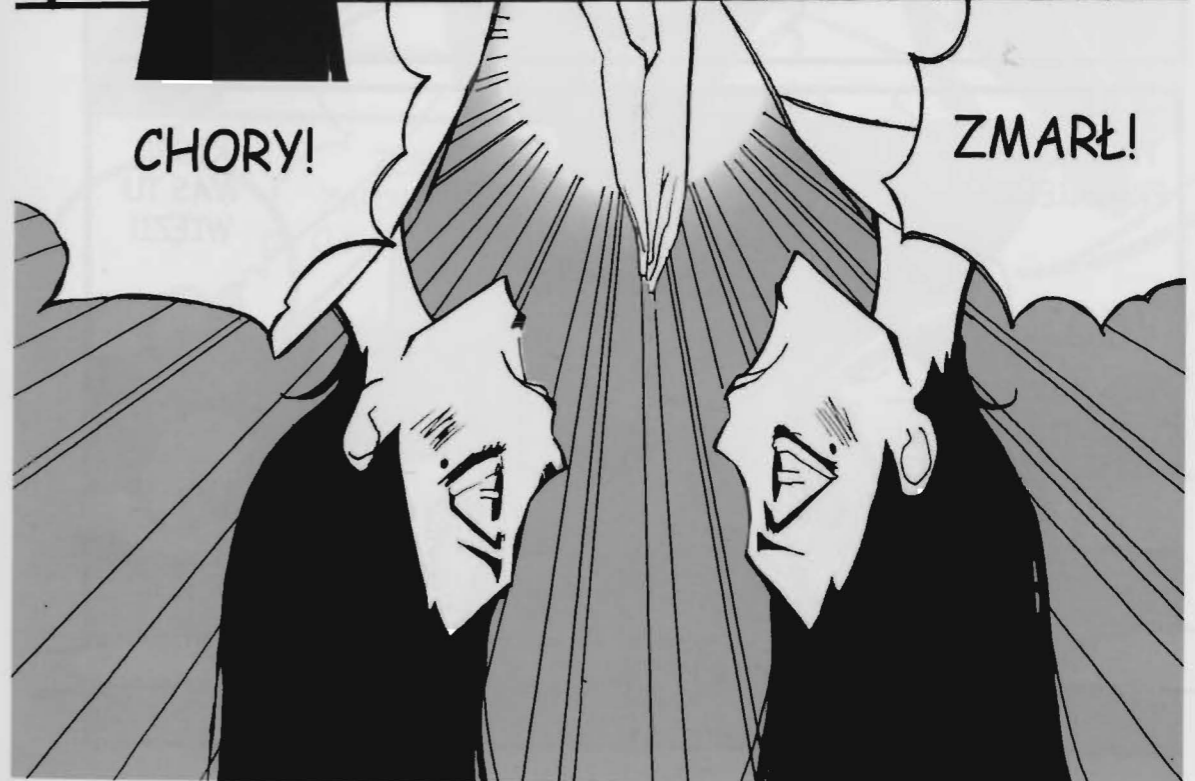
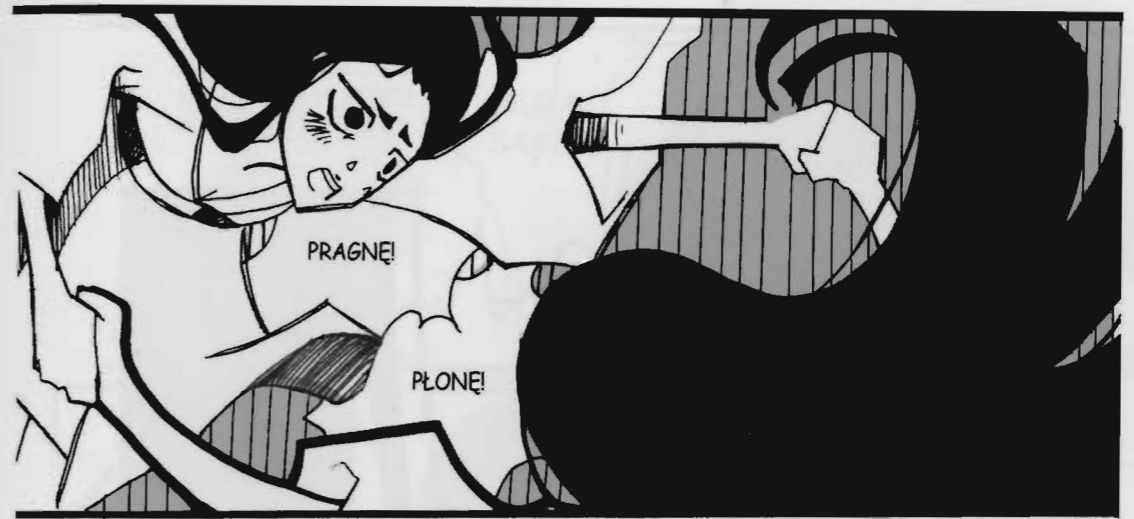
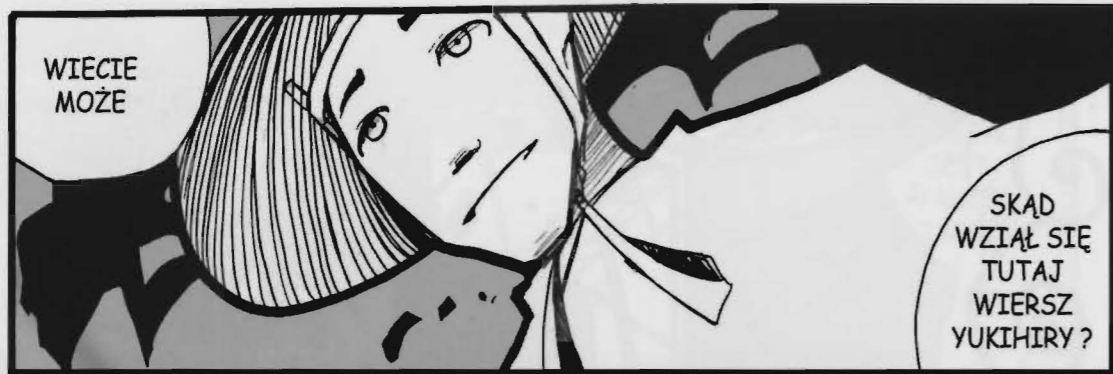


BY
MODLIĆ
SIĘ

ZA
ŻYWYCH

I
UMARŁYCH.





YUKIHIRA...
WYDARTY NAM
NA ZAWSZE...

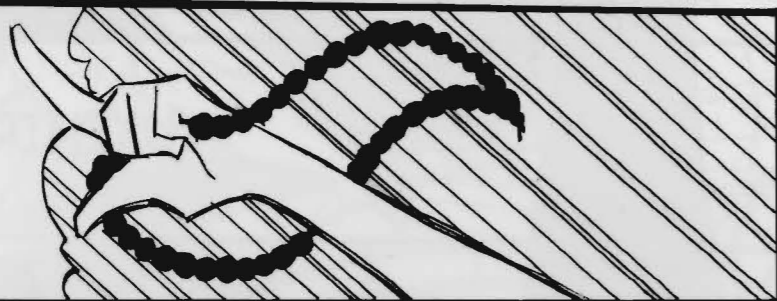
NIE BĘDZIE JUŻ
SPOTKANIA
NA TYM ŚWIECIE!



GRZESZ-

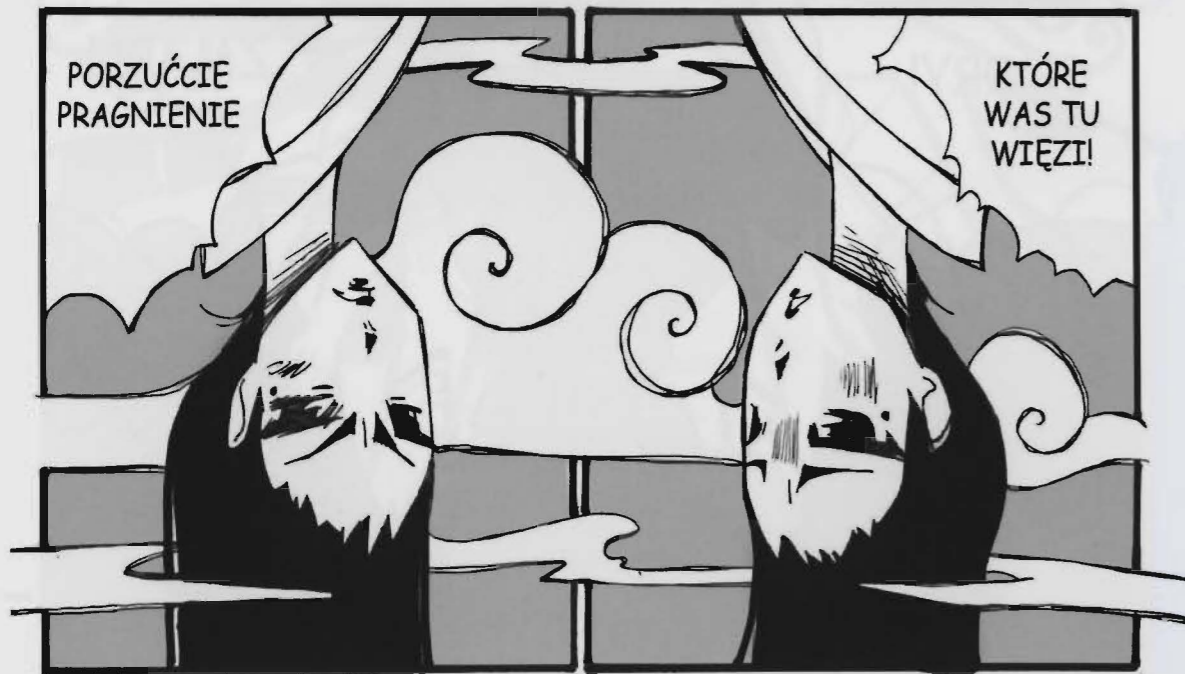
NE!

TKWICIE
W FAŁSZYWYM
ŻYCIU!

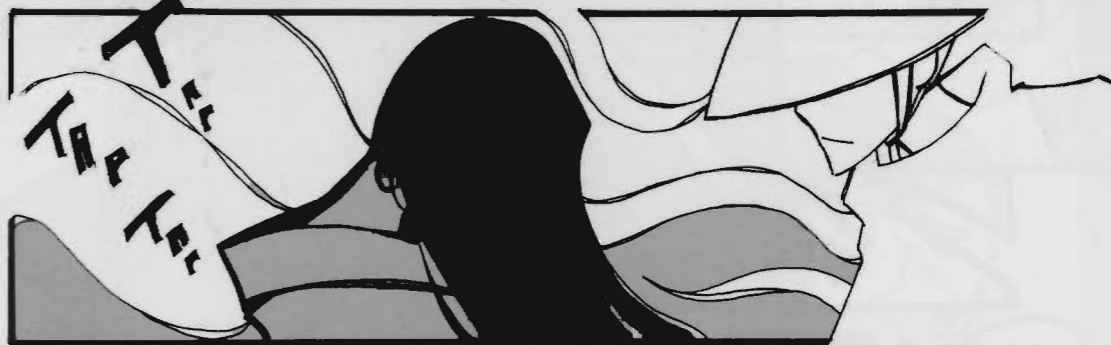


PORZUĆCIE
PRAGNIENIE

KTÓRE
WAS TU
WIĘZI!



MURA-
SAME?!



MÓDLCIE SIĘ
ZA ZBAWIENIE
NASZYCH
DUSZ!

MATSUKAZE!
KŁĘNIJ
OBOK
MNIE!



ŻEBY
ZAPOMNIEĆ
O YUKIHIRZE
?!

NIGDY!





SPÓJRZ, MURASAME!

OTO JEGO PŁASZCZ !



PROSIŁ, ABYM GO DLA NIEGO PRZECHOWAŁA

DO JEGO POWROTU ...



PRZYMIERZ ...

TEN

ZAPACH...



ZOBACZ, JAKI MIĘKKI ...

YUKI

HIRA...



SPÓJRZ TAM!

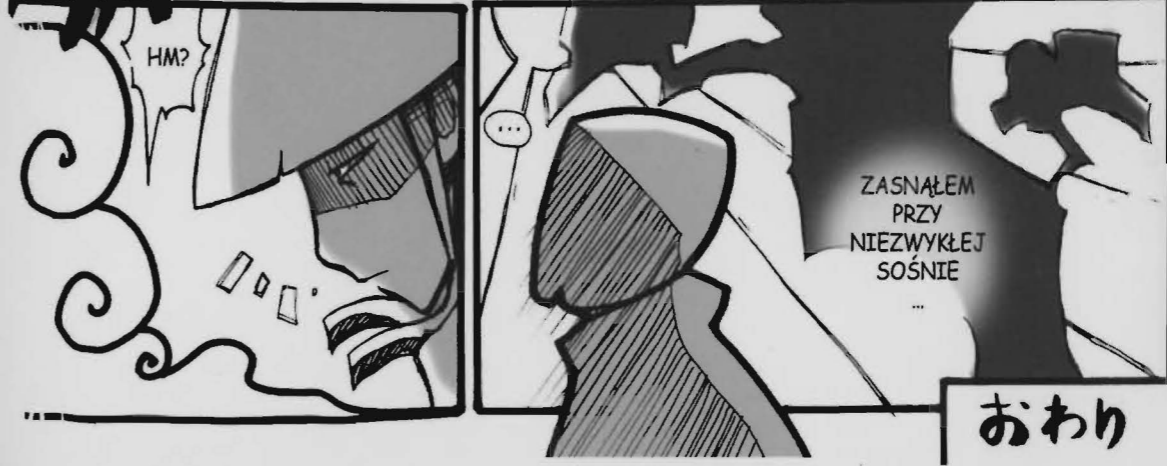
TO YUKIHIRA !

CZEKA NA NAS!



BIEGNIJMY DO NIEGO !

SZYBKO!



HM?

ZASNAŁEM PRZY NIEZWYKLEJ SOŚNIE ...

おわり

Katarzyna Wasylak jest doktorantką Instytutu Filologii Angielskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego i autorką komiksów Cesary, Dead Not, Materia Działacza oraz Red Dada. Do świata opery zbliżył ją odbyły wolontariat w Operze Wrocławskiej, a ilustrowanie Matsukaze stało się wspólną okazją do połączenia największych pasji autorki: rysowania, muzyki i zainteresowania kulturą i sztuką Japonii.

TOSHIO HOSOKAWA / SASHA WALTZ

Matsukaze

Libretto: Hannah Dübgen
według sztuki *nō* o tym samym tytule autorstwa Zeami
Przekład: Agnieszka Kłopotcka

Osoby:
Matsukaze – sopran
Murasame – mezzosopran
Mnich – bas
Rybak – baryton
Chór

*Nie ma przeszłości,
jest tylko teraźniejszość przeszłości,
teraźniejszość teraźniejszości
i teraźniejszość przyszłości*

Wolny przekład z św. Augustyna (354-430r.)

Scena Pierwsza Morze

*Na plaży
Rosnąca w piasku samotna sosna,
w oddali skalisty brzeg i niewielki gaj
sosnowy; słońce zawieszono nisko nad
taflą wody*

Chór
Szum wiatru.
Na plaży pojawia się Mnich.

Mnich
Wybrzeżem,
aż słońce zaniknie,
wędruję ku Akashi,
wybrzeżem,
aż zaniknie słońce,
a księżyc wszędzie.
Coraz pełniejszy stawał się
w czasie mej podróży,
a dziś w nocy
ukazuje się w pełni.
Niewiele zostaje czasu.
Słońce już nisko
i coraz dłuższe są cienie.
Mnich spostrzega na plaży sosnę.

Mnich
Jak szlachetna ta sosna!
Stoi tam
na plaży, bez podparcia.
Na pniu znak pamięci –
dwa w drewnie ryte słowa:
Matsukaze...

Chór
jak echo
Wiatr w sosnach...

Mnich
Murasame.

Chór
Deszcz jesienny...

Mnich
Poniżej wiersz.
odgłosy wiatru
*Mnich spogląda za siebie i spostrzega
Rybaka, idącego w jego stronę.*

Rybak
Mnich na Sumie!
Czemu zaszczyt ten zawdzięczamy?

Mnich
Pielgrzymuję.
Ze świątyni w stolicy
wędruję każdego roku
u schyłku lata po kraju.
Góry północy i pola na wschodzie
są mi znajome,

także w świątyniach południa
modliłem się,
tylko zachodu nie znałem
aż do tej jesieni,
wybrzeże Sumy było mi obcym
aż do tego dnia.

Rybak
Witaj nam.

Mnich
Jednak powiedz, rybaku,
ta sosna tu ma swoją opowieść?
Rybak potakuje ruchem głowy.

Rybak
Dawno temu...

Chór
Przed wieloma wiekami...

Rybak
Dwie siostry mieszkały
na wybrzeżu Sumy
w solnym domu.
Matsukaze

Chór
Wiatr w sosnach...

Rybak
i Murasame

Chór
Deszcz jesienny...

Rybak
– tak imiona ich brzmiały.
Młode kobiety
o delikatnych rysach,
wskazując na piasek przed sosną:
ich grób,
a sosna ta posadzona

Chór
Dawno temu...

Rybak
rośnie na ich pamiątkę.

Mnich
I wiersz.

Rybak
Wiersz Yukihiry.

Chór
Recytuje.
„Dziś czas pożegnania,
bramy stolicy mnie zapraszają,
jednak gdy tęsknoty głos twojej
posłyszę, ukochana –
powrócę”.
Rybak wpatruje się w grób.

Rybak
Matsukaze i Murasame
w kwiecie wieku,
gdy śmierć wkroczyła w ich życie.

Mnich
Ich ciała
pogrzebane dawno temu,
jednak imiona ich wciąż żywe,
jak ta sosna tu,
co rośnie i rozkwita, wiecznie zielona,
nietknięta przez jesień czerwoną.
odgłosy wiatru

Rybak
do Mnicha
Kto tu przychodzi,
zwykle odmawia modlitwę.
Czy i wy swe błogosławieństwo
dać zechcecie?

Mnich zgadza się.

Mnich
Amido-Buddo najwyższej prawdy,
strażniku nieskończonego światła.
Do ciebie modlę się
za Matsukaze i Murasame:
Pozwól duszom ich znaleźć pokój.

Rybak
Już wieczór blisko.
Wioska leży dalej w głębi lądu.

Mnich
Zostanę.

Rybak
Tu?

Mnich potakuje.

Rybak
Pozdrówcie stolicę!
*Rybak chce odejść, spostrzega słońce,
znikające za horyzontem morza.*

Rybak
Słońce!

Mnich i Rybak
Chowa się w morze,
czerwone słońce
chowa się...
Coraz niżej...
Znika.

Rybak
Dobrej nocy.
Rybak oddala się.

*Nastaje zmierzch. Ciemność gęstnieje,
na wschodzie pojawia się na niebie
księżyc.*

Mnich
Im większe ciemności,
tym gwałtowniejszym hukiem
morze atakuje uszy.

*Mnich siada na piasku, opuszcza
w gaście znużenia głowę.
Na wybrzeżu zaczyna się w świetle
księżyc rysować kontur solnego domu.
Mnich podnosi wzrok i spostrzega dom.*

Mnich
Co widzę?
Dom solny...
Mnich zbliża się do domu solnego.

Mnich
Czekać...
*Mnich siada przed solnym domem
i zasypia.
Księżyc w pełni wędruje na wschodzie
coraz wyżej, światło dnia błędnie.*

Scena Druga Sól

*Gęstniejący mrok
Matsukaze i Murasame pojawiają się na
plaży, ciągnąc wózek.*

Matsukaze i Murasame

Wciąż i wciąż
kręci się koło,
wciąż i wciąż
obraca się...
Zasolone koła
solnego wózka,
zasolone koła
w słonym błocie
obracają się,
wciąż i wciąż
obracają...
*Matsukaze i Murasame przystają
wyczerpane.*

Matsukaze
*Podnosi wzrok.
Patrz, jak wschodzi księżyc!*

Murasame
Niedościgły,
niewzruszony.
*Murasame bierze grabie z wózka i podaje
je Matsukaze.*

Murasame
Wiadra trzeba napelnić
nim noc nastanie.
*Murasame zaczyna nagarniać wodorosty
i wkładać je do wiadra. Matsukaze
ociągając się, podąża za jej przykładem;
odgłos porywu wiatru*

Murasame
Wiatr surowy...

Matsukaze
rozmarzona
Mknie mimo nas
jak rozjuszone zwierzę...

Murasame
Przejmuje zimnem!
Do szpiku kości.

Matsukaze
„Porywisty wiatr jesienny”
śpiewał Yukihira...
*Przy słowie „Yukihira” Murasame
zamiera.*

Matsukaze
Yukihira...

Chór
„Porywisty wiatr jesienny,
co znad morza przybywając,
jak oddech nieziemski
dmie po plaży Sumy,
mimo domu solnego,
przez łąki w dolinie
aż w głąb łądu,
na wschód...”

Matsukaze
Na wschód...
Do stolicy.
*Matsukaze obraca się i widzi,
że Murasame płacze.
Matsukaze podchodzi do Murasame
i osusza łzy na jej twarzy.*

Murasame
zawstydzona
Solą...

Matsukaze
Smakuje tęsknota...
Fala uderza o brzeg.

Murasame
Przypływ!
Dalej,
czas nagli.
*Matsukaze i Murasame chwytają kielnie
i pochylają się nad wodą.*

Murasame
Wstyd patrzy
z mojego odbicia...

Matsukaze
jak echo
Mojego odbicia...

Matsukaze i Murasame
Pojawia się,
zanika prędko...

Matsukaze
Jak kaluże, co wyparowują
w palącym słońcu!

Murasame
Jak rosa, co na trawy żdźbłach
zanika w świetle brzasku.

Murasame
gniewnie
A gdzie jest słońce,
które nas wyzwoli?
W szlamie tu,
gdzie gniją wodorosty
pachnące jak nasze rękawy,
dłonie...

Matsukaze i Murasame
My! Rozkładamy się
na wybrzeżu Sumy.

Matsukaze
Jakież to życie...

Matsukaze i Murasame
Wciąż i wciąż
kręci się koło,
wkręca się w noc.

Matsukaze Klatka! Kije. Wszędzie ściany. Biedne oplecione kije. Biedne oplecione Ręce. Biedne. Nie ma życia! Zbyt ciasno, by żyć. Gnijemy tu. <i>Nachodzi noc.</i>	Murasame Obezwładnione, wyklęte... Między morzem a łądem. Nie ma życia! Zbyt zimno, by żyć. Gnijemy tu.
---	---

*Rozmywa się ostatnie światło dnia,
zastępuje je biała poświata księżycza.*

Matsukaze
nagle, łagodnie
Jak jasny
nagle księżyc!
Jak gdyby słońce
pogrzebało się w księżycu...
*Matsukaze dotyka rękawa Murasame,
wskazuje sosnę.
Rozświecła sosnę.
Murasame wpatruje się w ziemię,
nie patrzy na sosnę.*

Matsukaze
Tę wiecznie zieloną,
nieprzekwitającą nigdy –

Murasame
Milcz!

Matsukaze
sosnę...

*Murasame przypatruje się Matsukaze,
podąża za jej spojrzeniem i spostrzega
sosnę.*

Murasame
z czułością
Jak śnieg.
Czysty śnieg.
Murasame patrzy w księżyc.

Murasame
Pójdźmy czerpać!
Czyste światło...
*Matsukaze i Murasame poczynają
napelnić wiadra morską wodą.*

Matsukaze i Murasame
Czerpać
Jasne światło...
Pójdźmy czerpać!
Czerpać...

Matsukaze
Sam księżyc
w moim wiadrze!

Murasame
zazdrośnie
W moim wiadrze!
*Matsukaze i Murasame patrzą na siebie,
potem ku księżycowi.*

Matsukaze i Murasame
Jeden księżyc w wielu wodach...
łagodnie:
Mój księżyc.
*Matsukaze i Murasame podnoszą swoje
wiadra i ustawiają je na wózku.*

Matsukaze i Murasame
radośnie
Dzisiejszej nocy
poniesiemy księżyc
do naszego domu.

Murasame
Jak jasną być potrafi –

Matsukaze i Murasame
noc nad morzem.
*Matsukaze i Murasame ruszają w drogę,
ciągną wózek szybciej i sprawniej niż na
początku sceny.*

Scena Trzecia Noc

*Mnich śpi przy drzwiach domu solnego.
Matsukaze i Murasame zbliżają się do
domu solnego, Mnich się budzi.*

Mnich
Czy to wy mieszkacie w tym domu
solnym?
*Matsukaze i Murasame milcząco
przytakują.*

Mnich
Czy zmęczonemu wędrowcowi
użyczy on swego dachu
na tę noc?

Matsukaze
Ta chata nie przyjmie żadnego człowieka.

Mnich
Wydaje się dość duża.

Murasame
Jest licha i zimna.

Mnich
Mnichowi nie potrzebny atlas pod głowę.

Murasame
zaskoczona
Mnichowi?

Mnich
Ze stolicy...

Matsukaze
Ze stolicy?!

Mnich
Każdego roku wędruję
do innej prowincji naszego kraju.

Murasame
Dla modlitwy?

Mnich
Za żywych i umartych.
*Matsukaze i Murasame wymieniają
spojrzenia i zwracają się z powrotem do
mnicha.*

Murasame
Proszę –

Matsukaze
Bądź naszym gościem.

Mnich
Dziękuję wam, Kobiety soli.
*Mnich, Matsukaze i Murasame wchodzą
do solnego domu.
Mnich przygląda się siostrze.*

Mnich
Twarze
tak do siebie podobne,
jakby razem wryte
w czas...
wycie wiatru

Murasame
Wiatr!

Matsukaze
Tu na Sumie
jesienny wiatr dmie
„jak oddech nieziemski
mimo domu solnego,
przez łąki w dolinie
aż w głąb łądu,
na wschód...”
Tak śpiewał Yukihira.
Znacie jego imię?

Mnich
Kiwa głową.
Jego wiersz
tam na sośnie,
nad grobem.

Chór
„Dziś godzina pożegnania,
bramy stolicy mnie oczekują,
z Matsukaze i Murasame:
jednak gdy tęsknotę twoją
posłyszę, ukochana –
powrócę”.

Mnich
To były jego słowa.
*Matsukaze i Murasame wybuchają
płaczem.*

Mnich
Placiecie?

Matsukaze i Murasame
Słowa Yukihiry
rozbudzają
tęsknotę...

Murasame
I wywołują łzy!
Które grzesznie chwytają się
świata.

Mnich
Łzy, które grzesznie chwytają się światła?
Żywi nie przemawiają
takimi słowy...
Co z wami?
Żar was ogarnia!

Matsukaze i Murasame
Gdzie miłość wewnątrz płonie,
promienie jej biją na zewnątrz.

Matsukaze
Ogień
bije
aż w dal
i woła:
Yukihira!

Murasame
Który, nim do stolicy odjechał,

Matsukaze
pozostawił nam swój wiersz.

Mnich
Wam? Kiedy?

Murasame **Matsukaze**
Zawstydzające... Ale prawdziwe...

Matsukaze i Murasame
Yukihira
pozostawił...

Chór
przed wieloma stuleciami
w dniu pożegnania z Sumą...

Matsukaze
Matsukaze

Chór
i

Murasame
Murasame

Chór
swoją wiersz...

Mnich
Siostry...
Mnich obserwuje Matsukaze i Murasame.

Mnich
Duchy!

Matsukaze
Płonę,

Murasame
Pragnę.

Matsukaze i Murasame
Yukihira!
Tu,
na Sumie,
przez trzy lata
zapach jego,
jego dłonie,
jego śpiew...
w blasku pełni księżyca
nadał nam imiona.

Chór
Matsukaze,
Murasame...

Murasame
Noc niezapomniana...

Matsukaze
Dziewczęta w kobiety przeobrażone,

Murasame
zmienione nasze szaty zasolone

Matsukaze
w jedwab lśniący!

Murasame
W świetle brzasku

Matsukaze
purpurowy,

Murasame
indygo.

Chór
A potem dzień pożegnania:
„Bramy stolicy mnie wzywają”.
Stolica, z której niedługo potem
przyszła wiadomość:

Matsukaze
Yukihira!

Murasame
Chory

Matsukaze
zmarł.

Matsukaze **Murasame**
Gorejąca miłość! Jakież bó!

Wydarty nam,
Yukihira, na zawsze...

Wyczekiwany...

Nie będzie już
spotkania!
Na tym świecie...

Gna...
Rękawy łzami przemoczone
Rękawy
przemoczone solą,

Wciąż ku niemu!

Dzień za dniem.

Noc po nocy.
Murasame spogląda na Mnicha.

Mnich
surowo
Grzeszne –

Murasame
tkwimy

Mnich
w fałszywym życiu!

Matsukaze
z *emfazą*
Serce –

Murasame
Przerzywa.
nie zna nauki!

Matsukaze
niewzruszona
Prawdziwie –

Murasame
niemożliwe!

Matsukaze
Silna tęsknota...
*Murasame biegnie do Mnicha i pada
przed nim na kolana.*

Murasame
Módlcie się!
Za nas słabe...
Módlcie się o zbawienie
dwóch
umęczonych dusz...

*Murasame gestem przywołuje do siebie
Matsukaze.*

*Matsukaze nie reaguje.
Murasame wściekła przywołuje ją
ponownie, wskazuje jej, by uklękła
obok niej.*

Murasame
Pokój!
*Matsukaze po prostu wychodzi.
Murasame wpatruje się w miejsce,
w którym zniknęła.*

Scena Czwarta
Taniec

*Matsukaze wraca, na głowie ma
kapelusz, a w ręku płaszcz. Wracając,
pozostawia otwarte drzwi, w których
rysuje się księżyc.*

Matsukaze
Yukihira w dniu swego pożegnania
zdjął kapelusz,
który już miał na głowie,
wziął płaszcz i przemówił:
„Przechowajcie mój płaszcz i kapelusz
jako zastaw
aż do dnia mego powrotu.”
*Matsukaze podchodzi do Mnicha
i wyciąga ku niemu rękę z płaszczem.*

Matsukaze
W stolicy
Tkany łagodnymi dłońmi,
Dotknijcie!
Mnich ostrożnie dotyka płaszcza.

Matsukaze
Jego płaszcz...
*Murasame podbiega do Matsukaze
i próbuje wyrwać jej płaszcz.*

Murasame
Nigdy!
Nie zapomnisz go – tak!
Uwięziona.
Szarpie płaszcz.
Oddaj!
*Murasame orientuje się, że nie odbierze
siostrze płaszcza i wycofuje się.
Matsukaze zakłada płaszcz. Staje
w poświęceniu księżycu, wpadającej przez
otwarte drzwi.*

Matsukaze
Otulony w swój płaszcz
kroczy Yukihira
w sam środek dnia
schodami pałacu...
powoli wychodząc
Wędruje alejami
pośród bieli kwitnących wiśni,
przez wzgórze,
obok świątyni...
Aż do bram miasta
i poza nie, na zachód,
tam ciągnie go, na wybrzeże,
do fal spienionych,
do morza!
Biec, aż słońce zniknie
do morza, co szumi
w ciemności
nocy.
*Matsukaze spostrzega plażę w blasku
księżyca.*

Matsukaze
Tam!
Na plaży
sosna...
Yukihira!
Macha do mnie, macha,
wola: „Wietrze w sosnach!”.

Murasame
Nie! Siostrze –

Mnich
Szaleństwo...

Murasame
mroczne pomylenie,
ta sosna tam
nie jest Yukihira!

Matsukaze
Brednie mówisz.
Sól cię oślepiła –
patrząc, nie widzisz go.
Spójrz!
*Matsukaze okrywa płaszczem także
Murasame i nakłada jej kapelusz na
głowę.*

Murasame
nagle
Yukihira!
W cieniu sosny.
Unosi dłoń, macha!
Jak prawdziwy...

Chór
„Jednak gdy tęsknotę twoją
postyszę, ukochana –
powrócę.”
*Matsukaze i Murasame idą ku oświetlonej
blaskiem księżyca sośnie. Ich sylwetki
rzucają długie cienie.*

Matsukaze i Murasame
Yukihira!
Tu,
na Sumie.
Odpływ.
Sól.
Pożądanie.
Wiatr.
Deszcz.
Łzy...
*Matsukaze i Murasame stają w cieniu
sosny.*

Matsukaze i Murasame
Yukihira!
Nareszcie
jest!
Je-e-st...

*Matsukaze i Murasame tańczą
ekstazy taniec.
Ich okrzyki przechodzą w odgłosy kropli
deszczu i wiatru.
ciemność*

Scena Piąta
Świtanie

*Odgłosy gwałtownego deszczu i sztormu,
szalejące fale; powolny brzask
Plaża wygląda tak, jak na początku: nie
ma domu solnego, na plaży stoi tylko
sosna. W oddali skalisty brzeg i gaj
sosnowy Mnich śpi dokładnie w miejscu,
w którym zasnął na początku pierwszej
sceny. Budzi się, rozgląda, spostrzega,
że wieje wiatr.*

Mnich
Przebudzony
z głębokiej nocy...
Wiatr
w gałęziach sosny.
*Mnich rusza w dalszą wędrowną,
opuszcza plażę.*

Chór
Ostatnie krople deszczu
na igłach sosny
Isnią w promieniach brzasku,
znikają w promieniach słońca,
aż sam tylko wiatr
wieje w sosnach...
Wiatr
w sosnach...
Wiatr...
Sosny...
Wiatr...
odgłosy podmuchów wiatru

Koniec

Hannah Dübgen Pisarka, dramaturg, poetka, autorka librett. Urodziła się w Düsseldorfie w Niemczech. Studiowała filozofię i literaturę na Uniwersytecie Oksfordzkim oraz muzykologię na Uniwersytecie im. Humboldta w Berlinie. Napisała libretta do oper: *Freax* (2007) Moritza Eggerta, *Kryos* (2010) Jórna Arnecke. Teksty zamawiała u niej wiele znanych teatrów europejskich, m.in. Theater Bremen, Theater Bonn i Théâtre Royal de la Monnaie w Brukseli. Otrzymała stypendia od szwajcarskiej Ligerz Opera Atelier i niemieckiej Academy Opera Today. Jej sztuka *Gegenlicht* (2007) była nominowana do nagrody austriackiego Theater Klagenfurt.



TOSHIO HOSOKAWA

Kompozytor. Urodzony w Hiroszimie w Japonii, do Berlina przyjechał w 1976, by studiować kompozycję pod kierunkiem Isang Yuna. Naukę kontynuował u Klausego Hubera i Briana Ferneyhougha. Początkowo inspirował się zachodnią awangardą muzyczną, ale wkrótce rozpoczął poszukiwania nowych obszarów muzycznych. Jego pierwsza opera *Visions of Lear*, łącząca wpływy wschodnie i zachodnie, odniosła wielki sukces. Druga opera *Hanjo* powstała w 2004 i jest regularnie wykonywana przez światowe teatry operowe oraz na festiwalach. Okrzyknięto go najważniejszym żyjącym kompozytorem japońskim, który stale zgłębia granice między kulturami. W jego muzyce można usłyszeć elementy statycznych konstrukcji japońskiej muzyki dworskiej *gagaku*. Wielki wpływ na jego kompozycje ma natura oraz związana z nią przemijalność. „Przemijalność jest piękna” – mówi Hosokawa. Do opisanego swego muzycznego języka używa buddyjskiego pojęcia równowagi między życiem i śmiercią: „Ton pochodzi z ciszy, żyje, powraca do ciszy”. Sławę zdobył na festiwalach muzycznych we wczesnych latach dziewięćdziesiątych utworami muzyki kameralnej, np. *Landscapes I-IV*. Po sukcesie oratoria *Voiceless Voice in Hiroshima* i utworu orkiestrowego *Circulating Ocean* jego muzyka na dobre zagościła w znanych salach koncertowych na całym świecie. W wielu z jego ponad stu sześćdziesięciu utworów występują japońskie instrumenty, często w połączeniu z tradycyjnymi instrumentami europejskimi. Znaczącą częścią jego twórczości stanowią utwory kameralne. Laureat wielu prestiżowych nagród muzycznych. Od 2001 jest członkiem Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie, a od 2006 Instytutu Studiów Zaawansowanych w Berlinie. Jest dyrektorem artystycznym Międzynarodowego Festiwalu Muzycznego Takefu i częstym gościem znanych festiwali muzyki współczesnej, m.in. Pacific Music Festival w Sapporo w Japonii, Salzburg Biennale, Rheingau Musik Festival, MITO SettembreMusica Festival w Mediolanie i Turynie. Sezon koncertowy 2010/2011 obejmuje wiele światowych premier jego utworów. W sierpniu 2010, podczas festiwalu w Lucernie, Cleveland Orchestra pod dyrekcją Franza Welser-Mösta dała premierowe wykonanie *Woven Dreams*; zamówienie na ten utwór kompozytor otrzymał po zdobyciu nagrody Roche Commissions. W październiku 2010 w Baden-Baden odbyła się prapremiera *Sternlose Nacht* w wykonaniu Mahler Chamber Orchestra i Chóru WDR pod dyrekcją Kenta Nagano. W lutym 2011 w Berlinie Sir Simon Rattle, Filharmonia Berlińska i waltornista Stefan Dohr po raz pierwszy wykonali koncert waltorniowy *Moment of Blossoming*, a następnie odbyli z tym utworem tournée obejmujące Barbican Centre w Londynie i Concertgebouw w Amsterdamie.



SASHA WALTZ

Choreograf, reżyser, tancerka, dyrektor zespołu Sasha Waltz & Guests. Urodzona w Karlsruhe, w Niemczech. W latach 1983-1987 studiowała taniec i choreografię w Amsterdamie i Nowym Jorku. W 1993 wspólnie z Jochem Sandigiem stworzyła zespół Sasha Waltz & Guests, a w 1996 uruchomiła słynną scenę Sophiensaele. W latach 2000-2005 należała do artystycznego kierownictwa teatru Schaubühne am Lehniner Platz w Berlinie, gdzie powstały takie przedstawienia, jak: *Cialo, S, noBody*, jak również instalacja choreograficzna *insideout*. Z końcem roku 2004 zespół Sasha Waltz & Guests spektaklem *Impromptus* (2004), opartym na utworach Schuberta, zwracając się ku muzyce klasycznej, otworzył nowy rozdział swojej działalności. Inscenizacja opery była dla Sashy Waltz naturalną konsekwencją w jej artystycznych wyborach: projekt *Dydon i Eneasz* (2005) koncentrował się wokół przedstawienia choreograficznego i poszerzenia środków wyrazu teatru muzycznego o teatralne zastosowanie tańca – dało to nowatorską na gruncie opery syntezę tańca, śpiewu i muzyki. W operze tej śpiewacy i chórzyci stają się częścią zbiorowej choreografii, która wyzwala wszystkich wykonawców z ich pierwotnych funkcji. Choreografią do *Medei* do muzyki Pascala Dusapina i tekstu Heinera Müllera, jak również do *Romea i Julii* do Symfonii Dramatycznej Hectora Berlioz (Opera Paryska, 2007) Sasha Waltz rozwijała stworzoną przez siebie operę choreograficzną.

Kolejny etap prac Sashy Waltz nad współczesnymi formami koncertowymi wyznacza prapremiera utworu *Polowania i formy* (stan na 2008) Wolfganga Rihma, zrealizowana we współpracy z Ensemble Modern. W marcu 2009 zespół zaprezentował *Dialog 09 – Nowe Muzeum* Sashy Waltz w Nowym Muzeum w Berlinie – spektakl został przyjęty bardzo entuzjastycznie przez ponad dziesięć tysięcy widzów. Projekt *Dialog 09 – MAXXI* uświetnił w listopadzie tego roku inicjację budowy *MAXXI_Museo nazionale delle arti del XXI secolo* Zahy Hadid w Rzymie. Nowa choreografia Sashy Waltz *Continu* pokazana została w czerwcu 2010 w Zurychu, a w październiku tego roku odbyła się prapremiera kolejnej opery choreograficznej *Pasja* z muzyką Pascala Dusapin'a, zrealizowanej dla paryskiego Théâtre des Champs-Élysées, w listopadzie – *Métamorphoses* w Radialsystem. Rok 2011 to premiera opery *Matsukaze* Toshio Hosokawy w operze La Monnaie w Brukseli. Za swoje dokonania Sasha Waltz była wielokrotnie nagradzana, m.in. francuskim orderem „Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres”; w 2010 roku otrzymała nagrodę Caroline-Neuber-Preis; w 2011 została odznaczona Orderem Zasługi Republiki Federalnej Niemiec.



PABLO HERAS-CASADO

Dyrygent. Wykonuje bardzo szeroki repertuar, od muzyki dawnej po najnowsze partytury współczesne, od najbardziej kameralnych programów po wielkie opery. W sezonie 2010/11 dyrygował spektaklami operowymi: *Mahagonny* z madryckim Teatro Real i *La Fura dels Baus*, *Nixon w Chinach* z Canadian Opera Company, *Matsukaze Hosokawy* z La Monnaie we współpracy z zespołem Sasha Waltz & Guests (światowa premiera). Współpracował z zespołami: Ensemble ACJW w Carnegie Hall, Ensemble Modern we Frankfurcie, Klangforum Wien i Collegium Novum Zürich. W 2007 r. zwyciężył w konkursie dyrygenckim podczas festiwalu w Lucernie (jury przewodniczyli Pierre Boulez i Peter Eötvös); wystąpił wówczas z utworem Stockhausena *Grupy*.



PIA MAIER SCHRIEVER

Scenograf, architekt. Urodzona niedaleko Stuttgartu, studiowała architekturę w Staatliche Akademie der Bildenden Künste w Stuttgarcie i Bartlett School of Architecture w Londynie. Pracowała w pracowniach architektonicznych: Hg Merz Architekten w Berlinie, 1100 Architect w Nowym Jorku, Sauerbruch Hutton Architekten w Berlinie. Od 2004 współpracuje z Sashą Waltz. Projektowała dla niej scenografię do oper: *Medea*, *Romeo i Julia*, *Continu*.



CHIHARU SHIOTA

Scenograf, designer. Urodzona w Osace w Japonii, studiowała pod kierunkiem Mariny Abramovic i Rebecce Horn. Od 1999 mieszka w Berlinie. Wywodzi się z pokolenia młodych artystów, których body art od kilku lat zwraca uwagę na arenie międzynarodowej. Jej sztuka prezentowana była na wielu ważnych wystawach, m.in. w: Neue Nationalgalerie w Berlinie, Narodowym Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Tokio, P.S.1/MoMA w Nowym Jorku; brała udział w biennale w Kwangyu, Yokohamie, Lyonie i Fukuoce. W 2008 została nominowana do prestiżowej nagrody Japońskiej Agencji ds. Kultury. Poprzednio w 2002 otrzymała stypendium Akademii Solitude, a w 2004 stypendium Senatu w Berlinie.



CHRISTINE BIRKLE

Projektantka mody. Absolwentka berlińskiej Hochschule der Künste (1993). Po ukończeniu studiów stworzyła własną markę Hut up. Pierwszą kolekcję ubrań i artykułów wystroju wnętrz zaprezentowała w roku 1996. Współpracuje ze znanymi projektantami, jak np. Dries van Noten czy Matheo Thun, oraz regularnie bierze udział w wystawach w Paryżu. Dla Sashy Waltz stworzyła kostiumy do przedstawień: *Impromptus*, *Dydona i Eneasz*, *Fantasie* oraz *Medea*.



MARTIN HAUK

Światła. Urodzony w Berlinie, studiował technikę teatru i imprez. Jako pracownik Art Lab Studios w Berlinie był producentem imprez dla Shella, Skody i IBM oraz projektował światła dla Cory Frost, Gayle Tufts, Tima Fischera i Alexa B. Od 1996 współpracuje z Sashą Waltz (światła do przedstawień: *Zweiland*, *Körper*, *S*, *noBody*, *insideout*, *Impromptus*, *Jagden und Formen*, *Gezeiten*, *Continu*).



ILKA SEIFERT

Dramaturg. Urodzona w Wiesbaden, w latach 1993-1999 była dyrektorem i dramaturgiem w Neuköllner Oper Berlin, a w latach 1999-2006 dramaturgiem w Staatsoper Unter den Linden Berlin, gdzie zainicjowała przedsięwzięcia takie jak choreograficzny koncert *4 Elemente – 4 Jahreszeiten* czy cykl *Hyperaktivität und Oper*. Przygotowywała też sceniczne realizacje muzyki współczesnej. Była dramaturgiem m.in. w Staatsoper Unter den Linden, Deutsches Historisches Museum Berlin, Gärtnerplatz-Theater w Monachium oraz Radialsystem V w Berlinie, gdzie ostatnio była dramaturgiem i szefem produkcji Akademie für Alte Musik oraz festiwalu muzycznego w Szlezwiku-Holsztynie. W 2010 pracowała przy premierze *Bush Asche* Klause Langa, *Händla* Klause i Claudii Doderer w Bonn oraz przy choreograficznej operze *Pasja* Pascala Dusapina i Sashy Waltz w Paryżu. Obecnie pracuje nad międzynarodowym festiwalem Himmel auf Erden w Wittenberdze i programem Sophiensæle w Berlinie.



BARBARA HANNIGAN MATSUKAZE

Sopran. Absolwentka Uniwersytetu Toronto oraz Konserwatorium Królewskiego w Hadze. Występuje m.in. w: Filarmonii Berlińskiej, London Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Bayerischer Rundfunk, Filarmonii Helsińskiej, Los Angeles Philharmonic, l'Orchestre National de France, londyńskiej Philharmonia Orchestra, Operze Paryskiej, Avanti, Ensemble Modern, Asko|Schoenberg Ensemble. Współpracuje z wieloma wybitnymi dyrygentami, jak: Esa-Pekka Salonen, Pierre Boulez, Sir Simon Rattle, Reinbert de Leeuw, Thomas Ades, Kurt Masur, Ingo Metzmacher, Alan Gilbert, Susanna Malkki, Peter Oundjian, Oliver Knussen, Jonathan Nott, Peter Rundel, Michael Gielen i Peter Eötvös; oraz kompozytorami, jak np.: György Ligeti, Louis Andriessen, Pascal Dusapin, Luca Francesconi, Gerald Barry, Karlheinz Stockhausen, Peter Eötvös, Oliver Knussen i Henri Dutilleux. Oprócz działalności koncertowej i operowej daje recitale pieśni z pianistą Reinbertem de Leeuw. Ostatnio otwierała sezon w Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu operą Dusapina *Pasja* w reżyserii Sashy Waltz. Wykonywała wielkie dzieła wokalne Ligetiego, m.in. *Mysteries of the Macabre*, *Aventures* i *Nouvelles aventures* oraz *Requiem*. Do jej repertuaru należą partie w: *Le Grand Macabre* Ligetiego (partie Gepopo i Wenus), *Gwałcie na Lukrecji* Bittena (Łucja), *Dydonie i Eneasz* Purcella (Belinda), *Così fan tutte* Mozarta (Fiordiligi), *The Rake's Progress* (Anne Truelove) i *Słowiku* Strawińskiego (partia tytułowa), *Przygodach lisicy chytruski* Janacka (Lisica), *Rinaldzie* (Armida) i *Ariodante* Haendla (Dalinda), *Wet Snow* de Puttego (Liza), *The Bitter Tears of Petra von Kant* Barry'ego (Gabrielle), *Writing to Vermeer* Andriessena (Saskia), *Signor Goldoni* (Despina) Luki Mosca. Wystąpiła w prapremierach: *Pasji* Pascala Dusapina oraz solowej opery *One* Michela van der Aa. Dla niej Gerald Barry skomponował *La plus forte* (2006).



CHARLOTTE HELLEKANT MURASAME

Mezzosopran. Urodzona w Szwecji, jest cenioną wykonawczynią repertuaru współczesnego oraz znaną wykonawczynią Mahlera – wykonywała jego *II, III i VIII symfonię*, *Rückertlieder*, *Pieśń o Ziemi*, *Pieśni wędrownego czeladnika*, *Kindertotenlieder* i *Des Knaben Wunderhorn*. W jej różnicowanym repertuarze znajdują się partie m.in. w: *Carmen* Bizeta (Carmen), *Juliuszu Cezarze* Haendla (Kornelia), *Werterze* Masseneta (Szarlotta), *Poppei* Monteverdiego (Neron), *Ifigenii na Aulidzie* Glucka (Klytemnestra), *Trojanach* (Anna) i *Potępieniu Fausta* Berliozza (Małgorzata). Występowała na wielu znanych scenach operowych w Europie, m.in. w: Opera National de Paris, De Nederlandse Opera, Opera de Lille, Operze w Zurychu, Królewskiej Operze Szwedzkiej, La Monnaie oraz w Teatrze Drottningholm. W Komische Oper Berlin ostatnio wykonywała partię tytułową w *Orestesie* Haendla pod dyktando Thomasa Hengelbrocka. W operze Brittena *Owen Wingrave* w filmie dla Channel 4 wykonuje partię Kate Julian. Brała udział w filmie dokumentalnym BBC o Mahlerze wraz z Sir Georgiem Solti. Nagrała m.in. *II symfonię* Mahlera pod dyktando Herberta Blomstedta z San Francisco Symphony, *Le Grand Macabre* Ligetiego z Salonenem, *Juliusza Cezara* i *Mesjasza* Haendla z Markiem Minkowskim i *Les Musiciens du Louvre* oraz *Peera Gynta* Griega z Paavo Järvi.



FRODE OLSEN MNICH

Bas. Urodzony w Oslo w Norwegii, studiował tam w Konserwatorium Opery Narodowej. Następnie dołączył do Studia Operowego Deutsche Oper am Rhein w Düsseldorfie, po czym został członkiem zespołu Badisches Staatstheater w Karlsruhe. Występował na wielu znanych scenach operowych Europy, m.in. w: Deutsche Oper Berlin, Hamburgische Staatsoper, La Monnaie, Operze Niderlandzkiej, Opera de Marseille, Garsington Festival Opera, Den Norske Opera, English National Opera. Miał występy gościnne w Dreźnie, Lipsku, Strasburgu, Bernie, na festiwalu w Salzburgu, w Wiener Volksoper i Den Norske Opera. Współpracował z wieloma znanymi reżyserami i dyrygentami, wśród których znajdują się m.in.: Peter Konwitschny, Luc Bondy, David Pountney, Peter Sellars, Willy Decker, Claudio Abbado, Marc Albrecht, William Christie, Kent Nagano. Do jego repertuaru należą m.in. partie w: *Św. Franciszku z Asyżu* (partia tytułowa) Messiaena, *Wozzecku* (Doktor) Berga, *Mojżeszu i Aaronie* (Mojżesz) Schoenberga, *Onieginie* Czajkowskiego (Griemin), *Rusałce* Dwořáka (Wodnik), *Le Grand Macabre* Ligetiego (Astradamors), *Parsifalu* (Gurnemanz) i *Złocie Renu* Wagnera (Fasolt), *Dafne* (Peneois), *Elektrze* Straussa (Orestes), *Turandot* Pucciniego (Timur), *Borysie Godunowie* Musorgskiego (Pimen), *Die Soldaten* Zimmermanna (Wesener), *Fideliu* Beethovena (Rocco). *Matsukaze* to jego pierwsze wspólne przedsięwzięcie z Sashą Waltz.



KAI-UWE FAHNERT RYBAK

Baryton. Absolwent Uniwersytetu Muzyki i Teatru im. Feliksa Mendelssohna Bartholdy'ego w Lipsku, gdzie uczyła go Gerda Schriever. Naukę kontynuował pod kierunkiem Hansa-Joachima Beyera w Lipsku i Haralda Stamma w Hamburgu. Debiutował w 1990 w Anhaltisches Theater Dessau. W latach 1999-2001 miał stały angaż w Halberstadt, następnie jako wolny strzelec pracował dla teatrów w Brunzwicku, Kassel, Cottbus, Weimarze, Bremie, oraz dla opery w Chemnitz. Do jego repertuaru należą m.in. partie w: *Czarodziejskim flecie* (Papageno), *Così fan tutte* (Don Alfonso) i *Weselu Figara* (Hrabia Almaviva) Mozarta, *Tannhäuserze* (Wolfram) Wagnera, *Mr. Emmett Takes a Walk* (Mr. Emmett) Petera Maxwella Davisa, *Blond Eckbert* (Eckbert) Judith Weir. Jest blisko związany z Akademie für Alte Musik Berlin. Tam w 2006 wystąpił w koncertowej wersji *Ludwika Pobożnego* Schürmanna (dyrygent: Attilio Cremonesi). W Staatsoper Berlin i brukselskiej La Monnaie wystąpił w *Koronacji Poppei* w reżyserii René Jacobsa. W październiku 2007 wziął udział w *Trylogii* Glucka w Konzerthaus Berlin, występując w *Alceście* w reżyserii Lothara Zagroska. W tym samym roku śpiewał w choreograficznej operze Sashy Waltz *Medea*.



JIRÍ BARTOVANEČ

Tancerz, choreograf. Absolwent Szkoły Baletowej im. J. Dolečka w Karlowych Warach oraz Konserwatorium Duncan Centre w Pradze. Autor choreografii do *A.M.F. – Arbeit macht frei* (2001) i *She Created Beauty so Scary* (2002). Współpracował z Farhadem Payarem i Yasmin Khalifą przy przedstawieniu *Jack & Harun*, z zespołem cie toulaimaios przy *Irrsinn*, z Jochenem Rollerem przy jego utworze *Mindgarden*, tańczył też w duecie *Combattimento di Tancredi e Clorinda* opracowanym przez Mirellę Weingarten oraz w jej filmie tanecznym *Circulatura*. W 2007 wziął udział w projekcie *Mayim Mayim* w Stadttheater Nürnberg/Fürth. Od 2003 współpracuje z Sashą Waltz. Tańczy w przedstawieniach: *noBody*, *insideout*, *Dydona i Eneas*, *Medea*, *Jagden und Formen* oraz *Continu*. Brał też udział w różnych projektach Sashy Waltz z cyklu *Dialogue*. Jego pierwszy spektakl solowy *When My Mind Is Rocking I Know It's 7* miał premierę w 2008 w ramach programu wsparcia Choreographen der Zukunft zespołu Sasha Waltz & Guests i zdobył II nagrodę w czeskim konkursie tańca o nagrodę Cena Sazky. Jego najnowszy projekt solowy *Aného* miał premierę w 2010 w Ludwigshafen.



DAVIDE CAMPLANI

Tancerz, choreograf. Studiował taniec współczesny pod kierunkiem Giulii Gussago i Claudio Gasparotto, absolwent Folkwang-Hochschule w Essen. Od 1999 współpracuje z zespołem Sasha Waltz & Guests, gdzie od 2008 współprowadzi dziecięcy zespół tancerzy. Tańczył m.in. z: Giulią Gussago we Włoszech, zespołem Mark Sieczkarek Company i Malou Airaud. Występuje w przedstawieniach Sashy Waltz: *Körper*, *noBody*, *Gezeiten*, *Medea*, *Travelogue I – Twenty to Eight*, *Jagden und Formen*, *Continu* i *Métamorphoses*, a ponadto w *The Rest of You* autorstwa Juana Kruza Diaz de Garaio Esnaoli i Luca Dunberry'ego oraz *Don't We* Luca Dunberry'ego. Brał udział w filmach: *Arie* Gianluca Vallero (2003), *história* Karstena Liskego (2007) oraz w różnych projektach Sashy Waltz z cyklu *Dialogue*. W ramach programu wsparcia Choreographen der Zukunft zespołu Sasha Waltz & Guests pracował nad własnym projektem *From... To*.



DELPHINE GABORIT

Tancerka. Absolwentka Conservatoire National de Region de Nantes oraz londyńskiej Laban, gdzie otrzymała licencjat z wyróżnieniem. Współpracowała m.in. z: Retina Dance Company, Carol Brown Dances, New Art Club, Lost Dog, Jasmin Vardimon Dance Company, Frantic Assembly, zespołami Bena Wrighta i Hofesha Schechtera. Jest członkiem-założycielem Bonachela Dance Company. Wystąpiła w filmie *There Will Be Something Later*. Niedawno ukończyła z Martinem Creedem projekt *Work No. 1020*. W zespole Sasha Waltz & Guests po raz pierwszy zatańczyła w 2009 w *Dialogue 09 – Neues Museum*. Brała również udział w *Dialogue 09 – MAXXI*. Ponadto tańczy w *Impromptus*, *Continu* oraz *Métamorphoses*.



JUAN KRUZ DIAZ DE GARAIO ESNAOLA

Choreograf, tancerz, reżyser, kompozytor. Studiował muzykę dawną w Conservatorio Superior de Música de San Sebastián oraz w Academie voor Oude Muziek Amsterdam. Brał udział jako tancerz, aktor i choreograf w wielu znanych filmach, skomponował muzykę do wielu choreografii, m.in. do projektu *d'avant*, *Don't We* Luca Dunberry'ego, stale opracowuje własne utwory, m.in. *The Rest of You*, *My Dearest ... My Fairest*, *Ars melancholiae*. W latach 1999-2005 był członkiem zespołu tanecznego w Schaubühne am Lehniner Platz. Od marca 2005 jest członkiem zespołu Sasha Waltz & Guests, gdzie pracuje jako korepetytor i reżyser prób. Tańczy w takich choreografiach Sashy Waltz, jak: *Dydona i Eneas*, *Gezeiten*, *Medea* i *Continu*, jest tancerzem oraz dyrektorem projektu i asystentem artystycznym w *Jagden und Formen* (*Zustand 2008*). Był asystentem Sashy Waltz przy pracy nad choreografią do *Romea i Julii*, reżyserem prób przy *Pasji*; był reżyserem, choreografem i tancerzem koncertu choreograficznego *4 Elemente – 4 Jahreszeiten* oraz reżyserem *He Taught Me to Yodel* Joanny Dudley, z którą w 2004 wystawił premierę *Colours may fade with friction read instructions carefully store in a cool and dry place no side effects*. Wykłada gościnnie w Folkwang Hochschule Essen.



MAMAJEANG KIM

Tancerka. Absolwentka Uniwersytetu Hyo Sung w Korei. Tańczyła w choreografiach m.in. Kim So Ra (*the door*, *the red time*, *winterbird*) oraz uczyła tańca współczesnego w różnych instytucjach, jak Studio Tańca Hyo Sung i Narodowy Zespół Tańca Korei. W latach 2001-2006 była we francuskim zespole Compagnie Hervé Koubi; tańczyła m.in. w *laughterhouse of fantasy* (2004/05) oraz *4" 30* (2006). Od 2006 jest członkiem zespołu Sasha Waltz & Guests; tańczy w utworach Sashy Waltz: *Medea*, *Travelogue I – Twenty to Eight* oraz *Jagden und Formen*, *Continu* i *Métamorphoses*. Brała udział w *Dialogue 06 – Radiale Systeme*.



FLORENCIA LAMARCA

Tancerka. Absolwentka Regionalnej Szkoły Tańca Menashe oraz Szkoły Sztuk Wido-wiskowych Mateh Asher w Izraelu. Tańczyła w Zespole Batsheva, z którym odbyła tournée po Europie, Japonii i USA. Brała udział w wielu projektach holenderskiego zespołu T.R.A.S.H. Dance Company oraz współpracowała z takimi artystami, jak: Nir De Volff, Yui Kawaguchi, Gabriel Galindez Cruz i Paul Gazzola w Berlinie. Ponadto można ją oglądać w *Ein Sommernachtstraum* autorstwa Constanzy Macras i Thomasa Ostermeiera. W zespole Sasha Waltz & Guests jest od 2007; tańczy m.in. w utworach: *Medea*, *Travelogue I – Twenty to Eight*, *Continu* i *Métamorphoses*. Brała też udział w kilku projektach Sashy Waltz z cyklu *Dialogue*.



SERGIU MATIS

Tancerz, choreograf. Absolwent Liceul de Coregrafie w Cluj-Napoca w Rumunii oraz Akademie des Tanzes Mannheim, stypendysta Tanzstiftung Birgit Keil. Kariere zawodową rozpoczął w Tanztheater Nürnberg, gdzie współpracował z takimi tancerzami i choreografami, jak: Daniela Kurz, Stijn Celis, Jo Strömngren, Catherine Guerin, Rodolfo Leoni, Russell Maliphant, Lionel Hoche, Jo Kanamori, Rui Horta, Javier de Frutos, Andre Gingras, Jorma Elo. Współpracował z Colette Sadler-Stammer Productions, Yossi Bergiem i Odedem Grafem. Ponadto opracował własne choreografie, m.in.: *Human Nature*, *Landing*, *ThreeDoors*. *Search*, *Crossover Dreams*, *89*. *Grenzenlos*, *Ploaie de vara*, 5 krótkich utworów na *Tanzkunst* w Neues Museum Nürnberg, *Ending-dong*. Do zespołu Sasha Waltz & Guests dołączył w 2009, by wziąć udział w projektach z cyklu *Dialogue 09 – Neues Museum*. Obecnie tańczy w przedstawieniach *Continu* i *Métamorphoses*.



SASA QUELIZ

Tancerka, choreograf. Absolwentka Akademii Tańca Articentro Miriam Bello oraz Narodowej Akademii Sztuki Dramatycznej Bellas Artes Santo Domingo. W latach 1990-1992 studiowała taniec współczesny w Akademii Tańca Lourdes Ramirez. Była tancerką zespołów: Ballet Classico Nacional, Danzahoy i Neodanza, The Public Eye-Sara Gebran, Compagnie Angela Guerreiro, współpracowała z zespołem Labor Gras. Jest autorką choreografii: *A-Des Tiempo* (1999), *Why Is This Reality?* (2003), *0*, *Würfel*, *1* (2000). Razem z Janem Puschem w Lubece wystawiła *Who Knows, Maybe Tennessee* (2000). Brała udział w *Reverse Me Not* Benoît Lachambre'a. W 2007 dołączyła do zespołu Sasha Waltz & Guests; tańczy w choreografiach Sashy Waltz: *noBody*, *insideout*, *Impromptus*, *Dydona* i *Eneas*, *Medea*, *Gezeiten*, *Métamorphoses* i *Continu*.



ZARATIANA RANDRIANANTENAINA

Tancerka, choreograf. Absolwentka Conservatoire National Supérieur de Musique et de Dance de Paris (CNSMDP). Po skończeniu studiów dołączyła do młodzieżowego zespołu baletowego CNSMDP, gdzie tańczyła utwory takich twórców, jak: Quentin Rouillet, Hervé Robbe, Jo Stromngren, Lucinda Childs i Merce Cunningham. Laureatka nagrody Jeune Espoir (2001), którą otrzymała za wykonanie własnej choreografii *mal de soi*. W 2002 dołączyła do zespołu Ballet Preljocaj. Z Hervé Chaussardem ukończyła projekty *foot loose* i *Un sanglier...*, a z Bruno Péré – *tryptique*. Z zespołem Sasha Waltz & Guests po raz pierwszy zatańczyła w 2009 w *Dialogue 09 – Neues Museum*. Brała również udział w *Dialogue 09 – MAXXI*. Występuje w: *Zweiland*, *Impromptus*, *Continu*, *Métamorphoses* oraz w *Pasji*.



ORLANDO RODRIGUEZ

Tancerz. Studiował w Escuela Superior de Artes Escénicas "Juana Sujo" i w Taller Permanente de Danza de la Escuela Técnica de Artes Visuales "Cristóbal Rojas". Ukończył Instituto Universitario de Danza w Caracas. W latach 2004-2007 dzięki stypendium DAAD studiował w Folkwang-Hochschule w Essen. W Wenezueli był tancerzem Dramaturgia del Movimiento. W 2007 wraz z Vincentem Bozekiem zorganizował Tanz in Venezuela, prezentacje spektakli w ramach wymiany artystycznej między Wenezuelą i Niemcami. Współpracował m.in. z zespołem Mouvoir (utwory *Cactus Bar* i *Blind Questions*), dla Sashy Waltz tańczył po raz pierwszy w 2009 w projekcie *Dialogue 09 – Neues Museum*, a następnie w *Dialogue 09 – MAXXI*, *Impromptus*, *Continu* i *Métamorphoses*.



MATA SAKKA

Tancerka, choreograf. Absolwentka Centrum Sztuk Widowiskowych w Atenach oraz Merce Cunningham Studio w Nowym Jorku, gdzie stworzyła dwie choreografie. Stypendystka National Scholarship Foundation-IKY i Cunningham Dance Foundation. Współpracowała z wieloma znanymi zespołami i twórcami, takimi jak: Horefes, Metakinisi, Stephan Koplowitz, Bryan Hayes, Liz Gerrin, Veronika Riz, Editta Braun, MS Shrittmacher, Jan Pusch, Cocoon Dance, La Fura dels Baus, Ingo Reulecke i Felix Ruckert. Od 2003 tworzy w Berlinie wspólnie z Jorisem Camelinem, a od 2005 jest członkiem zespołu Sasha Waltz & Guests (współprowadzi dziecięcy zespół w Radialsystem V). Tańczy m.in. w takich utworach Sashy Waltz, jak: *Gezeiten*, *Medea*, *Jagden und Formen* (*Zustand 2008*), *Continu* i *Métamorphoses*.



XUAN SHI

Tancerz, choreograf. W latach 1986-1992 uczył się tańca ludowego w Pekinie, następnie na osiem lat dołączył do Canton Modern Dance Company. W 2000 został zaproszony na studia w Folkwang Hochschule w Essen. Rok później otrzymał stypendium na pobyt w Ameryce, gdzie pracował z Shen Wei Dance Company. W 2002 dołączył do zespołu Sasha Waltz & Guests. Wspólnie z Niannian Zhou przygotował choreografie do duetów *Parallel*, *Moving* i *The Sound of Qin* wystawionych przez zespół Sasha Waltz & Guests w ramach programu wsparcia Choreographen der Zukunft. Występuje w choreografiach Sashy Waltz *Körper*, *S*, *noBody*, *insideout*, *Impromptus*, *Dydona* i *Eneas*, *Gezeiten*, *Medea*, *Continu*, *Pasja* i *Métamorphoses*.



JUNKO WADA

Tancerka, performerka. Absolwentka Uniwersytetu Sztuki Musashino i Instytutu Tańca Akira Kasai w Tokio. Po studiach zaczęła pracować nad wielkoformatowymi obrazami olejnymi, jednocześnie prowadząc poszukiwania w zakresie ruchu ciała. Używała swego ciała jak pędzla, malując na ścianach zamiast na płótnie. Z tej sytuacji wyrósł pomysł na rozwijanie oryginalnego typu przedstawienia ruchowego oraz pomysł współpracy z artystami dźwięku. Wśród nich byli Akio Suzuki, Rolf Julius i Hans Peter Kuhn. W 1991 zaczęła pracę nad projektem *Process Vol.1 – Tango*, we współpracy z Akio Suzuki i innymi artystami. Autorka *Process Vol.2 – Reflection „Punkt und Linie – Berlin”*. Z Sashą Waltz współpracowała przy *noBody* oraz przy cyklu *Dialogue*.



NIANNIAN ZHOU

Tancerka, choreograf. Uczyła się w szkole tańca Guangdong, w latach 1994-2000 była członkiem zespołu Guangdong Modern Dance Company, następnie podjęła studia w Folkwang Hochschule w Essen. Współpracowała z Shen Wei Dance Arts w Nowym Jorku, Rubato Dance Company w Berlinie i Ji Xin Dance Company w Szanghaju. Wspólnie z Xuan Shi przygotowała choreografie do duetów *Parallel*, *Moving* i *The Sound of Qin* wystawionych przez zespół Sasha Waltz & Guests w ramach programu wsparcia Choreographen der Zukunft. Tańczy w utworach Sashy Waltz *Continu*, *Métamorphoses*, *Impromptus* i w *Pasji*; była w zespole biorącym udział w najnowszych dwóch projektach Sashy Waltz z cyklu *Dialogue*.



Vocalconsort Berlin

Vocalconsort Berlin to zespół założony w 2003 przez Markusa Schucka z inicjatywy Folkerta Uhdego. Zespół specjalizuje się w utworach wczesnego baroku i baroku, a ponadto prezentuje nowe interpretacje muzyki romantycznej i współczesnej. Zmienność i elastyczność składu zespołu pozwala Vocalconsort Berlin wykonywać formy koncertowe, jak również występować w operach i dramatach. Czyste, porywające i dynamiczne brzmienie zespołu znajduje artystyczne wsparcie we współpracy ze znanymi dyrygentami – byli to m.in. Marcus Creed, René Jacobs, Daniel Reuss, Olof Boman i Ottavio Dantone oraz świetnymi orkiestrami, m.in. Akademie für Alte Musik Berlin, Shroun-Ensemble, Accademia Bizantina, musikFabrik. Na scenie Vocalconsort Berlin współpracuje z międzynarodowej sławy reżyserami, jak Sasha Waltz, Barrie Kosky czy Luc Perceval. Zespół często gości m.in. na berlińskim festiwalu Zeitfenster- Biennale Alter Musik oraz Cadenza-BarockFestival, a ponadto w słynnych salach koncertowych Antwerpii i Gandawy, a także na festiwalu w Salzburgu, Haendla w Halle, Cité de la Musique w Paryżu, na festiwalach muzycznych Rheingau i Bremy. Rok 2007 zapisał się premierami opery Pascala Dusapina *Medea* w Luksemburgu oraz opery kameralnej Franka Schwenmmera *Medea. Stimmen* w Radialsystem V. W 2008 Vocalconsort Berlin otrzymał Preis der Deutschen Schallplattenkritik za płytę, na której znalazły się utwory Hugo Distlera *Geistliche Chormusik* op.12 i *Die Weihnachtsgeschichte* op.10 pod dykcją Klausa-Martina Bresgotta, a w 2009 zadedykował swoją płytę *Genfer Psalter* reformatorowi Janowi Kalwinowi. Zespół wziął udział w *Dialogue 09 – Neues Museum* Sashy Waltz. W autorskim programie *Kein Ort. Nirgends – Romantik: Fluchtpunkt und Kraftzentrum unter dem geteilten Himmel* przyjrzeni się historii Niemiec wschodnich i zachodnich. Podczas obchodów jubileuszowych takich kompozytorów, jak: Georg Friedrich Haendel, Joseph Haydn i Felix Mendelssohn Bartholdy, wystąpili na wielu światowych scenach koncertowych, m.in. Handel Festival Halle/Saale i Théâtre des Champs Élysées w Paryżu. W wytwórni harmonia mundi france wydali płytę *Ode for the Birthday of Queen Anne* z Andreasem Schollem i Akademie für Alte Musik Berlin pod dykcją Marcusa Creeda. Od 2006 zespół Vocalconsort Berlin współpracuje z zespołem Sasha Waltz & Guests oraz z Akademie für Alte Musik Berlin w Radialsystem V. W 2010 współpraca między Vocalconsort Berlin i zespołem Sasha Waltz & Guests zaowocowała premierą *Pasji* Pascala Dusapina. W marcu 2011 harmonia mundi france wydała płytę z motetami Bacha pod dykcją Marcusa Creeda, który jest obecnie pierwszym dyrygentem gościnnym zespołu.

Teatr Wielki - Opera Narodowa

→→→→→ 31/05/2011 - 30/06/2011 ← ←←← ←←←←←

THE SPIRIT OF POLAND

→→→→→ WYSTAWA POLSKIEGO DESIGNU
TOKYO - WARSZAWA - TOKYO



ORGANIZATORZY
WYSTAWY

SPIRITOFFPOLAND.COM | TEATR.WIELKI.PL

BMW Group
Polska

www.bmw.pl



Radość z jazdy



Autor projektu: Jeff Koons

RADOŚĆ TO PASJA TWORZENIA.

W 2011 r. **BMW Group** świętuje cztery dekady zaangażowania w kulturę i sztukę na całym świecie. To ważny element strategii firmy i odpowiedzialności społecznej. Sztuka współczesna i nowoczesna, jazz i muzyka klasyczna, architektura i design – **BMW Group** realizuje długoterminowe działania we wszystkich tych obszarach, od początku współpracując z największymi artystami, m.in.: Andym Warholem, Royem Lichtensteinem, Jenny Holzer i Jeffem Koonsem. Rozpoczynając współpracę z Teatrem Wielkim – Operą Narodową, **BMW Group Polska** kontynuuje wieloletnią tradycję, ponownie wybierając wspaniałego partnera.

BMW Group Polska jest partnerem
Teatru Wielkiego – Opery Narodowej.





VALENTINO
GARAVANI



nowe
fale
kultury

Warszawa 104,9 FM

www.polskieradio.pl/dwojka

PROGRAM 2 POLSKIEGO RADIA
tel. 22 645 22 22



Harvard Business Review Polska wybór liderów biznesu

Menedżerowie osiągający sukcesy wiedzą, że droga na szczyt jest ciężka i pełna niebezpieczeństw. W tej wędrówce niezbędny jest doświadczony i zaufany przewodnik. Magazyn *Harvard Business Review Polska* jest uznawany przez światowych liderów biznesu za najlepsze źródło wiedzy o zarządzaniu. Tworzony dla najbardziej innowacyjnych menedżerów i przez nich czytany, prezentuje pogłębione analizy i wskazówki, jak lepiej zarządzać, podpowiada, jak – krok po kroku – radzić sobie z nawet najbardziej nietypowymi sytuacjami biznesowymi i prezentuje konkretne doświadczenia firm w takich obszarach zarządzania, jak: przywództwo, motywowanie, strategia, marketing, relacje z klientem i finanse. *Harvard Business Review Polska* to niezbędny przewodnik po meandrach biznesu i magazyn, który po prostu wypada czytać.

tel. 22 630 66 88 www.hbrp.pl

 **Harvard
Business
Review**
POLSKA

DWUTYGODNIK

Ruch muzyczny

Najstarsze polskie czasopismo poświęcone muzyce poważnej
Recenzje koncertów i przedstawień operowych, recenzje płyt
Relacje z festiwali i konkursów, krajowych i zagranicznych
Artykuły o sprawach nurtujących środowisko muzyczne
Artykuły o pedagogice muzycznej i upowszechnieniu muzyki
Materiały historyczne



„Ruch Muzyczny” jest dwutygodnikiem, wychodzi 26 razy w roku, do nabycia w salonach Empiku, księgarniach muzycznych, w filharmoniach i teatrach operowych oraz w prenumeracie

www.ruchmuzyczny.pl



wspieramy
**KULTURĘ
WYSOKĄ,**

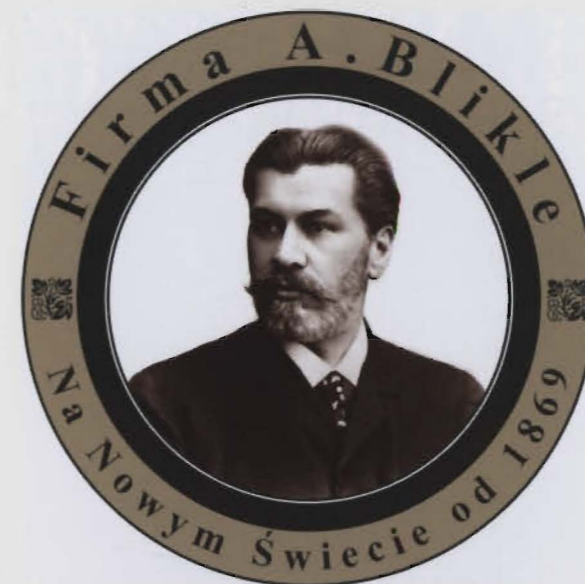
TVN24 jest wyłącznym patronem telewizyjnym Teatru Wielkiego.

Serwis
bardzo
kulturalny

kultura.wp.pl



wydarzenia kulturalne / najnowszy repertuar teatrów,
filharmonii, oper / festiwale / moda i obyczaje /
impresje / felietony / wystawy / i jeszcze więcej...



A. Blikle

CUKIERNIA CAFÉ DELIKATESY NOWY ŚWIAT 35

DEGUSTATOR EKSKLUZYWNE SALONY
 KLUB STAŁEGO KLIENTA BEZPŁATNY
 RABATY ZAPROSZENIA NA DEGUSTACJE KWARTALNIK WINIARKI
 DUPUY COGNAC VOYER LIKIERY COLLET SZAMPANY
 KONIAKI **M&P** NEGOCJATOR
 LHERAUD **M&P** IMPORTER
 DYSTRYBUTOR RUM WÓDKI GIN
 BRANDY ALKOHOLE TEQUILA
 CABERNET SAUVIGNON PINOTAGE
 ARROGANT FROG BIAŁE RECANATI
 KELINE PARYS **WINA** SPERI
 CASAS PATRONALES **WINA** SPERI
 MERLOT RÓŻOWE CZERWONE
 SHIRAZ PASCUAL TOSO CHARDONNAY
 ROSE FINCA SOBRENO KREMY
 ALLOZO ALTAIR **CARMENERE**
 BROWSTONE LAS PARCELAS
 MARQUIS DE ULIA PRADO REY
 NAVAJAS PFAFFMANN TINTARA
 PIEDEMONTE QUATROCCHI
 HEIDERE-MAYER MASSOLINO
 PROWADZIMY ROCCA
 PROFESJONALNE
 DEGUSTACJE
 BLNTONS KILCHOMAN
 GLENMORANGIE BOURBON
 BENRIACH SINGLE MALT
 GLENDRONACHNIKA
 SZKOLENIA WHISKY
 DOWÓZ DO KLIENTA
 KOSZE OKOLICZNOŚCIOWE
 REALIZUJEMY ZAMÓWIENIA
 SPECJALNE
 DOSTARCZMY ALKOHOL
 NA WESELA

M&P
 ALKOHOLE I WINA ŚWIATA

www.wina-mp.pl

www.sakana.pl
<http://www.facebook.com/sakanasushibar>

ROZPUSTA

TO NIE GRZECH

SUSHI BY SAKANA



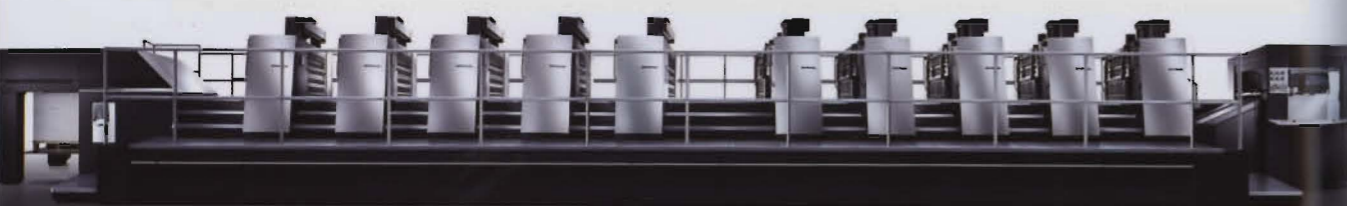
WARSZAWA

00-076 Warszawa
 ul. Moliera 4/6
 tel. (22) 826 59 58

00-076 Warszawa
 ul. Burakowska 5/7
 tel. (22) 826 05 05

SAKANA
 SUSHI
 SUSHI
 BAR

Druk na miarę sztuki...



10 kolorów w jednym przełocie
Prędkość aż do 15000 arkuszy na godzinę
Format powiększony do 750 mm x 1050 mm



więcej na
www.drukarniaperfekt.pl



Więcej niż tysiąc słów...

Teatr Wielki - Opera Narodowa i Wydawnictwo Axis Mundi
prezentują w serii wydawniczej

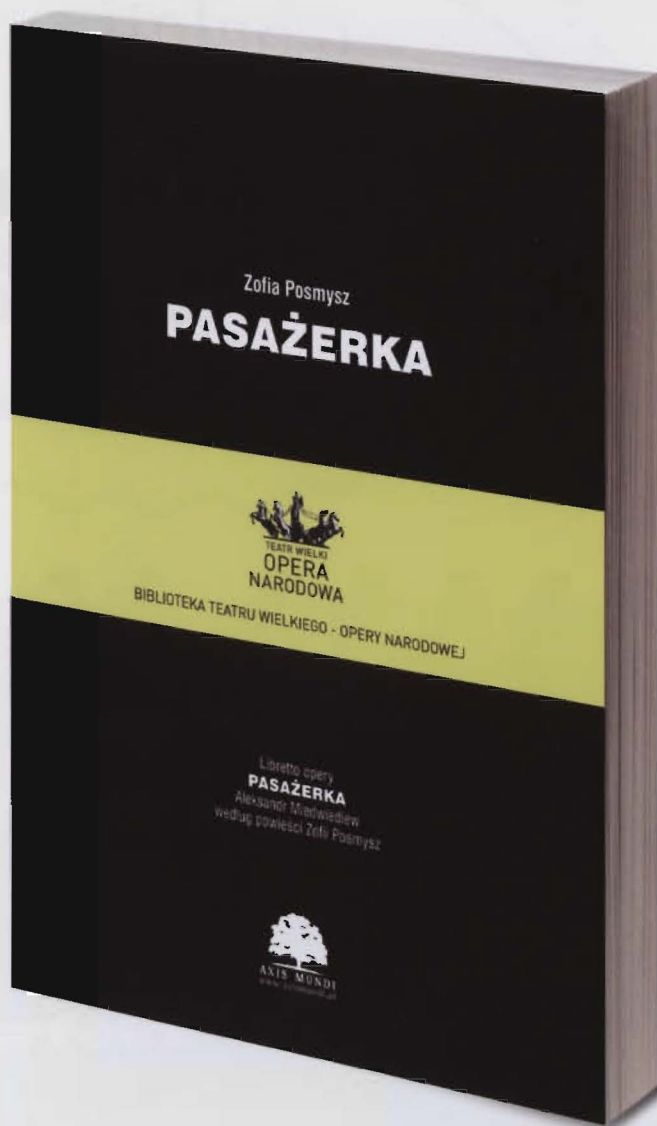
Biblioteka Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

„Pasażerka” była wydarzeniem niezwykłym. Czas wstrząsających opowiadań, których tematem był obóz koncentracyjny jakby mijał. I tu nagle, zupełnie inne widzenie winy, zbrodni i cierpienia. Opowiedziane prościutko, cichym głosem Zosi Posmysz – a tak, że nie można było odwrócić się, uciec, zapomnieć. Akurat pracowałem w filmie i widziałem, jak Andrzej Munk budował z tej powieści film, niezwykły film. Ale Munk zginął tragicznie i film dokończono za niego. Czuję się, że tajemnicę wielkiej opowieści filmowej Munk zabrał ze sobą. A powieść „Pasażerka” została i stawała się coraz bardziej ważną lekturą. Nie sposób o niej zapomnieć. Teraz zaczyna jeszcze inną, nieoczekiwaną drogę.

Ernest Bryll

Była więźniarka i jej strażniczka, ich wzajemne relacje. Nienawiść podszyta miłością. Książka Zofii Posmysz i film Munka, do którego pisali wspólnie scenariusz, były dla mnie odkryciem. „Pasażerka” łączy światy, które wcześniej nie mogły istnieć obok siebie. Pasiakowa rzeczywistość i miłość. Do tego niemal dobra Niemka, przecież takie w literaturze nie istniały. To bezkompromisowa, odważna i na wskroś oryginalna literatura. „Pasażerka” – książka, film a teraz odkrywana opera Weinberga to dzieła, których się nie zapomina.

Mariusz Treliński
reżyser, dyrektor artystyczny
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej



W dziele Büchnera być może najbardziej intrygujący jest zapis powolnego zapadania głównego bohatera w szaleństwo. Czy choroba jest efektem bezradności wrażliwego człowieka wobec otaczającej go, obojętnej rzeczywistości? Czy może na odwrót: to choroba określa jego wrażliwość? O prawdziwym Lenzu nie wiemy za wiele. Możemy się tylko domyślać, kim był, jak czuł. Tekst Büchnera nie wyjaśnia tej zagadki. Pozostaje enigmatyczny, nieskończony. I może właśnie dlatego wciąż fascynujący.

Jan Englert
aktor, reżyser, dyrektor artystyczny
Teatru Narodowego

Romantyzm był twórczym szaleństwem, ruchem niemalże anarchistycznym jakiego wciąż nam potrzeba, nie tylko w sztuce, lecz także w życiu. Lenz Büchnera jest reformatorem. Być może zbyt słabym na walkę z otaczającym światem, a być może słabym dlatego, że wciąż stara się walczyć...

Mariusz Treliński
reżyser, dyrektor artystyczny
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Partner Teatru Wielkiego - Opery Narodowej



Organizator Koktajlu



Patroni medialni Teatru Wielkiego - Opery Narodowej



POLITYKA

Forbes

Forbes.pl

Instytut
Monitorowania
Mediów

Art&Business



gazeta
WYDZIAŁA.PL

Harvard
Business
Review
POLSKA



Sponsor i wykonawca plakatów i afiszy Teatru Wielkiego - Opery Narodowej



WSPÓŁPRACA REALIZATORSKA

Asystent reżysera **Steffen Döring**. Asystent dyrygenta **Peter Tomek**. Przygotowanie chóru **Ralf Sochaczewsky, Yukari Ishimoto**
Reżyser prób **Luc Dunberry**. Korepetytor **Kanae Togi**. Nagranie dźwięku **Takeshi Tsuchiya**
Szef działu kostiumów **Beate Borrmann**. Asystent kostiumografa **Margaretha Heller**. Realizacja kostiumów **Manja Beneke**
Fryzury, charakteryzacja **Kati Heimann, Urte Kusserow**. Technik sceny **Daniel Herrmann**. Technik świateł **Hans Fründt**
Realizacja dźwięku **Lutz Neger**. Rekwizyty **Ivan Jovanovic**. Asystent dyrektora technicznego **Carsten Grigo**
Promocja **Anne Wagner, Harriet von Foreich**. Biuro organizacyjne **Rhea Dahmen**
Finanse **Cheong-Uk Bae, Pierre-Yves Bazin**. Kierownik tournée **Karsten Liske**. Asystent producenta **Emilie Guérin, Sibah Pomplun**
Szef scenografii **Sasha Waltz & Guests Thomas Schenk**. Kierownik chóru **Sandra Perrone (UHMM)**
Kierownictwo produkcji i nadzór organizacji pracy artystycznej **Bärbel Kern**. Nadzór techniczny **Reinhard Wizisla**
Kierownictwo **Sasha Waltz & Guests Jochen Sandig**

Opieka impresaryjna **Krzysztof Olichwier**. Inspicjent **Teresa Krasnodębska**
Kierownictwo obsługi sceny **Robert Karasiński, Andrzej Wróblewski**. Realizacja świateł **Tomasz Mierzwa, Stanisław Zięba**
Przygotowanie polskiego tekstu na tablicę świetlną **Katarzyna Fortuna** według przekładu **Agnieszki Kłopotkiej**
Emisja tekstu na tablicy świetlnej **Andrzej Wojtkowiak**
Produkcja **Izabela Just, Konrad Szpindler, Katarzyna Szybińska**

Opracowanie programu **Ewa Róża Fabianowska, Marcin Fedisz** Kierownik Działu Literackiego
Współpraca redakcyjna **Aleksandra Piętka, Izabela Jankowska, Iwona Witkowska**
Przekład streszczenia **Joanna Dutkiewicz**
Projekt graficzny / realizacja **Adam Żebrowski / Jacek Wąsik**
Projekt plakatu **Adam Żebrowski**, zdjęcie **Bernd Uhlig**

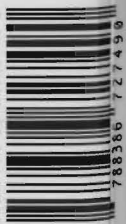
Druk **Sindruk**
Wydawca Teatr Wielki - Opera Narodowa, Warszawa 2011
Cena 15 zł

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego



teatr Wielki.pl

ISBN 978-83-86727-49-0



9 788386 727490