

Piotr Bogalecki

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Postsekularna katabaza. Książeczka Olgi Tokarczuk

I Liczba

Libretto znaczy książeczka. Jej liczba – 50. Podejmując się zadania stworzenia tekstu dla opery – a zatem pracy, jaką anonimowy autor XIX-wiecznej humoreski nie przez przypadek określił mianem „najniewdzięczniejszej z robót” [“Librecista”] – musiała Olga Tokarczuk przeczuwać, że czeka ją epickie *cimcum*. Czy autorka monumentalnych *Ksiąg Jakubowych* zdawała sobie jednak sprawę, że okaże się ono aż tak radykalne? *Księgi* liczą sobie 900 stron; rozpoczęte tuż po ich publikacji prace nad librettem opery Aleksandra Nowaka *Ahat-ilī. Siostra bogów* doprowadziły do powstania 18 stron tekstu – krótszego dokładnie 50 razy. Proporcja ta przekonująco obrazuje otchłań rozciągającą się między „Księgą” a „książeczką”; za pośrednią „książkę” uznać można powstające równolegle *Opowiadania bizarne*, złożone z 10 tekstów, z których najdłuższy liczy sobie właśnie 50 stron. W stanowiącym podstawę *Ahat-ilī* sumeryjskim micie o zejściu do podziemi boska Inanna przejść musiała przez siedem bram, przed każdą z nich pozostawiając jakąś część bogatego odzienia, by w końcu stanąć przed swą siostrą, władczynią świata podziemnego Ereszkigal, nago. Na drodze do libretta autorka *Numerów* przebyć musiała bram 50, sukcesywnie wyrzekając się (to dopiero kenoza!) kreacyjnych przywilejów Autora niespiesznie i w pojedynkę powołującego do życia „światy pełne znaków”, w których – jak czytamy w jednym z jej ostatnich opowiadań – „rzeczy dalekie zdają się wysyłać sobie wzajem jakies osobliwe wiadomości i sygnały, supłać znaczenia, nawiązywać relacje” [*Opowiadania* 181]. Czyż jednak liczba wrót nie dość wymownie wskazywać może na kabalistyczną Binę, symbolizującą inteligencję i zrozumienie? Bina – której wartość numeryczna wynosi 50 i do której zgodnie z tradycją prowadzić ma 50 bram – stanowi żeńską zasadę sefirotycznego Drzewa Życia, wyznaczającą jego najwyższy punkt, do którego wspiąć się można na drodze modlitw i kontemplacji. Mająca swą światową premierę 16 września 2018 roku na krakowskim Festiwalu Sacrum Profanum opera *Ahat-ilī. Siostra bogów* stanowi autorską adaptację *Anny In w grobowcach świata* – powieści z 2006 roku, w której

najgłębiej pochylała się Tokarczuk nad żeńskim aspektem bóstwa, dając wyraz „głębokiemu przekonaniu, że poprzez Inannę mamy możliwość w najmniej zapośredniczony sposób dotknąć ogromnej zamierchłej, zapomnianej i właściwie niemożliwej do odtworzenia mitologii Bogini” [Anna 214]. *Anna In* ujrzała światło dzienne 12 lat przed *Ahat-ili*. Liczy sobie 216 stron tekstu, a zatem 12 razy więcej niż oparte na niej libretto. Dwunastka to już co prawda nie pięćdziesiątka, ale i ona ma przecież swą symbolikę; nasuwającą się możliwością ich połączenia jest chrześcijańska Pięćdziesiątnica, w trakcie której 12 rozmodlonych ludzi z Matką Boga na czele doczekało się Jego zstąpienia. Był dar języków, szum, był ogień; 50 to numeryczna wartość hebrajskiego słowa *kol*, oznaczającego wszystko.

II Włos

Dwanaście razy. Powinno było zatem odpaść wszystko, co nadmiarowe, mrówcza praca połyskliwych szczegółów wytwarzających lekturowy efekt realności, które w świetle sceny zbiłyby się jednak w chaotyczną chmurę – stało się tak. Powinni byli zamilknąć złotouści narratorzy; w powieści potrzebnych było ich aż sześciu, lecz na estradzie zbrakłoby im wymownych ust i życzliwych uszu – stało się tak. Powinny były zniknąć mocarne aktantki, w pojedynkę posuwające akcję do przodu (Anna Enhudu, Ninma), a nawet rozwiązujące ją swoimi heroicznymi decyzjami (Geszianna) – stało się tak. Powinny były rozlecieć się ulepione przez bogów niby-muchy, na których wątych, pół martwych, pół żywych skrzydłach ciążyło zadanie przeniknięcia bram otchłani – stało się tak... *Anna In* ogołocona została prawie ze wszystkiego; to, co zostało – trzy akty, siedem postaci, dziewięć scen – to nagi szkielet, efekt kondensacji, wynik bezlitosnej redukcji. A jednak, wbrew bezlitosnej ekonomii znaków, librecistce udało się dodać coś nowego, choć mogło się wydawać, że w zbity korpus tekstu nie wciśnie się już nawet piórka. To ów naddatek – przeistaczający „książeczkę” w zwartą, autonomiczną wypowiedź Tokarczuk – interesuje mnie najbardziej. Dlatego mój wzrok przykuwają włosy. Gdy w finale powieści Inanna błaga Ereszkigal o wypuszczenie z podziemi jej ukochanego

Dumuziego, boskiego Ogrodnika, a do jej próśb dołącza się również jego siostra Geszianna, mroczna władczyni zgadza się wreszcie – do końca nie wie-dzieć czemu – by ta ostatnia wymieniała się z bratem co pół roku. Porządkowi mitu staje się zadość, zmienność pór roku zostaje wyjaśniona, koło się domyka. W librecie Dumuziego ratuje Ninszubur, tytułowa „siostra bogów”, przyjaciółka Inanny i jedyny zindywidualizowany ludzki bohater, jakiego oglądamy na scenie. Ofiara Ninszubur nie jest okresowa, lecz definitywna – kobieta poświęca życie, by jej boska przyjaciółka mogła cieszyć się ukochanym, a ziemia urodzajem. Oferta, jaką składa okrutnej pani podziemi, okaże się propozycją nie do odrzucenia: „Weź mnie. / Będę cię kochać tak, / jak Kocham Inannę, / będę splotać twoje włosy, / będę cię smarować olejkami / i malować twoje paznokcie / czarnym lakierem, / będę cię tulić” [*Ahat-ili* 17-18]. Wyśpiewana w kulminacyjnym punkcie opery odpowiedź Ereszkigal – „Chodź zapleść mi warkocze” [18] – nie pozostawia wątpliwości, która z obietnic musiała przeważać. Byliśmy o włos od zagłady; włos z głowy nam nie spadnie.

III Bieguny

Włos to nie wszystko – choć prowadzić może do kłębka. Równoległa lektura *Anny In w grobowcach świata* i *Ahat-ili. Siostry bogów* odślania fundamentalną, strukturalną różnicę dzielącą oba teksty. Jak sądzę, biegunowość ta stanowi przejaw głębszej metamorfozy pisarstwa Olgi Tokarczuk, związanej z odmiennym podejściem do – zawsze dla niej istotnej – problematyki metafizyczno-duchowej tudzież, jeśli kto woli, religijnej. W powtórzonej mitycznej opowieści o Inannie widzę zarazem zwierciadło, w którym po latach przegładnęła się autorka *Biegunów*, i soczewkę, w której skupiają się istotne wątki jej pisarstwa. Żeby móc zobaczyć je w pełnym świetle, musimy jednak raz jeszcze – tym razem na dłużej – zejść pod ziemię.

IV Dlaczego

„Dlaczego Inanna schodzi do podziemia? – zapytywała Tokarczuk w posłowie do *Anny In*. – Dlaczego

siostra ją zabija? Dlaczego trójca męskich bogów odmawia jej pomocy i w końcu udziela jej tak opornie? Dlaczego Inanna wybiera na swojego zastępcę w śmierci swojego ukochanego Dumuziego?” [Anna 205-206]. Najwyraźniej pytania te nie dawały pisarce spokoju, skoro tuż po wysłuchaniu monumentalnej *Space Opery* Alka Nowaka, napisanej do słów jej przyjaciela, Georgiego Gospodinowa, zwróciła się do kompozytora z propozycją wspólnej pracy nad jej szóstą powieścią [zob. Gmys 28-29]. Dlaczego jednak akurat nad tą, skoro w posłowniu określała ona jej formę mianem „kreskówki literackiej”, dopowiadając przy tym: „gdybym umiała rysować, zapewne okraślałabym mój tekst obficie rysunkami, zmniejszając rolę samego tekstu” [Anna 207]? Można uznać, że dawny zamysł Tokarczuk zrealizował niedawno Daniel Chmielewski, autor powstałego „na motywach powieści” komiksu *Ja, Nina Szubur*, którego publikacja zbiegła się w czasie z operową premierą. Łącząca namysł nad „ideą przeludnienia planety, sytuacjonistyczne utopie i sumeryjskie mity” interpretacja Chmielewskiego [151] ufundowana została na radykalnym odbóstwieniu wykreowanego przezeń świata: zarówno Inanna, jak i jej siostra, rodzice oraz kochanek są ludźmi, a tytułowa Nina Szubur – ostatecznie zdradzona i samotnie buntująca się przeciw porewolucyjnym porządkom – odróżnia się od nich jedynie pochodzeniem z podłej części postapokaliptycznej metropolii. To, co przykuło wzrok rysownika – cyberpunkowy entourage, antyutopijny klimat i futurystyczna wizja miasta „unoszącego się w górę na [...] ogromnych, pustych w środku kolumnach” [Anna 7] – nie mogło skupić uwagi kompozytora. Od pisarki otrzymał on wszak libretto zwarte i poetycko zagęszczone, w którym sztafaż ów poddany został redukcji, wyeksponowano zaś ontologiczną różnicę świata bogów i świata ludzi, aby – inaczej niż w powieści – oprzeć na niej podstawowy konflikt dzieła. Decyzja Tokarczuk dobrze się wpisuje w wielką tradycję opery i choć w towarzyszących premierze wywiadach mówiła ona przede wszystkim o jej szczególnej „wielopoziomowości”, pozwalającej łączyć ze sobą „humor” i „patos” [Barańska], niezwykle istotny wydaje się trop łączący początki gatunku (*Euridice* Periego oraz Cacciniego, *L’Orfeo* Monteverdiego) z motywem katabazy. Jak wiadomo, *katabasis* to nie tylko literacki topos czy figura w muzycznej retoryce,

ale i określenie chrześcijańskiego motywu *Descensus Christi ad inferos* – i, jakkolwiek ryzykowna to intuicja, to właśnie do tego zejścia bohaterce libretta najbliższe. Inaczej niż w katabazie orfejskiej, nie ma w nim właściwie ani umiłowania sztuki i wyniesienia muzyki, ani prostej niezgody na śmierć i atmosfery żałoby, ani właściwej apologii miłości kobiety i mężczyzny; jest za to dobrowolna ofiara z życia, zwracająca ludzkości przyszłość i pozwalająca żywić nadzieję. W obliczu wzniosłej decyzji Ninszubur błedną problemy kapryśnej Inanny i tchórzliwego Dumuziego, dywagacje Boskich Ojców wydają się groteskowe, podziemne zaś królestwo mrocznej Ereszkigal – choć na moment cieplejsze. Ponieważ zupełnie inaczej było 12 lat wcześniej, nie sposób nie ponowić pytania: dlaczego Olga Tokarczuk zeszła do „grobowców świata” raz jeszcze?

V Powtórzenie

W historii ożywionej krajowej recepcji *Anny In w grobowcach świata* na uwagę zasługują przynajmniej dwa momenty. Pierwszy, mniej dziś istotny, ma związek z polaryzacją ideologicznych ocen powieści Tokarczuk na linii „Gazeta Wyborcza” – „Dziennik”. Podczas gdy krytycy związani z tą pierwszą powitali feministyczną *Annę* z otwartymi ramionami i nieomal entuzjastycznie (Przemysław Czapliński pisał: „W języku polskim zadźwięczała nuta tak czysta, że dech w piersiach zapiera. Tak brzmi wielka literatura”), ci drudzy – reprezentowani przez Magdalenę Miecznicką – demaskowali ją jako „intelektualną papkę”, która przyrządzona została z naiwną „rewolucyjną pretensją” (z opinią tą polemizowała Kinga Dunin, a rolę mediatora przyjął próbował m.in. Marian Stala). Znacznie bardziej istotny wydaje się moment drugi, dochodzący do głosu w tekstach krytyków katowickiego „FA-artu”: Dariusza Nowackiego i Krzysztofa Uniłowskiego. Skoncentrowali się oni na centralnym dla zamierzenia pisarki – a zarazem prestiżowej, międzynarodowej „Canongate Myth Series”, na zamówienie której powstała *Anna In* – zadaniu współczesnej (re)interpretacji mitycznych opowieści. Jak słusznie zauważał Nowacki, polska autorka potraktowała rządzące projektem „zasady gry [...] zgoła inaczej” niż poprzedzający ją w serii Margaret Atwood, Wiktor Pielewin czy Jeanette Winterson: postanowiła oto

„niczego nie reinterpretować, przynajmniej nie w obrębie opowieści zatytułowanej *Anna In w grobowcach świata*. Pisarka podała nam mit w formie parafrazy, posłużyła się powtórzeniem, wyrzekając się różnicy, a do owej parafrazy dołączyła obszernie odautorskie posłowie i w nim zawarła to, czego odmówiła swojej opowieści – różnicę” [99-100]. Istotnie, jeśli za umieszczonymi przez Tokarczuk w posłowniu wskazówkami bibliograficznymi prześledzi się zachowane wersje mitu (sumeryjską i akadyjską), a także inne opowieści z udziałem Inanny, przyznać będzie trzeba krytykowi rację: zaproponowanemu przez autorkę prostemu uwspółcześnieniu, zasadzającemu się na adaptacji sumeryjskiego mitu „do konwencji dzisiejszej fantazy” [Uniłowski 16], daleko do dominującej w serii – i w podobnych, także feministycznych i mniejszościowych, przedsięwzięciach – krytycznej praktyki *rewritingu*. Cały emancypacyjno-krytyczny ładunek swej propozycji zdeponowała pisarka w posłowniu – cóż jednak z tego, skoro z uwagi na jego deklaratywność, właściwe dla gatunku manifestu uproszczenia i nieco naiwnie rozumianą misyjność okazać miało się ono niewybuchem? Obecność zaprojektowanego w ten sposób posłownia zirytowała zwłaszcza Uniłowskiego, nazywającego je „największym nieszczęściem” [18], jakie mogło przydarzyć się książce; nie dość, że to za jego sprawą rozpętała miała pisarka „destrukcyjną” dla powieści ideologiczną wojenkę (wszak „jako pierwsza sama własne dzieło potraktowała dość instrumentalnie” [14]), to przy okazji podała w wątpliwość jej siłę oddziaływania, „zupełnie tak, jakby w jej oczach utwór był tak kaleki, że niezdolny do istnienia bez podpórki w postaci odautorskiej wykładni” [14]. Podejmując próbę wydobycia „*Anny In w grobowcach świata* spod zwałowiska *Posłownia*” [16], sytuował ją katowicki krytyk w kręgu rodzimej literatury fantastycznej, wyrokując, iż na tym tle prezentowałyby się ona „ciekawie i całkiem oryginalnie” [19] – choć wspomnieć należałoby tu, że na koncepcie przepisania sumeryjskich mitów w konwencji science fiction oparta została opublikowana dokładnie dwie dekady wcześniej powieść *Inanna* Julitty Mikulskiej. Uwzględniając jednakowoż wyjawione w posłowniu wysokie, mitotwórcze ambicje *Anny In*, finalnie uznawał ją krytyk za „najmniej interesujący utwór w dorobku Tokarczuk” [20]. Koniec końców, być może to przede wszystkim z tego powodu jako jedyna z 18 książek

powstałych w ramach „Canongate Myth Series” nie doczekała się ona wersji anglojęzycznej (została przełożona jedynie na niemiecki i czeski)? Możliwość takiej nie dopuszczał do głosu Maciej Duda, podsumowujący recepcję *Anny In* w następujący sposób: „Należy się zgodzić z tym, iż Tokarczuk odzyskała mit. Takie jest zresztą założenie całej serii. Dzięki temu zyskałmy ładną, utrzymaną w jednym tonie «na jednym oddechu» narrację” [129]. Czy jednak powtarzając mit, istotnie da się go – w świecie nowoczesnym, pluralistycznym, odczarowanym – po prostu odzyskać? Czy byłoby to zadanie dziwnej instytucji, którą nazywamy literaturą? Czy podejmująca się go pisarka nie przeistaczałaby się aby – co sugerował Uniłowski – w kapłankę bądź wieszczkę? W jaki sposób w zadaniu tym pomóc miałyby to, że „odzyskujące” dzieło byłoby „ładne” i „na jednym oddechu”? Czy w „odzyskiwaniu” owym nie chodziłoby aby o znacznie bardziej przyziemne „zyski”?

VI Przepracowanie

Pytanie o katabazę nie przestaje domagać się odpowiedzi, zaryzykujemy zatem jedną z nich. Olga Tokarczuk powróciła do grobowców *Anny In*, aby dokonać tego, czego nie udało się jej zrobić przed dekadą – podobnie jak Ninszubur zesłała tam, by naprawić skutki niefortunnego zejścia Inanny. I stała się Praca. Sumeryjski mit został bowiem tym razem nie tyle „uładniony”, „uwspółcześniony”, a przez to rzekomo „odzyskany”, ile (nareszcie!) przepracowany: przeanalizowany, reinterpretowany i przeistoczony. To dzięki pracy podjętej nad mitem w przetwarzającym go libretcie znów daje on do myślenia. Można uznać, że na korektę mitycznej *Anny In* złożyły się cztery poprawki, wypracowane w czterech istotnych decyzjach Tokarczuk.

Po pierwsze, w decyzji o powrocie do wyjściowej, teologicznej różnicy oddzielającej bogów od ludzi – w powieści zamazywanej tyleż intuicyjnie, co, jak można sądzić, celowo. Chociaż wszyscy bohaterowie mitu o zejściu Inanny to istoty boskie, łącznie z odgrywającą „rolę jej wezyra” i wykonującą „określone, ściśle zdeterminowane” instrukcje „boginią Ninszubur” [Sołtysiak 105-106, 126], tej ostatniej przydzielono w *Annie In* rolę pierwszoosobowej narratorki, w związku z czym musiała stać się ona „marnym

człowiekiem, zwyczajnym pomocnikiem” bogini [Anna 99]. Człowiekiem wydaje się także powieściowy Dumuzi (nie bez przyczyny jego imię zastąpiła profesja: Ogrodnik) oraz jego siostra Gesztianna (Anna Geszti) – tyle tylko, że ich ucłowieczenie nie zostało przeprowadzone konsekwentne. Oto przytulając brata, poczuje Gesztianna „pod piżamą jego kości, drobne kości, wcale nie mocarne, ludzkie” [156], co nie przeszkodzi jej jednak w tej samej scenie nazwać bogów „naszymi ojcami” [159] – podczas gdy ludzka Ninszubur konsekwentnie mówi o nich jako o „ojcach Anny In” [45-46]. To teologiczne niezróżnicowanie, odpowiadające klimatowi silnie inspirującej Tokarczuk nowej duchowości, pozwalało jej lepiej motywować decyzje powieściowych bohaterów, wręcz wyprowadzić z martwej krainy mitu ich charaktery, a także – skoro „kobieta» w tekście mitycznym czy rytualnym nigdy nie jest kobietą” [Więckowski 25] – ich płęć. Tymczasem w librecie wyraźnie i konsekwentnie podkreśla się zarówno boskość Dumuziego i pozostałych bogów [zob. *Ahat-ili* 4-5, 10], jak i – przede wszystkim, również w miejscach modelujących lekturę – człowieczeństwo Ninszubur [zob. np. 6, 8]. Operę otwiera wszak wyznanie: „Patrzcie na mnie, słuchajcie mnie, / jestem człowiekiem, osobą! / Kruchym tworem ulepionym z ciała. / Towarem z napisem *fragile*, / jednym z wielu, jednorazowym. / Po użyciu – zniszczyć! / Patrzcie, osoba, człowiek” [*Ahat-ili* 2] – którego fragmenty powrócą na początku aktu drugiego [zob. 6] oraz w akcie trzecim, we właściwym zwieńczeniu akcji: „Patrzcie na mnie, / Patrzcie i słuchajcie, / jestem osobą” [18].

Druga decyzja librecistki to zdefiniowanie związku ludzi i bogów jako relacji przyjacielskiej i siostrzanej. Tytuł *Siostra bogów* nie stanowi przypadku; nie przez pomyłkę też, inaczej niż w powieści, już w pierwszej scenie wyznaje Ninszubur: „Oni mówią o mnie «siostrze», / nazywają mnie swoją / przyjaciółką, / umiłowaną” [*Ahat-ili* 2]. Faktycznie, za jakiś czas właśnie w ten sposób zwróci się do niej przelękniony złym snem Dumuzi – „Ukryj mnie, mądra / Ninszubur, / moja ludzka przyjaciółko” – i otrzyma odpowiedź: „ukryję cię, mój bracie” [6]. Scena ta nie może nie zdumiewać: oto jeszcze przed chwilą naigrzywający się z ludzi („Oni są jak dzieci, / Ludzie czekają na / nasze prezenty” [4]) i podkreślający swą przewagę bóg („jesteśmy bogami, / a ona czasem / zachowuje się jak dziewczka!” [5]) błaga teraz jedną z „dziewek”, by w swojej dziecięcej „mądrości” zechciała „schować” go „gdzieś w ludzkim świecie”; wyraźnie odwraca też słynne Pascalowskie *dictum*: „Byłem mały i drobny, / byłem bezbronny / jak trzcina” [6]. Rozdźwięk ów nie wynika bynajmniej z niekonsekwencji libretta; wręcz przeciwnie – prośba ta wybrzmieć może tak dramatycznie właśnie dlatego, że radykalna różnica bogów i ludzi nie została zniesiona. Podobnie będzie w scenie, w której zaniepokojeni determinacją Ninszubur bogowie przyznają: „Ludzki szal nas przeraża. / W szale ludzie stają się... / Jakby boscy...” [11] – a także w kulminacyjnej scenie ofiary, która w magicznym świecie niezróżnicowanego politeizmu Nowej Ery nie mogłaby mieć przecież swej mocy, nośności, dramatyzmu. W pierwszym akcie dramatyzm tę wymownie podkreśla chór, dwukrotnie ostrzegający kobietę: „*ahat-ili*, / nie podchodź do ognia, / sparzysz się!” [2, 6]. Możesz otulić boga, jednak Ogień – Abrahama, nie filozofów i uczonych – nie przestanie płonąć...

Trzecią decyzję określić można mianem dekonstrukcyjnego odwrócenia religijnego sensu ofiary. Inaczej niż w większości religii (z wierzeniami sumeryjskimi włącznie) w ofierze bohaterki *Ahat-ili* nie chodzi o przebłaganie bóstwa i zapewnienie pomyślności. Inaczej też niż w chrześcijaństwie to nie Bóg ofiarowuje życie

w imię miłości do człowieka. U Tokarczuk to człowiek ofiarowuje życie za boga – w imię miłości do całego świata. Ninszubur poświęca się wszak nie tylko dla Dumuziego, którego zastąpić zgadza się w podziemiach, ale i dla płaczącej za nim Inanny, dla natury, która rozkwitnąć będzie mogła na powrót dzięki dalszej miłości Boga Przyrody i Bogini Nieba i Ziemi, a wreszcie – dla swoich ludzkich sióstr i braci, którzy już za chwilę, w wieńczącej operę scenie IX, wznieść będą mogli świąteczny hymn. Jak sama oznajmia, Ninszubur robi to, by ocalić – owszem, nie całkiem sprawiedliwy, ale jedyny, jaki mamy – „porządek rzeczy”, przekraczając zaś próg krainy zmarłych, pozostawia nas z przesłaniem: „Pójdę za niego. / Bo potrzebni nam / są żywi bogowie, / nie martwi. / Nawet jeśli sieją chaos” [18]. Samych bogów tymczasem wzniosły ów gest pozostawia ze straszliwym zobowiązaniem istnienia – podobnie jak śmierć Syna Bożego „ukrzyżowała” nas na drzewie bezgranicznej wdzięczności i nieukojonego poczucia winy. Kiedy służka Inanny przerwie destrukcyjną kłótnię bogiń, zrobi to wzniosłe i władczo (w partyturze napisze Nowak: „z wielką mocą”, „z godnością”): „Stop! / Weź mnie za niego. / Jego wypuść, / niech wraca do swoich / ogrodów”, „szokowaną” zaś Inannę stać będzie wyłącznie na westchnienie: „Ninszubur, moje serce...” [17]. *Es ist vollbracht*: z ciała świata wyrwane zostało jego serce.

VII Linia

Odwroćcie istoty ofiary nie miałyby jednak sensu, jeśli miałyby się odbywać w odwzorowanym w powieści czasie mitycznym, „w pradawnym czasie istnienia, *illo tempore*, jako «wtedy, teraz i zawsze»” [Anna 207]. Stąd krok czwarty, najtrudniejszy artystycznie i koncepcyjnie, lecz równie istotny jak poprzednie: zadanie uhistorycznienia opowieści, przeszycia okręgu czasu strzałą historii, jego szczęśliwego rozwiązania, z którego wyłonić się może linia życia pojedynczego istnienia. Wszak to o wagę tego ostatniego – nieistotnego w wiecznym kolisku mitu – przejmująco zapyta „jednorazowa” i „krucha” jak filiżanka Ninszubur: „Czy pojedyncze / w ogóle się liczy?” [14]. Pytanie trafia w punkt, odpowiedź zaś stanowi jej wzniosły gest: pojedynczy, niepodrabialny i jednorazowy, otwierający przyszłość i umożliwiający historię, jednym słowem – mesjański. Wbrew bowiem pozorom operowa Ninszubur nie jest zaklętą w kręgu wiecznego powrotu mityczną boginią, lecz nowoczesnym, zeświecczonym mesjaszem – i nie powinien zmylić nas sumeryjsko-cyberpunkowy sztafaż, z którego zresztą w libretcie Tokarczuk na tyle, na ile to możliwe, rezygnuje, pozostawiając co najwyżej uniwersalizujące oznaki współczesnienia (jak np. pojawiający się pośród innych apokaliptycznych obrazów „kwaśny deszcz” [6]). Dobrze, że zrobiła to również reżyserka Pia Partum, do której nie do końca dopracowanej wizji scenicznej (jak szeptano w kuluarach, nie do końca z jej winy) mieć można jednak inne zastrzeżenie. Jej podstawowym elementem jest ogromne, stale obracające się koło, w którego odwiecznym ruchu śmierć Ninszubur nic nie zmienia: ot, jeden trup więcej, zalegający u stóp wyśpiewujących finałową pieśń ku czci Inanny ludzi – kruchych i bezwolnych jak trzymane przez nich filiżanki. Wydaje się, że jeśli wizja ta sprostać miałyby ofierze Ninszubur – jak również głębokiej strukturze libretta – w scenie jej śmierci koło powinno rozpętać się raczej wraz z *crescendo* partytury Nowaka, by

u końca następującego po nim *diminuendo* – stanąć w miejscu. Zdumiony „Niesłychanym! / Niespodzianym! / Niebysłałym” zdarzeniem kapłan zawyrokuje wszak za chwilę: „Nieskończoność / równa się zeru. / Trzeba przekalkulować, / policzyć wszystko / na nowo...” [Ahat-ili 18]. Z pewnością przypuszcza on, że kalkulacja owa, na razie zagłuszana odgłosami rozpoczynającego się święta, przynieść musi rezultat nieznany i niespodziany, przeczytany w wersach finałowego hymnu do bogini – i w jego muzycznym opracowaniu, w którym wykorzystuje Nowak niepokojącą, nietypową dla gatunku dynamikę (od fortississimo do pianissimo) i agogikę (wskazanie „uroczyście” zastępują „czule”, „coraz bardziej odległe” i „zanikając”, tempo zaś spada z 42 do 18 uderzeń na minutę). W wersach tych przypisaną adresatce hymnu boskość dostrzegać zaczyna się nagle w pojedynczości „roześmianej siostry, / i mądrej córki, / żony dumnej / z mocy swych bioder. / I małej dziewczynki / w różowym pokoju, / i starej kobiety, / która karmi stada kotów” [18]. Człowiek zastąpił boga, by jego siostry i bracia odkryć mogli boskie posłannictwo w sobie: by w odczarowanym, kwestionującym istnienie bóstwa świecie, w którym „nie rozumiemy boskich dramatów”, niebo postrzegamy co najwyżej jako „poszycie namiotu”, piekło zaś jako „dziurę w ziemi” [15], wziąć na swe wątłe barki jego wielkie, mesjańskie zadanie.

Tak przeczytane libretto Tokarczuk zastępowałoby kolistą opowieść mitu liniową narracją o zeświecczeniu. Panujący nad światem Bóg schodzi w niej do grobowców pamięci, a przed ostatecznym zapomnieniem ocalić może go jedynie postsekularna interwencja człowieka, podejmującego pozostawianą przezeń mesjańską pracę dziejów. O możliwości takiego odczytania przekonywać może przynajmniej kilka decyzji librecistki. Wyraźnie akcentuje ona na przykład nawiązujące do Nietzscheańskiej śmierci boga pytania Ninszubur – na początku aktu drugiego („Co ma zrobić człowiek, / gdy umrze bóg? / Czy mamy odtąd radzić / sobie sami?” [8]) i w otwarciu trzeciego („Ile trzeba, / żeby odkupić śmierć boga?” [14]) – a także towarzyszącą jej diagnozę przejmującej obojętności świata wobec zniknięcia boga: „nikt / nie zauważył, Inanno. / Nikt nie spostrzegł zmiany, / nie wiedział, że umarłaś. / Nic się nie zatrzymało, / nie zwolniło, / nie wysiadły korki, / nie zwarzyło się mleko”

[15]. Nie bez przyczyny na pytania te odpowiada Tokarczuk przywołującym Auschwitz, wielokrotnie przetwarzanym obrazem „gór butów” i „okularów usypanych w hałdy”; nie przez przypadek też wizualizacji „kamieni nagrobnych ułożonych / w trakt wokół Ziemi” towarzyszy liczba „sześciu milionów” ludzi [14], odpowiadająca przyjmowanej przez historyków rachubie Żydów – ofiar Szoa. Uhistorycznieniu służyć wydaje się również babeliczne rozproszenie języków opery, z dominującym angielskim jako *lingua franca* współczesnego świata (Ninszubur i rozmawiający z nią bogowie), wymarłym językiem akadyjskim jako właściwym językiem bogów, uto-azteckim *nahuatl* jako pośmiertną mową sędziów i demonów (chór), wreszcie zaś – ze starogreckim, łaciną i staro-cerkiewno-słowiańskim jako językami bogów-ojców w najdłuższej i jednej z najciekawszych w operze scenie V. Podczas gdy w odpowiadającym jej rozdziale nawiązywała Tokarczuk do zasadniczo obcych jej czytelnikom bogów sumeryjskich (Enlila, Nanny i Enki), w librecie przekształciła ich w reprezentantów trzech historycznych postaci chrześcijaństwa: surowy Ojciec I to Rzym, buchalteryjny Ojciec II to Bizancjum, najbardziej zaś emocjonalny Ojciec III reprezentuje prawosławie. Wykonujący swe partie jednocześnie i na przemian ojcowie wyraźnie wskazują na Trójcę, Ninszubur zaś zwraca się do nich jako do Jednego Boga słowami „Ojciec nasz” [9]; tekst tej sceny inkrurowany jest natomiast biblijnymi kryptocytatami, takimi jak na przykład: „A nam kazałeś nadstawić / drugi policzek” [10]. Czy w takim kontekście dziwnie znajome nie mogą wydawać się wyeksponowane w librecie ostatnie słowa finałowego hymnu: „Twoja ciemna twarz z blizną / przez środek policzka. / Twoje litery, słowa, / i twoje zdania, // Twoje nuty i dźwięki” [19]? Chociaż podobne słowa pojawiały się w powieści [zob. *Anna* 192], teraz, 12 lat po niej – po *Księgach Jakubowych*, w których Frank dopatrywał się w obliczu częstochowskiej Czarnej Madonny uwięzionej Szechiny – wybrzmiewają głębiej.

VIII Gdyby

Gdyby operowa adaptacja *Anny In* zamarzyła się Oldze Tokarczuk 12 lat temu, przygotowane przez nią libretto z pewnością byłoby inne. Gdyby powtórzenie

jej dziewiątej książki nastąpiło tuż po powtórzeniu mitu, adaptacja powieści tuż po adaptacji mitu, tekst po tekście – nie zdążyłaby ona przejść przez 50 bram Zrozumienia... Wreszcie, gdyby tak właśnie się stało, autorem opery nie zostałby najpewniej Alek Nowak, w roku publikacji powieści mający zaledwie 27 lat i przygotowujący swą pracę dyplomową – kameralną operę *Sudden Rain* – na studiach w Louisville. Gdyby zaś nie skomponował jej on, któż mógłby wiedzieć, jaki kształt przybrałaby operowa adaptacja *Anny In*? Nie myślę tu nawet o wspaniałej muzyce, za sprawą której najzupełniej słusznie zdążył już Nowak otrzymać Paszport „Polityki”, przyznany mu – jak czytamy w uzasadnieniu jury – „za niezależność twórczą i oryginalne muzyczne spojrzenie na świat. Za *Ahat-ili. Siostrę bogów*, która przywraca wiarę w przyszłość opery”. Mam na myśli istotny wpływ, jaki wywarł on również na ostateczny kształt libretta. Pisarka nie ukrywała, że od pewnego momentu pracowała nad pierwszą, przygotowaną przez siebie wyłącznie w języku polskim wersją tekstu wespół z kompozytorem. W wywiadzie dla „Gazety Wyborczej” z 17 września 2018 przyznała, że to Nowak wpadł na pomysł nadania mu wielojęzycznej postaci, jak również, że to on zaproponował tytuł *Siostra bogów*, natomiast 16 listopada 2018 roku na antenie Drugiego Programu Polskiego Radia dopowiedziała, że wyszedł od niego również – fundamentalny dla wymowy całości – pomysł przeniesienia uwagi z Inanny na Ninszubur. Wygląda zatem na to, że praca nad *Anną In* nie musiałaby skończyć się sukcesem, gdyby nie świetne intuicje Nowaka. Towarzyszyć musiała im wszakże otwartość Tokarczuk na potencjalność jej powieściowej „partytury”, a także zrozumienie, że nad „książeczką” pracuje się inaczej, w dialogu, a *due*. Pytanie, czy gdyby pisarka nie spotkała kompozytora, powieść opery, a słowo muzyki, jej ulubiony mit zdołałyby podnieść się z grobu – pozostać musi otwarte.

IX Pieczęć

Eseik niniejszy należałoby tymczasem domknąć – i to nie przypuszczeniem, lecz próbą konstatacji. Oto stanowiące różnicujące powtórzenie *Anny In* libretto do *Ahat-ili* wydaje się przypieczętowywać przemianę, jaka zaszła w pisarstwie Olgi Tokarczuk: od fascynacji

nową duchowością spod znaku New Age w jej wczesnych „mitolubnych” powieściach [Nowacki 103] na czele z debiutancką *Podróżą ludzi Księgi* i głośnym *Prawiekiem* (za których „kompozycyjną dominantę” uznawano „niesamowitość”, utożsamianą z „cudownością, irracjonalnością, magią i fantastycznością” [Wróbel 96]) – ku postawie, jaką określić należałoby mianem postsekularnej: dochodzącej do głosu już w określanych w ten sposób przez samą autorkę *Biegunach* [“Pieczęć” 46], rozwijanej w trakcie prac nad *Księgami Jakubowymi*, ostatnio zaś manifestującej się w „dziwnych wizjach teologicznych” [Zając] dwóch ostatnich (i najlepszych) *Opowiadań bizarnych*. Podobnie jak analizowane libretto, teksty te przenoszą punkt ciężkości z charakterystycznych dla wczesnej Tokarczuk prób „zaczarowania świata na nowo” [Starzyk 47] na złożoną, krytyczną refleksję nad obecnością ducha i duchowości w odczarowaniu, w jakim przyszło nam żyć. Zadanie to niełatwe, lecz zbawienne i najgłębiej odpowiedzialne, a zatem kierujące nas ku charakterystycznej dla postsekularyzmu dominancie etycznej. „Mogę tylko kochać!” [*Ahat-ili* 2] – przedstawia się Ninszubur, Siostra bogów, Serce Świata, Pojedyncza. I robi, co chce.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

“Aleksander Nowak laureatem Paszportów POLITYKI w kategorii Muzyka poważna”, *Polityka.pl*, 8 stycznia 2019, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/paszporty/1777506,1,aleksander-nowak-laureatem-paszportow-polityki-w-kategorii-muzyka-powazna.read>.

Barańska, Joanna. “«Śmieszna opera o śmierci». Spotkanie z Olgą Tokarczuk”. *Krakow. Wyborcza.pl*, 17 września 2018, <http://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,23934110,smieszna-opera-o-smierci-spotkanie-z-olga-tokarczuk.html>.

Chmielewski, Daniel. *Ja, Nina Szubur*. Wydawnictwo Komiksowe, 2018.

Czapliński, Przemysław. “Cyberpunk sumeryjski”. *Gazeta Wyborcza*, 12 września 2006, p. 14.

Duda, Maciej. “Powieść kobieca u progu XXI”. *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, edited by Ewa Kraskowska, et al., Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2015, pp. 111-132.

Gmys, Marcin. “Prawych umysłów złączenie. O operze «Ahat-ili. Siostra bogów» Aleksandra Nowaka i Olgi Tokarczuk”.

Antagonizmy kontrolowane. Rozmowy i eseje o muzyce współczesnej. Sacrum Profanum 2018, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018, pp. 28-42.

"Librecista. Humoreska". *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*, no. 223, 1888.

Miecznicka, Magdalena. "Intelektualna papka". *Dziennik*, 16-17 września 2006.

Nowacki, Dariusz. *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001–2010)*. Śląsk, 2011.

Sołtysiak, Arkadiusz. *Bogowie nocy. Motywy astralne w religiach starożytnej Mezopotamii*. Nomos, 2003.

Starzyk, Kamila. "Kobiety w światach Olgi Tokarczuk", *Światy Olgi Tokarczuk*, edited by Magdalena Rabizo-Birek, et al., Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2003.

Tokarczuk, Olga. *Ahat-ilī. Siostra bogów* [libretto]. Krakowskie Biuro Festiwalowe, 2018.

---. *Anna In w grobowcach świata*. Znak, 2006.

---. *Opowiadania bizardne*. Wydawnictwo Literackie, 2018.

---. "Pieczęć na niebycie. Zapis spotkania z 11 stycznia 2008 roku", *Przemyski Przegląd Kulturalny*, no. 1, 2008, pp. 35-46.

Uniłowski, Krzysztof. "Anna In na straganach świata", *FA-art*, no. 4, 2006, pp. 14-21.

Więckowski, Andrzej. "Kiedy nareszcie przemówi Eurydyka", *Dyskurs*, no. 25, 2018, pp. 1-39.

Wróbel, Iwona. "Źródła i funkcje niezwykłości, fenomenów i kuriozów w powieściach Olgi Tokarczuk", *Światy Olgi Tokarczuk*, edited by Magdalena Rabizo-Birek, et al., Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2003.

Zajac, Antoni. "Teologia wiecznego kryzysu według Tokarczuk". *Kontakt*, no. 225, 2018, <http://magazynkontakt.pl/teologia-wiecznego-kryzysu-wedlug-tokarczuk.html>.

ABSTRACT

Piotr Bogalecki

Post-secular catabase.

A booklet by Olga Tokarczuk

The subject of this article is Olga Tokarczuk's libretto to the opera *Ahat-ilī. Siostra bogów* (Ahat-ilī – Sister of Gods) by Aleksander Nowak, which premiered on 16 September 2018. Although the idea for the libretto was based on the novel *Anna In w grobowcach świata* (Anna In in the Tombs of the World), published in 2006 as part of the Canongate Myth Series, its structure and tone diverge from its original. The author of the article conducts a comparative analysis of the aforementioned texts and specifies the direction of the changes introduced by the writer. He concludes that the differentiating repetition of the mythical tale about a Sumerian goddess Inanna can be simultaneously viewed as a mirror in which the author of *Flights* took a look at herself years later, and as a lens focalizing key threads of her writing, including her evolving attitude towards metaphysics and spirituality.

Keywords: Olga Tokarczuk, Aleksander Nowak, *Ahat-ilī. Siostra bogów*, libretto, postsecularism, myth, *Inanna*