

**Rozmowa trzecia**

**Niedziela / 18.09.2016 / 19:30**

**Międzynarodowe Centrum Kultury Nowy Teatr**

**Paweł Mykietyn - *Czarodziejska góra* (2016), opera na podstawie powieści Thomasa Manna**

**Małgorzata Sikorska-Miszczuk - koncepcja libretta, libretto**

**Andrzej Chyra - koncepcja libretta, reżyseria**

**Mirosław Bałka - scenografia**

**Agata Zubel - sopran (Amerykanka)**

**Łukasz Konieczny - bas (Behrens)**

**Szymon Maliszewski - bas-baryton (Joachim)**

**Szymon Komasa - baryton (Hans)**

**Barbara Kinga Majewska - sopran (Kławdia)**

**Juan Noval-Moro - tenor (Krokowski)**

**Urszula Kryger - mezzosopran (Naphta)**

**Jadwiga Rappé - alt (Pani Stöhr)**

**Marcin Habela - baryton (Peeperkorn)**

**Karol Kozłowski - tenor (Settembrini)**

**Anna Gadt (chór / Elly Brand)**

**Agnieszka Kiepuszewska (chór / Marusia)**

**Michał Dembiński (chór / Wehsal)**

**Iwona Kmiecik (chór)**

**Jacek Kotlewski (chór)**

**Marcin Wawrzynowicz (chór)**

**Adam Banaszak - kierownictwo muzyczne**

**Magdalena Maciejewska - kostiumy**

**Maria Stokłosa - ruch sceniczny**

**Bartosz Nalazek - reżyseria światła**

**Ewa Guziółek-Tubelewicz - reżyseria dźwięku**

**Mikołaj Szymkowiak - projekcje video**

**Paweł Kaleta - stylizacja fryzur**

**Maria Ciernioch, Katarzyna Kałek-Dekert - charakteryzacja**

**Michał Kurkowski - asystent reżysera**

**Urszula Kuczyńska, Kaja Migdalek - asystentki scenografa**

## Grażyna Juszczyk - inspicjent

Marcin Trzęsiok: Rozmawiamy na temat *Czarodziejskiej góry* Pawła Mykietyna. Mamy wśród nas eksperta – Basia Spodymek pisała o tym utworze pracę licencjacką. Prosimy eksperta, by na początku się przysłuchiwał rozmowie niewtajemniczonych. A potem poprosimy o komentarze i sprostowania. Chcę na początku zapytać: kto czytał powieść Thomasa Manna?

Barbara Spodymek: Ja.

Joanna Zabłocka: Ja.

Jan Lech: Ja czytałem fragment.

Anna Gluc: Ja też fragment.

JL: Ale nie przeczytałem całej.

MT: W ramach przygotowania się do „Warszawskiej jesieni”?

JL: Wcześniej trochę, kiedy usłyszałem po raz pierwszy o *Czarodziejskiej górze*, czyli już minął jakiś czas.

MT: Powinniście wszyscy przeczytać *Doktora Faustusa* i oczywiście *Czarodziejską górę* też, i ewentualnie inne książki Thomasa Manna, w których muzyka gra wielką rolę, tak jest prawie w każdej z nich. Także w *Buddenbrookach*, czyli w jego pierwszej genialnej powieści, którą napisał mając 25 lat. Tak więc rzecz dotyczy jednego z największych dzieł literackich XX wieku. Nie wiadomo, czy traktować tę operę jako dzieło wymagające znajomości powieści, czy też jako rzecz samoistną. Jest tu bardzo wiele momentów, kiedy znajomość powieści każe postawić pewne szczególne pytania, których by się nie postawiło, gdyby jej się nie znało. Więc z jednej strony jest to autonomiczne dzieło, a z drugiej strony siłą rzeczy jego korzenie tkwią w tej wielkiej powieści. No to może dzielimy się po prostu na początku swoimi wrażeniami w kolejności dowolnej. Kto chce pierwszy coś powiedzieć?

JL: Ja może zacznę od jedynego chyba negatywnego aspektu, który wywarł na mnie niekorzystne wrażenie, czyli od ruchu scenicznego, który był bardzo sztuczny, niepotrzebnie zatrzymywał akcję. Takie geometryczne poruszanie się, które widzieliśmy też na przykład w *Memooperze*. To dla mnie nie do końca było zrozumiałe. Pokazywało mi, że chodzi tu o coś abstrakcyjnego, dalekiego od mojego bycia w świecie.

AG: Tak myślisz? Mnie ruch sceniczny odpowiadał, budował dramaturgię drugiego aktu.

JL: Mówisz o tych takich geometrycznych zachodzeniach postaci, tak? O tym liniowym poruszaniu się?

AG: Tak. I o samym umiejscowieniu postaci w scenografii.

MT: Ruch geometryczny był wymuszony przez układ przejść między tymi wielościanami.

BS: W koncepcji autorów scenografia miała obrazować labirynt, który zamyka bohaterów i nie potrafią się z niego wydostać.

MT: A, czyli taka fatalistyczna symbolika.

BS: Tak. Scenografia pierwszego aktu miała odzwierciedlać górę, jamę anakondy, a także przywołać na myśl piramidę, która potem została zmieniona właśnie w labirynt.

MT: A ja się wczoraj spotkałem z opiniami, w których takie ładne słowo padło: „Dlaczego oni *położyli* ten drugi akt?”. Co jest zabawnie dwuznaczne.

JL: Ale chciałem się do tego odnieść co powiedziałaś. Próbuje się wczuć w postać, która chodzi po labiryncie. Ja bym nie chodził tak sztywno i tak powoli, raczej bym starał się znaleźć wyjście dość szybko i myślę, że raczej próbowałbym biegać, nerwowo rzucać na wszystkie strony. A oni tam po prostu chodzili z taką...

JZ: Ale to też może wskazywało na ten czas, który...

Piotr Krajewski: Weźmy pod uwagę ten kontekst: napięty czas przed wojną.

MT: A ja bym wolał żebyśmy nie rozpoczynali od takiej przyczynkarskiej dyskusji na temat jakiegoś szczegółu, tylko żebyśmy wyszli od próby ogarnięcia całości, dokonania jakiejś syntezy. Spójrzmy na to najpierw z góry, z perspektywy orła, a potem dopiero z perspektywy mrówki, która widzi jeden szczegół, a nie widzi całości.

Joanna Kołodziejaska: Patrząc z góry, a raczej też wyciągając wniosek z pierwszego wrażenia, które we mnie pozostało: kompozycja cały czas trzymała w napięciu.

MT: Czym tak działała?

JK: Chociażby niedosłownością dialogów, tokiem akcji, który trzeba było uważnie śledzić... i fantastyczną warstwą elektroniczną. W ogóle, utwór urzekał dopasowaniem warstwy muzycznej do warstwy scenicznej. Obserwując te elementy, połączone w całość, miałam wrażenie, że jeżeli choć trochę odpuszczę pod względem koncentracji, to po prostu się zgubię, a bardzo tego nie chciałam. Utwór wymagał ode mnie, żebym cały czas była skoncentrowana, żebym cały czas go śledziła. To mi się bardzo podobało.

MT: Jak pani odczuwała rytm zmian w tym utworze, biorąc pod uwagę całość spektaklu, wszystkie elementy działające na zmysły? Czy rytm zmian był częsty, czy był rzadki? Czy ta koncentracja musiała być gruboziarnista, czy raczej skupiona na drobnych elementach?

JK: Myślę, że zarówno na ogóle, jak i na szczególe. Koncentracji wymagała oczywiście relacja między obrazem, muzyką i tekstem. Ale to nie wszystko. Również sama muzyka, czy symbolika gry scenicznej potrzebowały skupienia. A przede wszystkim ogromnego skupienia wymagał tekst słowny – ze względu na wykorzystanie różnych języków, wartko przebiegające dialogi pełne niedopowiedzeń....

MT: Jest w tej wypowiedzi bardzo istotna obserwacja, że rytm zdarzeń na poziomie tekstu był o wiele gęstszy niż rytm zdarzeń na poziomie warstwy muzycznej. I ten dysonans – niekoniecznie w negatywnym sensie, właściwie jak najbardziej pozytywnym, jako pewnego rodzaju rozdźwięk, pewnego rodzaju kontrapunkt tworzony przez muzykę względem akcji scenicznej – więc ten rozdźwięk działał na nas wszystkich. Podświadomie czy świadomie, a na pewno silnie.

JZ: Nie wiem, czy mogę się z tym zgodzić, ze względu na to, że warstwa muzyczna była bardzo złożona, wielopoziomowa właśnie dlatego, że wykorzystywała dużo konkretnych dźwięków. Nie dało się ich wpisać w jakąś linię zarysowaną przez kompozytora, która obrazowała cały przebieg. To wymagało skupienia, śledzenia cytatów, zwracania uwagi na różne źródła tego dźwięku i dość różne światy, z których on pochodził, czy to z muzyki popularnej, czy z wcześniejszych dzieł Mykietyna. To też była gęsta sfera.

MT: I tak, i nie. To jest słuszna uwaga, bo musimy wziąć pod uwagę, że warstwa muzyczna miała dwa aspekty. Pierwszym z nich była ta oś, ten szkielet, który zbudowany był na zasadzie *acceleranda* i *ritardanda*. A na to były nakładane dźwięki dodatkowe, kolorujące, przeszkadzajki, które nie były podporządkowane tym procedurom przyspieszania i zwalniania. I one tworzyły warstwę drugą. Te dwa aspekty pełniły inną funkcję. Aspekt drugi, uzupełniający, trudniej było śledzić, bo był trudniejszy do przewidzenia niż te zmiany agogiczne.

BS: W partyturze są dokładnie zaznaczone wartości ćwierćnuty, długość jej trwania. Ale są także fragmenty, gdzie wokaliści mają swobodę rytmiczną w danej melodii. Lecz na jej wykonanie mają bardzo ściśle określony czas. Rygor narzuca tempo elektroniki.

MT: Tak, to się czuło i słyszało. Wokaliści mieli maksimum swobody jaką można dać w tak konstruktywistycznie napisanej partyturze. Musiało się to śpiewać w miarę wygodnie, tak

sobie wyobrażam. A na spotkaniu z kompozytorem dowiedzieliśmy się, że śpiewacy słyszeli „kliki”, które im podpowiadały, gdzie mają wejść. No i był też dyrygent, który pokazywał im te wejścia, a nawet gesty, na przykład, że tutaj masz koszulę ściągnąć albo rozpiąć. Śpiewacy wiedzieli go na bocznych monitorach. Panie Piotrze, a jak Pan to odebrał?

PK: Przedstawienie było wielopoziomową, ścierającą się narracją, zarówno pod względem języków, które się wzajemnie uzupełniały, czy też czterech rodzajów muzyki, które były używane, czyli właśnie muzyki popularnej, elektronicznej, dźwięków konkretnych...

MT: ...i dźwięków akustycznych.

PK: Tak. One tworzyły spójną całość tej opowieści. I tak jak słusznie zauważyła Basia, labirynt w drugiej części inscenizacji *Czarodziejskiej góry* zmienił przesłanie metaforyczne tej opery, która nie może zostać spłycona tylko do melodramatycznej historii miłosnej.

MT: Wyobraźcie sobie, że próbujemy w kilku zdaniach dać portret tego utworu osobom, które nigdy go nie słyszały i nie widziały. Mamy teraz taki opis: wielowarstwowość, cztery języki, cztery różnego typu dźwięku. Czy to wystarczy, żeby sobie ten obraz stworzyć? Czego tu brakuje? Co było tą specyficzną różnicą, która stanowi o odrębności tego utworu? Przecież to, cośmy widzieli i słyszeli, było dziełem bardzo oryginalnym i swoistym, tak? Tymczasem nasze obserwacje, choć słuszne, nie zdołały słowem uchwycić tego, co jest tak odrębne w muzyce Pawła Mykietyna.

JL: Ja bym dodał, że ta opera w dużym stopniu zbliża się kształtem do instalacji muzycznej. Przynajmniej z perspektywy postaci na scenie jest to instalacja, ponieważ słyszą dźwięki, które nie są produkowane przez instrumenty akustyczne. Słyszą to, co sam kompozytor nazywa soundtrackiem do opery. Jakby instalują się w pewnej przestrzeni i starają się do tej przestrzeni zainstalować też audytorium. Ta instalacja ma określać przestrzeń dramatu, tworzyć jego fonosferę, stąd też te dźwięki konkretne, stąd pociągi, stąd samplowanie dźwięków produkowanych przez człowieka w codziennych sytuacjach.

MT: Ale instalacje są dość statyczne, a tutaj była bardzo silna narracja. Wszystkie te elementy, np. pociągi, miały funkcję zdecydowanie narracyjną. Joachim odjeżdża, więc słysząc pociąg. To coś innego, niż instalacja, którą odbieralibyśmy w sposób bardziej akustyczny czy konkretny.

JL: Tak, dlatego powiedziałem, że tylko zbliża się do instalacji a instalacją jeszcze nie jest. Jeśli chodzi o techniki, przede wszystkim zbliża się do instalacji. Odbiorcy, który nigdy nie

widział, ani też nie słyszał o *Czarodziejskiej górze* słowo „instalacja” daje jakiś ogląd tego, jak mógłby się poczuć w takiej sytuacji.

JZ: Od instalacji przede wszystkim różni tę operę rozbudowana, bardzo melodramatyczna przestrzeń emocjonalna, skonstruowana tutaj w raczej konwencjonalny sposób, będąca efektem linearnej narracji. Te emocje są wszechobecne. Przejawiają się chociażby w licznych jękach i w płaczu.

MT: Tak, na pewno. Czy emocje były także zawarte w warstwie tego soundtracku?

Karolina Majewska: Myślę, że tak. Te zmiany tempa oddawały jakąś emocjonalność, na przykład gdy bohater śpiewał w jakimś afekcie mieliśmy *accelerando*, zaś gdy akcja się wycofywała, to i tempo zwalniało. Pozwolę sobie wrócić jeszcze do wcześniejszego wątku, czyli do opisu samego dzieła. Wbrew pozorom, mimo całej nowoczesności tej opery, co chyba nie podlega żadnym wątpliwości, możemy ją nadal rozpatrywać w klasycznych ramach formalnych, bo mimo, że nie mieliśmy typowych recytatywów, to pojawiały się typowe arie głównych bohaterów – Amerykanki, Kławdii, Hansa. Można w to także włączyć solową wypowiedź Pani Stöhr, której akurat nie uznawałabym za postać czołową opery. Niemniej arie wprowadzały zatrzymanie narracji, a same postaci wypowiadały się wyłącznie o swoich uczuciach, zamiarach czy światopoglądzie, co nic nie wnosi do pędu akcji i co jest bardzo tradycyjnym zabiegiem.

MT: Tak, są arie i są też duety, cały szereg duetów. Są ansamble, jest chór. Wszystko jak w klasycznej operze.

BS: W wywiadzie dla Programu 2 Polskiego Radia Mykietyn powiedział, że jego opera ma budowę XIX-wiecznej opery. Kompozytor, by nadać swej operze współczesny kształt, zrezygnował z orkiestry. Stwierdził, że jest ona już tworem nieodpowiednim dla tego typu muzyki, archaicznym. Żaden żywy instrument tu nie występuje! To też trzeba podkreślić w szkicowaniu portretu tego dzieła.

MT: Tutaj wchodzi też kwestia trudności wykonawczych, jakie tego rodzaju partytura sprawiałaby muzykom. Chodzi o mechaniczność, dokładność. Ta muzyka, od pierwszej chwili to słyhać, bazuje na wyliczeniach matematycznych. I tak jest aż do samego końca. A gdyby tak porównać konstruktywizm tej muzyki z konstruktywizmem Panisello... Jakie byłyby podstawowe różnice między nimi? Mam na myśli aspekt percepcyjny.

JZ: Odbiór Mykietyna jest o wiele łatwiejszy. Co oczywiście jest paradoksem, bo – jak opowiadał kompozytor – słyszeliśmy dwa dźwięki, a były napisane w tak skomplikowany sposób, że nie mogły zostać powierzone żywemu wykonawcy.

MT: Właśnie, jest złożoność, jest popis intelektu muzycznego i konstruktywistycznego, ale zarazem wszystko słychać. Ta muzyka jest tak zrobiona, że wszystkie jej techniczne elementy i założenia są słyszalne. To muzyka jak kryształ przejrzysta. Nie ma jednego momentu, kiedy mielibyśmy do czynienia z jakąś magmą, czyli wielośladowością, wielościeżkowością tego rodzaju, że nie bylibyśmy w stanie tego usłyszeć. Nawet kiedy się dzieje bardzo dużo, ta gęstość osiągnięta jest poprzez ścieśnienie, przez przyspieszenie tego, co wcześniej brzmiało w wolniejszym tempie. Więc zawsze wiemy, co się dzieje. Ta przejrzystość uderza bardzo w tej muzyce. To jest dla mnie wyróżnik tego stylu Mykietyna. Można być konstruktywistą i pisać muzykę tylko dla tych, co patrzą w partyturę i spędzają godzinę nad jedną jej stroną. Albo też można być konstruktywistą sensualnym, biorącym pod uwagę możliwości percepcyjne, jak Mykietyn. No i teraz, w tym kontekście, rodzi się pytanie o tą stronę emocjonalną, o której już trochę mówiliśmy. Więc jak to się dzieje, że muzyka skonstruowana według geometrycznych zasad działa na nas w sposób emocjonalny, że wzbudza w nas emocje? Jakimi kanałami do nas te emocje dochodzą? Pomijam na razie kwestię oczywistą, że to wokaliści tworzą emocje, ich śpiew i gra aktorska. Chodzi mi o te emocje czysto muzyczne, zawarte w tym soundtracku. Pytam, bo ten sposób kumulacji emocji, takie doświadczenie emocji spotyka się w muzyce bardzo rzadko.

JL: Na mnie przede wszystkim bardzo mocno zadziałała przestrzenność i to, że dźwięk dochodził z różnych źródeł. To budowało całość jako pewnego rodzaju rozszerzenie klasycznego sposobu wydobywania dźwięku i klasycznego kontaktu publiczność-scena. Tutaj muzyka dochodziła ze wszystkich stron. A przez to, że wychodziła ze wszystkich stron, wychodziła też nierównomiernie. Kolejne ścieżki były nakładane na siebie, pojawiały się z różnych końców sali, różnych głośników. To tworzyło niezwykle, w cudzysłowie, „emocjonalny” przebieg.

MT: Jasne. Ale przecież topofonia jest czymś standardowym w muzyce XX wieku.

BS: Na mnie największe wrażenie w całej operze zrobił finał, w którym, podczas ślubu Hansa i Amerykanki, spokojne dźwięki restauracji powoli zamieniają się w dźwięki wojny. To zestawienie ślubu i wojny, śnieżek... To miało tak doskonałą formę, że już po wygaszeniu światła, gdy jeszcze brzmiały dźwięki wybuchów, człowiek był wręcz oniemiały.

JZ: Ta muzyka operowała dwoma językami. Z jednej strony był to język bardzo abstrakcyjny, a z drugiej – dużo było muzyki niemalże semantycznej, budzącej jakąś siatkę skojarzeń ze względu na swoje umiejscowienie historyczne, jak choćby muzyka rockowa... Połączenie tych dwóch języków było dla mnie najciekawsze.

MT: A znamy wszyscy *Pasję* Mykietyna? Może miałoby sens zrobienie krótkiego porównania, na przykład związanego z użyciem elementu rocka.

JK: No i tu pojawia się pewien problem. Prawda, że kompozytor przez długi czas interesował się muzyką rockową, polską i zagraniczną, grał na basie w kapeli punkowej, jeździł do Jarocina...

MT: Swoją drogą, gitara basowa była wczoraj eksponowana.

JK: Niemniej, często w wywiadach wspominał, że pomysł użycia tego rodzaju muzyki pojawia się u niego zazwyczaj podświadomie. Celem nie jest użycie muzyki rockowej jako takiej. Korzysta z niej wtedy, gdy estetycznie pasuje mu w danym miejscu. Nie jestem pewna, czy warto podejmować ten temat, skoro pytanie o muzykę rockową było już bardzo często zadawane kompozytorowi..

MT: Ale kiedy dzisiaj pytałem o to Mykietyna na spotkaniu, on zgodził się z moją obserwacją, że ta muzyka rockowa wyraźnie jest skojarzona z postacią Peeperkorna i powiedział, że to przypisanie ma funkcję retoryczną, bo oznacza wigor, witalność. Pamiętajmy, że Peeperkorn to starzejący się amant, więc sens rocka jest symboliczny: podkreśla jurność Peeperkorna, jego żywotność. Z kolei w *Pasji* elementy rocka pojawiły się podczas sądu, w rozmowie Żydów i Piłata. Tam rock oznaczał pospólstwo. Tłum, *turba*, był obrazowany właśnie przez tę muzykę popularną, czyli *vox populi*. Więc mamy ciekawy kontekst użycia rocka w funkcji retorycznej. Ciekawe byłoby też porównać chór w *Pasji* i *Czarodziejskiej górze*. W *Pasji* miał chór taką funkcję litanijną, narracyjną, recytował długą genealogię Jezusa. W operze był użyty niesłychanie oszczędnie, w sposób nieprzewidywalny, z wielkim smakiem. Nie w miejscach kulminacyjnych, tylko raczej marginalnych.

BS: Jeżeli chodzi o kontekst *Pasji*, to pojawiły się także świerszcze.

MT: Rzeczywiście, cykady właściwie. Tutaj tylko raz, w *Pasji* oddzielały, jako interludia, kolejne pięć części. Więc to nawiązanie czy powtórzenie jest wyraźne. Język harmoniczny *Czarodziejskiej góry* jest o wiele prostszy niż język *Pasji*, dlatego że z kolei, jak dziś kompozytor tłumaczył, w operze nacisk został położony na budowanie struktur rytmicznych kosztem uproszczenia harmoniki. No dobrze. Czy uznajemy, że taki ogólny obraz tego utworu



przedstawiliśmy? Tak? No może tak. Cóż, ja bym miał ochotę zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt – ascezy. Co się wiąże z tą przejrzystością struktury. Ta muzyka przypomina pajęczynę, same węzły najcieńszymi nitkami ze sobą powiązane, nie ma jednego zbędnego dźwięku. Trochę przypominało mi to nawet, przeniesione na scenografię, wczesny film Larsa von Triera *Dogville*. Dobrze, idźmy dalej. Przed nami trudna rzecz, porównanie opery z powieścią. Skoro nie znamy powieści, to wiele nie powiemy. Przedstawmy przynajmniej samo libretto, wzięte niezależnie od powieści Manna. Poprosimy Basię, żeby nam powiedziała, na czym polega ta trawestacja; co zostało zachowane, co dodane, co zmienione.

BS: Pierwotnie libretto miało około 200 stron i dopiero po wielotygodniowej pracy zostało ograniczone do wersji, którą mogliśmy usłyszeć. Pozostało tam dużo cytatów Manna, zazwyczaj wyrwanych z kontekstu.

MT: Może mnie pamięć zawodzi: czy ten motyw anakondy był u Tomasza Manna?

BS: Nie, twórcy stwierdzili, że potrzebują paru własnych pomysłów, żeby przełamać Manna, żeby *Czarodziejska góra* była bardziej ich dziełem. W związku z tym wpadli na pomysł Amerykanki, która u Manna była wspomniana w jednym zdaniu, że umarła w pokoju, w którym potem zamieszkał Hans. W operze umiera, lecz staje się główną postacią. Istnieje na granicy życia i śmierci, choć niektórzy twierdzą, że sama jest śmiercią. Twórcy kilkakrotnie to powtarzali.

MT: Czyli to nie jest zjawą? To jest personifikacja śmierci?

BS: Ona sama mówi w swojej arii, że jest krukiem i dodaje, że jest śmiercią. Finał opery to ślub Hansa z Amerykanką, w tle jest wojna, a wiemy o tym, że na końcu *Czarodziejskiej góry* Manna Hans wyjeżdża na wojnę i tam traci się z oczu czytelnika, co może oznaczać, że zginął. Zatem ślub Hansa z Amerykanką może oznaczać ślub Hansa ze śmiercią, a pobyt w sanatorium jego dojrzewanie do śmierci.

MT: Ale w powieści to właśnie jest tematem głównym! Czas i śmierć. Książka jest ironiczną trawestacją klasycznej powieści inicjacyjnej, tzw. *Bildungsroman*, jak na przykład *Lata nauki Wilhelma Meistra* Goethego. To jest typ powieści, który pojawia się pod koniec wieku XVIII. Mówi o wtajemniczeniu bohatera w arkana sztuki i arkana życia. Przy czym jeśli w XVIII wieku i na początku wieku XIX to było wprowadzenie w tajemnice o charakterze pozytywnym, promiennym, to u Manna bohater wprowadzany jest w XX-wieczny pesymizm. Jest to zarazem alegoria zmierzchu kultury zachodniej. W kulminacyjnym momencie, przed samą wojną, Hans Castorp słucha muzyki z płyt. Tam jest cała sekwencja utworów, a

najważniejszym z nich jest *Lipa*, czyli *Lindenbaum z Winterreise*, z *Podróży zimowej*. Dla Hansa pieśń ta jest wtajemniczeniem w śmierć, która wreszcie niesie spokój. U Schuberta jest taki refren, „tutaj znajdziesz spokój”. No więc trzeba umrzeć, tylko wtedy człowiek znajdzie spokój. W tym sensie jest to wtajemniczenie w śmierć. Autorzy libretta ten temat podjęli, tu nie ma różnicy względem oryginału.

BS: A oprócz tematu śmierci pojawia się także wątek romansowy. Trójkąta, na którego krańcach stoją Hans, Amerykanka i Kławdia.

MT: No właśnie. Jesteśmy teraz w istotnym punkcie, bo Thomas Mann jest mistrzem ironii, stąd wszystko, co pisze jest wykalkulowane, niedopowiedziane. Na przykład scena tej nocy miłosnej Hansa i Kławdii dzieje się... pomiędzy pierwszym i drugim tomem. Jest w centrum, ale nie jest opisana! To pierwszy z brzegu przykład technik literackich Tomasza Manna. To jest ta ironia, te aluzje, te elizje. Dlaczego to tak podkreślam? Bo nie ma ani krzty sentymentalizmu w tej książce. Styl jest powieści realistycznej, takiej XIX-wiecznej, ale my czujemy, że Mann tego stylu używa żeby pokazać, że on w ogóle nie nadaje się do rozpoznania sytuacji człowieka w XX wieku. I to jest też element tej ironii. Ironia z każdej strony. A to libretto, jakbyśmy je tak sobie wzięli i przeczytali na ucho, nie ma w sobie nic z tych zimnych subtelności.

BS: Przede wszystkim jest też odarte z tych wszystkich filozoficznych i politycznych aspektów, które są podstawą powieści Manna.

MT: Oczywiście! Te dwie postaci, które są mentorami Hansa...

BS: ....Naphta i Settembrini, zostali tutaj zupełnie...

MT: ... tak, Settembrini, człowiek oświecenia, i Naphta, religijny irracjonalista, nie wiadomo, po co w ogóle występują w tej operze.

BS: Tak to wyszło, że postacie się dzielą na ten trójkąt miłosny, a cała reszta to symbolicznie ojcowie i matki Hansa, którzy czuwają nad nim nieustannie. A on mimo wszystko wymyka się im z rąk, bo jest niezwykle krnąbrny i ugania się za Rosjanką...

MT: Dobrze. Jak już rozpoznaliśmy te istotne różnice, to zadajemy sobie pytania jaki one mają wpływ na wydźwięk tego spektaklu. Dla mnie libretto jest wielkim rozczarowaniem. Nie dlatego, żebym oczekiwał powtórzenia oryginału, bo to w ogóle nie wchodziłoby w grę. Ale z powodu utraty arcyzmu, która jest konsekwencją tej melodramatyzacji.

BS: Nie wszyscy tak to oceniają. Gdy podczas pracy nad *Czarodziejską górą* zestawiałam fragmenty recenzji, większość osób uważała libretto za arcydzieło.

MT: Naprawdę?!

BS: Tak. Chwalili muzykę i mówili, że to libretto bardzo do niej pasuje. Że nie wolno porównywać go z Mannem, bo jest zupełnie autonomiczne, piękne, wspaniałe.

MT: Oczywiście, że jest autonomiczne. Ale mimo wszystko słabe...

AG: Krąży wokół jednego tematu, tego trójkąta miłosnego. To jest straszne.

BS: Pierwszy akt jeszcze się broni, ale drugi jest już bardzo łzawy.

MT: Jeśli patrzeć na samo libretto, to mamy operę mydlaną. Wracamy teraz do pytania o to, jak to libretto funkcjonuje w ramach całego spektaklu. Bo spektakl niewątpliwie się broni. Ja w ogóle mam wrażenie, że jest to, mimo mankamentów, dzieło „wielkiego formatu” (jak mówi Hans w rozmowie z Peeperkornem).

AG: Współgra z całym przedstawieniem, przy czym drugi akt się broni lepiej. Chociażby dzięki scenografii, rozwiązaniom przestrzennym. Najbardziej podobało mi się to, co się nie podobało Jankowi, czyli labirynt. Umiejscowienie Hansa w labiryncie było próbą zobrazowania go w sytuacji granicznej, między życiem i śmiercią. Był jedyną postacią, która nawet przez moment z niego nie wyszła.

MT: Mnie w tej sytuacji tym bardziej uderza rozmiar rozdźwięku między sentymentalnym tekstem a warstwą muzyczną idącą z soundtracku. Ten tekst i te emocje były melodramatyczne, natomiast tło było kompletnie zdehumanizowane. To nieustanne chłodzenie, które szło z tła, tworzyło fascynujące zderzenie. To zderzenie usprawiedliwiało całą łzawość libretta.

JL: Przepraszam, w kwestii tej łzawości w tekście i śpiewie: a czy nie zauważyliście żadnego przerysowania tych emocji? Ja czułem to cały czas. W tych wypreparowanych ariach czułem, że to jest jakaś parodia opery, a nie celowe zanurzenie się w klasycznej formie. To było granie widzom na nosie i tłuczenie ich obuchem po potylicy. Kompozytor budował na odwołaniach do klasycznej formy coś zupełnie innego. Także te rozbieżności tempa miały takie oddziaływanie. Bo momentami soundtrack uciekał od tego, co się dzieje na scenie. Głosy pozostawały w jakimś takim pościgu za nim, co też wskazywało na pastisz opery, powiedzmy wagnerowskiej, która wymaga pełniej spójności i precyzji wykonawczej. Tutaj tego nie było, to uciekało, to się rozjeżdżało i rozjeżdżało się dobrze. To sprawiało, że całość

nie była tak dosłowna i płytka jak to wypreparowane libretto, które skupiało się na emocjach, miłości i melodramacie. Rodziła się ten sposób nowa jakość. To przestawało być melodramatem. No i jeszcze wykorzenienie tych postaci, które starały się rzucać filozoficzno-polityczne konteksty, umiejscowienie ich z boku, właściwie pozbawianie ich głosu, bo to nie były nawet dialogi, tylko pojedyncze kwestie, które się pojawiały i od razu zanikały, i które w żaden sposób nie miały swojej kontynuacji scenicznej. Sugerował to nawet ruch sceniczny. Te postaci stały w miejscu, nie żyły. Żywe była tylko parodia XIX-wiecznego kultu piękna i miłości.

MT: Otóż to. Mnie też chodzi o to, że tekst do muzyki ma się nijak i to rozjechanie się tworzy jakość estetyczną. To jest ironia, która powstaje wbrew librettu. Przykład „szczęśliwej winy”. Ale, żeby to nie umknęło, chciałbym teraz jeszcze podkreślić świetnie skrojony finał. Duet Hansa i Amerykanki rozpoczynał się w zupełnej ciszy. Z tej ciszy powoli zaczęły się znów wyłaniać dźwięki soundtracku i narosła wielka kulminacja, ekstatyczno-katastroficzna. Bardzo klasycznie to było zresztą zrobione, ale wskazywało na doskonałe wycucie rytmu formalnego w tej muzyce, co rzeczywiście budzi wielki respekt. Tym bardziej dziwią pewne niedociągnięcia. W drugiej części bardzo miejscami niechlujny montaż, kiedy na przykład kończyły się fragmenty rocka i wchodziły jakieś inne elementy. Dlaczego? Czy to efekt zamierzony?

JZ: Wydaje mi się, że ta niechlujność jest wartością estetyczną samą w sobie, więc chyba to był zabieg celowy.

MT: Tak sobie też pomyślałem, tylko kolejne pytanie brzmi: czemu to służy?

PK: Może kompozytor chciał pokazać czas, który się nagle tracie ciągłość przyspieszenia, zrywa się, a wtedy poszczególne warstwy muzyczne, elementy opowieści na siebie nachodzą. Może z tego to niechlujstwo wynika.

MT: Może, ale jeśli sobie uświadomimy z jaką precyzją wszystko działało w pierwszym akcie...

PK: Ale jeśli to wszystko się rozpędza, jeśli akcja zmierza do wybuchu wojny, to ścierające się wzajemnie warstwy mogą o tym właśnie świadczyć. Może być to również tło znane z powieści, czyli napięcia społeczno-polityczne, które mimowolnie oddziałują na bohaterów.

JL: Może „położenie” drugiego aktu jest jednak trafnym określeniem i też w jakiś sposób stanowi symboliczne skontrastowanie tych aktów. Że niby w pierwszym jest wszystko

precyzyjne, wyliczone, tylko ten Hans się wymyka ramom, a w drugiej części nagle ramy wymykają się Hansowi.

MT: Wracając jeszcze do drugiego aktu i tych niespójności. Tam na początku była postawiona kwestia diabła. Gdzie ten wątek się stracił? Czy powiązać z diabłem temat chłodu? Czy w tym kontekście rozumieć te śnieżki, którymi Joachim pod koniec rzucał w ścianę?

BS: Nie. Trzeba podkreślić, że Hans wyjeżdża na wojnę zimą. Śnieżki mogły to obrazować. Poza tym odnalazłam też symbolikę wojny jako zabawy, bitwy na śnieżki. I że wojna jest tylko grą rządzących.

MT: Był świetny efekt dźwiękowy, podwójnego uderzenia: wpierw śnieżki o ścianę, a potem, z opóźnieniem, wybuchu.

BS: Śnieżkami rzucał Joachim, który był wojskowym, ubrany w czerwony mundur obrócony na drugą stronę. Twórcy patrzyli na wojnę w krzywym zwierciadle.

JZ: To też nawiązuje do konstrukcji drugiego aktu, który był negatywem. Na przykład patrzymy na spektakl i nie wiadomo, czy postaci stoją, czy leżą, bo to też jest perspektywa odwrócenia.

JL: Warto też dodać, że sporo postaci leżało w drugim akcie.

JZ: I to był element łączący te dwa światy.

MT: Podczas dzisiejszego spotkania z Pawłem Mykietynem uderzyło mnie, że on nie wniknął w te wszystkie kwestie filozoficzne, które są zawarte w librecie, nie mówiąc już o powieści. Drugi akt jest przecież o duszy: ona ulatuje, ją się przywołuje, ot, takie szamańskie rytuały się tam odprawia. A Paweł Mykietyn jakby brał to z dobrodziejstwem inwentarza jako neutralne libretto i myślał o tym głównie, jak zrobić *accelerando* i jak zrobić *ritardando*. Ten dystans, jaki on ma do treści tej opery, każde faktycznie myśleć, że to dzieło ma wielu ojców i że dla kompozytora właśnie te kwestie techniczne były pierwszoplanowe, bo były mu najbliższe. I to też jest paradoks, i chyba jednak kolejny dysonans. Nie wyobrażam sobie, żeby, dajmy na to, tak był pisany *Peleas i Melizanda* Debussy'ego. Kompozytor to przeżył tam wszystko na wskroś.

JL: Byłem jakieś dwa miesiące temu na spotkaniu z Pawłem Mykietynem. On opowiadał m.in. o swojej pracy w teatrze, że musi być bardzo pokorny i że słucha tego, co mówią aktorzy, reżyser, i dostosowuje się do tego.

MT: Tak, ale opera to jednak coś innego. Wygląda na to, że Mykietyn był tylko arbitrem dobrego smaku. To dużo i mało. Może ten chłód, czy też rozdźwięk pomiędzy melodramatem tekstu a matematyką dźwięku świadczy o tym to, że opera ma autorkę i autora.

BS: I jeszcze reżysera.