

Rozmowa czwarta

Sobota / 19.09.2016. / 19:30

Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego

Olga Neuwirth *Zagubiona autostrada* (2002-2003, rew. 2006)

Elfriede Jelinek, Olga Neuwirth - libretto

Natalia Korczakowska - reżyseria

Anna Met - scenografia

Wykonawcy:

Holger Falk - baryton (Pete/Fred)

Barbara Kinga Majewska - sopran (Alice, Renée)

David Moss (Mr Eddy)

Piotr Łykowski - kontratenor (Mystery Man)

Michał Sławecki - kontratenor (Andy)

Marta Zięba (Matka Pete'a)

Dariusz Maj (Ojciec Pete'a)

Rafał Kronenberger (Naczelnik więzienia/Arnie)

Andrzej Olejnik (Ed, Strażnik, Detektyw Hank)

Dariusz Bronowicki (Al, Lekarz, Detektyw Lou)

Ewa Szewczyk (Dita)

Instrumentaliści NARODOWEGO FORUM MUZYKI FILHARMONII
WROCLASKIEJ

Mieczysław Unger - dyrygent

Marek Adamski - kostiumy

Tomasz Wygoda - choreografia

Krzysztof Gawlas - live electronics

Marek Kozakiewicz - wideo

Jaqueline Sobieszewski - światło

Małgorzata Szabłowska, Olga Sobkowicz, Fundacja Szabłowska Studio produkcja

Dorota Błaszczak, Robert Migas - reżyseria dźwięku

Poniedziałek / 19.09.2016. / 22:30

Soho Factory

Salvatore Sciarrino *Infinito nero* (1998) ekstaza w jednym akcie na głos i osiem instrumentów do libretta kompozytora na podstawie tekstów Marii Magdaleny de'Pazzi

Salvatore Sciarrino - libretto

Loré Lixenberg - reżyseria

Signe Asmussen - mezzosopran

SCANATET:

Aurore Dyé - flet
Vicky Wright - klarnet
Janey Miller - obój
Sofie Thorsbro Dan - skrzypce
Rafał Zalech - altówka
My Hellgren - wiolonczela
Matias Seibæk - perkusja
Sven Micha Slot - fortepian

Rei Munakata - dyrygent
Anna Berit Asp Christensen - dyrektor artystyczny zespołu

Mikkel Jensen - projekt świateł
Casper Øbro - projekt wideo
Loré Lixenberg, Anna Berit Asp Christensen - scenografia
Mea Andresen, Laura Møller Henriksen - projekt kostiumów

Marcin Trzęsiok: Dzień wczorajszy: Neuwirth i Sciarirno. Dyptyk dwóch skrajnie różnych utworów, ciekawa kompozycja repertuarowa...

Barbara Spodymek: To był świetny zabieg.

MT: Jak op. 111 Beethovena, najpierw dramatyczne *Allegro*, a potem aria z wariacjami w ciszy. Albo jak *Symfonia „Niedokończona”* Schuberta. Rozpoczynamy od *Lost Highway*. Czy ktoś widział film Davida Lyncha? [*las rękę*] Niesamowite! To dla mnie niespodzianka. Czy ci, którzy znają film, mogli połączyć się w fabule tego wczorajszego przedstawienia?

Anna Gluc: Ctrl C+Ctrl V.

Jakub Strużyński: Nie do końca. Wydaje mi się, że Jelinek chciała dokonać uproszczenia dramaturgii tego filmu na potrzeby spektaklu operowego. U Lyncha i Gifforda mamy zabieg nieco jak w *Memento* Nolana: patrzymy na rzeczywistość z perspektywy głównego bohatera, rekonstruujemy ją wraz z postępem filmu i co chwila zmienia nam się ogląd tego, co jest faktyczne, a co jest jego urojeniem. Co kluczowe, o romansie Renee dowiadujemy się dopiero w ostatnich minutach (choć oczywiście możemy się tego domyślać nieco wcześniej). To, co jest subtelne u Lyncha – ta trzymająca w napięciu, zgrabna konstrukcja – u Neuwirth ujawnione jest od początku. W spektaklu postaci są przerysowane, „operowe“ w stereotypowym sensie tego słowa, podczas gdy w filmie mamy do czynienia ze znakomitą, zniuansowaną grą aktorską Arquette czy Pullmana. Było to rzecz jasna uproszczenie filmu na potrzeby sceny, a na scenie odbiorcy znacznie trudniej jest kontrolować wszystko, co się dzieje, również wysłyszeć. W filmie widz przecież wie, na czym ma się skupić, jego uwaga jest tam, gdzie kadr kamery. Miało to być ułatwienie dla odbiorców, a jednak wydaje mi się, że mimo tego uproszczenia ci, którzy nie widzieli filmu, mogli nie zrozumieć opery. Rozmawiałem ze znajomymi, którzy filmu nie widzieli i, pomimo znajomości języka angielskiego, nie połączyli się. Pojawily się również problemy techniczne, np. napisy rzucane na ścianę były słabo widoczne. Więc było to nieudolne libretto, które splaszycyło odbiór, a przecież w filmie mieliśmy do czynienia z bardzo szerokim polem interpretacji przemiany bohatera w więzieniu. Cała część druga z Petem mogła się toczyć w głowie Freda i stanowić próbę wytłumaczenia sobie samemu ciągu zdarzeń, które prowadzą do stania się przez niego mordercą, uzasadniają jego działania, jak również być odpowiedzią na

przeżyta traumę. Dopiero tutaj widzimy Mr. Eddy'ego (Dick Laurent) jako w oczywisty sposób złą postać, gdy zauważamy go w świecie pornografii i mafii. Fred tłumaczy sobie, dlaczego miał prawo dokonać to, czego dokonał: zabicia Laurenta, swojej żony (ponieważ igrała z nim, mówiąc mu, że nigdy nie będzie jego) oraz Andy'ego (dlatego, że był sutenerem). Przy okazji Fred, jak to w fantazjach, podkoloryzuje rzeczywistość, sam jest odważny i zdecydowany, ugładza swoją żonę w postaci Alice, której jest w stanie dać satysfakcję seksualną, kobiety z krwi i kości, która jest żywą postacią w porównaniu z jego bezbarwną żoną. Druga interpretacja to przeniesienie filmu w sferę fantastyki. Mamy przejście pewnej osobowości między dwiema specyficznymi połączonymi rzeczywistościami, które wychodzą zupełnie poza linearną strukturę czasową, a odwzorowują dwa skrajne światy okrucieństwa i perwersji oraz nudy i osamotnienia. Na końcu jednej zaczyna się druga, na końcu drugiej zaczyna się pierwsza, co było bardzo zgrabnie zrobione przez Gifforda i Lyncha. W operze sytuacja jest uproszczona: „mamy zdradę, trzeba się zemścić”.

Joanna Kołodziejska: Co więcej, bardzo sugestywnym uproszczeniem, które w dużym stopniu narzucało odbiór opery, było odegranie postaci Pete'a i Freda przez jednego aktora, co już było pewną interpretacją filmu. Jelinek podała odbiorcy całą historię w prostszej wersji, zakładając, że te dwie postaci są w zasadzie jedną. Z jednej strony decyzja librecistki wydaje się być ciekawa (scena przemiany bohatera z Freda na Pete'a była bardzo udana), z drugiej – akcja opery staje się zbyt oczywista względem oryginału, w którym odbiorca nie otrzymuje żadnej podpowiedzi od reżysera, musi sam podjąć trud interpretacji.

JS: To uproszczenie poszło aż tak daleko, że od początku żona Freda wydaje się być swoją skrajnością. Jest lalką seksualną, a nie wrażliwą kobietą, żyjącą istotą. Fred także jest zbrutalizowany. Atak na Lynchowskie subtelności wydaje się być atakiem chybionym, bo to one były największą zaletą tego filmu.

MT: Czy tekst Jelinek powstał na potrzeby opery, czy jest to niezależny dramat literacki, który został wzięty przez Olę Neuwirth jako kanwa dla jej opery?

BS: To jest tekst Jelinek i Neuwirth.

MT: Czy ktoś chciałby dodać coś na temat filmu?

Jan Lech: Ja bym wolął na razie nie wypowiadać się na temat filmu. To jest oczywiście bardzo ciekawe, ale miałem wrażenie powtórzenia niektórych zabiegów z filmu niemal dosłownie i w tym momencie odnoszenie się do filmu – zastanawianie się nad tym, czy coś pominęliśmy, czy też nie, ile z tego, co nas poruszało w filmie, zostało zachowane – jest bliższe konkluzji niż wstępowi.

Anna Gluc: Jestem tego samego zdania, co Janek. Miałam wrażenie, że opera Neuwirth jest w dużej mierze prawie dosłowną, ale słabszą kalką filmu.

JS: Rzeczywiście tekst jest prawie w całości wzięty z filmu z całym jego prostym angielskim. Tam nie ma żadnych większych dodatków, widać zaledwie drobne zmiany.

JK: Dobrym zabiegiem, ukazującym zderzenie tych dwóch światów, było umieszczenie nagrań wideo w scenografii i włączenie ich do akcji opery. Przy okazji nawiązywało to bezpośrednio do filmu, w którym nagrania – pochodzące z niewiadomego źródła – również odgrywają istotną rolę. Jednak myślę, że w przypadku Studia Koncertowego Polskiego Radia instalacja złożona z nagrań się nie sprawdziła, obraz na ścianie się odkształcał. Widziałam tę operę dwukrotnie, pierwszy raz w Narodowym Forum Muzyki we Wrocławiu. Tam całość była bardziej czytelna, nie tylko dzięki większej przestrzeni, ale również dzięki telebimowi, na którym odtwarzano fragmenty filmów. Poza tym kompletnie nie rozumiem dlaczego w trakcie opery odtwarzano

wizualizację wnętrza sali głównej NFM. Tam, to „działało” – słuchacz widział miejsce, w którym siedział w trakcie przedstawienia, został zaproszony do akcji. Lepiej byłoby zadbać o to, aby użyć zdjęć sali, która tym razem „uczestniczy” w spektaklu.

JS: To było pójście na łatwiznę, ale i tak działało to jako sugestia, aby zwrócić się ku sobie.

AG: Ja mam z kolei wrażenie, że był to najlepszy moment opery. Absolutnie zgadzam się z tym, że nagranie z sali, która mnie otacza, byłoby bardziej spektakularne. Jednak to i tak odegrało swoją rolę. Z dźwiękami z głośników tworzyło od wejścia mikroklimat tej sali. To zbliżanie i oddalanie, chociaż ludzko przypominało film, robiło na mnie ogromne wrażenie, być może dlatego, że odtwarzanie kasety w filmie za każdym razem było dla mnie najmocniejszym doznaniem.

Joanna Zablocka: To był jeden z nielicznych pomysłów reżyserskich, bo chyba dla wszystkich zaznajomionych z filmem bardzo mało wyraźna była inwencja samej reżyserki. Ale w takim razie należy się zastanowić czy warto poświęcać czas na te wszystkie niedociągnięcia, których było całe mnóstwo. Wydaje mi się, że chyba lepiej jest skupić się na muzyce.

MT: I tak i nie. W książce programowej jest fragment rozmowy Doroty Szwarzman z Olgą Neuwirth, gdzie ona mówi tak: „Miałam wówczas 33 lata, uzmysłowiłam sobie, czego szukałam i co chciałam zrealizować od późnych lat 80.: osiągnięcie takiej interakcji między śpiewakami, głośnikami, żywym wykonaniem, samplami i przestrzenną elektroniką, że nie wiadomo, skąd pochodzi dany dźwięk”. To jest myślenie o dziele multimedialnym na zasadzie równouprawnienia wszystkich kanałów zmysłowych.

JK: Ale czy na pewno każdy z elementów był traktowany równoprawnie? Co więcej, zastanowiłabym się w ogóle nad tym, czy można przelożyć film na operę. Czy to się sprawdziło?

BS: Czy to w ogóle była opera? Utwór traktowałam w pewnych momentach jako przedstawienie teatralne.

JL: To, że jest to opera, na pewno świetnie się sprawdziło na festiwalu filmowym, kiedy była prezentowana, ale nie koniecznie teraz. Tam było rzeczywiście bardzo dużo powtórzeń z oryginału. Nie widziałem tak naprawdę nic nowego. W momencie, kiedy dzieje się to na festiwalu filmowym, ma to zupełnie inny wymiar, niż kiedy dzieje się to dzieje na festiwalu muzyki „nowej”.

MT: A jaka jest muzyka?

JK: Podobna stylistycznie do konwencji całego filmu, w moim odczuciu właśnie w takim klimacie Lynchowskim. Mam tutaj jednak na myśli klimat samej akcji filmu, bo tam muzyka była zupełnie inna. Przypomnę, że poza twórczością Angela Badalemntiego w *Lost Highway* pojawiły się utwory Rammsteina, The Smashing Pumpkins, Davida Bowiego, Trent Renzor i Nine Inch Nails. Pojawił się też Marilyn Manson...

JS: Bardzo ważne jest to, że Fred to saksofonista grający free jazz. Zresztą równie ważny już dla samej narracji jest moment filmu, w którym główny bohater przemieniony w Pete’a przelacza stację radiową, w momencie, kiedy słyszy ten rodzaj muzyki.

MT: Porozmawiajmy w takim razie o muzyce Olgi Neuwirth, o ile możemy autonomicznie, ale ze świadomością tej funkcji służebnej, wpisania muzyki w całość tego spektaklu.

Karolina Majewska: Dla mnie muzyka była najmocniejszym punktem całości. O niedoróbkach technicznych czy wykonawczych można myśleć tylko w kontekście aktorów. Dla mnie była ona bardzo różnorodna, w programie była mowa o cytatach z Monteverdiego, których się doszukiwałam. Oprócz tego pojawiały się elementy jazzu, bądź muzyki rozrywkowej. Moją szczególną uwagę zwróciły pochodny melodyczne realizowane przez gitarę basową, które

przewijały się przez całą formę. Oprócz tego mogliśmy usłyszeć w warstwie elektronicznej cytaty z oryginalnego soundtracku. Orkiestracja była także ciekawa, myślę, że z rysem początków neoklasycyzmu, silna motoryka, rytmika i powtarzalność.

MT: Moim zdaniem neoklasycyzmu tam nie było ani trochę.

KM: Chodziło mi o taką neoklasyczną witalność...

JS: Jeszcze była mowa o celowej, wysokiej stopliwości elektroniki z orkiestrą. I wydaje mi się, że to zostało osiągnięte. Dźwięk otaczał nas ze wszystkich stron, elektronika fenomenalnie łączyła się z orkiestrą.

PK: To z resztą było bardzo interesujące, że elektronika się wyłoniła.

JL: Tak, ona miała wylaniać się jak postaci zza tego sześcianowego ekranu.

MT: Elektronika weszła ukradkiem, była szumem tła. Nie wiadomo było, czy to już się zaczęło, czy jeszcze nie.

JK: Muzyka świetnie budowała klimat u Lyncha, tutaj natomiast była często tendencyjna.

AG: Tuba grozy?

MT: Była wykorzystana w taki staroświecki sposób. Sugerowała, gdzie mamy się bać, gdzie mamy się śmiać. Była do przesytu mimetyczna. Czy sprawdziłaby się w sluchaniu „czystym”, poza teatrem?

BS: Jeżeli ktoś lubi muzykę filmową...

MT: Ona miała wiele cech *minimal music*. Z tą różnicą, że *minimal* jest neutralny pod względem emocjonalnym, a tu mieliśmy *minimal* z wielkim crescendo. No i *minimal* jest diatoniczny, przejrzysty, a tu harmonika i szata kolorystyczne były zabrudzone. Zauważyłem, że macie sporo krytycznych uwagi do wykonania. Czy chodzi o główną rolę Holgera Falka? Jak wiemy, jest to bardzo uznany wykonawca muzyki współczesnej. Współpracował między innymi z Eötvösem, Furrerem.

BS: Ja mam raczej uwagi do Barbary Kingi Majewskiej. Po *Lost Highway* i *Czarodziejskiej górze* boję się, że jej kariera będzie iść w stronę postaci takich *femmes fatales*.

JL: Ja mam również uwagę do tej samej wykonawczynie. Chodzi o jej akcent. Mam wrażenie, że *Czarodziejska góra* tak ją zaabsorbowała, że akcent rosyjski pozostał.

Wszyscy: [*śmiech*]

JZ: Pamiętajmy o tym, że występowała trzeci dzień z rzędu...

KM: Ja również miałam wrażenie, że cały czas słyszę Kławię. Zastawiałam się na ile była to kwestia zmęczenia śpiewaczki, a na ile – interpretacji.

MT: A co powiecie na temat wypowiedzi reżyserki: „Myślę, że sam David Lynch jest w gruncie rzeczy genialnym dzieckiem, które bawi się światem, stawiając na intuicję – przeciwko temu, co racjonalne i zgodne z ustalonym wyobrażeniem o tym, co wolno, a czego nie.” To jest pytanie o rejestr stylistyczny tej opery. Czy jest to jakieś nowe *buffo*, dziecięca zabawa, wyzwolenie od wszystkiego, czy raczej jest tam jakiś rys tragiczny?

JS: Czy to jest moralitet?

MT: Rozmawiamy o tym z dystansem i ze śmiechem, ale przecież na scenie widzieliśmy, mówiąc ogólnie, skrajne sytuacje życia ludzkiego.

BS: Warto zauważyć, że kilka osób wyszło.

MT: Warto również zauważyć, że sporo osób nie weszło na ten wyjątkowo oblegany spektakl.

BS: Wydaje mi się, że utwór dobrze oglądało się z przymrużeniem oka. Zbytne przejmowanie się akcją sceniczną powodowałoby niesmak. Oglądanie wszystkiego jakby zza szklanej kuli sprawiało, że była to całkiem niezła zabawa. Patrzenie na to ludzkie bagienko.

JK: Zauważmy, że „ludzkie bagienko” to motyw, który się wielokrotnie powtarza, szczególnie za czasów beatników zaczytujących się w *Nagim lunchu* W.S. Burroughsa i *W drodze* J. Kerouaca. Przypomnienie sobie motywu „brudnego świata” było dla mnie przerażające.

MT: Czyli moralitet?

JK: Moralitet... Niestety z elementami groteski, ze względu na to, że opera mimo wszystko jest mniej realistyczna od filmu. To, co miało budzić grozę, czasem śmieszyło, jak np. śmierć Andy’ego.

AG: Chwileczkę, ale reżyser, Natalia Korczakowska, przecież mówi kilka zdań później, że lubimy czerpać przyjemność z przemocy i przelamywania czyjejś intymności.

JK: Mam wrażenie, że właśnie w tym momencie okazuje się, że zamierzenia opery są nieco odmienne od oryginału. Lynch moim zdaniem trochę się wyśmiewa z odbiorcy, zadaje trudne pytania w sposób uszczypliwy, ale nie próbuje nam udowodnić, że lubimy przemoc. Otacza nas „brudnym światem” swoich bohaterów i pokazuje, że nie ma odpowiedzi na jego film.

MT: To znaczy, że nie ma jednoznacznej wykładni?

JK: Lynch szczeni się tym, że gra odbiorcy na nosie.

BS: Miałam wspaniałe uczucie, kiedy wychodząc widziałam wszystkich ludzi z miną obrzydzenia. Ta opera zagrała im na nosie. Może czasami warto zobaczyć coś takiego. I poczuć nawet obrzydzenie względem utworu. Lepiej jest poczuć obrzydzenie, niż nie poczuć nic.

AG: Zgadza się z Basią. Pomimo wszelkich niedociągnięć, był to utwór, który najbardziej zagrał na moich emocjach.

MT: No tak, ale czy to są doświadczenia artystyczne? W takich sytuacjach warto pytać o genealogię dzieł sztuki tego rodzaju. One nie pojawiają się w izolacji. Pani Joanna wspominała o generacji beatników...

JK: To w zasadzie było tylko takie luźne skojarzenie...

MT: I to jest słuszne, ja bym jednak pociągnął tę genealogię jeszcze wcześniej. Jak patrzymy na rozwój kultury zachodniej, to zawiązki tej tendencji znajdziemy w ciemnym nurcie romantyzmu, np. u Poe’go czy Bertranda. W połowie wieku XIX te intuicje stają się nurtem już dominującym, np. w *Kwiatach zła* Baudelaire’a czy w *Pieśni Maldorora* Lautreamonta. Wyczuwał to Dostojewski – Raskolnikow jest taką postacią, zabija staruszkę z powodów filozoficznych, chce w praktyce pokazać, że nie znikł już podział na dobro i zło. Albo Gide, który na początku XX wieku pisze *Lochy Watykanu*. W tej powieści wyrzuca się z pociągu przypadkowego faceta, i to bezsensowne zabójstwo też ma charakter filozoficzny, jest manifestem nieskrępowanej wolności, co zapowiada amoralizm surrealistów. Ale eksplozją takiej ciemnej, krwawej, zbrodniczej strony człowieka jest ekspresjonizm. Między *Salome* Straussa a tym co widzieliśmy wczoraj, nie ma aż tak wielkiej różnicy „filozoficznej” (choć jest przepaść estetyczna). To wszystko efekty ukąszenia złem, utraty wiary w pozytywną stronę świata. Stoi za nimi przekonanie, że należy zaprzestać lukrowania życia naiwnym pięknem, platonizmem, religijną nadzieją. Należy raczej rozpoznać to, co Witkacy nazywał „bebechami”. Patrząc z tej historycznej perspektywy, u Lyncha ważny wydaje mi się moment groteski, wzięcia tematu na szczytce ironii, która rzadko się w tym nurcie pojawiała.

JS: Lynch pokazuje, że kluczem nie jest zobrzydzenie nam świata pornografią, narkotyków, wszędobylskiej nagości. Zależy mu na tym, aby pokazać, że Fred tym wszystkim usprawiedliwia przed sobą swoje działanie. On tworzy historię. Opera zaś jest moralitetem, skupia się na pokazaniu złego świata. Fred nie jest już tak istotną postacią, on jest narzędziem. Skupienie

uwagi przesuwamy z tłumaczenia sobie rzeczywistości przez Freda, na faktycznie dziejącą się płaszczyznę.

JL: Czyli mówisz, że Fred jest odzwierciedleniem, który nas wprowadza w ten świat, którego nie znamy i który niekoniecznie chcemy poznać. A później funkcjonujemy już tylko w tym świecie, Fred nie jest tam już taki ważny.

JS: Nie, chodziło mi o znacznie prostszą kwestię. Lynch mówi: są narkotyki, jest pornografia, ale to tylko argument dla Freda, który sprawia, że zaczyna działać.

JL: Ale ja pytam o operę. Myślisz, że w operze Fred jest tym kluczem?

JS: Tak, zdecydowanie.

JK: On jest taką marionetką, która jest przepychana między Mystery Mana a Pana Eddy'ego.

JS: Tak jest w operze? Właśnie nie.

JK: W moim odczuciu był taką marionetką.

JS: Ale nie wobec Mystery Mana.

JK: Nie? Mystery Man był postacią, która jakby unosiła się ponad tym wszystkim, kimś z innego świata. Pociągał za sznurki.

JS: Mystery Man jako nieznana siła wspomaga bohaterów. Znowu zatrzymujemy się na Lynchu, ale on jest punktem wyjścia. Mystery Man jest tą postacią, która przeraża Freda, on pojawia się u niego w domu, na imprezie u Andy'ego i *implicite* mu grozi. Fred nie wie, co to za byt. Na końcu filmu okazuje się jego częścią, kiedy pomaga mu w zabójstwie Dicka Laurenta (podaje mu w środku kotłowaniny nóż). To jest ta mroczna część jego świadomości, która, choć ją wypierał, zawsze istniała; kiedyś go przerażała, jednak na końcu ją przyjął jako swoją. W operze natomiast Mystery Man jest wobec Freda służebny: w pierwszych minutach, gdy się pojawia, nalewa mu wodę, a potem z uniżeniem zabiera szklankę. Jest to bardzo prosty symbol, który jasno wskazuje na funkcję tej postaci.

MT: Pan Jan i pani Ania chcieli w podsumowaniu porównać obie wizje.

JL: Film robił na mnie dużo większe wrażenie niż opera, opera niestety trochę mnie znużyła. To nie wynikało z warstwy muzycznej, była ona całkiem sprawnie przeprowadzona. Niestety sztuczność sceny nie przykonywała, być może jakiś *genius loci* Studia Lutosławskiego mnie nie urzekł, jeśli chodzi o robienie sceny. Zarówno dwa płany, jak i sześcian, który stał w odosobnieniu, nie pasował i do tych ścian, i do tych foteli, i do tych desek. Nie tworzyło to dla mnie płynnego toku narracji. Tekst wydawał się płytki, tłumaczący w sposób bardzo prosty, Schumannowski jedną dyscyplinę na drugą.

AG: Miałam wrażenie, że utwór, chociaż emocjonujący, w porównaniu z filmem był zbyt banalny. Główne wątki zostały spłycone, pewne teatralne gesty, mimo tego, że daleka jestem od kategorycznych stwierdzeń, stawały się momentami żenujące, czego najlepszym przykładem jest spadająca z balkonu kukła. Oprócz całej masy niedociągnięć reżyserskich, pojawiła się również kwestia wykonania. Pewne techniczne rozwiązania tym razem zawiodły, czy to ze względu na salę, czy na sprzęt. Jeżeli chodzi o muzykę, to przeszkadzały pewne rozwiązania instrumentacyjne, jak wspomniana przez mnie tuba, czy wysokie skrzypce.

JL: Jeszcze klarnet tajemnicy.

Wszyscy: [*śmiech*]

Poniedziałek / 19.09.2016. / 22:30
Soho Factory

Salvatore Sciarrino *Infinito nero* (1998) ekstaza w jednym akcie na głos i osiem instrumentów do libretta kompozytora na podstawie tekstów Marii Magdaleny de'Pazzi

Salvatore Sciarrino - libretto
Loré Lixenberg - reżyseria
Signe Asmussen - mezzosopran

SCANATET:

Aurore Dyé - flet
Vicky Wright - klarnet
Janey Miller - obój
Sofie Thorsbro Dan - skrzypce
Rafał Zalech - altówka
My Hellgren - wiolonczela
Matias Seibæk - perkusja
Sven Micha Slot - fortepian

Rei Munakata - dyrygent
Anna Berit Asp Christensen - dyrektor artystyczny zespołu

Mikkel Jensen - projekt świateł
Casper Øbro - projekt wideo
Loré Lixenberg, Anna Berit Asp Christensen - scenografia
Mea Andresen, Laura Møller Henriksen - projekt kostiumów

MT: Przenosimy się na Pragę. Omawiamy drugi spektakl: Salvatore Sciarrino, *Infinito Nero*. Kto chce rozpocząć?

BS: Chciałam powiedzieć, że to był świetny zabieg, zestawienie tych dwóch utworów. Brawa dla organizatorów.

MT: Tercja pikardyjska.

JL: Mnie Sciarrino urzekł absolutnie i to pierwsza rzecz na tegorocznym festiwalu, która w całości działała, przynajmniej na mnie.

AG: Od początku do końca trzymała cię w napięciu? Mnie nie. Pierwsze piętnaście minut owszem, a później napięcie spadało. Chociaż uważam, że utwór był najpiękniejszą kompozycją, którą do tej pory usłyszałam na Warszawskiej Jesieni.

JK: Ja też już nie dawałam rady, czekałam aż coś się w końcu zacznie.

JL: Naprawdę? Przecież to był najmocniejszy element.

AG: Ale zgadzam się. Takie granie samym ruchem i ciszą jest magiczne. Może po prostu ta inscenizacja nie uniosła dramaturgii. Mam wrażenie, że mogła być to kwestia ogromu przestrzeni, braku intymności.

MT: Dużo zależało od tego, czy zorientowaliśmy się, że z dalekiej odległości wchodzi z dwóch skrzydeł po dwie osoby. Idą bardzo powoli. Jak zauważamy, że idą, wtedy podskórna,

niewidoczna dynamika zaczyna działać. Bo jeśli patrzymy na samą główną bohaterkę, która stoi na schodach, to może się dłużyć.

BS: Gdy widzi się białe postacie po bokach, automatycznie czuje się narastające napięcie. Bardzo interesujące działanie przestrzeni.

MT: Tekst libretta, przetłumaczony w książce programowej, miał wiele wspólnego z *Lost Highway*. Tu krew, tam krew. W pierwszej części tekstu tylko i wyłącznie krew. Kąpiel we krwi. Oddech, krew i ciało.

JK: Ale w obu przypadkach ta “krew” ma zupełnie inny, nieprzystający do siebie, kontekst...

MT: Oczywiście, ale tym bardziej uderzające to zestawienie.

JK: Choć kompozycja nie wszystkim mnie przekonała, to zgodzę się, że dostrzegalna była niezwykła konsekwencja i spójność z samym tematem utworu – pod względem budowania napięcia, grania ciszą. Bardzo ciekawe było również przedstawienie postaci świętej. Sciarrino rzetelnie podszedł do jej mistycznych zdolności. Maria de Pazzi w czasie swoich olśnień mówiła bardzo szybko, niezrozumiale. W kompozycji ten fakt został bardzo dobrze wykorzystany, zarówno w partii wokalistki jak i w wizualizacji, na której obserwowaliśmy fruujące, rozsypane literki. Zbyt prosty, mało zaskakujący, wydał mi się moment finalny, kiedy wokalistka rozłożyła ramiona, tworząc symbol krzyża.

BS: To było bardzo dramatyczne, dobre zakończenie.

JK: I tutaj właśnie jest problem. Rozumiem, że ktoś w ten sposób mógł odczuć ten utwór, ale mnie on nie przeniósł od razu w sferę mistycznej ciszy, w obszar sacrum. Odczuwałam za to ciszę, która w pewnym momencie stała się nużąca, trochę sterylna. Takiej ciszy było dla mnie za dużo. Być może również dlatego, że wszystko odbywało się w wielkiej, szarej i pustej hali... Co więcej, bardziej przypominało to medytację, niż ekstazę.

BS: A jak powinna wyglądać święta ekstaza?

JK: To raczej pytanie do jakiegoś mistyka [*śmiech*]. W każdym razie, w opisie Sciarrino wspomina, że dla niego ta święta jest i demoniczna, i boska. A tutaj była tylko taka czysta, biała. Tej drugiej strony nieco mi brakowało.

JZ: Ale chyba ten ostatni gest też jest nawiązaniem do jakiegoś przedstawienia diabelskiego, ta jej wygięta poza.

MT: To jest bardzo ciekawa uwaga. Przed spektaklem dowiedziałem się czegoś o tej świętej, bo nie jest ona szeroko znaną postacią. Należała do karmelitanek. W XX-wiecznej literaturze psychologicznej przedstawiana jest jako wczesny, świetnie udokumentowany, czysty przykład sadomasochizmu. Lubiała być biczowana w obecności innych. Nie pozwalała się dotykać, bo bała się, że dotyk wzbudzi w niej pożądanie. Cóż, jest to punkt widzenia redukcjonistyczny.

Psychologowie też są uwikłani w ograniczenia swojej epoki, więc nie musimy im wierzyć. W każdym razie mówią nam, że Maria Magdalena de Pazzi to przypadek choroby psychicznej. A w tej reżyserii jest ukazana jako kobieta niezwykle inteligentna. W programie czytamy, że ta koncepcja reżyserska różni się od innych inscenizacji, w których święta ukazana jest właśnie jako osoba chora psychicznie. Libretto daje taką dwojaką możliwość ukazania świętej. Tu była czysta i mądra. Mądra swym szaleństwem.

BS: I to było piękne.

JZ: Ta inteligencja widoczna jest w warstwie percepcyjnej. Operowanie tak subtelnymi dźwiękami sprawia, że są one bardzo trudne do uchwycenia. Świadczy to o bardzo wyostrzonej percepcji tej mistyczki, z którą po pewnym czasie odbiorca zaczyna się utożsamiać. Czulałam się

jakbym rzeczywiście była wewnątrz niej. I za pomocą jej zmysłów odczuwała na przykład bicie jej serca.

MT: Naśladowane na bębnie. Taka somatyka akustyczna jest jednym z podstawowych aspektów twórczości Salvatore Sciarrino. Jego muzyka rodzi się ze świadomości własnego ciała. Jego rytmów, jego odgłosów. Ale to nie jest redukcjonistyczne podejście do ciała, które po części widzieliśmy w adaptacji *Czarodziejskiej góry*, gdzie się nam sugeruje, że jesteśmy tylko ciałem. Że jak przyjdzie śmierć, to wszystko się skończy. U Sciarrina ciało jest czymś żywym, nad czym nie mamy władzy, co jest poza naszą kontrolą. W gruncie rzeczy nie znamy tego ciała, i w ogóle niewiele o sobie wiemy. On pozwala nam się w to ciało wsłuchiwać.

BS: Jednak należy chyba usprawiedliwić twórców *Czarodziejskiej góry*, bo u samego Manna też widoczne jest nihilistyczne podejście do ciała. Przecież Hans Castorp mówi, że jest tylko papką.

MT: To prawda, u Manna mamy podejście, które w XX wieku jest wiodące. Dlatego – to już moja sugestia – o wiele ciekawiej jest obserwować te dzieła i poglądy, w których zaznacza się zmiana myślenia, czy też raczej daje się wyraz jakimś innym intuicjom. Sciarrino jest z pewnością takim twórcą, który wprowadza inny ton, choć nie brakuje tu mroku, nawet tragizmu.

Zauważyliście, w pointą tekstu doświadczenie nieskończoności Chrystusa i jego ran: „chciałam zobaczyć twój koniec, a ty jesteś bez końca”. Nieskończona podróż w głąb tych ran. I to chyba było też przedmiotem wizualizacji.

JL: Tam w ogóle są bardzo wyraźne nawiązania do mistyków średniowiecznych, gdzie też pojawia się temat podróży w głąb ran Chrystusa. Urzekło mnie, że pomimo całej tej statyki dźwiękowej, całość wcale nie była statyczna. Scena była pulsująca, absolutnie żywa. Zespolenie tego powolnego ruchu z szybkimi wypowiedziami świętej tworzyło jeden żywy organizm, który miał swoją banalną semiotykę w postaci wizualizacji.

MT: Czy komuś się te projekcje w ogóle podobały?

JL: Przy czym ja bym ich nie określił jako banalne. To było dla mnie zespolenie semiotyki z empirią. Jakby Kartezjański dualizm połączony na nowo w całość. Nie ma podziału na umysł i ciało, nie mamy warstwy muzycznej, warstwy słownej i warstwy dramatycznej, lecz jeden zwarty organizm, który żyje, który pulsuje na scenie, którego nie możemy odbierać czysto semiotycznie, czysto empirycznie, tylko chłoniemy go jako całość, ponieważ sami też jesteśmy takimi całościami.

MT: No właśnie, to jest najlepszy argument przeciwko tej uwadze, że wizualizacje były banalne. *A propos* tej żywości przestrzeni. Dobrą metaforą dla tej muzyki byłoby wyobrażenie sobie dużego akwenu, który lekko dotykany patykiem. Od punktu dotknięcia rozchodzą się kręgi. Podobne cisza rozchodzi się i faluje. Fenomenalne doświadczenie, takiego brzmienia ciszy. Te zaczepki instrumentalne niosły silny impuls energetyczny, nie były kontemplacyjne, to był taki bodziec...

JZ: I nie były regularne.

MT: Zupełnie nieprzewidywalne. Inna metafora: falowanie próżni kwantowej. Wylanianie się cząsteczek, zanikanie ich w komorze pęcherzykowej. Tego rodzaju analogia sugeruje ciszę-próżnię, w której skomasowana jest wielka energia, w każdej chwili gotowa eksplodować. Ale nie eksploduje, bo zamyka się w sobie z powrotem.

JL: Ja tylko w formie anegdoty: Jedząc dzisiaj obiad, byłem świadkiem, jak w wielkim wentylatorze w restauracji przeskoczył impuls. Wszyscy pracownicy odskoczyli na trzy metry do tyłu. I tak moim zdaniem działa to, co wczoraj usłyszeliśmy, widzieliśmy, bądź czego doświadczyliśmy. Między instrumentami, między dźwiękami przeskakiwał impuls, który powoli

docierał do postaci na scenie, która podążała za nim. A następnie wracał do źródła, zanikał. W taki cykliczny, niemal rytualny, ale nie religijny sposób.

MT: No właśnie. Ostatnie pytanie: czy ten utwór miał charakter wyznaniowy czy uniwersalny? Krzyż był elementem chrześcijańskim. No i krew zbawczej ofiary.

JL: Ja bym tego tak jednoznacznie do chrześcijaństwa nie przypisał. Był krzyż i tekst, który i tak nie był zrozumiały. Ale jeżeli chodzi o rodzaj ekspresji, rodzaj poszukiwania bohaterki, to raczej więcej widziałem tam tendencji neoszamańskich. Chodzi mi tutaj o podróż do środka, o ten korytarz, który się rozszerzał, zmieniał.

MT: Szamanizm mieliśmy też w *Czarodziejskiej górze*. Dusza Hansa gdzieś uleciała i trzeba było przywołać ją z powrotem. Uniwersalna jest też intuicja nieskończoności: „Szukałam twojego końca, a ty jesteś nieskończony”. To zdanie, który każdy religijny człowiek może przyjąć za swoje. Przykładowo, w islamie jest 999 imion Allaha, co znaczy, że żadne go nie wyczerpuje. Wymiar ostateczny nie mieści się w języku, ale, być może, niektórzy doświadczają go bezpośrednio.