

Rozmowa siódma

Czwartek / 22 września / 19:30

Basen Artystyczny / Opera OFF

Salvatore Sciarrino opera *Luci mie traditrici* (1996-98)

Salvatore Sciarrino, libretto

Pia Partum, reżyseria

Anna Radziejewska, sopran (*La Malaspina*)

Jan Jakub Monowid, kontralt (*Ospite / Gość, Głos zza kurtyny*)

Hubert Zapiór, tenor (*Służący*)

Artur Janda, baryton / bas (*Il Malaspina*)

**SPÓŁDZIELNIA MUZYCZNA CONTEMPORARY ENSEMBLE:**

Rafał Żółkoś, Małgorzata Mikulska, flety

Mateusz Kras, klarnet basowy

Krzysztof Guńka, Łukasz Nęcza, saksofony

Wiktor Krzak, Agnieszka Kozioł, fagoty

Mateusz Rusowicz, Jonasz Dziuba, trąbki

Katarzyna Witek, Kamil Zobel, puzony

Aleksander Wnuk, perkusja

Barbara Mglej, Paulina Woś, Alicja Pilarczyk, Jakub Bańdur, skrzypce

Gabriela Biel, Nadim Husni, altówki

Jakub Gucik, wiolonczela

Mateusz Loska, kontrabas

Lilianna Krych, dyrygent

Magdalena Maciejewska, scenografia

Marek Zamojski, wideo

Agnieszka Dmochowska-Sławiec, ruch sceniczny

PREMIUM FANTASY, typografia

Marcin Trzęsiok: Rozmawiamy o operze Salvatore Sciarrino *Luci mie traditrici*, *Oczy moje zdradzieckie* czy też *Żrenice moje zdradzieckie*. Zacznijmy od samego przedstawienia. Czy kogoś ono – teraz ja użyję tego słowa – zachwyciło?

Anna Gluc: Mnie. Po prostu było piękne. Wszystko pasowało do siebie, wszystko się zgadzało. Było takie czyste i ciche. Było tyle subtelności, której nie ma w innych utworach na Warszawskiej Jesieni. Jest jednak ogromna różnica między *Luci mie traditrici* a *Infinito nero*, które mnie przestało trzymać w napięciu po 15 minutach. Mnie Sciarrino zachwycił w każdym szczególe. Podobała mi się interakcja między postaciami, ich zespolenie. Sama opera była ekstremalnie afektowana.

MT: Rozumiem, że atutem tego przedstawienia była jego strona teatralna bardziej niż muzyczna?

AG: Absolutnie nie. Całość mi się podobała, chyba do tego stopnia, że za nic nie potrafię tego ująć w jednym zdaniu. Gdybym mogła mówić o szczegółach... Bardzo podobały mi się te interludia, jeżeli chodzi o stronę muzyczną: były przepiękne, ciche, flażoletowe, bardzo dużo powietrza, szmeru. Zresztą chyba nawiązują do wcześniejszych opracowań Gesualda.

MT: Tego nie wiemy. Na początku zabrzmiała linia melodyczna chanson Claude'a LeJeune. Te interludia miały pewnie związek z tą chanson. Ale od razu przy tych interludiach się zatrzymajmy. Wyjaśnimy sobie, że była pewna logika następstw tych interludiów. To była zawsze ta sama kompozycja, ale za każdym razem...

Barbara Spodymek: Z coraz większym wpływem muzyki współczesnej.

MT: Właśnie, coraz bardziej sonorystycznie potraktowana, ulatująca w rejony ciszy, flażoletu, szmeru. Ona się coraz bardziej „rozpylala”.

AG: Dzisiaj słuchałam nieco *Le voci sottovetro* Sciarrina i mam wrażenie, że z tego to było wyjęte. Wiem, że wszystkim przeszkadzały kostiumy, mnie w ogóle.

MT: Mnie też nie.

AG: Słyszałam bardzo wiele zarzutów. Sama nie zwracałam uwagi na pióropusze itd.

Piotr Krajewski: Były trochę jak z *Piratów* z *Karaibów*.

AG: Ja widziałam tam bardziej *Pocabontas*.

Wszyscy: [*śmiech*]

MT: Intencja była taka, żeby umieścić to w okresie baroku.

BS: Biel była bardzo metaforyczna. Całe przedstawienie było niezwykle symboliczne.

AG: Na mnie też niesamowite wrażenie zrobił duet księżnej i jej kochanka, markiza. Był przepiękny, rozmawiali o tak intymnych rzeczach, a byli od siebie oddaleni i ta dała pięknie się zgrywała. Antoine de Saint-Exupéry w *Twierdzy* stworzył takie porównanie o miłości, której pragnienie porównywał do par tańczących, potrafiących zamienić chwilę w poemat, chociaż mogłyby połączyć się od razu. Mam wrażenie, że to właśnie coś takiego było. Ten moment zbliżenia, którego tak naprawdę nie ma...

MT: To są ważna rzecz: teatru aluzji. To jest rzecz generalna. Nie oglądaliśmy zdrady, tu nie było morderstwa, wszystko się działo na zasadzie sugestii.

AG: Tak, w *Zagubionej Autostradzie* mieliśmy dosłowność w zdradzie, tutaj tego tak naprawdę nie było, nie widzieliśmy tego.

MT: Odnosząc się do najbardziej znanej książki Saint-Exupéry'ego: tutaj było pudełko. I kto pracował wyobraźnią, widział w pudełku baranka. A kto nie pracował, ten nie zobaczył nic prócz kostiumów. To jest język, którym współczesna sztuka bardzo rzadko się posługuje.

BS: I ogromne napięcie, które tworzyła sama muzyka. Przez długotrwałe, wysokie płaszczyzny, które kolejno były zrywane. To budowało pewną energię, która miała eksplodować w interludiach, czego nie było ze względu na wykonanie, ale to już inna kwestia.

MT: Czy udało się Wam odgadnąć jakieś podstawy techniczne języka muzycznego Sciarrina w tym utworze?

AG: Dużo ciszy.

MT: Tak, to już wiemy.

Jakub Strużyński: Świetna instrumentacja, wykorzystująca wysokie rejestry smyczków, bardzo specyficzne flażolety, duża ilość wszelkich świstów i szumów związanych z instrumentami dętymi. Bardzo charakterystyczny też był sposób kreowania fraz śpiewu, szczególnie jego rytmika. Przez całość przewijały się dwa schematy: pierwszy, związany z punktowaną na jednej wysokości melodią, która była stopniowo ściągana w dół oraz drugi, dający wrażenie, jakbyśmy puszczali nagranie ludzkiej mowy od końca – mamy bardzo długą wartość, a później krótsze, które dopełniają frazę, zawierające dość dużo skoków interwałowych.

MT: Tak, to jest ciekawa uwaga i słuszna. Ciekawa, dlatego, że kiedy słuchaliśmy *Infinito Nero* to można było sobie pomyśleć, że ten typ prowadzenia prozodii języka związany jest z chęcią zasugerowania tego nawiedzenia, tego szaleństwa mądrego, tej mistycznej ekstazy, której podlegała Maria Magdalena de Pazzi. A tutaj widzieliśmy, że nie – że to jest w ogóle pewna uniwersalna cecha języka muzycznego Sciarrina i także w przypadku dania głosu ludziom, którzy

nie są mistykami, on używa podobnych środków. Mogło to dać do myślenia, i zmienić nieco interpretację *Infinito nero*.

BS: A poza tym standardowe użycie szeptu, mowy i krzyku też pojawiło się u Sciarrina.

MT: Ten krzyk dozował on niesłuchanie oszczędnie.

JS: Bardzo charakterystyczne jest granie na głowie fletu na wdechu i wydechu, jak i kwestia tego, jak rozbrzmiewają dźwięki w śpiewie, ale także w orkiestrze, gdy każdy pojedynczo jest głośno wyartykułowany i gwałtownie ścisany.

MT: I bardzo długie tzw. nuty stałe – wysokie dźwięki w instrumentach dętych bądź jakiś flażolet skrzypiec. Dźwięki, które właściwie na zasadzie podprogowej słyhać; nie wiemy, czy są, czy ich nie ma.

Joanna Kolodziejska: W dodatku jednak czuć w tym wszystkim było włoską tradycję operową.

MT: Oczywiście.

JK: To jest zresztą naturalne, bo we włoskiej edukacji tradycja operowa jest wciąż obecna i sporo uwagi poświęca się teatrowi. Jednak mnie zastanowiło to, że Sciarrino całkowicie zrezygnował z arii, przez co dał sobie szansę na wykorzystanie najważniejszych cech swojego języka muzycznego. Co więcej, ponieważ cały czas występowało coś na kształt recytatywu z koloraturowymi wstawkami, to akcja warko płynęła. Nie było żadnego przestoju – mam wrażenie, że arie bardzo by całemu utworowi zaszkodziły...

MT: Wszystko się zgadza. Pamiętam wypowiedzi Sciarrino, gdzie on tłumaczył, że pora już przelamać modernistyczny typ odkształcenia języka i wrócić do języka śpiewanego jak w dawnej operze. Więc dla niego tradycja *bel canto* jest istotna. Rzeczywiście, jeśli szukać odniesień do opery, to słyhać tu echa jej początków: *recitar cantando*.

JK: Fantastyczne, w jaki sposób ten kompozytor podchodzi do tradycji. Ta przygoda z Sciarrinem, jaką mamy na tegorocznej Warszawskiej Jesieni, totalnie przekonuje mnie do jego twórczości. Przede wszystkim dlatego, że on w doskonały sposób podchodzi do tradycji. Na przykład to wykorzystywanie tych stylizowanych wstawek instrumentalnych – fantastyczne!

MT: Czyli chanson, albo madrygał.

JK: Wykorzystany na kształt ritornelu. Tym bardziej, że estetyka współczesna nie „gryzła się” z nawiązaniem do muzyki dawnej. Doskonale, płynnie przechodził od stylizacji do swojego czystego języka muzycznego, opartego na graniu ciszą. Naprawdę mnie to bardzo przekonało.

Karolina Majewska: Upewniłam się w książce programowej, że był materiał tej jednej chanson, tylko za każdym razem deformowany.

MT: Claude Le Jeune. na początku śpiewany po francusku.

JS: Chanson jako gatunek kojarzy się powszechnie ze światem dworskim, jego miłośkami i intrygami, dlatego użycie jej na wstępie opery wrzuca nas od razu w konkretną przestrzeń. Treść tej właśnie chanson (*Qu'est devenu ce bel ail...*) opowiada o smutku po zmarłej ukochanej. Jest to ze strony Sciarrina zabiegiem bardzo przewrotnym. Szkoda, że tekst ten nie był tłumaczony w rzucanych na scenografię napisach. Mamy bowiem finał na samym początku, tylko możemy sobie aż do końca nie zdawać z tego sprawy. Same interludia są świetnym przykładem warsztatu Sciarrina i pokazują nawet najmniej przekonany, że jego umiejętności transformacji tematów i instrumentacji są wspaniałe. Wspomniane ewolucje są zresztą bardzo daleko idące w tym ostatnim interludium.

KM: Tak, ale mimo wszystko należy podkreślić, że za każdym razem jesteśmy w stanie usłyszeć, że to jest materiał z tej chanson. Także dlatego, że za każdym razem forma była taka sama.

MT: A co powiedzielibyście na temat szeroko rozumianej tonalności tej muzyki, na temat jej języka harmonicznego?

KM: Mnie się wydawało, że tej muzyce było zdecydowanie bliżej do jakiegoś systemu modalnego. Dlatego nawiązanie stylistyczne do Gesualda może nie jest przypadkowe.

AG: [*śmiech*] Na pewno nie jest przypadkowe.

KM: Zgoda, ale zgodnie z komentarzem w książce programowej, Sciarrino posłużył się konkretnym dramatem, a nie historią Gesualda wziętą *in crudo*, poza tym zmienił także imiona postaci, by nie kojarzyły się jednoznacznie z da Venosą.

AG: On instrumentował madrygaly Gesualda...

KM: Wracając do języka harmonicznego. Jest on zbliżony do języka czasów Gesualda i manieryzmu przełomu renesansu i baroku, może bardziej ukierunkowanego na renesans aniżeli na barok. Pojawiła się tu owszem tradycja madrygału, ale już raczej solowego, choć wciąż jeszcze renesansowego, z towarzyszeniem instrumentów. Jeśli szukać odniesień do tradycji, raczej szłabym w tę stronę aniżeli w początek baroku, mając na myśli tutaj Cacciniego czy Monteverdiego po czwartej księdze Madrygałów.

MT: Ja bym się zgodził na modalność, była ona bardzo wyraźna; całość była bardziej modalna niż chromatyczna. Cechą tej muzyki jest operowanie kilkoma centralnymi dźwiękami

melodycznymi, w ramach tej neo-modalności. Ta modalność nie używała całej skali ósmio- czy siedmiodźwiękowej, ale z materiału skali tworzyła małe komórki dźwiękowe, za sprawą których tworzyła lokalne centra harmoniczne. To było wyraźnie słyhać. I, co ciekawe, kiedy słuchaliśmy *Introduzione all'oscuro* cecha ta była w dużo mniejszym stopniu uchwytna. Najwyraźniej kontekst muzyki wokalne prowokuje do stosowania tego rodzaju mikrocentrów opartych na wycinkach skal modalnych. Harmoniki, takiej jak w madrygale pięcio- czy sześciogłosowym, właściwie nie było, bo tu jest harmonika szmerowa. Nawet jeśli są jakieś figuracje w smyczkach, to one nigdy nie brzmią jak akord. Tworzą raczej taki „wachlarz”, rozkładany szybko i składany z powrotem. Więc nie słyszymy pionu harmonicznego, słyszymy za to szmer, taką poświęconą harmoniki, która właściwie nie funkcjonuje. Teraz spójrzmy na tę operę jak na widowisko sceniczne, na jej wydźwięk, na jej filozofię.

JK: Dla mnie fantastyczne było jedno rozwiązanie, choć niektórym może się ono wydać mało istotne. Zawsze gdy rozmawiamy o da Venosie, to on jest swego rodzaju sensacją. Szczególnie z tego względu, że zabił własną żonę. Ale zazwyczaj wspominając o tej historii zapominamy o samej jego żonie – wspominamy tylko o da Venosie, o tym, że zabił, a potem cierpiał z powodu swojego czynu, czego efektem było wiele przepelnionych żalem kompozycji... Zawsze w centrum jest on i jego uczucia. A u Sciarrino on jakby się zgubił w tej historii. Tak naprawdę najważniejsza była żona, jej przeżycia, o których w ogóle nie myślimy. Spojrzenie na tą historię w taki sposób pozbawia ją kontekstu da Venosy, całość staje się bardzo uniwersalna. Brak również towarzyszącej da Venosie „tabloidowej sensacji”, o której często wspominamy rozmawiając o nim. Poświęcenie akcji osobie winnej, rozdartej między dwoma miłościami, było bardzo ujmujące, dające do myślenia...

MT: Ja w ogóle muszę powiedzieć, że – zasugerowany świetnym komentarzem Krzysztofa Kwiatkowskiego w książce programowej – w ogóle nie myślałem o Gesualdzie. Była to historia zupełnie niezależna i jakoś tak dość przypadkowo rzutowana na życiorys Gesualda. Nawet fakt, że Sciarrino zamiast Gesualda zacytował Claude'a Le Jeune zdaje się świadczyć, że jemu wcale nie chodziło o to, żeby podtekstem tej opery czynić życiorys Gesualda da Venosy.

JK: Jednak pojawiła się gdzieś taka sugestia, żeby cała historia wydała nam się bliższa – dlatego, że znana. Zresztą to, że Gesualdo jest pewnym kontekstem dla tego dzieła, wpływa na jego stronę muzyczną, szczególnie na inspiracje muzyką dawną i modalizmami. Oczywiście nie jest to jedynym kluczem, bo z pewnością powinniśmy na nie spoglądać również jako na dzieło uniwersalne. Zaś druga rzecz, która przykuła moją uwagę w tym wykonaniu to fakt, że po raz drugi na tegorocznej Warszawskiej Jesieni w inscenizacji do utworu Sciarrino przeważała biel.

Być może to przypadek, być może pójście na łatwiznę. A może jednak muzyka tego kompozytora kojarzy się wielu osobom właśnie z bielą – ze względu na swoją „czystość”, lekkość, ulotność...

MT: Powiedziałbym, że przypadkowa była zbieżność tych dwóch inscenizacji. No i teraz pojawia się kontekst, który przez nikogo nie był zamierzony.

BS: A poza tym biel podkreślała, że morderstwo właściwie się nie pojawia, że zdrady właściwie nie ma na scenie, wszystko więc było bardzo czyste i subtelne.

JK: W dodatku przez brak innych kolorów niż biel i oszczędną inscenizację, miejsce akcji stało się umowne, uniwersalne. To rozwiązanie akurat mi się podobało.

MT: Na tle bieli był jeden wyróżniający się kolor: czerwień róży na początku.

AG: To był zresztą jedyny kolor.

MT: Było czymś nieoczekiwanym i pięknym, że czerwień tej róży nie wystąpiła jeszcze raz, że nie zamieniła się pod koniec w krew. Ten pomysł, dość oczywisty, z pewnością musiał przyjść reżyserce do głowy, ale zrezygnowała z tego rozwiązania, pewnie świadomie.

BS: Właśnie wycofanie tej róży i czerwieni na sam koniec było pewnego rodzaju zasłoną ciszy, która każe nam się tylko domyślać, co naprawdę się wydarzyło.

MT: Jaka jest więc filozofia tej sztuki?

AG: Wydaje mi się, że bardzo symboliczna pod każdym względem. Mam na myśli także całą inscenizację. Wszechogarniająca biel i pojawiająca się przez chwilę czerwień. Na mnie ogromne wrażenie zrobiła śmierć księżnej, która umierała jak łabędź. To (powiedzmy bardzo dalekie, ale jednak) nawiązanie do manieryzmu i do *figury serpentinata*. Mam wrażenie, że takie właśnie subtelne symbole co pewien czas się pojawiały.

Joanna Zabłocka: Dla mnie to była zbyt skrajna estetyzacja. Nie powiedziałam na samym początku, że byłam obojętna wobec tej sztuki, bo właśnie to mi się nie podobało: ta historia w żaden sposób nie oddziaływała na mnie, chociaż z drugiej strony trzeba przyznać, że w pewien sposób jest to symboliczne pokazanie historii życia Gesualda. Jego legendarne już poświęcenie się muzyce po zabójstwie ukochanej odsuwa całą tę miłość w cień, co było widać w tej skrajnie manierystycznej formie i bardzo zimnym ujęciu całej historii. Dlatego nie mogłam nie myśleć o postaci Gesualda, tym bardziej, że to jemu miała być poświęcona pierwotna wersja tego utworu.

PK: Nie było tej przesadnej emocjonalności, która mogłaby towarzyszyć tej historii, przez co właśnie muzyka Sciarrino była bardzo introwertyczna i pasowała do tej historii.

JS: Z drugiej strony, nie były te emocje całkowicie chłodne. Mam wrażenie, że mieściły się one „pomiędzy”, poza skrajnościami, dlatego gra sceniczna nie działała tak silnie. Gdyby rzeczywiście były to postaci sztywne w kolanach czy z białą pomadą na twarzy jak w teatrze japońskim, to by było dopiero zdystansowane i chłodne. Te emocje tam jednak istniały, wydawały się jednak w naszym rozumieniu sztuczne.

MT: Mogły się wydawać sztuczne na przykład z tego powodu, że nawykliśmy do takiego języka. To był język wysokiej sztuki arystokratycznej czasu renesansu czy baroku, bardzo figuratywny, z wieloma pytaniami retorycznymi, nie mający w sobie nic z takiego nowoczesnego wypływania z siebie słów pod dyktando autoekspresji. To był język bardzo silnie kontrolowany przez konwencje. Więc dla nas to jest bardzo obce i wydaje nam się nienaturalne, żeby ludzie w afekcie w ten sposób mówili. Ten właśnie język tworzy efekt dystansu estetycznego. Cóż, ale mam wrażenie, że nie mamy pełnej odpowiedzi o „filozofię” tej opery. Mnie coś bardzo uderzyło, ale nie chcę powiedzieć tego tak wprost.

AG: Mnie czystość kierowała w stronę dramatu antycznego. Bo trzech aktorów, bo brak scen gwałtownych...

JS: Bo od rana do nocy...

MT: Tak! Bo na początku fatum w chanson Claude’a Le Jeune! I zauważcie, to nie kwestia samej inscenizacji, ale też muzyki, bo chanson powraca, trzyma wszystko w swych ryzach. Ale to, o co pytam, jest najwyraźniej wypowiedziane w tekście. Co się dzieje, kiedy sługa, zakochany w księżnej, widzi, że ona zakochuje się w tym markizie? Co on mówi? Słyszeliśmy jego monolog wewnętrzny. Mówi na stronie: „waż mnie kusi”, „nie mogę się oprzeć”. Coś takiego. A potem oni, jeszcze nie kochankowie (La Malaspina i Gość), rozmawiają. I ona mówi: „lepiej, żebym urodziła się ślepa”. A on: „lepiej, żebym nie słyszał od urodzenia”. Lub jakoś inaczej, ale w tej tonacji. A potem, kiedy książę dowiaduje się od swego sługi, że żona go zdradza: „po coś mi to powiedział?”. A sługa mówi: „gdybym ci nie powiedział, to byłbym zdrajcą”. A markiz: „wolałbym tego nie wiedzieć, bo gdybym nie wiedział, to zachowałbym swój honor i nie musiałbym go bronić”. W sumie wszyscy oni działają pod impulsem jakiejś większej siły, której nie mogą się oprzeć. Nikt z nich właściwie nie jest winien. Więc to nie był moralitet. Postaci są wplecione w jakąś matnię, w matrix, z której nie potrafią się uwolnić. I to jest zupełnie jak w greckiej tragedii, gdzie istnieje fatum. Człowiek jest niewinny w tym sensie, że nic na to fatum nie może poradzić, ale zarazem jest winny w tym sensie, że wszystkie czyny, jakich dokonał pod brzemieniem swego losu, przyniosą jakieś konsekwencje. Nie będzie w stanie tych skutków uniknąć, sprowadzą na niego nieszczęście. Więc tu w każdym momencie było podkreślone, że



oni nie chcą, ale muszą, bo to jest silniejsze od nich. Przejmujące. Los. Ale to właśnie jest aspekt tej sztuki, który w psychologii współczesnego człowieka prawie w ogóle nie funkcjonuje. My tak przecież nie myślimy o wydarzeniach naszego życia. Nie w ten sposób są konstruowane współczesne dramaty (no, jak widać, niektóre są, choć podstawą libretta jest tekst z XVII wieku). Dla mnie to fascynujące. I teraz: w zderzeniu z ciężarem tego tematu wielkie wrażenie robiła ta przestrzeń, to powietrze, ta muzyka lekka niczym nitki Parek. Tak, lekka. Zdumiewająco lekka! Choć jeśli miałbym coś dodać o samej konstrukcji muzycznej, to wspomniałbym o silnym i prostym efekcie, to znaczy o *crescendo* pod koniec, po długiej ciszy. Te ostatnie dwie, trzy minuty były, na miarę tej opery, wybuchem. Długo powstrzymywanym, ale jednak wybuchem.