

MAGDALENA NOWICKA-CIECIERSKA
UNIwersytet im. Adama Mickiewicza

BERGHOF NA OPEROWEJ SCENIE. STRATEGIE ADAPTACYJNE
W CZARODZIEJSKIEJ GÓRZE PAWŁA MYKIETYN DO LIBRETTA
MAŁGORZATY SIKORSKIEJ-MISZCZUK

W 2010 roku Paweł Mykietyń mówił o swoich planach dotyczących dzieła operowego następująco:

Bardzo chcę napisać operę [...]. Dla mnie główny problem stanowi to, że nie jestem w stanie sam napisać libretta i obecnie zastanawiam się, czy w ogóle w Polsce działa ktoś, kto mógłby to zrobić. [...] Libretto to specyficzna forma dramatyczna [...], tekst do utworu wokalnego musi mieć także swoje własności fonetyczne, musi dać się zaśpiewać. Nie można wziąć bezpośrednio sztuki, dopisać muzykę i przerobić ją na operę. Jak będę ją komponować, to prawdopodobnie nie w języku polskim, zarówno z powodu wspomnianych trudności intonacyjnych, jak i z powodów niezrozumiałości poza naszym krajem¹.

Libretto, stanowiąc integralny składnik opery, niesamodzielny – silnie sprzęgnięty z utworem muzycznym, do którego zostało napisane², obok swojej oczywistej funkcji bezpośredniego (choć nie jedyne) nośnika treści, rzutuje także na pozostałe elementy dzieła – determinuje konstrukcję przebiegu formalnego, wyznaczając podział na akty i sceny oraz formy ekspresji wokalne, oddziałuje na warstwę dźwiękową utworu. Nic więc dziwnego, że niejednokrotnie brak odpowiedniego tekstu skutecznie zniechęca kompozytorów do podjęcia pracy nad dziełem operowym. Marzenie Pawła Mykietyna

- 1 Ewa Szczecińska, Jan Topolski, „Wywiad: Paweł Mykietyń”, *Glissando* 6 (2010) nr 16, <http://glissando.pl/tekst/wywiad-pawel--mykietyn-2/>, dostęp 15 VII 2021.
- 2 Zob.: Jakub Walczak, „Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki”, *Przestrzenie Teorii* 13 (2014) nr 22, s. 91.

udało się jednak zrealizować – w czerwcu 2015 r.³ na XXV festiwalu Malta w Poznaniu odbyła się premiera *Czarodziejskiej góry*, spektaklu powstałego z inicjatywy Michała Merczyńskiego, dyrektora Narodowego Instytutu Audiowizualnego i festiwalu Malta, który w 2011 r. złożył kompozytorowi propozycję skomponowania muzyki do scenicznej adaptacji tej właśnie powieści Thomasa Manna. Kiedy w 2013 r. pojawił się reżyser – Andrzej Chyra (który miał już za sobą wystawienie pierwszej opery – *Graczy* Dymitra Szostakowicza) i dramatopisarka – Małgorzata Sikorska-Miszczuk (która przełożyła rosyjskie libretto *Graczy* na język polski) obawy Mykietyna związane z przełożeniem dzieła Manna na operowe medium nieco się rozwiały⁴. Kompozytor pozostał jednak wierny swoim słowom – nie napisał muzyki do tekstu w języku polskim, libretto *Czarodziejskiej góry* jest wielojęzyczne, z przewagą języka niemieckiego. Jednak jego przecucia co do wyzwania, jakie stawia przed twórcami operowy tekst, były słuszne – proces powstawania libretta miał kilka etapów, z pierwszej, około stustronicowej wersji (stanowiącej materiał na około siedem godzin muzyki), przygotowano znacznie krótszą, liczącą około trzydziestu stron, niektóre sceny skracał Mykietyn samodzielnie⁵.

Operowa adaptacja złożonej powieści Manna zawarta w dwóch, stosunkowo krótkich aktach⁶, w której orkiestrę zastąpiono elektroniką, wzbudziła duże zainteresowanie w polskim środowisku muzycznym. Wkrótce po premierze *Czarodziejską górę* okrzyknięto jednym z najważniejszych polskich utworów muzycznych XXI w.⁷, a spektakl i jego twórców uhonorowano prestiżowymi nagrodami⁸. Warto zauważyć, że omawiane dzieło nie jest pierwszą operową adaptacją tej powieści Manna. Poprzedziły ją dwa spektakle o tytule *Zauberberg* powstałe w zbliżonym czasie – 2002 i 2010 r., obydwie wystawione m.in. w Davos: pierwszy⁹ autorstwa Roberta Grossmanna do

3 W 2015 r. przypadają dwie okrągłe rocznice związane z pisarzem – 140. rocznica jego urodzin (6 VI) oraz 60. rocznica śmierci (12 VIII).

4 *Czarodziejska góra* to druga opera w dorobku kompozytora. Pierwszą jest *Ignorant i szalenie* według sztuki Thomasa Bernharda – utwór przeznaczony na sopran, tenor, kontratenor, bas, aktorkę, statystów, chór dziecięcy oraz orkiestrę kameralną, wystawiony w 2001 r. w Teatrze Wielkim–Operze Narodowej w Warszawie w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego. Według krytyków, „To nieudana opera i jednocześnie wyśmienity teatr dramatyczny ze świetną oprawą muzyczną. Reżyser tak bardzo zdominował kompozytora, że zamierzona opera stała się teatrem z muzyką”, por.: Andrzej Chłopecki, „Meandry Pawła Mykietyna”, *Dwutygodnik* (2011) nr 61, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/2434-meandry-pawla-mykietyna.html>, dostęp 15 VII 2021.

5 Zob.: „Nie być niewolnikiem Thomasa Manna – z Andrzejem Chyrą i Małgorzatą Sikorską-Miszczuk rozmawia Dorota Semenowicz”, w: „*Czarodziejska góra*” na podstawie powieści Thomasa Manna. *Rozmowy / Konteksty / Libretto*, Poznań 2015, s. 22.

6 Pierwszy akt opery trwa 70 minut, drugi – 65 minut.

7 Tomasz Cyz, *Pod podszewką realności*, „Ruch Muzyczny” 61 (2015) nr 7, s. 70.

8 W 2015 r. Paweł Mykietyn otrzymał Koryfeusza Muzyki Polskiej w kategorii „Osobowość roku” oraz Nagrodę Specjalną Miesięcznika „Teatr”, Andrzej Chyra natomiast Nagrodę im. Konrada Swinarskiego dla najlepszego reżysera sezonu teatralnego 2014/2015.

9 Por. recenzje ze spektaklu: Walter Schmid, „Die Oper *Zauberberg* feiert Uraufführung”, *Churer Magazin*, <http://www.churermagazin.ch/pages/archive/200209/zauberberg.htm>, dostęp 15 VII 2021; Jürg Huber, „Eros und Thanatos”, *Neue Bücher Zeitung*, <http://www.nzz.ch/article8FGP0-1.427300>, dostęp 15 VII 2021.

tekstu Rolfa Gerlacha na dziewięciu śpiewaków, chór, balet i wielką orkiestrę, składający się z dwunastu scen w dwóch aktach, drugi – kameralna „hotel opera” Grego-ry’ego Vajdy z librettem Bettiny Geyer przeznaczona na siedmiu śpiewaków i czter-nastu instrumentalistów, trwająca zaledwie 85 minut. Przypomnijmy, że adaptacji scenicznej doczekały się też inne dzieła pisarza – należy tu wymienić przede wszystkim *Śmierć w Wenecji* Benjamina Brittena z librettem Myfanwy Piper a także różne przekłady filmowe, z których najwyższej ceniony jest obraz Luchino Viscontiego¹⁰. *Czarodziejska góra* Pawła Mykietyna wpisuje się więc w szerszy kontekst recepcyjny prozy Manna, który świadczy o jej atrakcyjności dla kolejnych pokoleń artystów.

W na ogół bardzo pozytywnych recenzjach ze spektaklu wskazywano na wrażenie niskiej komunikatywności libretta, pojawiających się i zanikających wątków, segmen-towości, dostrzegano jednak, jak wielkim wyzwaniem jest przełożenie takiej powieści na operowy tekst¹¹. Ludwik Stomma nie dał adaptacji żadnych szans, deklarując, że opery nigdy nie zobaczy, a libretto podsumował następująco: „jakiegokolwiek by mu-zycznie było, zdaje mi się błażeniem, a dla mnie osobiście, również bezczelnością poniżającą i Hansa Castorpa, i mnie”¹². Wskażmy tu na istotną cechę powieści, która przyczynia się do problemów adaptacyjnych – bohaterowie Manna to postaci mało aktywne, prawie niedziałające, stąd też – jak stwierdzają badacze – w *Czarodziejskiej górze* akcji w podstawowym znaczeniu tego słowa prawie nie ma¹³, nie należy roz-patrywać jej w kategoriach ruchu, zmiany planów i fizycznych konfliktów między ludźmi, jak pisze Marek Wydmuch: „Tutaj wszystko dzieje się «wewnątrz», intryga rozgrywa się na płaszczyźnie intelektualnej, przeciwko sobie występują nie osoby, ale idee [...]”¹⁴. Ze względu na swoją symbolikę (która widoczna jest już na poziomie imion postaci) i bogactwo różnorodnych odwołań do kultury europejskiej, jej mitów i symboli (choćby w wypowiedziach Settembriniego, który ni stąd, ni zowąd zaczyna przemawiać słowami Mefistofelesa z *Fausta*), powieść ta, mimo że doczekała się już wielu interpretacji, jako ogromny zbiór aluzji hermeneutycznych wciąż stanowi wyzwanie dla literaturoznawców. Poszczególne omówienia na plan pierwszy wysu-wały wątki faustowskie, problem choroby i śmierci, fascynacji kobietą, dojrzewania

10 Por.: Alicja Helman, „Czy i jak adaptować prozę Manna?”, *Ekrany* 9 (2019) nr 2, s. 90–94.

11 Jacek Hawryluk, „Czarodziejska góra Mykietyna, Chyry i Bałki na festiwalu Malta. Operowa sztuka manipulacji czasem”, *Gazeta Wyborcza* z dn. 29 VI 2015, <https://wyborcza.pl/7,75410,18266377,czaro-dziejska-gora-mykietyna-chyry-i-balki-na-festiwalu-malta.html>, dostęp 15 VII 2021.

12 Ludwik Stomma, „Opera nie na temat”, *Polityka* (2015) nr 27, s. 104. Z felietonistą *Polityki* polemizo-wał Adam Suprynowicz, wykazując, że swoją opinię wydaje on na podstawie słów błędnie przypisanych autorce libretta sugerujących, że spór Settembriniego i Naphty jest dziś aktualny i stanowi oś opery, a w istocie jest on w operze traktowany pobocznie, por.: Adam Suprynowicz, „Szlachetna rozrywka: Felieton obok tematu”, *Ruch Muzyczny* 61 (2015) nr 8, s. 21.

13 Peter Egri, „Czarodziejska Góra – Ulisses”, w: *Tomasz Mann w oczach krytyki światowej*, red. Aleksander Rogalski, przekł. Maria Boduszyńska-Borowikowa, Warszawa 1975, s. 151.

14 Marek Wydmuch, „Droga do Berghofu. Posłowie”, w: *Tomasz Mann, Czarodziejska góra*, przekł. Józef Kramsztyk, Warszawa 1982, s. 375.

do miłości i do śmierci, a także wykazywały podobieństwo do wcześniejszych i późniejszych dzieł Manna, np. *Śmierci w Wenecji* (1912) i *Doktora Faustusa* (1947), a także innych ważnych pozycji europejskiej literatury, np. *Ulissesa* Jamesa Joyce'a (1922)¹⁵.

STRATEGIE ADAPTACYJNE – UWAGI WSTĘPNE

Cechującą operę synkretyzm sztuk pozwala na różne podejścia analityczne. W analizie treści dzieła, przechodzenia wątków i motywów z pierwowzoru do adaptacji, pierwszoplanowo potraktować należy oczywiście libretto, w niniejszym artykule wskazane zostaną jednak również elementy dźwiękowe opery Mykietyna, które w znaczący sposób dopełniają treść słowną, pełnią funkcję ilustracyjną, przywołują konkretne elementy dzieła literackiego¹⁶. Podstawową czynnością staje się określenie relacji libretta w stosunku do pierwowzoru: analiza i interpretacja obu tekstów, a następnie dokonanie interpretacji porównawczej, mającej na celu ustalenie zbiorów elementów odrzuconych, zmienionych i dodanych, a także określenie charakteru dokonanych zmian¹⁷. Przy tej analizie pomocna okazuje się metoda przekładu intermedialnego Eugenia Spedicato¹⁸, pozwalająca określić związki między dwoma tekstami na poziomie treści¹⁹. Spedicato wyróżnił następujące możliwości relacji zachodzących między dwoma tekstami: upodobnienie/zrównanie (zobrazowanie, czyli przeniesienie treści), substytucja (zastąpienie jakiegoś elementu przez inny), amplifikacja (rozszerzenie o charakterze innowacyjnym, wyjście poza adaptację), redukcja (adaptacja właściwa, skrócenie, skompresowanie, usunięcie niektórych elementów, konieczne zwłaszcza w przypadku długich powieści), kondensacja (skrócenie i zestawienie elementów z pierwowzoru z innymi), dyfuzja (wypełnienie nową treścią elementu istniejącego w pierwowzorze), nowe uporządkowanie (odwrócenie lub zmiana porządku, najczęstsza praktyka adaptacji)²⁰. Operacje te nie zostają przeprowadzone w oderwaniu od siebie, ale przenikają się wzajemnie, co świadczy też o złożonej konstrukcji nowego dzieła²¹. Jak zaznacza Iwona Puchalska, adaptacja staje się

15 Zob.: P. Egri, „Czarodziejska Góra – Ulisses”, s. 141.

16 Świadomie zrezygnowano jednak z analizy teatralnej warstwy dzieła, uznając, że jest to zagadnienie wymagające oddzielnych badań i odrębnej perspektywy metodologicznej.

17 Iwona Puchalska, *Sztuka adaptacji: literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Kraków 2004, s. 28–35.

18 Eugenio Spedicato, *Literatur auf dem Leinwand am Beispiel von Luchino Viscontis „Morte a Venezia”*, Würzburg 2008, s. 23–45, opr. K. Kozłowski, cyt. za: Małgorzata Choczaj, „O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów”, *Przestrzenie Teorii* 10 (2011) nr 16, s. 27–28.

19 Metoda ta została wykorzystana do porównania noweli *Śmierć w Wenecji* Thomasa Manna i libretta Myfanwy Piper do opery Benjamina Brittena, por.: Aleksandra Bręńska, „No choice for the living, no choice for the dead» – o librecie opery *Śmierć w Wenecji* Benjamina Brittena”, w: *Natchnienia poety i muzyka żenić się z sobą powinny*, red. Elżbieta Nowicka, Alina Borkowska-Rychlewska, Poznań 2013, s. 171–181.

20 Cyt. za: *ibid.*, s. 171.

21 *Ibid.*, s. 12.

przestrzeń destrukcji, a nawet dekonstrukcji, „aby utwór literacki mógł posłużyć za podstawę opery, musi zostać przeredagowany, rozłożony na różne elementy, które następnie zostają wyselekcjonowane, zmodyfikowane i ułożone w nową całość”²².

W librecie uderza redukcja powieści Manna – co zrozumiałe, ponieważ forma ta musi ograniczać się do partii dialogowych, wszystko co jest opowiadaniem o czymś, opisem nie ma w nim zastosowania, nie znajdziemy więc w tekście Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk śladu po gęstej narracji powieści. Mamy do czynienia z tekstem, dla którego powieść była tylko źródłem inspiracji²³, gdyż autorom koncepcji libretta (Małgorzacie Sikorskiej-Miszczuk i Andrzejowi Chyrze) przyświecała idea, by dopowiedzieć pewne wątki przez Manna nierozwinięte, stworzyć powieściowy apokryf²⁴, wydobywający z pierwowzoru to, co niejasne – bez konieczności ścisłego ilustrowania przebiegu narracji. Między powieścią Manna a librettem dokonano więc, według przywołanej wyżej typologii Spedicata, obok redukcji – operacji kondensacji, dyfuzji i amplifikacji. Takie podejście wydaje się całkowicie uzasadnione, uniknięto w ten sposób porywania się na zadanie trudne i niebezpieczne, jakim z pewnością byłoby wierne przełożenie tego bogatego w znaczenia arcydzieła literatury europejskiego modernizmu na współczesną formę dramatyczno-muzyczną. Szczegółowa adaptacja na medium opery byłaby zresztą niewykonalna, zważywszy na objętość powieści oraz jej dyskursywność i afabularność²⁵. Słuszność takiej strategii adaptacyjnej potwierdza także Alicja Helman przyglądająca się filmowym adaptacjom twórczości Manna – zdaniem badaczki na skutek prób dochowania wierności literze prozy Manna powstawały filmy płaskie i nudne, a jedyną receptą na stworzenie wybitnego dzieła filmowego na podstawie jego powieści jest twórcza zdrada oryginału, co dotychczas udało się jedynie Luchinowi Viscontiemu²⁶. Helman dochodzi nawet do wniosku, że być może adaptacja nie pozostaje sprawą przekładu, ale jego twórczego przetworzenia, w wyniku czego powstaje autonomiczne dzieło, sięgające tylko do jakiegoś źródła inspiracji, jak w przypadku każdego wytworu sztuki²⁷. Stawiając na pierwszym planie problemy egzystencjalne, punktem ciężkości i osnową libretta uczyniono uczucia i stany emocjonalne bohaterów, a zupełnie odsunięto wątki polityczne i społecz-

22 I. Puchalska, *Sztuka adaptacji*, s. 254.

23 W jednym z wywiadów autorka wyznała, że inspiracją do pracy nad tekstem były także współczesne libretta – powieściowe adaptacje, m.in. libretto Myfanwy Piper do *Śmierci w Wenecji* Benjamina Brittena oraz Johna Maxwella Coetzego według jego własnej powieści do opery *Slow Man* Nicholasa Lensa, zob.: Anna S. Dębowska, „Sanatorium bez klepsydry – operowa *Czarodziejska góra* na Malcie”, *Gazeta Wyborcza* z 12 VI 2015, http://wyborcza.pl/1,75475,18104499,Sanatorium_bez_klepsydry___operowa_Czarodziejska.html, dostęp 6 VI 2016.

24 Określenie Andrzeja Chyry, por.: „A może śmierci nie ma? Z Pawłem Mykietynym rozmawia Dorota Kozłowska”, w: „*Czarodziejska góra*” na podstawie powieści *Thomasa Manna*, s. 14.

25 Również czterogodzinna adaptacja filmowa *Czarodziejskiej góry* nie była w stanie sprostać temu zadaniu, por. A. Helman, „Czy i jak adaptować”, s. 91.

26 *Ibid.*, s. 91.

27 *Ibid.*, s. 92.

ne obecne u Manna. Dzięki temu dzieło ma charakter uniwersalny, niezależny od kontekstu epoki, co znajduje także uzasadnienie we współczesnych interpretacjach powieści²⁸ i wpisuje się w kilkusetletnią tradycję dzieł operowych za najpiękniejsze i najbardziej wartościowe do pokazania na scenie uznające dramat człowieka i jego przeżycia. Pod tym względem opera Pawła Mykietyna, mimo nowoczesnego języka muzycznego, stanowi więc dzieło odwołujące się do tradycji, w tradycyjny sposób potraktowano w nim także libretto jako tekst pisany w celu umuzycznienia²⁹.

Tekst napisany jest metaforycznym językiem, opiera się na krótkich scenach, w których widoczna jest duża kondensacja treści i fragmentaryczność zauważalna w aluzjach do powieści przefiltrowanych przez wizję autorki. Znamienną cechą tworzywa libretta są pytania, na których opierają się partie dialogowe bohaterów (co zostało przez kompozytora odwzorowane poprzez interwał wznoszący, w katalogu figur retorycznych określany jako *interrogatio*, odzwierciedlający melodykę zdania pytającego, można zauważyć tu pewną analogię – im większy skok w górę, tym większe zdziwienie on wyraża). Pytania można podzielić na kilka grup: pytania o uczucia (typ najczęstszy, np. „czy ty go kochasz?”³⁰, „pożadasz mnie?”, „cieszysz się?”), w tym pytania kierowane do Hansa („co cię tak rozbawiło?”, „czy pan jest zdrowy?”, „a ty nie chciałbyś zajrzeć do łóżka Kławdii?”, „czemu pan płacze?”, „co na to rodzina?”, „czemu pan stąd nie wyjedzie?”), pytania mające na celu uzyskanie informacji, wprowadzane, by przedstawić słuchaczom nową postać pojawiającą się w operze („skąd jesteś, Elly?”), pytania o funkcji fatycznej („jestem chory, co słyhać?”) oraz pytania z gatunku retorycznych („co słyhać w brzuchu anakondy?”). Również powieściowa filozoficzna dyskusja Settembriniego i Naphty zasygnalizowana została za pomocą wymownych pytań, jakie bohaterowie zadają sobie nawzajem: „gdzie jest dusza?”, „wie pan, co to jest diabeł?”, „pan jest przeciwko cmentarzom?”, „czy da się płakać nad proszkiem z człowieka?”.

Warto zwrócić uwagę także na błyskotliwe „etykiety” charakteryzujące bohaterów i miejsce akcji, wnoszące do opery elementy humoru, ironii i absurdu, obecne w powieści, a zarazem pełniące funkcję przekaznika skondensowanej treści, np. „nazywam

28 Por.: Dariusz Pakalski, „Hansa Castorpa sen o wielkości natury”, *Studia z Historii Filozofii* 4 (2013) nr 1, s. 107–120.

29 Zupełnie inną wizję libretta przedstawił współczesny kompozytor i reżyser Heiner Goebbels, traktując słowo jako istotny element formotwórczy interesujący go nie tylko pod względem treściowym, semantycznym i interpretacyjnym, ale i formalnym: układem treści, powtarzającymi się znakami interpunkcyjnymi, spójnikami, o czym pisze szerzej Marcin Bogucki („Najczystsza postać niearystotelesowskiej poetyki”, *Dialog* 63 (2018) nr 2, s. 47–57) oraz Heiner Goebbels (*Przeciw Gesamtkunstwerk. Ku różnicy sztuk*, przekł. Anna R. Burzyńska, w: Heiner Goebbels: *Przeciw Gesamtkunstwerk*, wybór i wstęp Lukáš Jiříčka, przekł. Anna R. Burzyńska i Sławomir Wojciechowski, Kraków 2015, s. 97–107).

30 Wszystkie cytaty z tekstu libretta pochodzą z książki operowej: „Czarodziejska góra” na podstawie powieści *Thomasa Manna. Mykietyn. Sikorska-Miszczuk. Chyra. Bałka*, Poznań 2015. Ze względu na analizę treści podaję tylko polską wersję tekstu.

się Hans Castorp/ jestem zdrowy smacznego”, „pan mówi smacznego/ ja mam 38 z kreskami”, „prawdziwi Niemcy: flegmatyczni w energiczny sposób”³¹, „niech pan wstanie i wyjeżdża najszybciej jak się da”, „rentgen często daje fałszywy obraz”.

Poetycki charakter (w librecie umieszczono też oryginalną poezję – wiersz *Scyto-wie* Aleksandra Błoka) dostrzegalny jest zwłaszcza w ariach bohaterów, np.:

Wydech
Inaczej tęskni brzuch
Inaczej uda dłonie usta
Brzuch potrzebuje
By czubkiem palców
Kręcić kółka dookoła pępka
Do którego wkłada się muszelkę

Takie ukształtowanie libretta zbliża je do liryki, co dla tekstu operowego jest dość typowe³².

ODNIESIENIA DO PIERWOWZORU

Mimo ogromnej redukcji tysięczstronicowej powieści do poetyckiego tekstu liczącego około trzydziestu stron, w librecie *Czarodziejskiej góry* mamy do czynienia z operacją zrównania na kilku poziomach. Po pierwsze w operze występują najważniejsi bohaterowie powieści: Hans Castorp (Szymon Komasa³³), Joachim Ziemmsen (Szymon Maliszewski), Lodovico Settembrini (Karol Kozłowski), Leon Naphta (Urszula Kryger), radca Behrens (Łukasz Konieczny), doktor Krokowski (Juan Noval Moro), Kławdia Chauchat (Barbara Kinga Majewska), Pani Stöhr (Jadwiga Rappé), Mynheern Peeperkorn (Marcin Habela) oraz postaci drugoplanowe: Marusia (Agnieszka Kiepuszewska), Wehsal (Michał Dembiński) i Elly Brand (Anna Gadt). Postaci te podobnie jak u Manna często występują w parach, z których najważniejsze tworzą – Hans i Joachim (ta relacja została w operze podkreślona mocniej niż u Manna, libretto często nawiązuje do braterskiej miłości bohaterów), Settembrini i Naphta, Behrens i Krokowski, a także pary kochanków – Hans i Kławdia, Joachim i Marusia. W librecie występuje także równoważna relacja Hansa i Amerykanki, o której należy tu wspomnieć, a która należy oczywiście do adaptacyjnych amplifika-

31 To zabawna trawestacja oryginalnej wypowiedzi Settembriniego: „Pańscy ziomkowie są w ogóle flegmatyczni, prawda? Ale i energiczni!”, por.: Tomasz Mann, *Czarodziejska góra*, przekł. Józef Kramsztyk, Warszawa 1982, s. 197.

32 Por.: Katarzyna Lisiecka, „Z poetyki libretta. Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego”, w: *Horyzonty opery*, red. Dobrochna Ratajczakowa, Katarzyna Lisiecka, Poznań 2012, s. 127.

33 W nawiasach podano obsadę solistów z prawykonania. Warto odnotować, że Paweł Mykietyn pisał poszczególne partie dla konkretnych wykonawców, biorąc pod uwagę nie tylko czynniki głosowe, ale także „charakterologiczne” dopasowanie do operowej postaci.

cji. „Metaaluzją” do świata Manna jest też wielojęzyczność libretta z przewagą języka niemieckiego³⁴ (była to decyzja kompozytora, który uważa, że język polski „nie jest wdzięczną materią do śpiewania”, ponadto Manna nie należy śpiewać po polsku³⁵) – w operze, podobnie jak w książce, pojawiają się też inne języki: rosyjski, włoski, hiszpański, francuski, angielski, przypisane poszczególnym postaciom, np. w partiach Settembriniego dominuje język włoski, Kławdii – rosyjski, Amerykanki – angielski.

Zrównanie zaobserwować możemy też na ogólnym poziomie konstrukcyjnym, ponieważ libretto zachowuje podstawową linię fabularną powieści, ogniwa niezbędne dla przebiegu dramatycznego, które doprowadzają głównego bohatera wciągniętego w dziwny świat sanatorium Berghof do tragicznej konfrontacji z własnymi uczuciami. Opera sygnalizuje następujące wypadki, które w niezmienionym porządku znajdziemy w pierwowzorze: przyjazd Hansa, spotkanie z Joachimem, posiłek, podczas którego Hans przedstawia się gościom, rozmowa Hansa i Kławdii, wyjazd, powrót i śmierć Joachima, samotna wyprawa Hansa w góry, rozmowy Naphty z Settembrinim, przyjazd Kławdii z Mynheerem Peeperkornem, uczta Peeperkorna, jego rozmowa z Hansem i samobójstwo, pojedynek Settembriniego i Naphty, seans spirytystyczny, podczas którego wywołano ducha Joachima, wybuch wojny. Jest to oczywiście tylko oś fabularna powieści, często zarysowana w kilku słowach, jednak dla znających powieść Manna pozostaje ona rozpoznawalna³⁶. Jednocześnie w librecie znajdziemy także wiele zrównań fragmentarycznych – obejmujących np. wypowiedzi poszczególnych postaci, które opierają się na krótkich cytatach z powieści lub ich skondensowanych parafrazach, np. kwestia „twarz mnie pali” jednoznacznie odsyła do powieściowego motywu. Konfrontując tekst libretta z prozą Manna, odnajdziemy więc cytaty dosłowne (np. kwestie Settembriniego: „Eh! Ingegnere! Aspetti! Che cosa fa! Ingegnere! Un po di ragione, sa!”), „O salute, o Satana, o Ribellione, o forza vindice della Ragione”), ale i zdania, do których autorka się odwoływała, na których wzorowała swoje kwestie. Zdarza się też, że tekst jednej powieściowej postaci został przypisany innej (w librecie Hans wypowiada zdanie, które u Manna powiedział Settembrini: „flegma na całej linii”).

34 Tekst został napisany po polsku, autorem tłumaczenia na język niemiecki jest Andreas Volk.

35 W jednym z wywiadów Mykietyń przyznał, że pierwsze pół godziny muzyki skomponował do polskiego tekstu i wtedy zorientował się, że „coś nie gra”, por.: „Moc zasugerowanej nadziei. Paweł Mykietyń o Pasji wg św. Marka w rozmowie z Krzysztofem Cyranem”, *Teoria Muzyki* 6 (2017) nr 11, s. 134–135. Sięganie po języki oryginalnych tekstów było dla kompozytora idiomatyczne, choćby wskazać hiszpański i angielski w *Królu Learze* do libretta Piotra Gruszczyńskiego na podstawie tekstów Rodriga Garcii i Szekspira, ale także hebrajski przekład w *Pasji według św. Marka*, umiejscawiający biblijną historię w Ziemi Świętej. Z taktyki tej wyłamuje się kompozycja *Herr Thaddäus*, której warstwę tekstową stanowi Mickiewiczowska *Inwokacja* w niemieckim tłumaczeniu autorstwa Siegfrieda Lipinera. Pozbawienie narodowego tekstu właściwego mu kontekstu można interpretować jako celową dekonstrukcję przyzwyczajęń słuchacza, co dla twórczości Mykietyńa wydaje się znamienne. Wymienione wyżej przykłady świadczą o dużym znaczeniu, jakie kompozytor przykład do umuzycznianego tekstu.

36 Pewne wskazówki interpretacyjne i cytaty z powieści Manna zostały także umieszczone w didaskaliach.

Jak już wspomniano, libretto w bardzo skondensowany sposób przywołuje powieściowe sceny, np. sen Hansa i długą rozmowę bohatera z Kławdią po francusku podczas balu karnawałowego – Nocy Walpurgi sygnalizują zdania z powieści: „pożycz mi ołówek” (stanowiące jeden z lejtmotywów opery), „nie jesteśmy na Ty”, „adieu, mon prince Carnaval”. W operze następuje pewna modyfikacja – scenie tej towarzyszy Amerykanka, która śpiewa z Hansem miłosną arię „der Bauch sehnt sich anders”, a później, dowiadując się o uczuciu Hansa do Kławdii, wyraża swą zazdrość rozpaczliwym wołaniem „let the Earth crack opens” i staje się tym samym symbolem miłości odrzuconej, nieszczęśliwej, która zamienia się w niszczycielską siłę.

Wiernie zarysowano kluczową scenę z powieści, w której Peeperkorn nakazuje Hansowi pocałować Kławdię w czoło, na co bohater, podobnie jak w Mannowskim oryginale, się nie zgadza („nie mogę, to dla mnie koniec świata”) albo scenę, w której Holender wprost pyta Hansa o to, czy był kochankiem Kławdii, na co bohater odpowiada słowami pisarza: „drobiazg, wieczór nieodpowiedzialnego <ty>”. Odwołanie do powieści stanowi także przyjazd Kławdii wraz z Holendrem – podobnie jak u Manna wydarzenie to zostało w operze skomentowane złośliwymi komentarzami Behrensa („wytrwałość hojnie nagrodzona”, „nie wiem, gdzie go wyłowila, mają nawet wspólną kasę”, „nie przyjechał dla rozrywki, zaflęgmiony przez alkohol, poza tym malaria”), na które Hans nie pozostaje dłużny („Kławdia znajdzie czas, by pozować?”), demaskując tym samym zainteresowanie lekarza Rosjanką. Kwesie operowego Peeperkorna wiernie nawiązują do powieściowego pierwowzoru, niekiedy niemal się z nim pokrywają:

Die Frauen trinken wir das Heilige mit quellenden Brüsten weicher Bauchfläche fordert uns heraus beansprucht das Höchste Alle Spannkraft unserer Manneslust die vor ihm besteht oder zuschanden wird das ist der Weltuntergang Clawdia trinken wir die Welt wir nie untergehen [...]	kobiety napijmy się świętość z bujnymi piersiami miękkimi brzuchami prowokują nas domagają się Największego pełnego napięcia męskiej żądz która wyjdzie zwycięsko albo haniebnie zawiedzie wtedy koniec świata, Kławdia pijmy świat nigdy się nie skończy [...] ³⁷ .
--	--

37 Por.: T. Mann, *Czarodziejska góra*, s. 219.

Przykładem zrównania jest operowy doktor Behrens, reprezentujący – tak w powieści, jak i operze – miłość cielesną, który podczas oglądania portretów Kławdii mówi słowami Manna: „ramię kobiece / tym one właśnie obejmują nas / podczas miłości”, „rosyjska kotka / uwielbiam / jak miauczy po francusku”. Podobnie jak w oryginale, w operze Mykietyna Wschód pod postacią Kławdii zostaje zaprezentowany jako coś egzotycznego i niebezpiecznego, przed czym Settembrini pragnie uchronić Hansa.

W operze Mykietyna istotnym nośnikiem znaczeń jest także muzyka, która w naturalny sposób, jako sztuka rozgrywająca się w przestrzeni czasowej tematyzuje jego upływ i zatrzymywanie się. Sam Mann przyznał, że *Czarodziejska góra* to powieść o czasie: dotyczy czasu historycznego, usiłując odmalować wewnętrzny obraz przedwojennej Europy, oraz dotyka czasu samego w sobie, który staje się też przedmiotem powieści³⁸, jak podkreślają literaturoznawcy, książka przedstawia hermetyczne zaczarowanie młodego bohatera w beczasowości, a jednocześnie próbuje unicestwić czas za pomocą swoich artystycznych środków³⁹ (przypomnijmy, że zaplanowana na trzy tygodnie wizyta Hansa Castorpa w sanatorium rozciąga się na siedem długich lat nieprzerwanego pobytu). Czas „jako taki” zostaje przez pisarza potraktowany wielowymiarowo – rozważania na temat jego upływu pojawiają się zarówno w wypowiedziach bohaterów (np. rozmowy Hansa z Joachimem i Settembrinim), jak i w komentarzach narratora, który manipuluje tempem opowiadania akcji, niektóre wątki rozciągając, inne zaś zaskakująco kondensując:

[...] podczas gdy nasze sprawozdanie z pierwszych trzech tygodni pobytu Hansa Castorpa u tych tu w górze [...] pochłonęło zgodnie z naszymi własnymi na wpół uświadomionymi oczekiwaniami tak wiele czasu i miejsca – to uporanie się z następnymi trzema tygodniami jego pobytu wymagać będzie zaledwie tylu wierszy, a nawet słów i chwil, ile te pierwsze zajęły stronicy, arkuszy, godzin i dni pracy: przeczuwamy, że owe trzy tygodnie załatwimy i pogrzebimy jak z bicia trzask. [...] czas tak samo urasta lub kurczy się w naszej świadomości, schodzi szybko lub dłuży się nam w tej samej mierze, co młodemu Hansowi Castorpowi⁴⁰.

Podobnych manipulacji relatywizujących odczuwanie czasu przez słuchaczy dokonał w warstwie dźwiękowej *Czarodziejskiej góry* Paweł Mykietyń (co oczywiste, są one dużo bardziej sugestywne niż te z powieści), opierając cały utwór na wzorze na równomierne przyspieszenie tempa, ściśle wyliczonym za pomocą matematycznego algorytmu, co było możliwe do zrealizowania dzięki zastąpieniu orkiestry ścieżką dźwiękową odtwarzaną z taśmy. Wszystkie aluzje dotyczące upływu czy zatrzymania czasu, tak licznie obecne w powieści, wyraził kompozytor za pomocą zmian tempa: permanentnych przyspieszeń i zwolnień⁴¹, a także operowania ciszą, stąd też nie znaj-

38 Zob.: Tomasz Mann, *Eseje*, przekł. Irena i Egon Naganowscy, Warszawa 1964, s. 393.

39 P. Egri, „Czarodziejska góra – Ulisses”, s. 151.

40 T. Mann, *Czarodziejska góra*, s. 183.

41 O muzyce *Czarodziejskiej góry* por.: Magdalena Nowicka, „Idiomatic Features of the Compositional Style of Paweł Mykietyń in the Opera *Czarodziejska góra* [The magic mountain] – a Reconnaissance”, *Interdisciplinary Studies in Musicology* 16 (2016), s. 9–25.

dziemy ich prawie w treści libretta, jedyną kwestią, jaka się pojawia, jest zdanie-cytat z powieści „to w ogóle nie jest czas” (trzykrotnie w wypowiedziach Hansa i Joachima) oraz Behrensowskie „już czas”.

Warstwa dźwiękowa opery, na wzór ścieżek filmowych, zawiera także różne efekty brzmieniowe, które pełnią dwie zasadnicze funkcje: ilustrują zdarzenia nieobecne w librecie (np. odgłos pociągu pojawiający się na początku pierwszego aktu oznacza przyjazd Hansa do sanatorium⁴², w drugim akcie natomiast oznajmia o wyjeździe Kławdii, odgłosy strzałów w drugim akcie ilustrują pojedynek Settembriniego i Naphty, następnie wybuch wojny), są powiązane z konkretną postacią i odwołują do jej powieściowej charakterystyki (np. trzaśnięcie drzwiami oznajmia pojawienie się Kławdii, dźwięk ten pojawia się w pierwszym akcie we wszystkich scenach z jej udziałem, co pozwala zaliczyć go do elementów charakteryzujących tę postać) lub też ewokują odpowiednią atmosferę (np. tykanie zegara, brzmienie świerszczy lub powracający często, zwłaszcza w drugim akcie gwar restauracji). Nowoczesne podejście kompozytora do dzieła operowego pozwoliło uzyskać większą ilustracyjność – nie tylko poprzez muzykę, lecz także dźwięki konkretne w znacznym stopniu dopełnić tekst libretta, obie te warstwy wzajemnie się dopełniają jako nośniki treści. Nie trzeba zaznaczać, że ze wszystkich sztuk muzyka najbardziej bezpośrednio dotyka receptorów ludzkich emocji, nawet bez słownego dookreślenia jest w stanie odmalować stany psychologiczne bohaterów, wywołać w słuchaczach odpowiednie skojarzenia, artykułuje więc to, co libretto może tylko sygnalizować⁴³.

OPEROWE AMPLIFIKACJE

Zmiany w stosunku do pierwowzoru zwracają szczególną uwagę, ponieważ świadczą o oryginalnym potraktowaniu prozy Manna, jej współczesnej interpretacji. Kluczową operową amplifikacją, a jednocześnie dyfuzję stanowi rozbudowanie postaci Amerykanki – przez Manna została jedynie wspomniana jako zmarła pacjentka, po której Hans przejmuje pokój numer 34, w operze natomiast jest to jedna z głównych postaci, która determinuje narrację: pojawia się na początku spektaklu, kiedy bezgłośnie przemyka przez scenę w czerwonym kloszu (nasuwającym skojarzenia z trumną), scenach kulminacyjnych, kiedy towarzyszy Hansowi flirtującemu z Kławdią, a chwilę później śpiewa pełną rozpaczy arię o śmierci, i w zakończeniu, kiedy przybywając

42 To efekt szczególnie sugestywny, ponieważ przy jego nagrywaniu kompozytor zastosował efekt Dopplera, dzięki czemu słuchacze mogą odnieść wrażenie zbliżania i oddalania się źródła dźwięku tak, jakby pociąg rzeczywiście przejeżdżał przez salę, por.: M. Nowicka, „Idiomatic Features”, s. 21.

43 Znamiennym dowodem silnego oddziaływania muzyki ze spektaklu może być fakt, że aria Szymona Komasy pt. *Lament Hansa* została nagrana na debiutanckiej płycie artysty, podobnie jak wiele operowych arii w historii doskonale funkcjonuje więc już nie tylko w swoim pierwotnym scenicznym kontekście, por.: *Polish Love Story* (CD), Oskar Jezior (piano), Szymon Komasa (baritone), Warner Music Poland, 2019. Nagranie tej arii z premierowego spektaklu na Festiwalu Malta dostępne jest także w serwisie YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=msGRc5ulreg>, dostęp 19 VII 2021.

z zaświatów, bierze ślub z bohaterem. Tej postaci przypisany jest też jeden z głównych motywów muzycznych opery, „motyw miłosny Berghofu”⁴⁴, rozpoczynający się skokiem o undecymę w górę, po którym następuje sekundy, descendantalny pochod do dźwięku początkowego, na tej figurze opiera się aria–miłosne wyznanie bohaterki „Der Bauch sehnt sich anders”, przejmując go także Hans oraz inne postaci. Amerykanka jest też najbardziej zagadkową i metaforyczną postacią w operze, wyznacza symboliczno-oniryczną konwencję, wprowadza niejednoznaczność interpretacyjną – jest zmarłą ciągle obecną wśród żywych, którzy poprzez jej oddziaływanie coraz bardziej zbliżają się do świata umarłych – szczególnie silnie oddziałuje na Hansa, stając się przewodniczką bohatera po tajemniczym świecie Davos, pojawia się w jego snach. Za sprawą Amerykanki w operze powraca też wielokrotnie motyw snu – jej obecność na scenie miesza to, co rzeczywiste, z tym, co „śnione”, co odsyła do powieściowego rozmycia granic rzeczywistości i marzeń sennych. Bohaterka związana jest także z kręgiem śmierci – w swoim ostatnim śnie w pierwszej scenie opery widzi Hansa trzymającego jej szpilki⁴⁵, bohater w jej obecności odczuwa także śmiertelność chłód⁴⁶, a w swojej kulminacyjnej arii personifikuje śmierć⁴⁷ za pomocą metafory kruka – zakorzenionego w kulturze europejskiej symbolu ptaka złowróbnego. Wcielając się w rolę Amerykanki Agata Zubel postać tę zinterpretowała następująco:

Amerykanka nie musi się zmagać z żadnymi fizycznymi dolegliwościami, one są już całkowicie poza nią, życie na ziemi jest dla niej tematem zamkniętym. Bohaterka błąka się wśród chorych krążących po sanatorium, snuje się po całej tej klaustrofobicznej przestrzeni. Ona jako jedyna ma w sobie siłę, by nazwać rzeczy po imieniu, ma odwagę i możliwość wyrazić swoją rozpacz i ją przeżyć, wie, że tego, czego nie zrobiła za życia, nie da się już naprawić, miłości, której nie przeżyła, już nie przeżyje, może tylko żałować, wyrażać swoją rozpacz i rezygnację⁴⁸.

44 Określenie Pawła Mykiety, zob.: Piotr Kosiewski, „Umysł ścisły o uczuciach. Wywiad z Pawłem Mykiety”, *Tygodnik Powszechny* z 5 VII 2015, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/umysl-scisly-o-uczuciach-29074>, dostęp 6 VI 2016.

45 W jednym z wywiadów autorka libretta wyznała, że rekwizyt ten miał stanowić symbol strzaskanego nieba: „*Czarodziejską górę* kończy piękne zdanie: czy narodzi się nowa miłość, czy z tego błota, w którym ginie podczas wojny Castorp, po siedmiu latach dojrzewania, czy z tego gorączkowego snu – narodzi się nowa, piękna miłość. Właśnie z tego zdania w moim librecie narodziła się postać Amerykanki. Hans ma szpilki, które ona kupiła. Miałam na ten temat sen. Kobieta mówiła do mężczyzny o strzaskanym niebie, które trzeba pozbiierać i złożyć na nowo. To strzaskane niebo zamieniliśmy potem na buty-szpilki, konkretny rekwizyt, którym możemy posługiwać się w teatrze”, zob.: Jacek Cieślak, „Wyluskać perłę spośród ziarenek fasoli. Wywiad z Małgorzatą Sikorską-Miszczuk”, *Przestrzenie Teatru* (2015) nr 10, http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1253/wyluskać_perle_sposród_ziarenek_fasoli, dostęp 6 IV 2010.

46 Zob.: *Czarodziejska góra na podstawie powieści Thomasa Manna*, s. 165.

47 Nagranie tej arii z premierowego spektaklu na Festiwalu Malta dostępne jest w serwisie YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=V7ipAh-lcew>, dostęp 15 VII 2021.

48 Magdalena Nowicka, „W operze współczesnej zachwycająca jest jej różnorodność. Rozmowa z Agatą Zubel”, *MEAKULTURA*, <http://meakultura.pl/artukul/w-operze-wspolczesnej-zachwycajaca-jest-jej-roznorodnosc-rozmowa-z-agata-zubel-1651>, dostęp 14 VII 2021.

Zupełnym dodatkiem do treści powieści jest figura anakondy, z jednej strony związana ze śmiercią, z drugiej z postacią doktora Krokowskiego (jedną z bardziej tajemniczych i mefistofelicznych w operze Mykietyna, której sceniczna kreacja znacząco odbiega od powieściowego pierwowzoru i budzi skojarzenia z postacią egzotycznego szamana, co potęguje fakt, że niektóre kwestie śpiewa w języku hiszpańskim, zresztą rola ta została napisana dla Hiszpana Juana Novala Moro). Motyw anakondy pojawia się na początku pierwszego aktu w ścieżce dźwiękowej pod postacią melodii kolumbijskiej piosenki *Danza de la Anaconda*⁴⁹, śpiewanej w oryginalnym języku przez syna kompozytora – Leona Mykietyna⁵⁰ (dziecięcy głos jest dodatkowo zwielokrotniany i przetwarzany elektronicznie, poprzez manipulacje tempem nagrania – jedna z warstw nagrana jest w czasie rzeczywistym, druga znacznie spowolniona co daje efekt monstrialnego brzmienia). W didaskaliach czytamy, że śpiew ten działa jak lekarstwo „by się móc obudzić i widzieć”. O czyhającej na wszystkich (można odnieść wrażenie, że nie tylko na bohaterów opery, ale i publiczność) śmierci – anakondzie, która pochłania cały świat, śpiewa w swojej arii pani Stöhr podczas Nocy Walpurgi – kulminacyjnej scenie pierwszego aktu. Słowa pani Stöhr, uważanej przez powieściowych bohaterów za niekulturalną i niewykształconą, której co chwilę zdarzają się słowne wpadki, zdają się jednak wyjątkowo mądre i profetyczne, wyrażają one *clou* opery – Berghof „połyka” kuracjuszy i zmienia ich w snujące się jak cienie istoty, zawieszane pomiędzy życiem a śmiercią, które nie są już zdolne wrócić do normalnego świata. W operze to właśnie pani Stöhr, powieściowa mistrzyni lapsusów, posiada rodzaj mądrości życiowej i, jak podpowiadają didaskalia, „odkrywa zagadkę świata: skąd jesteśmy i dokąd zmierzamy”. Uosabiająca mieszczaństwo i dobroduszość bohaterka, śpiewając o zagładzie, ujawnia swoje inne, refleksyjne i prorocze oblicze (w recenzjach ze spektaklu postać ta porównana została nawet do demiurga, który „nadaje bohaterom dzieła kierunek, energetyczną siłę i prowadzi ich na barykady wewnętrznej walki”⁵¹). Taka interpretacja wydaje się całkiem uzasadniona, zważywszy na charyzmatyczną rolę Jadwigi Rappé oraz na fakt, że w operze bohaterka ta odgrywa większą rolę niż w powieści, jest ciągle obecna na scenie, przesiadując na krześle, obserwuje pozostałe postaci oraz komentuje ich zachowania (również mimiką), odgrywając także rolę dostarczycielki informacji o zwyczajach panujących w sanatorium. Bez wątplenia anakondę można traktować jak odpowiednik Mannowskiego lejtmotywu śmierci – w drugim akcie powraca on w partiach chóru i doktora Krokowskiego oraz w scenografii – początkowe słowa arii pani Stöhr „Die Anakon-

49 To pieśń związana z rytuałem tradycyjnej medycyny Yagé, por.: Bernd Brabec de Mori, „About Magical Singing, Sonic Perspectives, Ambient Multinatures, and the Conscious Experience”, *Indiana* 29 (2012), s. 73–101, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=247026964004>, dostęp 15 VII 2021.

50 Według informacji uzyskanych od kompozytora. Dostępnych jest wiele aranżacji tej piosenki nagranych przez różnych kolumbijskich artystów, por. m.in. <https://soundcloud.com/ikaro-valderrama/anaconda>, dostęp 15 VII 2021.

51 Ewa Szczecińska, „Labirynt miłości, życia i śmierci”, *Ruch Muzyczny* 61 (2015) nr 7, s. 68.

da verschlingt alles” („anakonda połknie wszystko”) są stopniowo, litera po literze, wyświetlane na ścianie w głębi sceny, czemu towarzyszy miarowy akompaniament przetworzonych brzmień w niskim rejestrze, potęgający mroczną atmosferę. Zanim przed oczami publiczności przewinie się ogromnych rozmiarów napis, widoczny jest tylko jego fragment „die” – co oczywiście, niemiecki rodzajnik, oderwany od całości, sugeruje angielski czasownik „umierać” (takie odczytanie było z pewnością przez twórców zamierzone i jest tym bardziej uprawnione, że w operze mamy do czynienia z językiem angielskim).

W librecie zgodnie z założeniem twórców zasygnalizowane przez Manna wątki uczuciowe zostały rozwinięte, np. miłosna relacja Joachima i Marusi (dodano scenę, w której bohater po śmierci rozmawia ze swoją ukochaną), dopowiedziano także zdarzenia, które wydarzyły się po śmierci Peeperkorna (w powieści Hans w obecności trupa całuje Kławię w czoło, w wersji operowej natomiast pocałunek ten poprzedza scena erotyczna, stanowiąca zarazem pożegnanie bohaterów). Również końcowa scena opery – ślub Amerykanki i Hansa – w której występują tylko umarli bohaterowie (Joachim, Naphta, Amerykanka oraz Hans), co sugeruje, że odbywa się ona w zaświatach, stanowi niejednoznaczną interpretację ostatniego zdania powieści: „Czy z tych śmiertelnych zapasów, z gorączkowej orgii, która wokół ciebie zapala teraz dżdżyste niebo wieczorne, zrodzi się również kiedyś miłość?”⁵².

W pewnym sensie libretto zachowuje intertekstualność powieści poprzez nawiązania do mitów i innych tekstów kultury, ale przeważają w nim aluzje współczesne, możemy więc mówić tu o zabiegu dyfuzji, czyli wypełnienia nową treścią istniejących w pierwowzorze sugestii, np.: „oto nasi Dioskurowie, Kastor i Polluks”; „barbarzyńca w ogrodzie”; „alma wilama joredet hanaszem lewejra amikta?/ jerida corech alija hi”⁵³, „zawsze płaczą głupie łzy”⁵⁴, „hello my funny Valentine!”⁵⁵, oraz tak zwane „złote myśli” – umieszczone w didaskaliach cytaty z twórczości islamskich poetów i mistyków działa-

52 T. Mann, *Czarodziejska góra*, s. 368.

53 „Czemu i dlaczego na dno upada dusza wzniosła?/ do wlotu trzeba upaść”. To cytat ze sztuki Szymona An-skiego *Dybuk. Na pograniczu dwóch światów. Przypowieść dramatyczna w czterech aktach według hebrajskiej wersji dramatu Chaima Nachmana Bialika*, przekł. Awiszaj Hadari, fragmenty z *Pieśni nad pieśniami*, przekł. Izaak Cylkow, Kraków 2007, s. 94. Inspiracją do umieszczenia w librecie omawianego fragmentu *Dybuka* mógł być oparty na dramacie An-skiego spektakl Krzysztofa Warlikowskiego, w którym Andrzej Chyra grał kluczową rolę – Chanana, czyli dybuka, a do którego Paweł Mykietyn skomponował muzykę. Sama fabuła dramatu mogła również stanowić częściową inspirację dla niektórych wątków *Czarodziejskiej góry*, bowiem opowiada ona o miłości zmarłego młodzieńca – Chanana do żyjącej dziewczyny – Lei, która ma poślubić innego (mimo przysięgi o ich małżeństwie, jaką zawarli przed laty rodzice młodych). Duch młodzieńca (zmarłego z rozpaczony za ukochaną) wstępuje w ciało dziewczyny, nie dając jej spokoju. Utwór kończy się metaforyczną sceną ślubu – podobnie w operze Mykietyna, w której Hans bierze ślub z duchem Amerykanki.

54 O „głupich łzach” mówiła Julia – bohaterka dramatu Szekspira, a także Lilla Weneda z utworu Juliusza Słowackiego. Słowa te interpretować można jako płacz z bezsilności, na darmo, który nie przyniesie już żadnej zmiany, por.: Juliusz Słowacki, *Lilla Weneda*, Wrocław 1986.

55 Por. słowa piosenki Richarda Rodgersa z musicalu *Babes in Arms*.

jących w XII–XIII w. funkcjonujące jako popularne motta – „Love is the whole thing. We are only pieces”⁵⁶, „A broken heart hides so many treasures”⁵⁷, czy wreszcie kwestie przypominające wersy piosenek oazowych: „w moim sercu jest wodospad, który czyści moją duszę”. Oczywistą odmianę intertekstualności rozumianej jako obecność jednego tekstu w drugim stanowi włączenie do libretta fragmentów wiersza Aleksandra Błoka pt. *Scytowie*, który posłużył za przedstawienie postaci Kławdii⁵⁸. Zarówno librecistka, jak i kompozytor twórczo odnoszą się do oryginału, niekiedy żonglują różnymi popkulturowymi odniesieniami, niczym Mann powtarzając „cudze słowa”⁵⁹.

~

Libretto adaptujące utwór literacki spełnia funkcję pośredniczącą pomiędzy literaturą a operą, pozostaje wobec niej produktem wtórnym, zapisem interpretacji pierwowzoru, stanowiącym element recepcji dzieła literackiego. Według Klausa Günthera Justa można je porównać do eseju – wytworu refleksji o literaturze, jej tematach i motywach⁶⁰. W tekście Sikorskiej-Miszczuk refleksja ta koncentruje się wokół miłości i śmierci, z tych kręgów wypływają wszystkie inne zasygnalizowane w dziele uczucia i stany władające bohaterami, jak cierpienie duchowe i fizyczne, pożądanie, zazdrość, rozpacz. Krótkie, metaforyczne libretto *Czarodziejskiej góry* stanowi konstrukcję, której znaczenie i ciężar egzystencjalny nadaje warstwa muzyczna i teatralna opery (zachowanie sceniczne śpiewaków-aktorów: gesty, spojrzenia, sposób poruszania się znacząco „konkretyzują” zasygnalizowane w tekście treści). Omawiane dzieło inspiruje także do dyskusji, czego współczesny odbiorca oczekuje od opery adaptującej ważny tekst kultury. Recepcja *Czarodziejskiej góry* zdaje się sugerować, że raczej nie spodziewa się możliwie wiernego przekładu, ale adaptacji w jakiś sposób go poruszającej, dla niego aktualnej.

BIBLIOGRAFIA

Bogucki, Marcin. „Najczystsza postać niearystotelesowskiej poetyki”. *Dialog* 63, nr 2 (2018): 47–57.

Bręńska, Aleksandra. „No choice for the living, no choice for the dead” – o librecie opery *Śmierć w Wenecji* Benjamina Brittena”. W: *Natchnienia poety i muzyka żenić się z sobą powinny*, red. Elżbieta Nowicka, Alina Borkowska-Rychlewska, 171–181. Poznań: PTPN, 2013.

56 Za autora tych słów uważany jest Rumi, poeta suficki, mistyk perski, teolog islamski.

57 Za autora tych słów uważany jest Shams Tabrizi, poeta, duchowy instruktor Rumiego.

58 Nagranie tej partii Kławdii z premierowego spektaklu na Festiwalu Malta dostępne jest w serwisie YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=GTP_7Mzakx8, dostęp 19 VII 2021.

59 Por. Małgorzata Łukasiewicz, „Tomasz Mann i cudze słowa”, *Teksty Drugie* (2003) nr 5, s. 60–81.

60 Podają za: K. Lisiecka, „Z poetyki libretta”, s. 126.

- Chłopecki, Andrzej. „Meandry Pawła Mykietyna”. *Dwutygodnik* 61 (2011), <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2434-meandry-pawla-mykietyna.html>.
- Choczaj, Małgorzata. „O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów”, *Przestrzenie Teorii* 16 (2011): 11–39.
- Cieślak, Jacek. „Wyłuskać perłę spośród ziarenek fasoli. Wywiad z Małgorzatą Sikorską-Miszczuk”. *Przestrzenie Teatru* 10 (2015), http://www.teatr-pismo.pl/przestrzenie-teatru/1253/wyluskac_perle_sposrod_ziarenek_fasoli/.
- Cyran, Krzysztof. „Moc zasugerowanej nadziei. Paweł Mykietyń o Pasji wg św. Marka w rozmowie z Krzysztofem Cyranem”. *Teoria Muzyki* 11 (2017): 134–135.
- Cyz, Tomasz. „Pod podszewką realności”. *Ruch Muzyczny* 59, nr 7 (2015): 70.
- Czarodziejska Góra na podstawie powieści Thomasa Manna. Mykietyń. Sikorska-Miszczuk. Chyry. Bałka*. Poznań: Fundacja Malta, 2015.
- De Mori, Bernd Brabec. „About Magical Singing, Sonic Perspectives, Ambient Multinatures, and the Conscious Experience”. *Indiana* 29 (2012), 73–101, Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz Berlin, Alemania, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=247026964004>, dostęp 7 VII 2021.
- Dębowska, Anna. „Sanatorium bez klepsydry – operowa *Czarodziejska góra* na Malcie”. *Gazeta Wyborcza* z dn. 12 VI 2015, <https://wyborcza.pl/7,75410,18104499,sanatorium-bez-klepsydry-operowa-czarodziejska-gora-na-malcie.html>.
- Egri, Peter. „Czarodziejska Góra – Ulisses”, przekł. Maria Boduszyńska-Borowikowa. W: *Tomasz Mann w oczach krytyki światowej*, red. Aleksander Rogalski, 139–178. Warszawa: PIW, 1975.
- Goebbels, Heiner. „Przeciw Gesamtkunstwerk. Ku różnicy sztuk”, przekł. Anna R. Burzyńska. W: tegoż: *Przeciw Gesamtkunstwerk*, wybór i wstęp Lukáš Jiříčka, przekł. Anna R. Burzyńska i Sławomir Wojciechowski, 97–107. Kraków: Korporacja Ha!art, 2015.
- Helman, Alicja. „Czy i jak adaptować prozę Manna?”. *Ekrany* 2 (2019): 90–94.
- Hawryluk, Jacek. „*Czarodziejska góra* Mykietyna, Chyry i Bałki na festiwalu Malta. Operowa sztuka manipulacji czasem”. *Gazeta Wyborcza* z dn. 24 IV 2015, <https://wyborcza.pl/7,75410,18266377,czarodziejska-gora-mykietyna-chyry-i-balki-na-festiwalu-malta.html>, dostęp 15 VII 2021.
- Huber, Jürg. „Eros und Thanatos”. *Neue Bücher Zeitung*, <http://www.nzz.ch/artic-le8FGPo-1.427300>.
- Kosiewski, Piotr. „Umysł ścisły o uczuciach. Wywiad z Pawłem Mykietyńem”. *Tygodnik Powszechny* z dn. 5 VII 2015, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/umysl-scisly-o-uczuciach-29074>.
- Lisiecka, Katarzyna. „Z poetyki libretta. Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego”. W: *Horyzonty opery*, red. Dobrochna Ratajczakowa, Katarzyna Lisiecka, 115–130. Poznań: PTPN, 2012.
- Łukasiewicz, Małgorzata. „Tomasz Mann i cudze słowa”. *Teksty Drugie* 14, nr 5 (2003): 60–81.
- Mann, Tomasz. *Czarodziejska góra*, przekł. Józef Kramsztyk. Warszawa: Czytelnik, 1982.
- Mann, Tomasz. *Eseje*, przekł. Irena i Egon Naganowscy. Warszawa: PIW, 1964.
- Nowicka, Magdalena. „Idiomatic Features of the Compositional Style of Paweł Mykietyń in the Opera *Czarodziejska góra* [The magic mountain] – a Reconnaissance”. *Interdisciplinary Studies in Musicology* 16 (2016): 9–25.
- Nowicka, Magdalena. „W operze współczesnej zachwycająca jest jej różnorodność. Rozmowa z Agatą Zubel”. *MEAKULTURA*, <http://meakultura.pl/artukul/w-operze-wspolczesnej-zachwycajaca-jest-jej-roznorodnosc-rozmowa-z-agata-zubel-1651>.

- Pakalski, Dariusz. „Hansa Castorpa sen o wielkości natury”. *Studia z historii filozofii* 1 (2013), 107–120.
- Puchalska, Iwona. *Sztuka adaptacji: literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*. Kraków: Universitas, 2004.
- Schmid, Walter. „Die Oper *Zauberberg* feiert Uraufführung”. *Churer Magazin*, <http://www.churermagazin.ch/pages/archive/200209/zauberberg.htm>.
- Słowacki, Juliusz. *Lilla Weneda*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986.
- Spedicato, Eugenio. *Literatur auf dem Leinwand am Beispiel von Luchino Viscontis „Morte a Venezia”*. Würzburg: Koenigshausen&Neumann, 2008.
- Stomma, Ludwik. „Opera nie na temat”. *Polityka* 59, nr 27 (2015): 104.
- Suprynowicz, Adam. „Szlachetna rozrywka: Felieton obok tematu”. *Ruch Muzyczny* 59, nr 8 (2015): 21.
- Szczecińska, Ewa. „Labirynt miłości, życia i śmierci”. *Ruch Muzyczny* 59, nr 7 (2015): 68.
- Szczecińska, Ewa, Jan Topolski. „Wywiad: Paweł Mykietyń”. *Glissando* 16 (2010), <http://glissando.pl/tekst/wywiad-pawel-mykietyn-2/>.
- Walczak, Jakub. „Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki”. *Przestrzenie Teorii* 22 (2014): 89–100.
- Wydmuch, Marek. *Droga do Berghofu. Posłowie*. W: Tomasz Mann. *Czarodziejska góra*, przekł. Józef Kramsztyk, 369–376. Warszawa: Czytelnik, 1982.

BERGHOF ON THE OPERATIC STAGE. ADAPTIVE STRATEGIES IN PAWEŁ MYKIETYŃ'S
THE MAGIC MOUNTAIN TO A LIBRETTO BY MAŁGORZATA SIKORSKA-MISZCZUK

This article explores how Thomas Mann's novel *The Magic Mountain* was adapted for Paweł Mykietyń's opera to a libretto by Małgorzata Sikorska-Miszczyk. Since a libretto's primary function is to convey content, most attention has been devoted to that aspect of the opera, but the musical elements which complement the verbal content in a significant manner are also pointed out. Written in metaphorical language, the opera's text is based on short, condensed scenes of a fragmentary nature, which is evident in allusions to the novel filtered through the librettist's vision.

One characteristic element of this libretto consists of questions that form the basis for the dialogues between the protagonists. The text represents a striking reduction of Mann's novel, which served merely as a source of inspiration. The authors of the concept behind the libretto (Małgorzata Sikorska-Miszczyk and Andrzej Chyra) were motivated by a desire to expand some of the themes not developed in Mann's original, and thus to create an apocryphal version of the novel, bringing out elements which remained unclear, but without the need to strictly represent the course of the narrative. By bringing existential problems to the fore, the librettists shifted the focus and centre of gravity to the protagonists' feelings and emotional states, while the political and social strands present in Mann's novel were passed over entirely.

According to Eugenio Spedicato's typology of intermedial translation, the librettists applied, apart from a reduction of the novel, such techniques as condensation, diffusion and amplification. Despite the radical reduction of the one-thousand-page novel to a poetical text

of about thirty pages, the libretto also preserves some degree of ‘sameness’ by transplanting the novel’s main characters to the opera, and retaining the main axis of the plot and the relations between its protagonists. Elements of operatic amplification include the character of the American woman, the symbolic figure of death in the form of an anaconda, the expanded love scenes, and references to the codes of contemporary pop culture. The composer’s modern approach to writing an opera made the work more illustrative, not only on the musical level; concrete sounds also largely supplement the text of the libretto. Those two layers are essential bearers of content.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: *Czarodziejska Góra / The Magic Mountain*, Paweł Mykietyń, Małgorzata Sikorska-Miszczuk, Tomasz Mann / Thomas Mann, opera, adaptacja / adaptation, libretto

Dr Magdalena Nowicka-Ciecierska, absolwentka filologii polskiej oraz muzykologii, pracuje w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się zagadnieniem krytyki muzycznej, socjologią muzyki oraz twórczością kompozytorów XX i XXI w., zwłaszcza polskich. W lipcu 2020 r. obroniła rozprawę doktorską poświęconą działalności i twórczości Andrzeja Chłopeckiego jako muzykologa, krytyka, radiowca i promotora nowej muzyki. Publikowała w czasopismach takich jak *Interdisciplinary Studies in Musicology*, *Lithuanian Musicology*, *Res Facta Nova*.
m.nowicka@amu.edu.pl

Nowości wydawnicze Instytutu Sztuki PAN

Adolf Chybiński – Ludwik Bronarski
Korespondencja 1922–1952

tom I: 1922–1939, część 2: 1934–1939

opracowanie, wstęp i komentarze Małgorzata Sieradzka

wydawnictwo@ispan.pl
