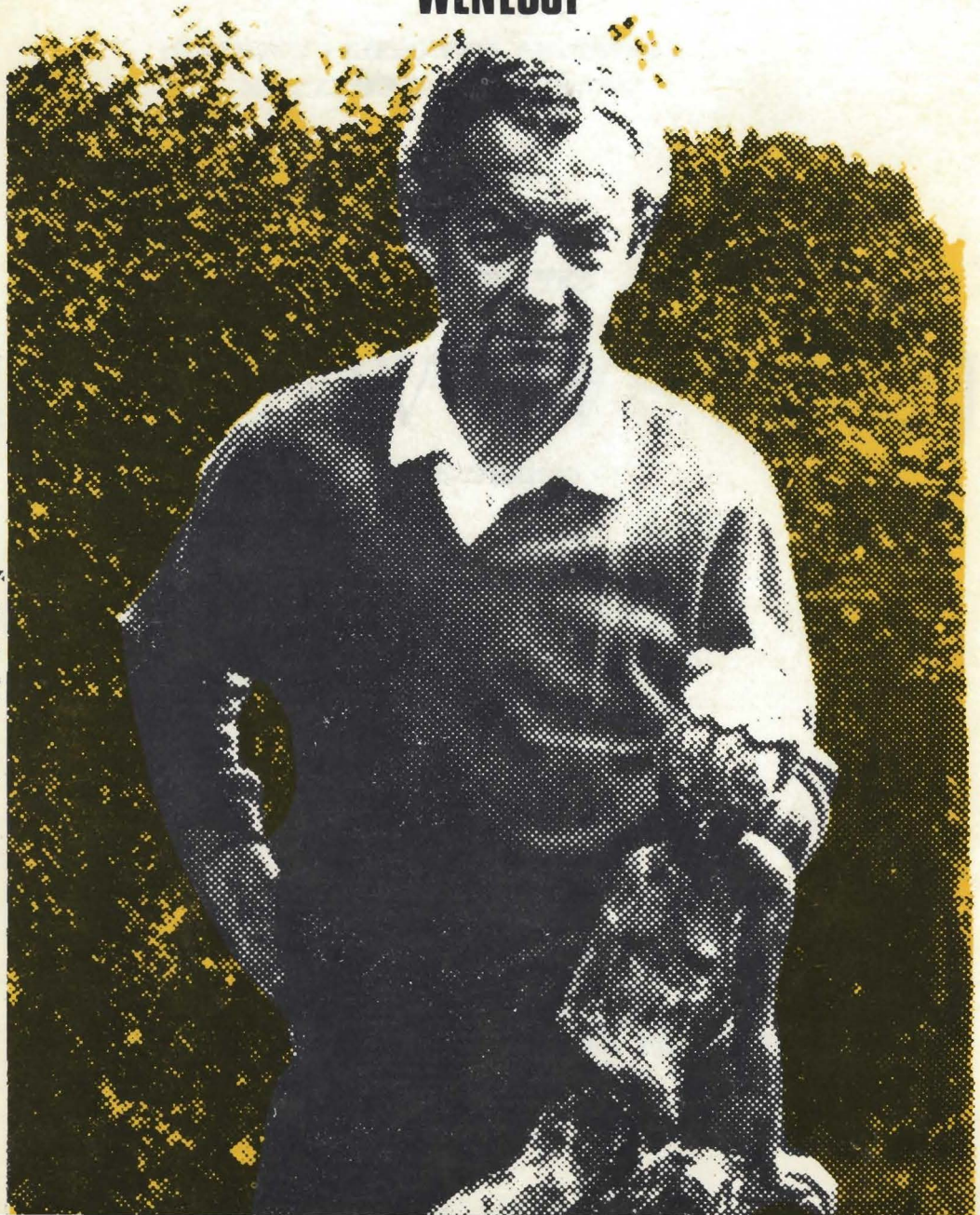
ŚMIERĆ W WENECJI

BENJAMIN BRITTEN



TEATR WIELKI IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W POZNANIU
ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

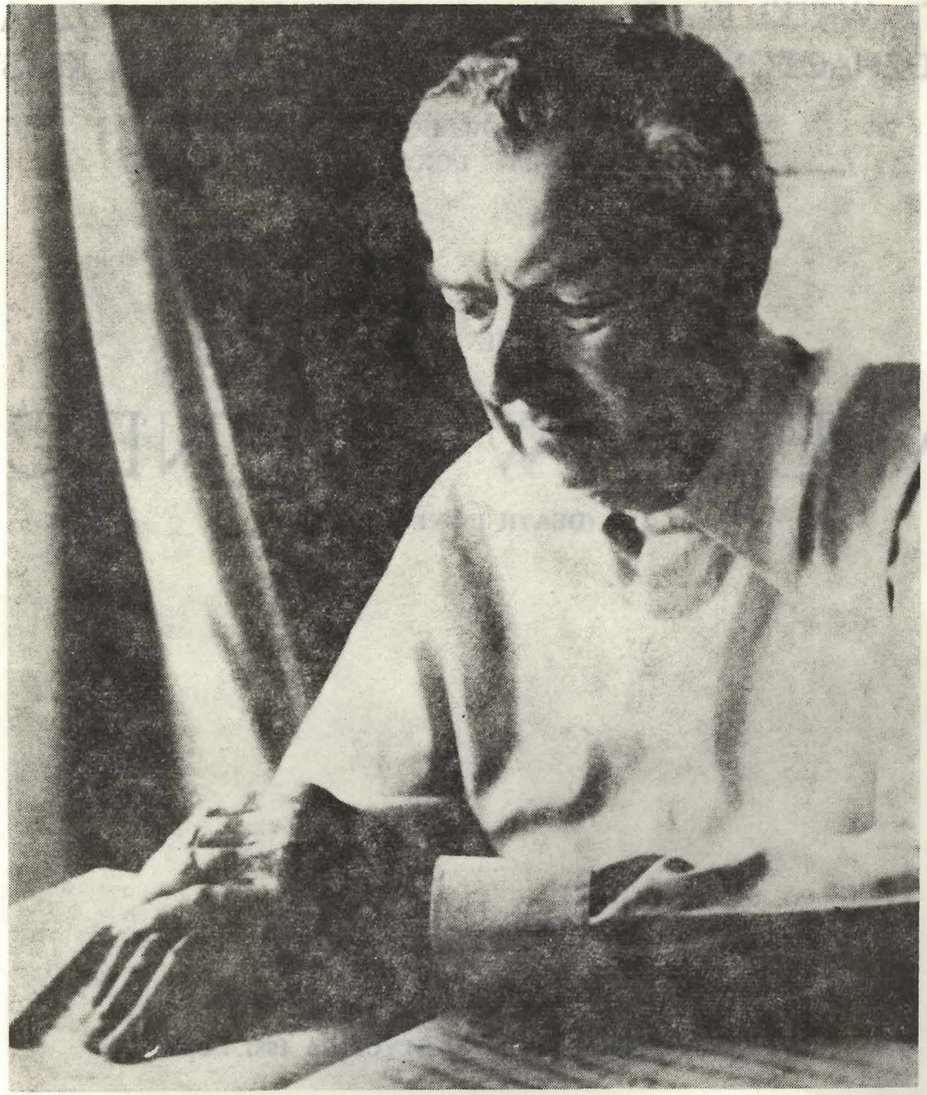
DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
MIECZYSŁAW DONDAJEWSKI

BENJAMIN BRITTEN

ŚMIERĆ W WENECJI

(DEATH IN VENICE)

PRAPREMIERA POLSKA 17 STYCZNIA 1987 ROKU



Czerwony Dom, Aldeburgh, 24 września 1976 — ostatni portret B. Brittena

„Nie jestem chyba dzisiaj kompetentnym interpretatorem „Śmierci w Wenecji", nie pamiętam już prawie tego utworu. Jest to z pewnością przede wszystkim opowiadanie o śmierci, o śmierci jako uwodzicielskiej, amoralnej potędze — opowiadanie o rozkoszy umierania. Ale problemem, który mnie szczególnie pociągnął, był problem godności artysty — chciałem stworzyć coś w rodzaju tragedii mistrzostwa. Zdaje się, że Pani to zrozumiała, skoro uznała Pani przedmowę do Fajdrosa za jądro całego utworu. Początkowo zamierzałem nappisać ni mniej ni więcej, tylko historię ostatniej miłości Goethego, miłości siedemdziesięcioletniego starca do tej małej dziewczynki, z którą chciał się koniecznie jeszcze żenić, na co oni ona, ani jej rodzina nie chciały się zgodzić — byłaby to zła, piękna, groteskowa, wstrząsająca historia, którą kiedyś może jeszcze opowiem, ale na razie powstała z niej „Śmierć w Wenecji". Zdaje się, że to jej pochodzenie najlepiej także wyjaśnia pierwotny zamysł noweli. Na ogół trudno jednak sprowadzić taki twór artystyczny do jakiejś jednej formuły; jest to raczej gęsta tkanina z pomysłów i zależności, która ma w sobie coś organicznego, a więc i wieloznacznego..."

(Tomasz Mann w liście do Elisabeth Zimmer z dnia 6.09.1915)

REALIZATORZY:

Kierownictwo muzyczne
MIECZYSŁAW DONDAJEWSKI

Inscenizacja, reżyseria,
RYSZARD PERYT

Scenografia
ANDRZEJ SADOWSKI

Choreografia
EMIL WESOŁOWSKI

Przygotowanie chóru
JOLANTA DOTA-KOMOROWSKA

Dyrygent
ANTONI GREF

MICHAŁ BRISTIGER

CZARNA KSIĄŻECZKA I CZERWONA WSTĄŻECZKA

O operze Benjamina Brittena „Śmierć w Wenecji"

„ŚMIERĆ W WENECJI"

Nowelistyki 20 wieku nie sposób sobie wyobrazić bez „Śmierci w Wenecji" Tomasza Manna i to samo można już w tej chwili powiedzieć o jednoimiennym utworze Benjamina Brittena, kiedy mowa jest o operze współczesnej. Napisane w 1973 roku, wykonane w tym samym roku na Festiwalu w Aldeburgh, dzieło to znajduje się dopiero w pierwszej fazie historii swego działania. Stworzone zostało mocą wyobraźni wyjątkowej, o czym mówi jego kształt muzyczny i dramatyczny, charakter przesłania, jakie zawiera, wreszcie zadanie, jakie powierza swym słuchaczom. Wymaga od nich przeżycia jego substancji muzycznej, ukształtowanej w sposób szczególny i dotąd nieznany, podjęcia nadto próby przyswojenia sobie jego treści, w sposób zamierzony bynajmniej nie jednoznacznych. Żąda od swych odbiorców nawiązania z nim dialogu, ponieważ tą drogą otrzymać oni mogą odeń najwięcej.

„Śmierć w Wenecji" jest ostatnią operą Brittena i jednym z ostatnich jego utworów. A niemal wszystkie one, napisane po tej operze, wiążą się z tematem śmierci: Canticle V (Śmierć św. Narcyza"), dramatyczna kantata „Phaedra", III. kwartet smyczkowy, wreszcie osiem średniowiecznych pieśni. Był to główny temat twórczości kompozytora u schyłku życia, a w operze podjęty został z bardzo szczególnego punktu widzenia. Dzieło to stawia przecież pytania o ostateczny sens życia i twórczości artysty i takie pytania musiały się również odnosić do samego kompozytora, tak jak w noweli tyczyły one również i Tomasza Manna. Z muzycznego punktu widzenia odpowiedź Brittena w „Śmierci w Wenecji" daje syntezę jego bogatego i różnorodnego doświadczenia muzycznego. Odnajdujemy tu elementy „Petera Grimesa", opery dawniejszej, i „Owena Wingrave", opery poprzedzającej „Śmierć w Wenecji", baletu „The Prince of Pagodas", a nade wszystko elementy trzech kameralnych przypowieści przeznaczonych do wykonania w kościele (zwłaszcza „Rzeki krzyczących ptaków" („Curlew River") znanej w Polsce z poznańskiego przedstawienia z 1980 roku), których styl został rozwinięty na miarę potrzeb nowego dzieła, tym razem o rozmiarach monumentalnych.

Mogło się wydawać zamysłem wręcz nieprawdopodobnym oddanie muzycznymi środkami narracji Tomasza Manna, prowadzonej w trzeciej osobie i z ironicznego dystansu. Muzyka musiała opowiadać inaczej, odmiennie rozkładając akcenty w historii Aschenbacha, wydobywając niektóre ledwie w niej zaznaczone treści, rozbudowując utajone wątki lub wręcz wprowadzając nowe. Tym samym „Śmierć w Wenecji" Brittena nie stała się repliką muzyczną noweli, nie mówiąc już o fil-

mie Luchino Viscontiego. Jest dziełem genetycznie związanym z utworem Tomasza Manna i zawartymi w nim ideami, a przecież dziełem samodzielnym, które trzeba przemyśleć na nowo. Bez noweli nie sposób tego zrobić, również i trzymając się jej nazbyt kurczowo. Innymi słowy, w operze jest mniej słów niż w noweli, ale ponieważ są śpiewane, zdolne są cyzelować swe sensy i pogłębiać emocje. Wystarczy sięgnąć po pierwszy z brzegu przykład: w swych początkowych słowach Aschenbach mówi o skołataniu swego umysłu, ale dzięki muzyce poznajemy ten stan obciążenia bezpośrednio, oczywiście jego ekwiwalent estetyczny. A zatem bez przeżycia muzycznego nie jesteśmy w stanie poznać tej opery, choćbyśmy i na pamięć znali nowelę. Ale z drugiej strony przyswajając w sposób właściwy dzieło muzyczne otwieramy sobie też i drogę do subtelnych gier intelektualnych, polegających na porównaniach między muzyką a nowelą, muzyką a filmem, filmem a nowelą.

O czym opowiada nasza opera? Mówi ona o kryzysie życiowym pewnego mieszczanina, monachijskiego pisarza niemieckiego sprzed pierwszej wojny światowej, sprowadzonego tajemniczym zrządzeniem losu do Wenecji, miasta zarazy i zagłady jej ludności, żyjącej w dość tajemniczych i tylko połowicznie uświadomionych sobie okolicznościach; opowiada też o Bogach i bóstwach, otaczających naszego bohatera i towarzyszących jego losowi; mówi o jego śmierci. Ale czy ten kryzys nie może dotknąć kogoś z nas tu i teraz? czy miasto w którym żyjemy nie może się okazać równie tajemnicze jak La Serenissima? czy przechodząc jakąś ulicą Poznania, którymś z jego parków, obok któregoś z jego pomników, jesteśmy pewni, że nie spotykamy nigdy greckich bogów, czyli nie zareagujemy na rzucony na nas promień światła bądź smugę cienia? Historia Aschenbacha staje się w operze Brittena jeszcze bardziej ponadczasowym wydarzeniem, niż w noweli z okresu modernizmu bądź z filmu o fin-de-siècle'u. Możemy ją odebrać na naszej „frekwencji", sądzę.

Podział opery na dwa akty jest istotny dla jej dramaturgii, stanowią one dwa łuki logicznie skonstruowane, z których pierwszy, złożony z siedmiu scen, kończy się „Daremną Próbą Odjazdu" i „Grami Apollińskimi", zaś drugi wciąga Aschenbacha swymi dziesięcioma scenami w matnię Wenecji, aż do sceny ostatniej na brzegu morza, nazwanej „Odjazdem". Pierwszy akt jest odkryciem tego, co jasne i Apollińskie, drugi odkryciem Dionizyjskiej mroczności. To napięcie między tymi dwoma światami jest, w mitologicznym planie, istotą opery. Odnajdziemy te światy patrząc na Wenecję, na jej postaci, na gości hotelowych, na działające postaci ziemskie i nieziemskie; między nimi to właśnie przechodzić będzie Aschenbach ze swoją czarną książeczką w ręku, symbolem pracy intelektualnej pisarza. Jej kolor jest emblematyczny, zdystansowany wobec czerwonej wstążeczki przewieszonej na kostiumie Tadzia: ten dystans, przezwyciężany miłością Aschenbacha, nie zostanie pokonany.

Scen jest wiele, ale przechodzą one jedna w drugą w sposób nagły, na podobieństwo montażu filmowego bez związków przyczynowych, bez uzasadnień, jakby w przestrzeni sennej. Ta przestrzeń jest iluzoryczna, a przebieg czasu jest bardziej spokrewniony z głęboką warstwą psychiki niż z zegarem. Granice między tym co rzeczywiste a nierzeczywiste są tak zatarte, iż mimo nienagannie cytowanych realiów wszystko może się w każdej chwili okazać symbolem: czarna gondola („żałobna gondola", jeżeli wolno zacytować Liszta), świeże truskawki, kolia pereł. Aschenbach idzie pierwszym łukiem swej historii od początkowego *„Myśl goni myśl"* aż do ostatniego *„Ja kocham"*, a potem drugim łukiem, od konstatacji *„Do tego doszło więc"* po ostatnie westchnienie *„Tadziu!"*

Co się wydarzyło? — o tym właśnie jest ta opera. Dlaczego się tak wydarzyło? — Jeżeli to dzieło jest prawdziwe, zada nam jeszcze i takie pytanie.

GUSTAV VON ASCHENBACH

Sposób oddania myśli i marzeń sennych Aschenbacha jest niezapomnianym pomysłem twórczym, choć w istocie rzeczy bardzo prostym: monologi Aschenbacha zostają podane jako recitativo secco, instrumentem towarzyszącym jest jednak fortepian, który brzmieniem swych figur jest dobrze dopasowany do rezonerstwa artysty.

Pojawia się on między frazami poszczególnymi, łącząc je coraz to innym figuracyjnym i rytmicznym sposobem: związany z nimi niemal semantycznie i prawie komentująco. Intensywność takiego monologu musi skupić uwagę na jego treściach, jak u Schütza, nadaje więc mu tak silny ciężar gatunkowy, że może się przeciwstawić wszystkiemu innemu co pojawia się w tej operze, z równym mistrzostwem przedstawiane są stany duchowe Aschenbacha z pomocą środków orkiestralnych, żeby tylko wspomnieć o zamieszaniu uczuciowym w pierwszych taktach opery czy wyrazie jego egotycznej dumy („I am Aschenbach") trochę później. Można by ułożyć całe studium psychologiczne tej postaci na podstawie jego różnorodnych reakcji na zaskakujące go raz po raz sytuacje, aż do urzeczenia pięknem, kiedy to Aschenbach sam staje się jedną z postaci platońskiego dialogu. Ale wola osiągnięcia tego, co apollińskie — miary, prostoty porządku — musi być zbudowana na przezwyciężeniu leżącej u podstawy egzystencji ludzkiej drugiej sfery dionizyjskiej. Czy zmitologizowana Wenecja może być miejscem ich równowagi? Przecież jest niemożliwa, jak odmłodzenie przez uszminkowanie u Fryzjera.

Piękno nie wymaga co prawda fałszu (to tylko Nietzsche sądził, że jest ono antidotum na prawdę, z którą żyć nie jesteśmy w stanie), ale powiedział już kiedyś przecież bliski sercu Tomasza Manna poeta, że „kto choćby raz potrafił spojrzeć na piękno, ten jest już na zawsze oddany śmierci". Więc dlaczego „my mind is gone"? Czy tu właśnie odsłania się skaza życia Aschenbacha i ujawnia przyczyna jego ucieczki na Południe, ku zarazie? Czyżby forma była grzechem, a Eros wybawieniem? Pytania mnożą się, zresztą sam Aschenbach je sobie stawia, ale poza monolog wykroczyć nie jest w stanie. Nie nawiąże dialogu z Tadziem, pozostanie w izolacji, nie komunikując się z nikim.

POSTACI.

Wiele postaci otacza Aschenbacha, ale sześć z nich wyróżnia się w sposób szczególny: Podróżny, Podstarzały Fircyk, Stary Gondolier, Dyrektor Hotelu, Fryzjer Hotelowy, Główny Śpiewak Uliczny. Podróżny pobudza Aschenbacha do podróży na Południe, rychło się jednak okaże, że wszystkie wspomniane Postaci są związane z Podróżnym i ze sobą wzajemnie pokrewnym czy wspólnym działaniem. Wywodzą je z tej samej motywacji, co

określa ich rolę dramaturgiczną, i z tego samego motywu, jaki dany już jest w scenie na cmentarzu, z motywu charakteryzującego Podróżnego. Są wysłannikami Hermesa, boga Śmierci. Arcypomysłem nazwać trzeba powierzenie wszystkich tych ról jednemu i temu samemu głosowi, a jeszcze i partii Dionizosa. To, co wynikało w noweli dopiero z interpretacji jej poszczególnych wątków, w muzyce uświadomione zostaje bezpośrednio, „naocznie", jednością substancjalną wszystkich tych Postaci. A jeszcze ich związkiem motywicznym z Wenecją i z pełzaniem w niej zarazy. Zmienna gra tożsamości i różnorodności jaka między nimi wynika, należy do wielkich uroków opery. Postaci pojawiają się w całkiem nieoczekiwanych, choć pozornie banalnych sytuacjach, znacząc etapy piekielnej drogi upadku Aschenbacha. Stanowią w wielkiej mierze o sensie „Śmierci w Wenecji".

Wenecja 1956 — Britten i Pears z księciem Ludwigiem i księżniczką Małgorzatą na Wielkim Kanale (z tyłu most Rialto)

Wielka ilość pozostałych postaci, zaludniających zapadające się w nicość miasto, daje niezapomnianą ilość charakterów (nie ma w tej operze ani jednej pozbawionej indywidualności postaci!). Pod ich malowniczością kryje się często to jakaś feralna symbolika, to wywołują one w naszej świadomości, w złowieszczy sposób swoiste *crescendo*, jak na przykład po niewinnym akcie sprzedawania świeżych truskawek lub świeżych wiadomości gazeciarskich. Nie warto jednak zagubić w tym tłumie „Angielskiego Urzędnika". Jego głos nie dobywa się z matni, odwrotnie, jego rzeczowe informacje pozwalają Aschenbachowi zrozumieć swą własną sytuację. Nie wszystko zatem sprzysięgło się przeciw niemu, ani jego los nie jest dopięty do końca. Cóż kiedy Aschenbach nie skorzysta ze swej wolnej woli, nie ucieknie przed zarazą, a zawierzy swym ideałom i swym popędom. Inaczej mówiąc, zawierzy Apollinowi i Dionizosowi, uzależni się od nich.

TANCERZE, BÓSTWA I BOGOWIE.

Tadzio jest wysłannikiem Bogów, mówi o tym jego muzyka, muzyka grupy tancerzy, polskiej grupy, nie pozostawiając żadnych wątpliwości, gdyż dowód jest właśnie muzyczny. O bogach greckich tak pisze W. F. Otto: „U nich wszystko spełnia się w absolutnej doskonałości. Wolność, nie tylko od zewnętrznego przymusu, lecz także od ślepego nacisku namiętności i pożądania; zrozumienie nicości wszelkich trosk, niepokojów, pragnień i nadziei, które umysłowi nie pozwalają na spokój, samozadowolenie i nadrzędną wolność; jednym słowem — pogodność i błogość trwającego w swym własnym spokoju życia..." Tadzio, niczym Bóg Epikura, składa się z tych samych atomów co ludzie, tyle że subtelniejszych i szlachetniejszych, tak że jego dążenie „być zawsze samym sobą i unikać wszystkiego, co obce jest jego istocie, spełnia się radośnie, bez wszelkiego wysiłku z jego strony, podczas gdy człowiek musi się zdobyć na energiczną wolę i musi być, z konieczności, gotów na wszystkie wyrzeczenia i cierpienia". I Tadzio, podobny do Erosa, uśmiecha się do swego własnego odbicia, jak Narcyz. Sama jego obecność wywiera wpływ, choć dystans wobec Aschenbacha pozostaje niezmienny. Akt I kończy się przecież wyznaniem miłości, ale „Ja kocham", wyrzeczone przez Aschenbacha, pozostaje tylko fragmentem monologu, bez szans uzyskania komunikacji z Tadziem. Przy nieustannym toku słów Aschenbacha i następstwie coraz to innych jego dialogów, między nimi nie dojdzie ani razu do komunikacji. „Kocham" zdominowane zostaje przez „ja", Schützowski znów moment tyle że teraz pozostaje on nie na służbie pokory religijnej, lecz chyba egotyzmu Aschenbacha. To też wyznanie miłości zawieszone zostaje w próżni, niespełnione w swej treści i niepełne w swej formie muzycznej, zdławione od razu przerwą czyli zgiełkiem świata spoza opery.

Powiedzieliśmy, że grupa tancerzy ma swą odmienną muzykę. W samej rzeczy jest ona „nie z tego świata'", z innej materii muzycznej utkana, niż muzyka Monachium czy Wenecji. Możliwości takiej egzotycznej brzmieniowości odkrył Britten w „Księciu Pagód" oraz w „Curlew River", znalazł je zresztą jeszcze wcześniej w muzyce wschodniej (stamtąd też przyszedł Dionizos, ale też i stamtąd biegnie zaraza) tutaj zaś doszło do spełnienia: jej Cudowność przezwycięża Posępność, więcej jeszcze jest ona w stanie zatrzymać bieg wydarzeń, zatrzymuje Czas.

Nowy Jork, październik 1969 Britten i Pears

Na tym tle objawienie się Apollina jest Apoteozą. Britten przetworzył melodię starogreckiego Hymnu Delfickiego w sposób kongenialny, składając dowód na „rzeczywistość Bogów". Starcie Apollina z Dionizosem należy nie tylko dlo pięknych momentów opery, ale zarazem stanowi istotny aspekt jej sensu ogólnego. Poprzez Apollińskie i Dionizyjskie „Śmierć w Wenecji" spokrewniona jest blisko z „Królem Rogerem", a Karol Szymanowski z Benjaminem Brittenem.

WENECJA

Podróż do Wenecji statkiem następuje w scenie drugiej. Do wielkich osobliwości opery należy umieszczenie uwertury dopiero po tej scenie, słowem, jest to uwertura do Wenecji, jeden z najpiękniejszych obrazów tego miasta, jaki znamy z literatury muzycznej. Niezwykła to barkarola, ze swym powolnym, narkotycznym ruchem, swym posępnym, enigmatycznym zaśpiewem („Kiedy szukam jakiegoś innego słowa dla muzyki znajduję zawsze to jedyne słowo — Wenecja" pisał Nietzsche), przesłoniętym unoszącą się w przestworzach grą dzwonów kościelnych. Już w samej uwerturze kryje się napięcie między pozorem a prawdą tego miasta. Jego malownicze widoki, jego pogodną grę fal morskich, tak upragnioną dla przybyszów (znajdujemy ją też w operze!) doświadcza Aschenbach płynąc gondolą, lecz w istocie rzeczy szybując już nad otchłanią. Wszystkie ruchy Aschenbacha w Wenecji, jego przyjazdy i jego ucieczki, związane są z opisaną właśnie muzyką barkaroli. Towarzyszą jej okrzyki gondolierów,

Wenecja, listopad 1975 B. Britten na balkonie swego pokoju w hotelu Dameli

słynne oczywiście i znamienne dla pejzażu, ale jeśli się w nie dobrze wsłuchać, możnaby odebrać wrażenie, że kryją w sobie polskie imię chłopca, że uprowadzają Aschenbacha, że już są jego nenią.

ŚMIERĆ W WENECJI

Mamy do czynienia z dziełem wieloznacznym, tzn. zawierającym w sobie wiele treści, odkrywanych kolejno w trakcie wielokrotnych lektur i przesłuchań. To bogactwo treściowe zagwarantowane zostaje charakterem muzyki, motywów i figur muzycznych przetwarzanych nieustannie, to zbliżających się do siebie, to oddalających, umożliwiających zawiązywanie różnorodnych związków wewnętrznych. Słuchając uważnie opery możemy bez końca odkrywać te związki: między poszczególnymi Postaciami Bas-Barytonu i motywem zarazy, Tadziem, motywami Apollińskimi i morzem, „La Serenissimą" i Barkarolą itd. Jeżeli muzyka jest mitem, „Śmierć w Wenecji" dostarcza dowodu swą formą; treściowo jej mitotwórczy charakter jest jeszcze łatwiej uchwytny.

Zagłada bohatera, na tle zagłady miasta, spełnia dramat, którego kolejne fazy mieliśmy sposobność obserwować. Tragedią stanie się ona dla nas dopiero wówczas, gdy uznamy wartości związane z jego osobowością. Wartości estetyczne są oczywiste, żarliwe umiłowanie piękna jest mu przecież dane, conajmniej jako marzenie; z kolei wartości etyczne, jakie reprezentuje Aschenbach są bezpośrednio też nienaganne, jak jego etyka obowiązku, etyka pracy efektywnej, szczelnie mieszcząca się w kodeksie postępowań jego własnego środowiska. Aschenbach nie ma poczucia winy, nie dopuszcza nawet do siebie możliwości zakwestionowania swej postawy to też proces degradacji jego osobowości, w sensie nie tylko fizycznym lecz również moralnym, zaskakuje go raz po raz, a nieubłagany przebieg jego upadku wydaje się przez cały czas enigmatyczny na tle jego dotychczasowej kariery (właśnie to słowo jest tu stosowne!), której zdawałoby się nic nie jest w stanie podważyć. A przecież nasz znak zapytania, zawieszony nad jego historią, utrzymuje się bez przerwy, a nasze poczucie nieuchronności wydarzeń zdaje się w nas coraz bardziej utrwalać, wreszcie zaczynamy żywić przekonanie, że istnieje tu jakaś wewnętrzna motywacja biegu wydarzeń, mimo iż sam bohater jest bez „winy". Dzieło Brittena, ze swą gęstą siecią związków między postaciami i sytuacjami, między motywami, symbolami, scenami i wątkami, ze swą nieustanną zmianą znaczeń, znajduje ostatecznie swą końcową wykładnię, osiągając wymiar tragedii. Lecz w momencie, kiedy się ono spełnia do końca, kiedy padnie ostatnie słowo i kiedy pojawi się ostatni obraz, nieogarniony żywioł morza, przedziwnie spokrewniony z muzyką niebiańską, obejmie i Tadzia i Aschenbacha, całą Wenecję, całe uniwersum tej opery. Tadzio objawi swą ukrytą naturę, on Hermes Psychagog, prowadzący duszę do krainy cieni. Czarna książeczka wypadnie z ręki Aschenbacha, kiedy swym zamierającym spojrzeniem zdolny będzie po raz ostatni objąć horyzont morza z majaczącą w nim, oddalającą się czerwoną wstążeczką. Rozpromienienie, do jakiego dochodzi w tym momencie — wsłuchajmy się w tę muzykę przemiany oznaczoną jako *molto tranquillo!* — zostało porównane do aury ostatnich obrazów Turnera.

Michał Bristiger

ALEKSANDER ROGALSKI

„ŚMIERĆ W WENECJI" TOMASZA MANNA

1

W długim okresie czasu między „Buddenbrookami", wydanymi w roku 1901 a „Czarodziejską górą" wydaną w roku 1924 najbardziej znaczącym i zarazem najosobliwszym osiągnięciem pisarskim Tomasza Manna stała się pisana w roku 1911, a ogłoszona drukiem w rok później, nowela pt. „Śmierć w Wenecji". Podobnie jak do większości swych utworów tak i do niej tworzywo wziął on ze swej własnej psyche i z wydarzeń oraz sytuacji i scen, jakie przyszło mu przeżywać lub z zaciekawieniem obserwować, podpatrywać, analizować.

Bohater noweli pisarz Gustaw von Aschenbach jest już po pięćdziesiątce i boleśnie odczuwa to, że życie jego „zaczęło skłaniać się ku zachodowi". Tomasz Mann zaś ma wtedy dopiero lat trzydzieści sześć. Aschenbach żyje w zupełnej samotności, gdyż jego wcześnie zawarte z młodą dziewczyną małżeństwo po krótkim z nią pożyciu rozwiązała jej śmierć, pozostawiając mu tylko córkę, zresztą od pewnego czasu już zamężną i mieszkającą osobno. Natomiast Tomasz Mann był wtedy nader szczęśliwym małżonkiem pięknej kobiety i ojcem trojga dzieci.

A jednak Gustaw von Aschenbach był w jeszcze większym stopniu autoportretem Tomasza Manna niż rówieśny mu bohater noweli pt. „Tonio Kröger" z roku 1903. Bo odzwierciedlał najsekretniejsze jego problemy i skłonności, których dotąd nie odważył się był w twórczości swej ujawnić.

2

Dnia 12 września 1910 roku Tomasz Mann był na prawykonaniu Ósmej Symfonii Gustawa Mahlera. Po koncercie odbył w towarzystwie Maxa Reinhardta popogwarkę ze słynnym kompozytorem.

W połowie maja 1911 roku udał się na wyspę Brioni, aby wyzbyć się nękającego go od dłuższego czasu fatalnego samopoczucia i potem zabrać się do dalszej, jak zwykle, katorżniczej pracy pisarskiej. Ostatnie dnie tegoż miesiąca spędził z żoną na Lido pod Wenecją (dokąd zresztą przedtem przyjeżdżał wielokrotnie). I właśnie wtedy zrodził się w nim pomysł nowego dzieła. Gdy przystąpił do wcielania go w życie, zaczynał przybierać kształt zupełnie odmienny od przewidywanego przez autora, aby w rezultacie — jak to później wyznawał pisarz — stać się *„tworem, który błyskając ogniami gładkich płaszczyzn ukazuje się w splocie różnorodnych powiązań, zdolnych wywołać zadumę u tego, kto aktywnie czuwał nad procesem krystalizacji"*.

Niezwykle znamienne były dalsze wyznania Tomasza Manna. Oto one:

„Na peryferiach fabuły działo się nie inaczej niż we wnętrzu. Wszystko zgadzało się tu w osobliwy sposób i — podobnie jak to miało miejsce z „Toniem Krögerem" — nawet niepozorne, zaczerpnięte z rzeczywistości szczegóły wykazywały wrodzoną symbolikę i układały się w jednolity schemat (...) Także w „Śmierci w Wenecji" nic nie zostało zmyślone: przechodzień, spotkany koło Cmentarza Północnego w Monachium, ponury statek odpływający z Poli, sędziwy fircyk, podejrzany gondolier, Tadzio i jego rodzina, wyjazd, który nie doszedł do skutku z powodu zamiany bagaży, cholera, uczciwy urzędnik biura podróży, złośliwy śpiewak uliczny i cokolwiek by jeszcze przytoczyć — wszystkie te szczegóły są prawdziwe, wystarczyło mi tylko włączyć je do narracji, przy czym odznaczały się one zadziwiającą przydatnością kompozycyjną. Wynikało to zapewne i stąd, że podczas długotrwałej jak zwykle pracy nad nowelą doznawałem chwilami uczucia całkowitego przeobrażenia, suwerennej pełni, jakiej dotychczas nigdy nie zaznałem".

Wizerunek fizyczny bohatera swej noweli zapożyczył pisarz od Gustawa Mahlera (*„był brunetem średniego wzrostu, o twarzy gładko ogolonej. Głowa jego zdawała się zbyt duża w stosunku do drobnej postaci"*). Donosił o tym wyczerpująco Wolfgangowi Bornowi, autorowi litografii, która miała ozdabiać „Śmierć w Wenecji", pisząc:

„Wczesnym latem 1911 roku, gdy powstawała koncepcja mego opowiadania, otrzymałem wiadomość o śmierci Gustawa Mahlera (w wieku lat 51! — uw. AR), którego dane mi było poznać poprzednio w Monachium (gdzie Tomasz Mann mieszkał stale aż do roku 1933 — uw. AR) i którego fascynująco potężna indywidualność zrobiła na mnie wyjątkowo silne wrażenie. W chwili jego zgonu przebywałem na wyspie Brioni; w wiedeńskiej prasie czytałem biuletyny o jego ostatnich godzinach, utrzymane w iście książęcym tonie. Te wzruszenia zmieszały się potem z wrażeniami i myślami, z których wyrosła moja nowela, tak że mojemu bohaterowi, zbliżającemu się do orgiastycznego końca, nie tylko nadałem imię wielkiego muzyka, ale nadto, opisując jego powierzchowność, użyczyłem mu maski Mahlera".

3

Atoli jeśli Mahler posłużył Mannowi za model do fizycznego rysunku Aschenbacha, to jego duchowy obraz, jego wewnętrzne życie wypełnił i ukształtował własnymi doznaniami, impulsami i problemami. Co więcej? Ta namiętność, która tak się w Aschenbachu rozpętała, że przywiodła go do „orgiastycznego" końca, była czymś, co nim samym owładnęło.

Jakie właściwości w charakterystyce swego bohatera wysunął zrazu na pierwsze miejsce? Te, które i jego jak najbardziej znamionowały: samodyscyplina, rygoryzm, *„odwrót od wszelkiego moralnego powątpiewania, od wszelkiej sympatii dla przepaści"*, choć jednocześnie świadom był, że *„forma ma dwojakie oblicze"*, że jest ona *„jednocześnie moralna i niemoralna, moralna jako wynik i wyraz dyscypliny, niemoralna zaś i nawet amoralna, o ile z natury zawiera w sobie moralną obojętność, ba, stara się ugiąć moralność pod swe dumne, nieograniczone berło"*. Narzucała mu się refleksja, że nawet najwyższej miary pisarstwo moralistyczne oznacza w mniejszym lub większym stopniu uproszczenie wizji świata i duszy ludzkiej, a nawet uproszczenie samego pojęcia moralności. Oznacza także zubożenie zjawiska sztuki, z natury swej

ogromnie złożonego i pełnego sprzeczności.

Można tedy rzec, iż Tomasz Mann oświetlając twórczość Aschenbacha, osądził ujemnie estetyzm, hasło „sztuka dla sztuki", jakiemu hołdowała epoka „fin de siècle'u", a ukazał wyższość pisarstwa opartego na dyscyplinie twórcy, pragnącego spełniać rolę wychowawcy społeczeństwa. Ale jednocześnie w „Śmierci w Wenecji" ani negacja estetyzmu (czy też „psychologizmu"), ani afirmacja „moralizmu" nie mają tam charakteru czegoś absolutnego. Opisując zaś niemal z kliniczną precyzją utratę u Aschenbacha równowagi wewnętrznej i godności oraz opętanie się jego umysłu, jego serca, jego wyobraźni widokiem pięknego chłopca, ukazując całkowite psychiczne zniewolenie się nim kompromituje wręcz pisarstwo gloryfikujące heroizm, godność, odpowiedzialność za wszystko, co się czyni. Bo czyż pisarz ponad wszelką wątpliwość nie wykazał, że Gustaw Aschenbach stał się w końcu bezsilną ofiarą tych żywiołów, od których się z taką wzgardą i abominacją zwykł odwracać?

Wszystko to odzwierciedlało własne wątpliwości autora „Śmierci w Wenecji" i jego „walki duszne".

W dalszych jego dziełach większych lub mniejszych wciąż wracają te same pytania: artysta — człowiek zimny, bezlitosny, nieczuły na cierpienia i radości przeciętnych ludzi, „zjadaczy chleba", czy też człowiek niosący innym ludziom pociechę i naukę? Artysta — komediant, szarlatan, blagier, czy też szlachetny wychowawca narodu a nawet przewodnik ludzkości? Artysta — analityk, diagnosta, a przy tym wirtuoz w swej formie, czy też naiwny, żywiołowy stwórca nowych istot, nowych bytów, nowych losów? Sztuka — gra pozorów, udawań, maskarad — czy też autentyczna rzeczywistość, prawdziwe ludzkie życie?

Raz brał górę jeden z krańców tej nieustannej polaryzacji, innym razem drugi. Pisarz jest ciągle wewnętrznie rozdarty i ustawicznie toczy walkę o pogodzenie w sobie, w swej pracy, w swym dziele owych przeciwieństw, o żywą, organiczną, przekonującą syntezę artystyczną. W zmaganiach tych nigdy nie zaznaje na dłuższy czas wytchnienia. Ani też pełni zadowolenia z własnych dokonań, zadowolenia, na które nie kładłby się cień obaw, wątpliwości, niedowierzania, sceptycyzmu.

4

Impulsy i przyczyny, dla których Tomasz Mann podjął temat homoerotyzmu w „Śmierci w Wenecji", są różnorakie i nader delikatnej natury. Dość tu zaznaczyć, że interesował się on poważnie tym zjawiskiem, gdyż wiązało się najściślej i najsekretniej z tym, co można by określić jako istotę jego estetycznego przeżywania świata: rodziła w nim ona postawę przyjazną wobec namiętności homoerotycznej, o ile współistniała z twórczością artystyczną lub jej towarzyszyła.

Ciekawe światło na to zagadnienie rzuca list Tomasza Manna z roku 1920, dotyczący właśnie skłonności bohatera „Śmierci w Wenecji": *„W dziedzinie kultury* — oświadczał tam m.in. — *miłość między osobnikami tej samej płci jest niewątpliwie równie neutralna jak miłość dwupłciowa: w obu wszystko zależy od indywidualnego przypadku, obie mogą produkować chamstwo i kicz i obie zdolne są do najwyższych wzlotów ducha"*. W tym samym liście wyznawał: *„Z instynktu*

Tomasz Mann na Lido w Wenecji 1911

i przekonania jestem synem i ojcem, głową rodziny. Kocham moje dzieci..." Ale równocześnie zaznaczał: *„Sprawy przedstawiają się jednak inaczej, jeśli mowa o sferze erotyki... Zagadnienie erotyzmu, zagadnienie piękności tkwi we mnie w pełnym napięciu stosunku życia i ducha... Dwa światy, które łączy stosunek erotyczny, mimo iż nie występuje tu przeciwieństwo płci, mimo iż jeden nie uosabia pierwiastaka męskiego, drugi żeńskiego: oto życie i duch"*.

Wszelako zanim Tomasz Mann w tę niezwykle skomplikowaną, subtelną i dwuznaczną sferę zjawisk jako twórca wkroczył, nosił się z myślą napisania utworu o całkowicie odmiennej tematyce i materii: chciał przedstawić miłość sędziwego Goethego do młodziutkiej Ulryki von Levetzow. Ale zrezygnował z tego planu mając nadzieję, iż poniechany zamysł uda mu się jeszcze kiedyś urzeczywistnić.

I zabrał się do pisania „Śmierci w Wenecji". Dlaczego? Bo — jak wyjaśniał tę historię w wiele lat później — udziałem jego stało się *„osobiste przeżycie liryczne i ono właśnie skłoniło mnie do wprowadzenia i wysunięcia na plan pierwszy motywu „zakazanej" miłości..."*

5

Jednakże pisarz nigdzie nie wyjaśnił, na czym polegało owo „osobiste przeżycie liryczne" w Wenecji, które go skłoniło do wysunięcia w nowym utworze na główne miejsce wątku homoerotycznego.

Ale życie pełne bywa niespodzianek. I osobliwym zbiegiem przypadków po dziesiątkach lat odpowiedzi na to pytanie nader dokładnej udzielić mógł w Warszawie pan w sędziwym już wieku, który wyznał, że to on właśnie był tym pięknym, małym chłopcem, co ongiś na plaży w Lido bezwiednie tylu upojeń dostar-

Tomasz Mann w Pacific Palisades w roku 1944

czył ... Gustawowi Aschenbachowi i taki zamęt w nim wywołał.

Dzisiaj wiemy, że „Tadziem" był Władysław Moes, na którego wołano „Władzio" (co w uszach niemieckiego pisarza brzmiało jak imię „Tadzio"), a nieco starszy od niego drugi chłopiec polski występujący w noweli pod właściwym imieniem „Jasia" to Jan Fudakowski.

Bo jak się te sprawy przedstawiały?

Tomasz Mann zatrzymał się z żoną Katią w Lido w Hotel des Bains. W tym samym czasie tam się zatrzymała również polska nobliwa rodzina, „składająca się z pięknej i dostojnej matki, trzech kilkunastoletnich córek, jedenastoletniego synka i towarzyszącej im nauczycielki". Opisane w „Śmierci w Wenecji" wydarzenia stanowią bardzo dokładną relację z tego, co Tomasz Mann akurat w owych dniach wiosennych roku 1911 przeżywał, widział, śledził: tylko imię pięknego chłopca przesłyszało mu się (rodzina i towarzysze zabaw wołali nań w skrócie „Adzio").

Znamy też nazwisko nauczycielki: była nią pani Irena Drozdowska, która jeszcze w roku 1973 mieszkała w Warszawie. Otóż wyznała ona, że głęboko w jej pamięci zapadła uwaga, z jaką niemal każde poruszenie Władzia śledził powszechnie już wtedy znany autor „Buddenbrooków": uwaga jego była tak natarczywa, tak trwała, tak wytężona, iż wywołało to w matce chłopca głęboki lęk, skłaniając ją do ustawicznego pilnowania go. Obydwaj występujący w noweli chłopcy dziesięć lat temu jeszcze żyli: Władysław Moes mieszkał w Komorowie pod Warszawą, a pan Jan Fudakowski w Londynie.

Nic więc nie było zmyślonego w „Śmierci w Wenecji": to swe własne doznania, urzeczenia, roznamiętnienia Tomasz Mann w niej upamiętnił. A swą fascynację myślą i sztuką antyczną odzwierciedlił w dialogu, jaki toczył się na temat piękna i miłości z platońskim Fajdrosem w obezwładnionym namiętnością umyśle Aschenbacha.

6

Gdy Tomasz Mann „Śmierć w Wenecji" ukończył, odetchnął z ulgą. Spiętrzone w nim rozterki, wątpliwości, obawy i pokusy a także obsesje wyzwoliły się w terapeutycznym akcie twórczym, który stał się zarazem szczerym i bezwzględnym rachunkiem sumienia znakomitego pisarza. Z tego wewnętrznego procesu, któremu towarzyszył nieodzowny trud, wyłonił się utwór urzekający zwartością, spoistością, misterną budową, ale także wielością tonów, odcieni i znaczeń.

Ale czy stworzył rzecz w pełni udaną, tego i w tym wypadku nie był pewien. Więc znowu ogarnęło go niepomierne zdumienie, gdy się okazało (i to nader rychło), że ten nowy jego utwór wywołał nader przyjazny oddźwięk w krytyce i u publiczności. *„Prawdziwym zaskoczeniem jest dla mnie* — pisał w roku 1913 do austriackiego dramaturga, nowelisty i eseisty, Arthura Schnitzlera (1862—1931), — *że moja „Śmierć w Wenecji" spotyka się z bardzo ciepłym przyjęciem, na co podczas pisania zupełnie nie liczyłem".* Niebawem tak sobie sam tłumaczył powodzenie tego utworu: *„W oczach czytelników niemieckich, którzy w gruncie rzeczy cenią wyłącznie dzieła poważne i znaczące, nie zaś lekkość, nowela ta, mimo zastrzeżeń, jakie budziła jej treść, spowodowała pewnego rodzaju rehabilitację*

Mannowie z wnukami w roku 1944

autora „Królewskiej Wysokości" (powieści wydanej w roku 1909 — uw. AR).

Duży sukces zdobyła „Śmierć w Wenecji" także za granicą. Należała do najliczniej na obce języki przekładanych utworów Tomasza Manna. M.in. wyszła w języku tureckim, japońskim i jidysz. W języku polskim ukazała się w dwu odrębnych przekładach, w dwóch odmiennych miastach i w dwóch odmiennych epokach. W roku 1923 wyszła we Wiedniu w przekładzie Lucjana Franka Erdtrachta, a w roku 1956 we Warszawie w przekładzie Leopolda Staffa — w tomie „Nowel" Tomasza Manna, jaki ukazał się w Czytelniku (z tego tomu też cytaty w niniejszym szkicu).

Aleksander Rogalski

MYFANWY PIPER

ŚMIERĆ W WENECJI

Charakter i intelektualna historia Gustawa Aschenbacha, głównego bohatera „Śmierci w Wenecji" zostały dokładnie spisane przez Tomasza Manna; tylko takiemu jak on człowiekowi wypadki mogły się potoczyć tak jak się potoczyły. Będąc pisarzem i samotnikiem doświadcza życia przez pryzmat swoich reakcji literackich, które to z kolei obdarza ironicznym komentarzem postronnego obserwatora. W operze nie występuje narrator a istotne informacje i komentarz są przekazywane prozą przez samego Aschenbacha (recytatyw z akompaniamentem fortepianu) w odróżnieniu od kunsztownych recytatywów, pieśni i partii lirycznych z towarzyszeniem orkiestry. W miarę jak bohater zmienia swą postawę biernego obserwatora wydarzeń na zaangażowanego w nie uczestnika, prozatorskie komentarze występują rzadziej, są krótsze. Gustaw von Aschenbach jest oddany pisarstwu bez reszty, podobnie jak Tomasz Mann — wie, że „musi umrzeć po to aby żyć, a tym samym być prawdziwym twórcą". Jednak na samym wstępie tej opowieści jego zdolność tworzenia także umiera. Smętny nastrój jeszcze bardziej przytłacza obraz tego, co widzi obok cmentarza na przedmieściach Monachium: postać Podróżnego, przytłaczającą go tęsknotą za słońcem. Podróżny jest jedną z napotkanych przez niego osób, która tak jak pozostałe, odgrywa podwójną rolę: realistyczną, na co wskazują ich imiona — nazwy (Podróżny, Podstarzały Fircyk, Stary Gondolier, Główny Śpiewak Wędrowny), a także rolę symboliczną. Te postaci właśnie prowadzą Aschenbacha drogą życia ku śmierci, mimo że działania ich są pospolite. Mann nie sugeruje nigdzie, że postaci te są obdarzone siłami nadprzyrodzonymi lub że są one wszystkie jedną i tą samą osobą. Jednak łączy je ze sobą wyposażając każdą z nich w zadarty nos, grymas śmierci a także w kapelusz z szerokim rondem i lasę Hermesa, przewodnika na drodze poprzez Styks. Z przyczyn czysto muzycznych i dla dramatyzacji przedstawienia wszystkie partie tych postaci śpiewa jeden tylko artysta. Aby wydłużyć listę Manna dodajmy do niej jeszcze kilka postaci: Dyrektora Hotelu, Fryzjera, bożka Dionizosa, którego głos Aschenbach słyszy we śnie.

AKT I

Scena 1	Cmentarz w Monachium
Scena 2	Na statku w drodze do Wenecji
Uwertura	
Scena 3	Podróż do Lido
Scena 4	Pierwszy wieczór w hotelu
Scena 5	Na plaży
Scena 6	Udaremniony wyjazd
Scena 7	Gry Apollińskie

W akcie I Aschenbach podejmuje decyzję o spędzeniu wakacji w słońcu. Na statku płynącym do La Serenissima (Wenecja) szokuje go Podstarzały Fircyk w towarzystwie kilku podstarzałych awanturników. Jednak przybicie do wybrzeża Wenecji przywraca mu dobre samopoczucie, nawet pomimo ostrej wymiany zdań ze Starym Gondolierem. Również mimo lekkiego poczucia dyskomfortu spowodowanego niekorzystnym sirocco, Aschenbach spodziewa się, w hotelowym pokoju z widokiem na Lido, mile spędzić czas.

Oczekując na obiad wśród gości hotelowch uwagę jego przykuwa młody chłopiec z Polski: Tadzio. Aschenbach od dawna pochłonięty poszukiwaniem doskonałości formy, idealnego piękna, jest nim oszołomiony. To pierwsze wrażenie umacnia się następnego ranka na plaży. Nawet na wakacjach Aschenbach pozostaje obserwatorem. W powieści Manna nie dochodzi do werbalnego kontaktu między Aschenbachem a Tadziem, jego rodziną, przyjaciółmi. Nie ma tego kantaktu również i w operze.

Później, kiedy odwiedza miasto, powraca strach przed ujemnym wpływem sirocco na jego zdrowie. Depresja ulega pogłębieniu przez nieznośną wręcz nachalność ulicznych sprzedawców. Aschenbach podejmuje decyzję o wyjeździe. „Niechybnie Signore zjedzie do nas znów, gdy chęć będzie miał" — mówi Dyrektor Hotelu, kiedy Aschenbach udaje się w kierunku stacji. Okazuje się jednak, że jego bagaż został mylnie nadany. Aschenbach rezygnuje zatem z wyjazdu bez bagażu. Rozzłoszczony powraca do hotelu radując się jednak w duchu.

Teraz rozpoczyna się okres pełen spokoju i radości. Zły wiatr ustał a słońce wysoko na niebie. Aschenbach puszcza wodze fantazji, jego myśli błądzą wokół starożytnej Grecji. Zainteresowanie Tadziem wzrasta. Aschenbach pokłada w tym uczuciu nadzieję, spodziewając się że zainspiruje go do nowej pracy. Słyszy głos Apolla, dziecięce gry i zabawy odbiera jako mity, plażę jako Grecję Sokratesa, a Tadzia jako zwycięzcę chłopięcego pięcioboju. Tadzio w jego wizji jest ozdobiony oliwnym wieńcem. W tym podnieceniu uwalnia się twórcza muza Aschenbacha eksplodując hymnem na cześć Piękna i Erosa. Idealizacja ta nie trwa długo. Tadzio uśmiecha się do Aschenbacha. Aschenbach zdaje sobie sprawę, że to co czuje to miłość.

AKT II

Scena 8	Fryzjer Hotelowy (I)
Scena 9	Pościg
Scena 10	Wędrowni Śpiewacy
Scena 11	Biuro Podróży
Scena 12	Dama w Perłach
Scena 13	Sen
Scena 14	Pusta plaża
Scena 15	Fryzjer Hotelowy (II)
Scena 16	Ostatni raz w Wenecji
Scena 17	Wyjazd

W akcie II radość zostaje wyparta przez Lęk. Powraca sirocco, robi się duszno, pogoda staje się uciążliwa; Fryzjer Hotelowy wspomina o wyjeżdżających gościach i szerzącej się w Wenecji chorobie. Na pytania Aschenbacha Fryzjer Hotelowy udziela wymijających odpowiedzi.

Aschenbacha ogarnia obsesyjne pragnienie: dowiedzieć się o chorobie z jednej strony a z drugiej nie dopuścić do tego, aby dowiedziała się o niej rodzina z Polski.

Tak jak w akcie I wydarzenia kilku dni skupiają się w jednej scenie. Ta jedna scena przedstawia wiele desperackich dni spędzonych na śledzeniu Tadzia i jego rodziny, aranżowaniu spotkań wśród rosnącej niedyskrecji.

Pewnego wieczoru grupa Śpiewaków Wędrownych zabawia gości hotelowych. Aschenbach wprost zadaje im pytanie, czy w Wenecji panuje epidemia. Otrzymuje szorstką, przeczącą odpowiedź. Następnego dnia Aschenbach zmuszony jest dociekać dalej. Od młodego angielskiego Urzędnika z Biura Podróży dowiaduje się całej prawdy: Wenecja rzeczywiście jest w szponach cholery a ojcowie miasta w obawie przed stratami finansowymi nie chcą tego faktu ujawnić. Aschenbach decyduje się ostrzec matkę Tadzia ale kiedy ją widzi nie może wyrzec słowa. Jest to jego ostatnia porażka świadcząca jak daleko może prowadzić obsesja.

Wyczerpany i winny zapada w sen. Widzi w nim dwie strony swojej natury: apollińską, która dotychczas go wiodła i dionizyjską walczącą o przewagę. W końcu szaleńcze uwielbienie dla obcego boga, Dionizosa, budzi go wystraszonego ze zgiełkliwego snu. Korzysta z usług Fryzjera, po czym rusza w pogoń za chłopcem. Siada wyczerpany i zakłopotany, aby odpocząć. Następuje moment ironicznej jasności. Aschenbach przywołuje Sokratesowy dylemat Poety, który postrzega Piękno poprzez Zmysły. Powraca do hotelu. Widzi bagaże polskiej rodziny. Wie, że nadszedł koniec. Po raz ostatni wychodzi na plażę.

(tłum. *Beata Lange*)

„...my, poeci, nie możemy iść drogą piękną, żeby nie przyłączył się eros i nie narzucił się na przewodnika; ba, choćbyśmy byli nawet bohaterami na swój sposób i dzielnymi wojownikami, to jesteśmy jak kobiety, gdyż namiętność jest naszym wywyższeniem, i naszą tęsknotą musi pozostać miłość — to jest nasza rozkosz i nasza hańba. Widzisz więc teraz, że my, poeci, nie możemy być ani mądrzy ani godni. Że z konieczności schodzimy na manowce, z konieczności musimy być rozpustnikami i awanturnikami uczucia. Mistrzostwo naszego stylu to kłamstwo i błazeństwo, nasza chwała i godność to krotochwila, zaufanie tłumu do nas w najwyższym stopniu jest śmieszne, wychowanie ludu i młodzieży przez sztukę jest zuchwałym i karygodnym przedsięwzięciem. Bo jakżeby miał być zdatny na wychowawcę ten, który ma niepoprawny i naturalny pociąg do przepaści?"

(Tomasz Mann „Nowele", W-wa 1956, s. 313, tłum. L. Staff)

KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

1913 — 22 listopada, w dzień św. Cecylii — patronki muzyków — w Lowestoft (Suffolk) urodził się BENJAMIN BRITTEN

1918 — pierwsze lekcje gry na fortepianie u matki — śpiewaczki amatorki

1922 — pierwsze kompozycje wokalne i wokalno-instrumentalne

1927 — lekcje u Franka Bridge'a — jedynego nauczyciela, który wywiera istotny wpływ na jego twórczość

1929 — rozpoczęcie studiów w Royal College of Music w klasie Johna Irelanda (kompozycja) i Artura Benjamina (fortepian)

1937 — na Festiwalu w Salzburgu wykonuje Wariacje na temat Franka Bridge'a; komponuje muzykę do filmów;

1939 — wyjazd do Stanów Zjednoczonych w towarzystwie W. H. Audenem

1942 — powrót do Wielkiej Brytanii

1945 — prapremiera opery „Peter Grimes" inaugurująca działalność angielskich teatrów operowych po wojnie

1946 — prapremiera „The Rape of Lucretia" oraz „Albert Herring" w Glyndebourne

1947 — zmienia miejsce zamieszkania i osiada na stałe w Aldeburgh

1948 — wraz z P. Pearsem i E. Crozierem organizuje coroczny Festiwal Muzyki i Sztuk Pięknych

1951 — opracowuje i wystawia operę Purcella „Dydona i Eneasz"

1953 — komponuje „Glorianę" na uroczystość koronacji Elżbiety II

1954 — prapremiera „The Turn of the Screw" w Teatro la Fenice w Wenecji, pierwszy pobyt kompozytora we Włoszech

1956 — ponowny wyjazd do Włoch (Siena, Wenecja)

1961 — udział w V Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień"

1963 — otrzymuje tytuł doktora h.c. Uniwersytetu w Oksfordzie

1964 — prapremiera „Curlew River", pierwszej z trzech „Przypowieści przeznaczonej do przedstawień kościelnych"

1965 — otrzymuje drugi tytuł doktora h.c. Uniwersytetu w Leicester

1966 — prapremiera „The Burning Fiery Furnace" — drugiego dramatu liturgicznego

1968 — prapremiera trzeciego dramatu liturgicznego „The Prodigal Son"; kolejny pobyt kompozytora w Wenecji

1972 — prapremiera „Śmierci w Wenecji" („Death in Venice") na Festiwalu w Aldeburgh

1974 — premiera „Śmierci w Wenecji" w Metropolitan Opera w Nowym Jorku

1975 — ostatni pobyt kompozytora w Wenecji

1976 — 4 grudnia umiera w swoim domu w Aldeburgh

CO DWA TYGODNIE!

→ruch muzyczny→ ARTYKUŁY
ESEJE
RECENZJE koncertów, przedstawień operowych, płyt, książek WYWIADY
FELIETONY

ruch muzyczny

WIĘCEJ WIEDZIEĆ → → → → WIĘCEJ SŁYSZEĆ

ruch muzyczny

PRZEWODNIK po życiu muzycznym w kraju i na świecie

Opracowanie programu:

BEATA KOCIĘCKA
IRENEUSZ SZCZEPANIAK

Projekt okładki:

GRZEGORZ MARSZAŁEK

Reprodukcja zdjęć:

JERZY WOŚ

Egzemplarz bezpłatny

Cena 100,— zł

PZGK 25138/1/86 - 1.000 - I-14/2488

BENJAMIN BRITTEN

ŚMIERĆ W WENECJI

(Death in Venice)

Opera w dwóch aktach

Libretto: Myfanwy Piper wg opowiadania Tomasza Manna

Tekst polski: Antoni Libera i Janusz Szpotański

*

Kierownictwo muzyczne
MIECZYSŁAW DONDAJEWSKI

*

Inscenizacja, reżyseria
RYSZARD PERYT

*

Scenografia
ANDRZEJ SADOWSKI

*

Choreografia
EMIL WESOŁOWSKI

*

Przygotowanie chóru
JOLANTA DOTA - KOMOROWSKA

Premiera 17 stycznia 1987 roku

BENJAMIN BRITTEN

ŚMIERC W WENECJI

OBSADA

GUSTAW VON ASCHENBACH, pisarz	Aleksander Burandt
PODRÓŻNY	Janusz Temnicki, Jerzy Fechner
a także:	
PODSTARZAŁY FIRCYK	
STARY GONDOLIER	
DYREKTOR HOTELU	
FRYZJER HOTELOWY	
GŁÓWNY ŚPIEWAK WĘDROWNY	
GŁOS DIONIZOSA	
GŁOS APOLLA	Robert Nakoneczny
MŁODZIEŃCY NA STATKU	Piotr Bruździak, Sławomir Domaszewski, Błażej Grek, Robert Jezierski, Piotr Krencki, Artur Stefanowicz, Artur Włodarczyk
DZIEWCZĘTA NA BRZEGU	Dorota Czerwińska, Agnieszka Dondajewska, Liliana Grabarczyk-Pietrzak, Katarzyna Piotrowska, Anna Retecka, Beata Zyfert
STEWARD OKRĘTOWY	Janusz Babiański
LODZIARZ Z LIDO	Władysław Wdowicki
PORTIER HOTELOWY	Michał Marzec
KELNER HOTELOWY	Karol Bochański
RODZINA FRANCUSKA:	
MATKA	Alicja Szerszniewska
CÓRKA	Mieczysława Andrzejak
AMERYKANIN I	Jarosław Gwoździk
AMERYKANIN II	Tomasz Wolski
RODZINA NIEMIECKA:	
OJCIEC	Lech Algusiewicz
MATKA	Jolanta Rode
SYN I	Grzegorz Rybaczewski
SYN II	Przemysław Kamyszek
POLAK, ojciec Jasia	Włodzimierz Kalemba
JASIO	Mariusz Miszczak
DUNKA, dama	Dorota Kosmalska
ANGIELKA, dama	Bożena Boch
RODZINA ROSYJSKA:	
OJCIEC	Stanisław Olenderek
MATKA	Sylwia Zwierzyńska
NIAŃKA	Krystyna Gumna
SYN I	Piotr Durski
SYN II	Wojciech Michalak
CÓRKA I	Zofia Stróżniak
CÓRKA II	Bogna Kaczmarek
CÓRKA III	Natalia Pawlak
RODZINA POLSKA:	
MATKA	Beata Milon
TADZIO, jej syn	Rafał Zeh
CÓRKA I	Grażyna Najder
CÓRKA II	Lidia Wieczorek
GUWERNANTKA	Małgorzata Płatkowska
SPRZEDAWCZYNI TRUSKAWEK	Wiesława Piwarska
GONDOLIER I	Marek Bieniaszewski
GONDOLIER II	Tomasz Zagórski
GONDOLIER III	Piotr Liszkowski
PRZEWODNIK PO WENECJI	Wiesław Bednarek
SPRZEDAWCZYNI KORONEK	Danuta Trudnowska
SPRZEDAWCZYNI GAZET	Ewa Pszczółka
SPRZEDAWCA SZKŁA	Jerzy Walczak
SPRZEDAWCA FRUTTI DI MARE	Andrzej Ogórkiewicz
ŻEBRACZKA Z DZIEĆMI	Wiesława Wiza
SIEROTKA Z SAN MARCO	Sylwia Osman
MUZYCY W KAWIARNI:	
SKRZYPEK	Jerzy Stasik
KLARNECISTA	Krzysztof Meyer
KONTRABASISTA	Józef Pszczółka
KSIĄDZ Z SAN MARCO	Jolanta Pijanowska
ŚPIEWACZKA WĘDROWNA	Piotr Liszkowski
ŚPIEWAK WĘDROWNY	Tomasz Zagórski
ORKIESTRA WĘDROWNA:	
FLECISTKA	Bożena Kasprzak
TRĘBACZ	Henryk Rzeźnik
TAMBURYNISTA	Piotr Kucharski

URZĘDNIK ANGIELSKI	Krzysztof Szaniecki
ORSZAK DIONIZOSA:	
a także	
CHŁOPCY HOTELOWI:	
PENTEUSZ	Jacek Szczytowski
ZEFIR	Jacek Ciok
HIACYNT	Sławomir Balcerek
NARCYZ	Bogdan Jabłoński
SYLEN	Ryszard Dłużewicz
FAUN	Dariusz Nowik
PLAŻOWY Z LIDO	Janusz Kanarski
FOTOGRAF Z LIDO	Grzegorz Witkowski
MALARKA Z ROSJI	Liliana Surdyk
NAWIEDZONA Z SAN MARCO	Małgorzata Cyranek
KONAJĄCY SKRZYPEK	Jacek Ciok

GOŚCIE HOTELOWI, WENECJANIE, TURYŚCI, POLICJANCI, ŚMIECIARZE.

Chór i Orkiestra Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu

Dyrygent

MIECZYSŁAW DONDAJEWSKI
ANTONI GREF

Asystent dyrygenta
JAROSŁAW BAGROWSKI

Asystent reżysera
WŁADYSŁAW WDOWICKI

Asystent scenografa
BARBARA RZEMYK

Sufler
STEFANIA BENK
ALEKSANDRA JAKUBOWSKA

Inspicjent
JANINA ZALEWSKA
PRZEMYSŁAW STRÓŻYK

PZGK 25139/1/86 — 5000 — I-7/2546