JAŚ I MAŁGOSIA

Opera Nova w Bydgoszczy
Sezon LI
2007/2008
Dyrektor Maciej Figas

Engelbert Humperdinck

Jaś i Małgosia

Baśń operowa w trzech obrazach
Z librettem Adelheidy Wette

Prapremiera
Weimar, 23 grudnia 1893

Premiera
Bydgoszcz, 26 kwietnia 2008

Projekt programu, opracowanie i wybór ikonografii
Józef Baliński

Opera Nova jest finansowana ze środków
Samorządu Województwa Kujawsko-Pomorskiego
i Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Jaś i Małgosia

Hänsel und Gretel

Baśń operowa w trzech obrazach
Na podstawie tekstu Adelheidy Wette

Märchenoper in drei Bildern
nach der Dichtung von Adelheid Wette

Muzyka Engelberta Humperdincka
Musik von Engelbert Humperdinck

Prapremiera Weimar, 23 grudnia 1893
Uraufführung Weimar, 23 Dezember 1893
Prapremiera polska, Warszawa, 9 stycznia 1902
Polnische Uraufführung, Warschau, 9 Januar 1902

Tłumaczenie libretta Roman Kołakowski

Kierownictwo muzyczne Jerzy Wołosiuk
Reżyseria Cezary Domagała
Scenografia Małgorzata Szydłowska
Reżyseria świateł Bogumił Palewicz
Choreografia Marek Zajączkowski
Przygotowanie chóru dziecięcego Izabela Cywińska
Współpraca muzyczna Andrzej Knap
Animacje multimedialne Dawid Kozłowski
Asystent reżysera Edward Stasiński
Asystent scenografa Adriana Makarska
Inspicjent Grażyna Juszczyk
Drugi inspicjent – sufler Agnieszka Ryczak

po polsku / in polnischer Sprache

Premiera, sobota, 26 kwietnia 2008
Premiere, Samstag, 26 April 2008

Inauguracja XV Bydgoskiego Festiwalu Operowego

Osoby

Piotr, miotlarz, ojciec Jasia i Małgosi
Leszek Skrla • Adam Woźniak

Gertruda, jego żona
Małgorzata Ratajczak • Anetta Szczesik-Wakarecy

Jaś
Darina Gapicz • Małgorzata Pańko • Dorota Sobczak

Małgosia
Małgorzata Grela • Joanna Horodko
Kamila Kułakowska • Ewa Olszewska

Czarownica Baba Jaga
Halina Fulara-Duda • Katarzyna Nowak-Stańczyk

Skrzat Budzik / Skrzat Sennik
Małgorzata Grela • Joanna Horodko
Ewa Olszewska • Victoria Vatutina

Dzieci
Chór dziecięcy Pracowni Wokalnej
Pałacu Młodzieży w Bydgoszczy

Elfy
Balet Opery Nova

Orkiestra Opery Nova
Dyrygują
Jerzy Wołosiuk • Andrzej Knap

Treść opery dla dorosłych i dzieci 1

Historia jest smutna, choć jak wiele smutnych historii kończy się dobrze, a nawet zostawia widza z nadzieją na lepszą przyszłość. Na skraju lasu żyje w chacie uboga rodzina: tato, mama i dwoje dzieci, chłopiec i dziewczynka. Dzieciństwo mają nie takie, jakie należy się wszystkim dzieciom. Ich tato wyrabia z rózg coraz mniej ludziom potrzebne miotły, by potem sprzedać je na targu, o matce opowiadają czasem, że nie była to dobra matka, a niektórzy twierdzą wręcz, że to wcale nie była matka, ani, jak to się mówi, „druga matka", tylko macocha, i to zła, jak ta w *Królewnie Śnieżce* albo *Kopciuszku*. A przecież wydaje się, że dzieciom wcale nie było tak smutno, a jeśli działo im się źle, to dlatego, że często doskwierał im głód. Teraz są same w domu. Pewnie uznały, że zrobiły wszystko,

co miały zrobić, w każdym razie naszła je chętka do zabawy, bo przy zabawie zapomina się jakoś o pustym brzuchu. Pech chce, że akurat wtedy, gdy dokazują w najlepsze, do domu wraca matka. Jest zmęczona, zatroskana tym, co przyniesie jutro, niewiele więc trzeba, żeby wpaść w złość. Zamiast wziąć się za miotły, chłopak, wcale już duży, nie robi nic, tylko zbija bąki, a dziury w pończochach też się same nie zacerują. I w tej złości nagle matce wypada z rąk rondel z mlekiem. Wszystko, co było na kolację! By więc cokolwiek zjeść, dzieci muszą pójść teraz do lasu i nazbierać jagód. Przy okazji będzie to dla nich także mała kara, bo już powoli się zmierzcha, a o lesie po zmierzchu różne rzeczy się mówi, co dzieci dobrze wiedzą. Ale nie ma rady. Dzieci chcąc nie chcąc chwytają kosz i ruszają w las. Matka siada przy stole i się zamyśla. Nie na długo, bo oto dochodzi ją głos, dochodzi wesoła piosenka, poznaje głos, poznaje piosenkę, słyszy też, że głos brzmi jakby inaczej, a piosenka weselej, więc się zbiera, bo znów kipi w niej złość, a tu w drzwiach staje mąż z koszem w ręku, w koszu zaś same frykasy. – „W mieście będzie święto – mówi miotlarz – wszyscy nic tylko zamiatają, pucują, sprzedałem wszystko, a i jutro pójdzie cały towar, jaki mam". I już się zabiera, by porwać żonę do tańca, gdy nagle postrzega, że nie ma dzieci. – „Do lasu poszły?". „O tej porze?". „Toż wszyscy mówią, że hen, w głębi, jest czarownica, która tylko czyha na takie małe dzieci!". „Nie ma co zwlekać!". „Trzeba ruszać do lasu!".

Treść opery dla dorosłych i dzieci 2

W drugim obrazie akcja baśni toczy się w lesie. Właśnie zapada zmierzch i robi się coraz ciemniej. Tu czy ówdzie błyśnie jeszcze skrawek jasnego nieba, coraz słabsze matowe światło odbijają jeszcze srebrzyste pnie buków i brzóz. Orkiestra, jak na operę przystało, w wielkim składzie, ma tu moc pracy, by widz, który jest też słuchaczem, nadstawił ucha na to, co mówi las. Zrazu jest to cisza, bo rośliny i zwierzęta szykują się do snu. Potem wybucha muzyka, którą sam kompozytor nazwał *Hexenritt* – po polsku dosłownie *Cwałowaniem czarownicy*, ale my to nazywamy zwykle jazdą na miotle… W wianku, który uplotła z kwiatków zebranych po drodze, Małgosia chodzi wśród drzew. Żeby dodać sobie odwagi, nuci piosenkę, którą śpiewała jej

mama, kiedy była całkiem małą dziewczynką. Jaś zapuścił się w głąb jeszcze dalej, licząc, że może trafi na sarnę czy choćby zająca. Nagle spostrzega, że nie wie, jak dalej iść, i przez chwilę piersi mrozi mu nawet strach, zaraz potem, na szczęście, słyszy głos siostry, rusza więc śpiesznie w stronę, z której dochodził. Jego koszyk jest pełen poziomek. Ponieważ świeże powietrze zaostrzyło mu głód, Jaś zaczyna wyjadać zebrane owoce, co dla zabawy czyni w takt głuchego kukania kukułki, której głos dobiega gdzieś z dala. Naraz okazuje się, że koszyk jest pusty. Nie ma co, z pustą ręką wstyd wracać do domu. Trzeba zacząć zbierać na nowo. Lecz w lesie jest już całkiem ciemno i choć w górze miga tyle gwiazd, nie widać nic a nic. Aż tu nagle na drogę dzieci pada blask, a z blasku wyłania się śmieszny mały brodacz… – „Chcecie do domu? Teraz? To daleka droga! Po ciemku nie traficie!" I jakby sypnął im w oczy piach, tak się mrużą powieki, tak strasznie chce się spać. Lecz jak tu zasnąć bez zmówienia wieczornego pacierza? Niemieckie dzieci modliły się kiedyś inaczej niż dziś, i oczywiście inaczej niż nasze dzieci, stąd Jaś z Małgosią nawet sobie nie wyobrażają, że nad ich snem mogłoby czuwać mniej niż czternastu aniołów… I w operze rzeczywiście tak jest. Kiedy zmęczone dzieci smacznie zasypiają w lesie, z nieba, jak po drabinie zstępuje szereg aniołów stróżów, by przez całą noc czuwać nad ich spokojnym snem. Cichnie muzyka, bezszelestnie spada kurtyna, cisza ogarnia las.

Treść opery dla dorosłych i dzieci 3

Noc, którą rodzeństwo przespało w lesie pod kuratelą anielską, minęła spokojnie, i oto z wolna wstaje dzień. Jest coraz jaśniej, coraz więcej też widać, mimo że tu i ówdzie w powietrzu unosi się mgła. Aniołów już nie ma, wróciły do nieba, za to przed dziećmi, które wciąż smacznie śpią pod drzewem, znów pojawia się mały człowieczek, by je zbudzić kroplami rosy, które wytrząsa z modrego kielicha dzwonka. Taka rześka pobudka szybko stawia na nogi. Dzieci rozglądają się wokół, robią parę kroków w przód, i oto widzą, że nieopodal stoi dziwna chatka. Po części z piernika, po części z marcepana, z oknami z lukru i dachem z czekolady. Same pyszności, im zaś naprawdę doskwiera głód, więc zabierają się do jedzenia. Wtedy z wnętrza dochodzi głos: „Chrup, chrup, chrup, a któż to mi chrupie przy mojej chałupie?". Na to dzieci: „To wiatr, to wiatr, to wiatr wieje z nieba i psoci tak" – i dalej zajadają w najlepsze. Wtedy w drzwiach staje właścicielka głosu. Opisać jej raczej się nie da, bo w każdym teatrze wygląda inaczej: raz jest stara, raz brzydka, gdzie indziej znów młoda i wcale nie taka niesympatyczna. Co do czarownic, trudno o jedno zdanie, a ta akurat wita się bardzo mile. Małgosię nazywa aniołkiem, do Jasia woła: mój ty urwisie, krótko mówiąc, i widać, i słychać, że się cieszy z odwiedzin. Na czarownicę, o której opowiadał im tato, na pewno nie wygląda... Nagle Jaś czuje na szyi sznur. Chce się wyrwać, próbuje uciec, wszystko na nic. Teraz już wie, że źle ocenił gospodynię, choć ta wciąż przemawia przyjaźnie i grzecznie się przedstawia. Nawet po niemiecku nazywa się sympatycznie i apetycznie. Na imię ma Rosine, co brzmi jak Rodzynka, na nazwisko Leckermaul, czyli po prostu Łasuch. Nomen omen, bo wyliczając łakocie, jakie, jak twierdzi, ma w środku, ciągnie dzieci do domu. Jest wielka i silna, toteż chociaż stawiają opór, muszą dać za wygraną. Teraz już nawet wiedzą, co je czeka... Jedyna nadzieja, to wymyślić sprytny podstęp. W środku, w piecu pieką się właśnie pierniki. Czarownica każe dziewczynce zajrzeć do środka, rzekomo po to, żeby sprawdziła, czy już nie są gotowe... I to jest okazja, której Małgosia ani myśli zmarnować. Udaje straszną niezdarę, co niby nie radzi sobie z drzwiczkami pieca, a kiedy wiedźma sama się w końcu pochyla, dzieci wpychają ją razem do piekarnika. Nie za długo się cieszą, bo oto piec eksploduje nagle z potwornym hukiem. Rozpada się również cały lukrowy dom. Ze wszystkich stron, wszelkich zakątków i kątów wychodzą dzieci, które też cierpiały niewolę u wiedźmy, a które teraz radują się, śpiewając i tańcząc. Na koniec na polanie zjawiają się rodzice szczęśliwi, że ich pociechom nie stało się nic złego.

Baśń w naszych czasach

Ödön von Horváth

W naszych czasach żyła sobie dziewczynka, która wyruszyła na poszukiwanie baśni, wokół bowiem gadano, że baśń zaginęła. Niektórzy nawet tak mówili, że baśń już dawno temu umarła. Przypuszczalnie leży gdzieś pogrzebana, może w jakim masowym grobie...

Jednak dziewczynka nie dała się zwieść. Nie mogła uwierzyć, że baśni już nie ma. Poszła zatem do lasu i pytała drzew. Lecz drzewa tylko zaszumiały: *Elfy już dawno poszły sobie z łąk, krasnale z grot, czarownica z jaru.*

Spytała więc ptaki, a te odrzekły:

Ludzie latają
szybciej niż my,
wyżej niż my,
ćwir, ćwir, ćwir,
nie ma już baśni.

Sarny odpowiedziały, że jest śmieszna, zające same uderzyły w śmiech, jeleń zaś w ogóle nic nie odparł. Dla niego było to po prostu zbyt głupie. Krowy stwierdziły, że to niedorzeczność i że w obecności cieląt nie wypada wygadywać podobnych rzeczy. Że tak idiotycznych, tak absurdalnych pytań nie zamierzają więcej słuchać, gdyż muszą się przygotować, że pójdą na rzeź, do kastracji albo do doju. Zresztą, nawet jeśli która ujdzie cało jako buhaj czy byk, to i tak nie będzie to żadna bajka – cielęta muszą mieć co do tego jasność.

Na drodze stał stary koń, który miał pójść pod nóż. Wysłużył się już i zużył. Rzeźnik siedział w gospodzie i pił.

Ten też nic nie będzie wiedział, pomyślała dziewczynka, *jednak go spytam, bo to stary koń i na pewno dużo wie.* Więc spytała konia.

Koń spojrzał na dziewczynkę, wzdął nozdrza i trzasnął kopytem.

Szukasz baśni? – spytał.

– *Tak.*

– *Nie rozumiem* – odpowiedział koń. – *Po co jeszcze jej szukasz? Przecież już to jest baśnią!* – rzekł i mrugnął okiem.

– *Hm. Wydaje mi się, że to ty sama jesteś baśnią. Że sama siebie szukasz. Tak, tak, czym bardziej się przyglądam, tym wyraźniej to widzę: to ty jesteś baśnią. No już, opowiedz mi coś!*

Dziewczynkę bardzo to zmieszało. Ale potem zaczęła opowiadać. Mówiła o młodym rumaku, który był bardzo piękny i brał na wyścigach wszystkie nagrody. Mówiła o koniu, który stał nad grobem swojego pana. I o dzikich koniach żyjących na wolności. Wtedy zapłakał stary koń i rzekł: – *Dzięki! Tak, ty jesteś baśnią, wiedziałem to!*

I przyszedł rzeźnik, i koń poszedł na rzeź.

W niedzielę u rodziców na obiad była konina, bo był to bardzo biedny dom. Ale dziewczynka niczego nie tknęła. Myślała o starym koniu i o tym, jak płakał.

– *Jak nie chce jeść mięsa!* – powiedziała matka – *to nie dostanie nic.*

– *Księżniczka!* – mruczało pod nosem rodzeństwo.

I dziewczynka rzeczywiście niczego nie jadła. Lecz wcale nie była głodna. Myślała o starym koniu, i o tym, jak płakał, i czuła się, jakby się już najadła.

Tak. To była baśń.

Przekład Józef Baliński

Podobną historię opowiadał film *Fiołek z Poczdamskiego Placu* (Das Veilchen von Potsdamer Platz) z 1935 roku. To opowieść o berlińskiej kwiaciarce, która próbuje ocalić od rzezi szkapę ojca dorożkarza. Autorem scenariusza był B.E. Lüthge, w roli głównej wystąpił Rotraut Richter.

Krótki, awanturniczy żywot Katarzyny S.

Hans Traxler

Z ksiąg kościelnych, protokółów i akt wyłania się coraz wyraźniej historia „czarownicy-piekarzycy" Katarzyny Schraderin. Urodziła się w 1618 roku jako siódme dziecko pewnego węglarza z Wernigerode w Harzu i w wieku szesnastu lat poszła na służbę do opactwa w Quedlinburgu, gdzie do roku 1638 pracowała w kuchni.

Kolejna zapiska mówi już o tym, że na targach i jarmarkach południowych Niemiec sprzedawała pierniki. Do wynalazku piernika musiało zatem dojść w opactwie kwedlinburskim. Prawdopodobnie

pomysł nasunął jej turecki cukiernik, którego działalność na dworze w Quedlinburgu poświadczona jest w dokumentach z tych czasów.

Pewnego dnia Katarzyna wystawiła swoje pierniki na Placu Targowym w Norymberdze, tuż obok *Pięknej Studni*. Tam znalazł ją nadworny książęcy piekarz i złożył jej propozycję małżeństwa. Katarzyna odrzuciła go, być może dlatego, że od razu przejrzała jego zamysł. A szło mu o tajemnicę recepty na jej słynne już wszędzie pierniki, który to przepis miała mu wnieść jako wiano. Lecz piekarz, który nazywał się Hans Metzger, był upartym galopantem. Katarzyna musiała ostro się przeciwstawiać jego naciskom, w końcu jedyny ratunek był w ucieczce. Ale nawet w Wernigerode nie miała od niego spokoju, tak że wreszcie sprzedała, co miała, i pewnej nocy zniknęła. Zabrała z sobą tylko przyrządy piekarskie. Było to na początku 1647 roku.

Schronienie znalazła w domku samotnie stojącym na Engelsbergu czyli Anielskiej Górze w krainie Spessart. Domku, który zasłynął później w literaturze jako Chatka Czarownicy. Kupiła ten opuszczony dom z murem kratowanym belami z drewna, odnowiła go i przystosowała do swoich potrzeb. Przede wszystkim dała zbudować cztery piekarskie piece.

Dla Katarzyny nastał odtąd spokojny, niezwykle owocny czas. Nie było miesiąca, by nie wystawiła na rynku jakiej nowej odmiany piernika. I tak, wymyśliła miodowe pierniczki wypełnione nadzieniem, merseburski piernik z muszkatem, pierniki lukrowane syropem na modłę bamberską i wiele innych piernikowych łakoci. Rożki i kostki domino pochodzą przypuszczalnie też z jej warsztatu, tego jednak nie da się dowieść.

Ossegowi udało się nawet znaleźć w piwnicy klasztoru w Lorsch stare rachunki, z których wynika, że wyroby „czarownicy-piekarzycy" były sławne na dworach i w opactwach na calutkim obszarze od Fuldy aż po Moguncję.

To na nowo obudziło zawiść norymberskiego cukiernika. Aż pewnego dnia oświadczył sołtysowi w Gelnhäuser, że Katarzyna Schraderin jest czarownicą...

Przekład Józef Baliński

Czarownica

Heinrich Heine

Liebe Nachbarn, mit Vergnügen...

Hej, sąsiedzi! – to jest fakt
Wiedźma, gdy ma z diabłem pakt,
Może w skórę zwierząt wchodzić,
Aby tylko ludziom szkodzić.

Wasz kot – to jest żona ma.
Każdy pozna, kto ją zna,
Po zapachu, ócz błyskaniu,
Mruku, fuku, łapek ssaniu.

Sąsiad i sąsiadka też
W krzyk: – Pif, Brysiu! Bierz ją, bierz!
Kundys szczeka: „Wau, wau, wau!"
Kotka piszczy: „Miau!".

Przekład Stanisław Łempicki

„Poprzez lasy, poprzez błonia"...

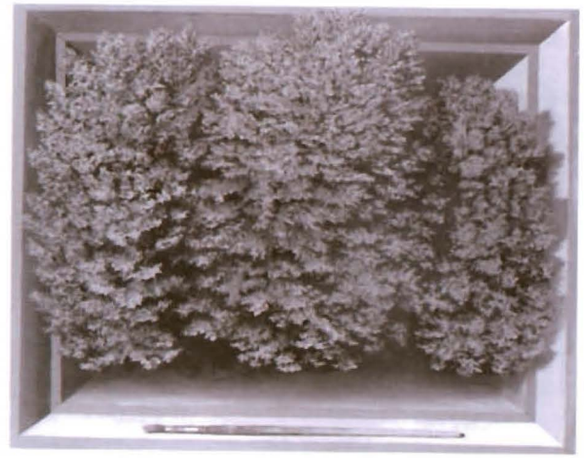
Sceny leśne w muzyce i na muzycznej scenie.

Józef Baliński

Ad titulum: na dobrą sprawę należałoby go dać tak jak brzmiał w uchu samego autora: *Durch die Wälder, durch die Auen*; po polsku – tak właśnie jak w nagłówku, choć zgrabniej, myślę, byłoby w szyku odwrotnym, jak to gdzie indziej i przy innej zgoła okazji proponuje Heine. Tak oto, a to słowa znamienne, zaczyna się znana aria tytułowego bohatera opery, której akcja w zasadzie w całości toczy się w lesie, bo jeśli nie w żywym lesie, to w leśniczówce. Bohaterowi opery na imię Max, jej autor to Carl Maria Weber, dzieło, nosi tytuł *Freischütz. Wolny strzelec* nie jest jedyną operą Webera, w której scenograf musi wyczarować na scenie las – leśne sceny są już we wczesnej, zapoznanej *Silvanie* z 1811 roku, oczywiście też w *Oberonie* i *Euryanthe* – ale tylko tu las staje się głównym bohaterem – jak to celnie spostrzegł kompozytor Hans Pfitzner w programie Majowego Festiwalu w Kolonii, w 1914 roku. Wraz z *Wolnym strzelcem* las wchodzi na operową scenę i zakorzenia się na niej na dłużej. Rzecz jasna, prawdziwy las. Nie fantasmagoryczne *selve*, które opery barokowe przejęły z rycerskich romansów, tylko pospolity dziki las, jaki charakteryzuje krajobraz Europy północnej. Od dawien dawna świadomość, tak elitarna jak potoczna, łączy wyobrażenie takiego lasu z obszarem języka i kultury niemieckiej. *Black Forest* – pojęcie na pewno nie negatywne, choć przecież wolne od tych cukierniczych skojarzeń, które gdzie indziej nasuwa *Forêt Noir* – to, jak słyszę, jeden z pierwszych obrazów, jakie mieszkańcom krajów anglosaskich przychodzą na myśl, gdy rozmowa schodzi na Niemcy. Konserwatywny angielski historyk sztuki Kenneth Clark za typowo niemieckie zjawisko w sztuce uważa „w lesie zrodzony ekspresjonizm", a wśród jego eminentnych przedstawicieli wymienia... Grünewalda i Altdorfera. Gdy przed ćwierćwieczem (1980), przy okazji Biennale w Wenecji, na którym Niemcy pokazywali Kiefera i Baselitza, dziennikarz *Corriere della Sera* ankietował swych ziomków, z czym kojarzą im się krainy zza Alp, jako odpowiedź najczęściej słyszał: selva oscura. Czytelnicy mediolańskiego dziennika, często bezwiednie, powtarzali zatem jedynie to, co wprost czy pośrednio, przez Dantego, znali od Tacyta. Tak jak wcześniej (1810) paryska sawantka i podróżniczka pani de Staël, kiedy pisała swój głośny manifest, o którym

mówi się, że „miałby siłę wybuchu", gdyby nie to, że cały jego (dziesięciotysięczny) nakład zniszczono na rozkaz Napoleona...

Tekst, jak wiadomo, ma nagłówek *O Niemczech* i już w pierwszych zdaniach cytuje Tacyta. Historyk rzymski z Germanii najlepiej zapamiętał dzikie lasy i szpetne grząskie bagna: *terra etsi aliauando specie differt, in universum tamen aut silvis horrida aut paludibus foeda*... (Germania, 5). Jednak już Tacyt szedł ścieżką wcześniej wydeptaną przez Pliniusza. Jego barwnej *Historii wojen z Germanami* nie znamy i raczej już nie poznamy, natomiast szczęśliwie zachowała się *Historia naturalna*, której XVI księga (5/6) sławi potężne dęby północnych puszcz. Jak Juliusz Cezar, do którego Pliniusz się odwołuje...

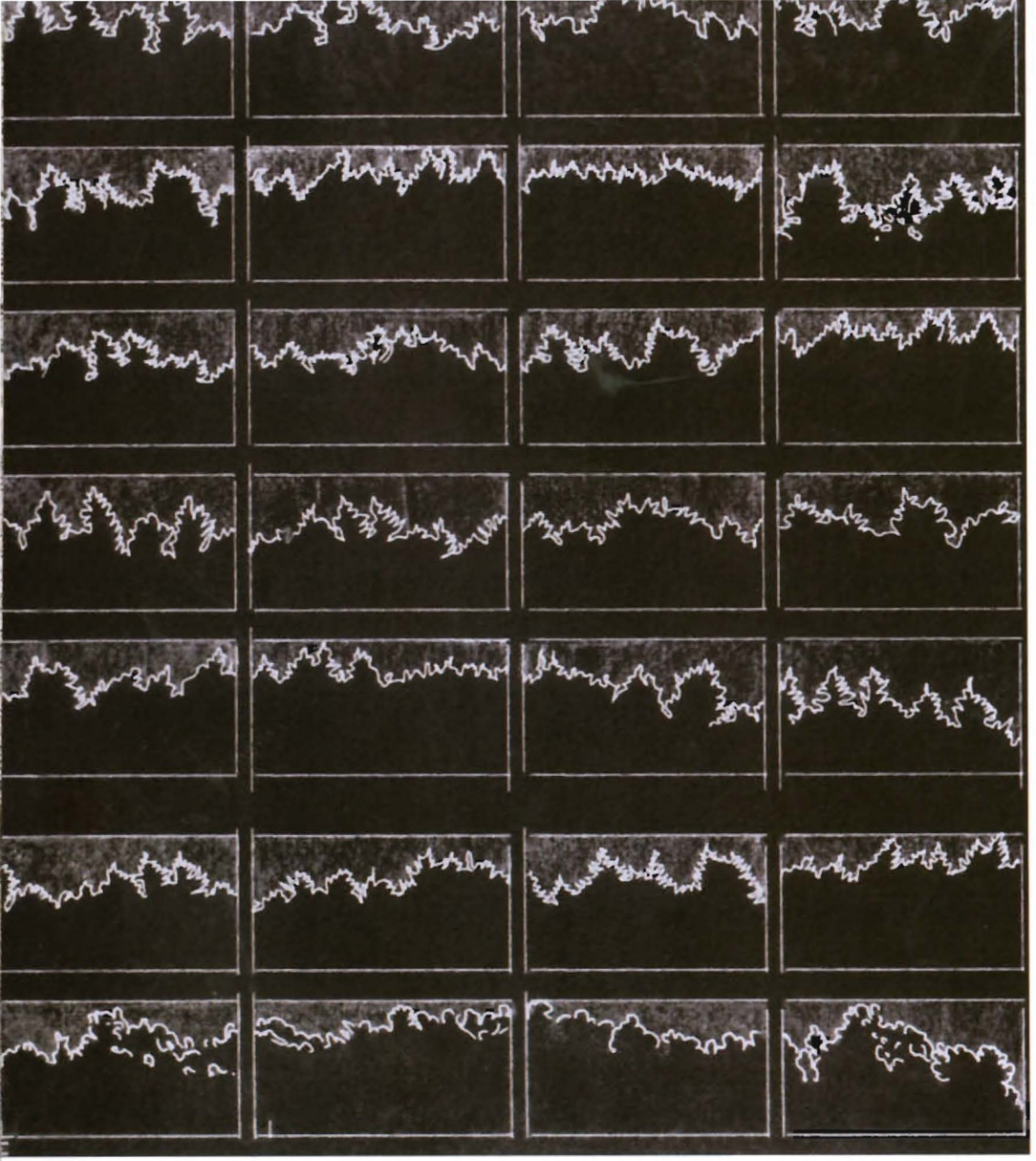


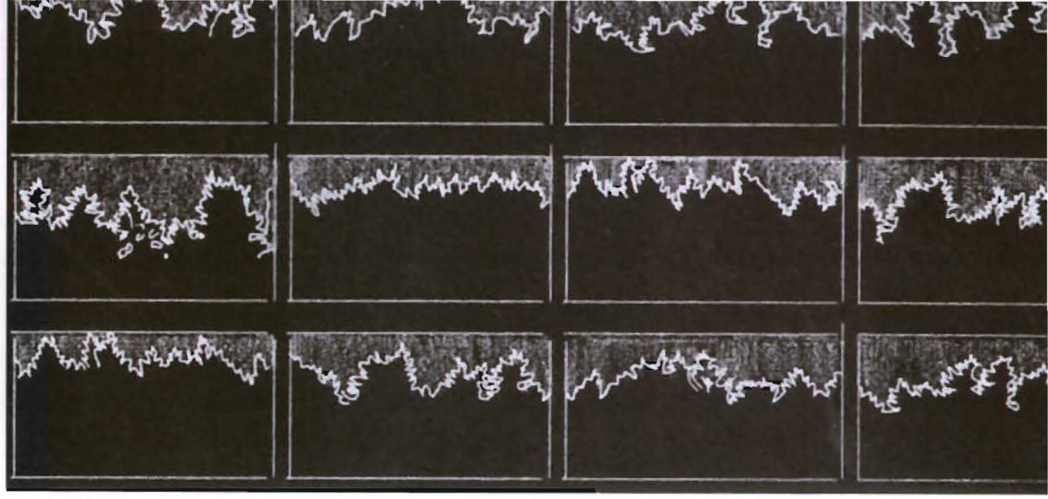
Mimo tak starożytnych referencji, jako temat las w sztuce niemieckiej pojawia się późno – wraz z romantyzmem, a niekiedy i tym, co go zapowiada. Co ważniejsze – wraz z kształtowaniem się świadomości narodowej.

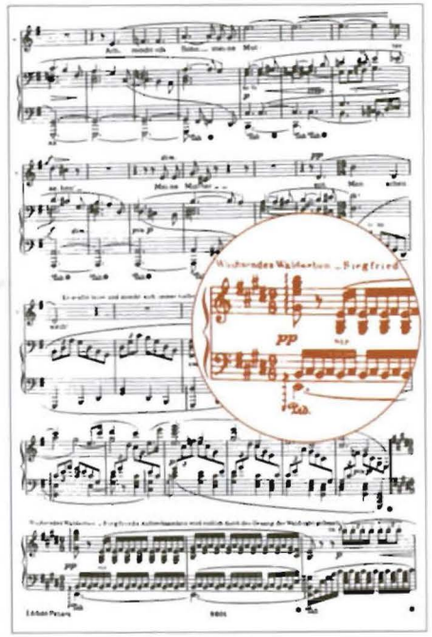
W literaturze i malarstwie, rzecz znamienna, są to zrazu manifestacje artystyczne wymierzone przeciw Francji. W 1773 roku rozpoetyzowani a patriotycznie nastrojeni studenci stowarzyszenia Göttinger Hain palą na jednym ze spotkań *Opowiadania komiczne* Christopha Martina Wielanda. Mają mu za złe, że zamiast sławić germańskie lasy, w których nawet Monteskiusz lokuje źródło europejskiej wolności, Wieland bawi się w kosmopolitę i postępuje jakby był ambasadorem kultury francuskiej. Antyfrancuskie ostrze ma też słynny *Der Chasseur im Walde* (Strzelec w lesie) Caspara Davida Friedricha z 1814 roku, z krukiem, który przysiadł na starym pniu, by wyśpiewać śmierć żołnierzowi napoleońskiej armii. Friedrich przedstawia go, jakby się zagubił w zniszczonym, ale wciąż gęstym i zwartym świerkowym lesie, z symbolicznym młodnikiem na pierwszym planie jako znakiem przestrogi, że dorasta już nowa generacja patriotów. Podobną perspektywę przyjął Heinrich von Kleist w dramacie *Bitwa w Lesie Teutoburskim* (Hermannsschlacht) z 1808 roku, którego przebiegły bohater i „pruski patriotyzm" budzą złe skojarzenia, chyba że pomyślimy o *Konradzie Wallenrodzie*... Kleist pisał swój dramat w tym samym 1808 roku, w którym Caspar David Friedrich namalował i wystawił na pokaz *Krzyż*

w górach, stając się pierwszym w dziejach malarzem, który wyniósł las na kościelny ołtarz. Wśród młodych zyskał za to ogromne uznanie, od starych zebrał cięgi, choć w gruncie rzeczy dał tylko plastyczny wyraz emocjom, jakie przeżycie lasu wywoływało od czasów *Wędrówek Franza Sternbalda* (1798) Ludwiga Tiecka. Doznań udokumentowanych masą świadectw literackich, od Hölderlina przez Eichendorffa, Mörikego, Stroma aż po młodego Nietzschego, dla którego las był po prostu *Heiligtum der Natur*. W tym samym czasie w sztukach pięknych, głównie w malarstwie, krajobraz leśny staje się motywem, który przynosi odnowę w skostniałej sztuce pejzażu. Rzecznikami odrodzenia, którzy ulegli urokom spokoju pierwotnego germańskiego lasu, byli, by wspomnieć tylko najbardziej znanych, Philipp Otto Runge, Moritz von Schwind, Ludwig Richter, Carl Spitzweg.

W muzyce las pojawia się najpóźniej. *Cóż to dla mnie za radość, móc łazić po chaszczach i lasach, wśród drzew, traw i skał. Nikt tak nie kocha wsi jak ja. Bo też lasy, drzewa, i skały odzywają się echem, jakiego człowiek pragnie* – pisał w maju 1810 roku Beethoven. A jednak w *Szóstej*, którą nieoficjalnie zaopatrzył w wymowny podtytuł *Pastoral–Sinfonie oder Erinnerung an das Landleben, mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei* (Symfonia Pastoralna, czyli wspomnienie życia wiejskiego, więcej uczuciowego wyrazu niż malarstwa), kompozytor sadza słuchacza nad strumykiem, wiedzie go na łąki, naraża na groźną burzę, do lasu jednak nie prowadzi. Z ptaków, które imitując cytuje albo cytując imituje, z lasem związany jest tylko słowik – kukułki są wszędzie, przepiórki wolą otwartą przestrzeń.
Parę leśnych pieśni, które zostawił Schubert: na przykład *Im Walde* (W lesie) do słów Schlegela, albo druga, z takim samym nagłówkiem, do słów Schulzego, nie dowodzi specjalnego nabożeństwa do tematu. Schubert to człowiek miasta. Najlepiej czuł się w Wiedniu. W *Pięknej młynarce* jest wartki strumyk, który poprowadzi bohatera do lasu, czyli w nieznane, i tam bohater cyklu znajduje swój grób. Jego szczęśliwy rywal, a zarazem szczęśliwy myśliwy, który w lesie czuje się pewniej niż w domu, ma mundur o barwie takiej jak las. Lecz dla Schuberta zieleń to *Zły kolor* (Die böse Farbe), który tak jak tonacje h-moll i H-dur przynosi śmierć…

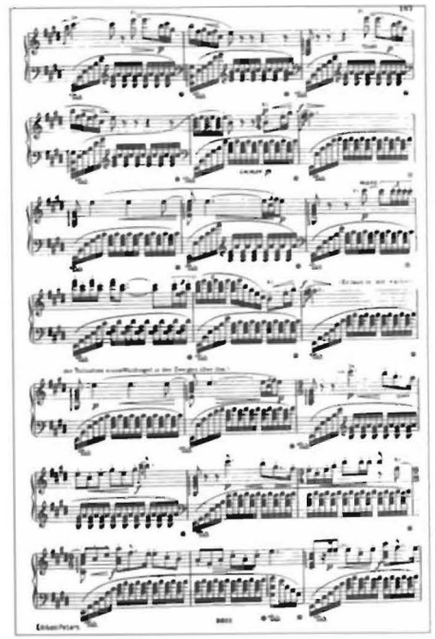






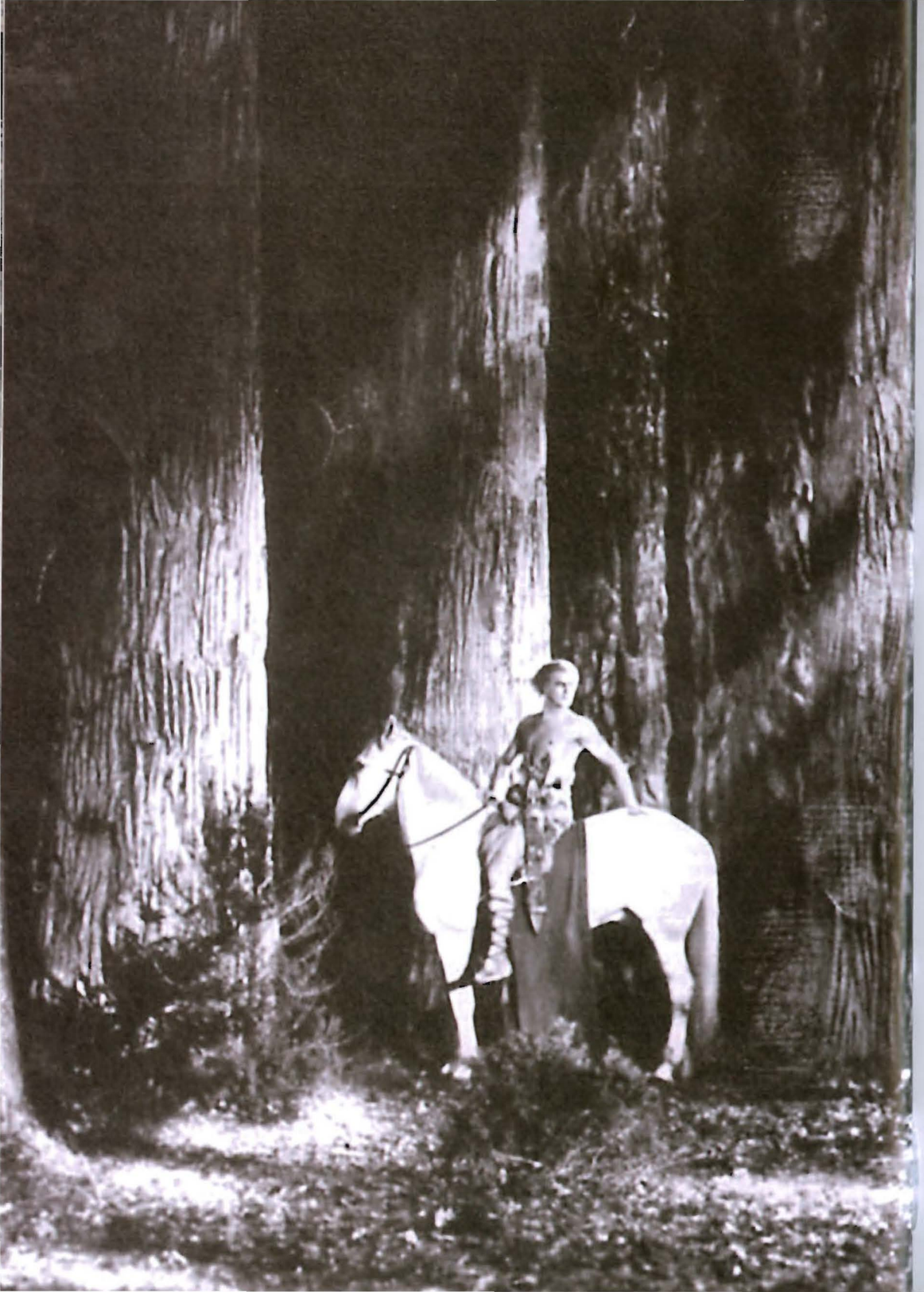
Schubert skomponował ten cykl w 1823 roku. Dwa lata wcześniej, pod sam koniec wiosny 1821 roku, w Królewskim Teatrze przy *Gendarmenmarkt* w Berlinie sukces, jakiego nie spodziewał się nikt, ani autor i jego zwolennicy, ani ich zaciekli wrogowie, odnosi premiera *Wolnego strzelca* Webera. Opozycja, jeśli wierzyć późniejszej relacji syna kompozytora, zaprzestała protestów i dała spokój już w wielkiej scenie Agaty *Wie nahte mir der Schlummer.* Jak reszta – z parteru, lóż, galerii i orkiestronu – *jęła wdychać zapachy nocy i wsłuchiwać się w poszum drzew.*

Sam dzień premiery też niewątpliwie odegrał pewną rolę, 18 czerwca przypadła bowiem szósta rocznica „sławnej bitwy", w której Belle-Alliance – pod Waterloo – ostatecznie pokonała Napoleona. Akcja *Freischütza* toczy się krótko po wojnie trzydziestoletniej, gdzieś w Czeskim Lesie. Tak jak trochę późniejsza (1841) powieść Adalberta Stiftera



Wysoki las (Der Hochwald), której kolejne rozdziały otwierają charakterystyczne nagłówki: *Waldburg, Waldwanderung, Waldhaus, Waldsee…, Waldfels* etc., etc. Tworzywo *Freischütza* nie było żadną nowością, zaś sama historia miała już wcześniej (1812) melodramatyczne, w sporej części również muzyczne opracowanie. Jego autora znamy z nazwiska, był to Franz Xaver von Caspar…

Triumf Webera, i we właściwej mierze jego librecisty, objaśnia się zwykle tym, że *Freischütz*, któremu drogę utorowała *Udine* E.T.A. Hoffmana, trafił w oczekiwania publiczności wrażliwej na manifesty romantyzmu. Zwrot ku przeszłości, fascynacja tym, co nadnaturalne, mroczne, uwypuklenie powiązań człowieka z naturą i jej siłami, nobilitacja ludowości, religia lasu, który jest tu zarówno przestrzenią, jak i metaforą – wszystko to odpowiada romantycznym wyobrażeniom, tak jak i sama syn-



kretyczna forma opery Webera, ta bowiem urzeczywistnia ideę „postępowej powszechnej poezji" (progressive Universalpoesie), którą Friedrich Schlegel uskrzydlił wyobraźnię romantyków. Jej ostateczną konsekwencją była koncepcja *Gesamtkunstwerku* Ryszarda Wagnera... Mimo to, należy pamiętać, że prócz typowo romantycznych rysów i cech *Wolny strzelec* respektuje estetykę Oświecenia i klasycyzmu. Dramatyczna kolizja dobra i zła, która tak jak muzyka, podziałała na wyobraźnię młodego Zygmunta Krasińskiego, to konstelacja znana niemieckiemu widzowi i czytelnikowi z *Czarodziejskiego fletu* Mozarta i jego kontynuacji podjętej przez Goethego.

Klasycystyczna z ducha jest również zasada, na której Weber oparł konstrukcję swego arcydzieła, zasada, na którą od *Piątej* Beethovena mamy nawet specjalną formułę *Durch Nacht zum Licht* (Poprzez noc ku światłu). Już w początkowych 36 taktach uwertury, z których pierwsze osiem *Adagio* do dziś stanowi interpretacyjną zagadkę, słuchacz staje wobec dramatu sprzeczności dziennej i nocnej strony lasu, a szerzej antynomii jasnej i ciemnej strony natury. *W muzyce „Wolny strzelec" Webera* – pisał w liście do Reeve'a Zygmunt Krasiński – *jest tym samym, co „Faust" Goethego.* W innym znów miejscu, kiedy wspomina o przezwyciężeniu sprzeczności w końcowym akordzie „pojednania", Krasiński wymienia naraz, jednym tchem, Zmartwychwstanie Chrystusa, *Fausta* Goethego i muzykę Webera do *Freischütza*.

Czy to nie paradoks, że dzieło, które zdaniem znawczyni polskiego romantycznego dramatu w znaczący sposób wpłynęło na kształt całych partii *Nie-Boskiej komedii*, nie mówiąc już o twórczości Mickiewicza, co jest sprawą odrębną, do dziś jako pierwsze przychodzi na myśl, gdy mowa o niemieckości, niemieckiej muzyce, czy niemieckim lesie i mimo nadużyć, jakich *Wolny strzelec* nie raz doznał w historii, budzi skojarzenia równie przyjemne jak schwarzwaldzki krajobraz czy czekoladowy tort z wiśniami i śmietanką.
W osłupiającej scenie w Wilczym jarze – w partyturze jest to dziesiąty numer drugiego aktu – Weber w sposób, który dla Beethovena czy dla Schuberta

był nie do pomyślenia, i w skali, dla której trudno by znaleźć analogie, bezceremonialnie korzysta z środków malarstwa dźwiękowego i dźwiękowej symboliki. „Diabelski" tryton jest bez wątpienia najsłynniejszym tego przykładem, dyspozycja tonacji wymaga już bardziej zawiłych objaśnień.

Czternastoletni Zygmunt Krasiński w zapisce, która jest pierwszym świadectwem długotrwałej fascynacji dziełem, wyraźnie moderowanej ze względu na ojca, pisze o sprawie w takich słowach: *Ustawicznie pioruny grzmią, ustawicznie na scenie strzelają, diabłów wywołują, którzy w ognistych przychodzą postaciach. Osobliwie drugi akt, gdzie strzelec w nocy w lesie leje kule zaczarowane, jest pełny duchów, strachów, niedopyrzów, gromów etc., etc., bardzo w guście romantyczny*...

Istotnie, romantyczny las, czy to u Webera, czy to gdzie indziej, wcale nie jest wyłącznie bezpiecznym refugium, „zieloną katedrą" czy enklawą sentymentalnej sielanki... Słynna miniatura z co do reszty dziwnie po macoszemu traktowanego cyklu Schumanna *Waldszenen* op. 82 z 1849 roku – *Vogel als Prophet* (Ptak prorokiem) – w autografie paryskim ma motto, a są to ostatnie słowa: *Hüte dich!* (Strzeż się!) z wiersza Josepha von Eichendorffa *Zwielicht* (Zmrok), który jako pieśń Schumann opracował i włączył do cyklu *Liederkreis* op. 39 z roku 1840. U Mahlera, zwłaszcza w symfoniach, to, co ewokuje naturę, więc oczywiście i las, przybiera często postać symfonicznego gestu w karykaturalnej postaci...

Scenom leśnym Schumanna wypada poświęcić odrębną uwagę. W dziewiętnastowiecznej muzyce na fortepian solo atrakcyjność traci trudna sonata, uznanie natomiast zyskują formy drobne, zwłaszcza charakterystyczne utwory liryczne, oddziaływające na wyobraźnię poprzez wywołanie określonych skojarzeń, obrazów, nastrojów, zwykle zapowiadanych już przez charakterystyczne tytuły: „kartka z albumu", „impromptu", „notturno", „moment musical" czy „pieśń bez słów". Las manifestuje się w nich zwykle w jednym z dwu stereotypowych ujęć: jako teren polowań (akustycznym znakiem są wtedy rzecz jasna kwinty) lub jako sielski kadr, jak w trzecim czy czwartym utworze z pierwszego zeszytu *Pieśni bez słów* op. 19 Mendelssohna. Schumann na tym nie poprzestał. Jego cykl dziewięciu charakterystycznych szkiców, po części i luźno inspirowanych poezją Eichendorffa bądź Hebla, proponuje prawdziwą wyprawę w las – od radosnego wejścia – *Eintritt* (1) z fanfarami rogów, do pożegnania – *Abschied* (9) – kiedy to czar opuszczanego lasu mąci przedsmak rychłej tęsknoty. Po drodze mijamy myśliwego na czatach *(Jäger auf der Lauer)*, samotnie rozkwitające kwiaty *(Einsame Blumen)*, z Hebla wzięte groźne uroczysko, które porasta kwiat żywiący się ludzką krwią, wreszcie opromieniony słońcem be-durowy landszaft. Poza tym jakąś gospodę i wspomnianego już wcześniej tajemniczo proroczego ptaka. Nawet tak pobieżny przegląd nasuwa podejrzenia, że to coś więcej aniżeli suita rodzajowych obrazków, że Schumann sugeruje tu różne stany psychiczne wędrowca, że jego las to metafora wszystkiego, co wymyka się świadomości...

Przeciwny biegun skojarzeń i odczuć, jakie nasuwał romantyczny las, a które znalazły odbicie w nutach na fortepian, to etiuda koncertowa Liszta *Waldesrauschen* z 1862 roku – efektowna pastorałka z siedmioma wariacjami... Szum drzew idzie tu także wprost z klawiatury, tyle że fortepian stoi w eleganckim salonie, a wirtuoz chce tylko oszołomić słuchacza, tak jak to czyni magik w cyrku...

Wiosną 1841 roku, kiedy opera paryska zapowiedziała premierę *Wolnego strzelca* po francusku, Ryszard Wagner, który we francuskiej stolicy cierpiał w tym czasie biedę, wystąpił w dwu kolejnych numerach (34,35) *Gazette musicale* z ostrym protestem. *Freischütz* to opera, w której dużo się mówi. Wszystkie dialogi są mówione, co było praktyką przyjętą także we Francji, ale tylko w Opéra Comique. W teatrze, który dla odróżnienia nazywamy „operą paryską", gadanina na scenie była nie do wyobrażenia, toteż dialogi miały zastąpić recytatywy. Te, jak obwieszczono, dokomponował Hektor Berlioz! Wagner uznał, że to niedopuszczalne i stanął w obronie integralności arcydzieła. I powód, i cel jego apologii były słuszne. Trzeba także rozumieć jej nader emocjonalny ton. Wagner poznał Webera jako dziecko w Dreźnie w domu swego ojczyma, i przez całe życie żywił do niego cześć. W 1843 roku, a więc krótko po zdarzeniu, o którym mowa, zaangażował się w sprawę przeniesienia do Drezna

szczątków kompozytora i nad jego nowym grobem wygłosił płomienną mowę. Natomiast tekst skierowany do Francuzów ma wszelkie zalety obelżywego pamfletu. Wagner wie, jak bardzo Francuzi lubią melodie Webera, z jak wielkim upodobaniem Francuzki nucą „Panieński wianek". *Ale że w y rozumiecie* – pisze – *to, co śpiewacie, w to wątpię, i to mocno. Skąd się bierze to moje zwątpienie, trudno mi powiedzieć, nie mniej trudno jest mi także objaśnić obcą w a m niemiecką naturę, z której te dźwięki się wzięły, tak że wręcz myślę, że rozpocząć muszę od* L a s u , *o którym nie macie najmniejszego pojęcia. Bo „bois" to jednak coś zupełnie innego. Od lasu różni się niemal tak jak w a s z a „rêverie" od naszej Empfinsamkeit. My, Niemcy, jesteśmy naprawdę szczególnym ludem;* Durch die Wälder, durch die Auen *wzrusza nas aż do łez, suchym okiem natomiast patrzymy na naszą wspólną ojczyznę i jej trzydzieści cztery udzielne księstwa.*

Żeby wyjaśnić, czym las i natura są w twórczości Wagnera, trzeba sporo papieru i atramentu, prócz tego czasu, którego nam brak, dlatego chcąc nie chcąc, poprzestańmy na jednym tylko ustępie z *Zygfryda*. Trzecia część tetralogii toczy się w różnych miejscach lasu, exempli gratia zatrzymajmy się zatem na scenie z drugiego aktu, którą Wagner nazywał *Waldweben*... Tytułowy bohater w pogoni za Mimem zapędził się tak głęboko w las, że aż trafił na grotę Fafnera. Trzeba na wstępie powiedzieć, że ta scena pod względem psychologicznym wykalkulowana przez Wagnera z bezprzykładną precyzją, z formalnego punktu widzenia stanowi zaledwie ramy dla kluczowego zdarzenia dramatu, to jest walki Zygfryda ze smokiem. Ale Fafnera jeszcze ani nie widać, ani nie słychać. Zygfryd stoi przed skałą w zamyśleniu, przypatrując się wierzchołkom drzew. Wokół jest cisza – głęboka – *tiefe Stille* – jak nakazuje Wagner reżyser. Zygfryd pogrąża się w myślach: o swoim pochodzeniu, którego nie zna, o matce, której nigdy nie widział. Cicha muzyka łagodnie przechodzi z tonacji do tonacji: G-dur, C-dur, E-dur. W tej ostatniej zmienia też metrum z trzech czwartych na dziewięć ósmych. To właśnie tu Wagner umieszcza wskazówkę *Wachsendes Waldweben*, tu też nad migotliwym tremolo smyczków słychać

śpiew ptaka. Las wyraźnie zaczyna mówić. Ale Zygfryd nie jest w stanie pojąć, co mu mówi ptak... Tę samą muzykę i ten sam ptasi śpiew Wagner powtarza zaraz po tym, jak Zygfryd zabija smoka. Splamiony jego krwią teraz nieoczekiwanie rozumie, o czym śpiewa ptak, a śpiewa o skarbie Nibelunga, o czarodziejskim hełmie, złotym pierścieniu, a później, gdy Zygfryd pokona też karła Mime, o Brunhildzie... Natura wie, o czym marzy Zygfryd. Wie, zanim on sam sobie to uprzytomni... Na prapremierze *Zygfryda*, było to 16 sierpnia 1876 roku w Bayreuth, ta scena, jak pisze świadek i pierwszy biograf Wagnera, Carl Friedrich Glasenapp, wprawiła słuchaczy w upojenie, w stan rozmarzenia: *zdawało się, że z wierzchołków drzew, szumu liści, śpiewu ptaka, szmeru strumyka swym tajemniczym szeptem odzywa się sama natura, że to głos lasu, promienie słońca...*

Po *Zygfrydzie* trudno znaleźć jakąkolwiek muzyczną leśną scenę, której autor nie posłużyłby się Wagnerowską topiką, a w niemieckiej tradycji kompozytor, który uchodzi za piewcę lasu, jest jak ktoś, kto przed nazwiskiem ma partykułę szlachecką. Joseph Joachim Raff, w dwunastej symfonii *Im Walde* op. 153, Ryszard Strauss w *Symfonii Alpejskiej* op. 64, Arnold Schoenberg w monodramie *Erwartung*, gdzie las, jak u Schumanna, jest metaforą psychicznych stanów, wszyscy podjęli trop Wagnera. Humperdinck był jednym z pierwszych. Wśród kompozytorów oczarowanych dziełem maga z Bayreuth był bez wątpienia twórcą najciekawszym i najbardziej samodzielnym. Miał dość rozumu, by skorzystać z lekcji mistrza, i dość talentu, by znaleźć sobie własną ścieżkę.

Pożegnanie myśliwych

Joseph von Eichendorff

Któż to ciebie, piękny lesie,
Wzniósł do góry tak wspaniale?
Tego mistrza głośno chwalę,
Póki głos mi z piersi rwie się,
Więc nam żyj,
Więc nam żyj, ty piękny lesie!

W górze się sarenka pasie,
W dole huczy świat zawiły
My idziemy i trąbimy,
Że tysiączne echo niesie:
Więc nam żyj,
Więc nam żyj, ty piękny lesie!

Flago, która chłodem wieje!
W cieniu twej zielonej fali
Myśmy wiernie wychowani,
Dawnych baśni wierne leże!
Więc nam żyj,
Więc nam żyj, ty piękny lesie!

Co chwalimy cicho w lesie,
Chcemy to zachować w sercu,
Wierni starej fladze Niemców,
Która szumiąc w górze wieje,
Więc nam żyj,
Strzeż cię Bóg, ty piękny lesie!

Der Jäger Abschied

Wer hat dich, di schöne Wald,
Aufgebaut so hoch da droben?
Wohl den Meister will ich loben,
So lang noch mein Stimm erschallt.
Lebe wohl,
Lebe wohl, du schöner Wald!

Tief die Welt verworren schallt,
Oben langsam Rehe grasen,
Und wir ziehen fort und blasen,
Daß es tausenfach verhallt:
Lebe wohl,
Lebe wohl, du schöner Wald!

Banner, der so kühle wallt!
Unter deinen grünen Wogen
Hast du true uns auferzogen,
Frommer Sagen Aufenthalt!
Lebe wohl,
Lebe wohl, du schöner Wald!

Was wir still gelobt im Wald,
Wollens draußen Ehrlich hapten,
Ewig bleiben treu die Alten:
Deutsch Panier, das rauschend wallt,
Lebe wohl,
Schirm dich Gott, du schöner Wald!

Któż to ciebie, piękny lesie...

Robert Musil

Kiedy ktoś w upał dojrzy przed sobą las, wtedy śpiewa: „Któż to ciebie, piękny lesie, tak wysoko w górze wybudował?". Wypływa to niejako z automatycznych przeświadczeń i należy do odruchów warunkowych niemieckiego ciała narodowego.
Im mniej już przytomne i nabrzmiałe od upału, napierające języki przylegają w ustach do wszystkich możliwych miejsc, i im bardziej podobne do skóry rekina stały się gardła, z tym większym uczuciem jednoczą w porywie resztkę sił na muzykalny finisz i zapewniają, że wielbić pragną mistrza, dopóki jeszcze głos się rozlega. I pieśń śpiewana jest z całą determinacją owego idealizmu, który u końca wszelkich cierpień zazwyczaj oczekuje napoju.

Wystarczy wszakże, niezależnie od tego kim się jest, raz tylko przez dłuższy czas pobyć w okolicy owego brzemiennego temperaturą czterdziestu stopni gorączkowania, w jakim zaczyna się ów ruch graniczny między śmiercią a życiem, aby porzucić wszelką drwinę z tej pieśni. Człowiek leży wtedy – załóżmy – zoperowany po ciężkim wypadku, a jednak znowu cały, jako rekonwalescent w pięknym sanatorium, otulony w białe szale i pledy na dość przewiewnym balkonie, gdzie świat jawi się jedynie jako odległe brzęczenie. Pójdę o każdy zakład, że jeśli sanatorium będzie dysponować taką możliwością, ułożą pacjenta w ten sposób, że całymi tygodniami nie ujrzy nic więcej prócz tego stromego, zielonego namiotu leśnego jakiejś góry. Człowiek wówczas nabiera takiej cierpliwości, jak kamyk w strumieniu, który opłukuje woda. Pamięć jest jeszcze pełna uczucia gorączki i uczucia słodkawej suchości po właśnie przebytej narkozie. I nachodzi człowieka dziwne przypomnienie dni i nocy, gdy śmierć i życie walczyły ze sobą, a najgłębsze lub przynajmniej ostatnie myśli były całkiem na miejscu, bowiem nie myślał o niczym innym, jak tylko wciąż o tym samym: że mimowolnie zbliża się w czasie wędrówki w pełni lata do skraju chłodnego lasu. I wciąż na nowo zanurza się w nasze wyobrażenie podążającego z żółci słonecznego żaru w wilgotną ciemność, by powtórnie ulec przymusowi wędrowania wśród rozpalonych pól. Jakże niewiele znaczą w takich chwilach obrazy, powieści i filozofowie! W tym bowiem stanie słabości zaciska się to, co komuś zostało jeszcze z ciała, niby rozgorączkowana dłoń, a duchowe życzenia roztapiają się wewnątrz jak okruchy lodu, które nie chcę dać ochłody. Wówczas czyni się postanowienie, że od tej pory będzie się wieść życie w takim stopniu powszednie, jak tylko to będzie możliwe, wypełnione poważnymi staraniami o dobrobyt oraz należne przyjemności, tak proste i niezmienne, jak smak chłodu, zadowolenia i spokojnych czynności. Dopóki się choruje, czuje się wstręt do wszelkiej niezwykłości, do wszystkiego, co wymaga wysiłku

i genialności, a tęskni się do wiecznych, jednakowo obowiązujących ludzkich średnich wartości. Czy tkwi w tym problem? Niech poczeka! Tymczasem ważniejsze jest pytanie, czy za godzinę podany będzie na stół bulion z kury, czy może już coś bardziej krzepiącego, i nuci się pod nosem: Któż to ciebie, piękny lesie, tak wysoko w górze wybudował? Życie jawi się na przedziwnie napiętym łuku, bo, nawiasem mówiąc, również uprzednio nie było się specjalnie muzykalnym.

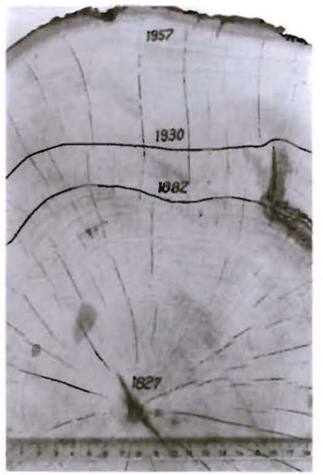
Jednakże z wolna powrót do zdrowia czyni postępy, a z nim powraca zły duch i zaczyna czynić się obserwacje. Naprzeciwko balkonu ciągle jeszcze sterczy ów namiot leśny którejś góry, jeszcze nadal nuci się w jego kierunku pieśń dziękczynną, od której właśnie znowu nie sposób się uwolnić, chociaż pewnego dnia przyjmuje się do wiadomości, że las nie składa się wyłącznie z uszeregowania nut, ale z drzew, których pierwej tam nie zauważano. Jeśli się trzeźwo temu przyjrzeć, można się nawet przekonać, że te przyjazne olbrzymy zaciekle walczą ze sobą o światło i ziemię, podobnie jak konie o obrok. Spokojnie stoją obok siebie, tu może grupa świerków, tam grupa buków. Na oko wygląda to naturalnie, ciemne i jasne, jak malowane, a tak budujące moralnie niczym piękna spójnia rodzin. Jednak tak naprawdę jest to wieczór tysiącletniej bitwy. Czyż nie istnieją uczeni znawcy przyrody, od których możemy się dowiedzieć, że giermkowaty dąb, dziś będący symbolem samotności, kiedyś nieprzeliczonymi oddziałami pokrywał całe Niemcy? Że świerk, który wypiera teraz wszystko inne, jest późnym intruzem? Że kiedyś były czasy, w których wzniesiono królestwo buków, a innym razem imperium olch? Bo tak jak istnieje wędrówka ludów, istnieje też wędrówka drzew, i tam gdzie widzisz jednolity, pierwotny las, jest to grupa wojsk, która umocniła się na zdobytym w walce wzgórzu, a gdzie las mieszany wyczarowuje ci obraz pokojowego współistnienia, tam są to rozproszeni wojownicy, zebrane do kupy resztki wzajemnie wrogich szeregów, które na skutek wyczerpania nie potrafią już siebie dalej wyniszczać.

Jest to jednak zawsze jeszcze jakaś poezja, choćby nawet nie dotyczyła pokoju, którego szukamy w lesie; prawdziwa natura wszakże i to już nawet prześcignęła. Przychodź do zdrowia blisko jej serca, w tym stopniu, w jakim ci zalety nowoczesnej natury udostępnią, a nabierając sił, uczynisz ponadto pewnego dnia także drugą obserwację, że mianowicie las najczęściej składa się z rzędów desek, błyszczących u góry zielenią. Przypuszczam, że nie jest to żadne odkrycie, a tylko przyznanie, że nie można by nawet jednego spojrzenia zatopić w zieleni, gdyby nie była już w tym celu zaplanowana prostymi, ciągniętymi jak pod sznurek prześwitami. Mądrzy leśnicy dopuszczają jedynie odrobinę nieregularności, żeby któreś z drzew wystające nieco z rzędu złowiło spojrzenie na jakiś biegnący w poprzek inny gatunek drzew, albo na przewrócony pień, jaki pozostawiają przez całe lato. Mając subtelne wyczucie przyrody, leśnicy ci wiedzą, że w przeciwnym wypadku nie dawano by im dłużej wiary. Puszcze mają w sobie coś w najwyższym stopniu nienaturalnego i wynaturzonego. Wynaturzenie, które się stało drugą naturą przyrody, zapada na powrót w naturę. W niemieckim lesie czegoś podobnego się nie stosuje.

Niemiecki las świadomy jest swoich obowiązków, dba, by można było śpiewać o nim: „Któż to ciebie, piękny lesie, tak wysoko w górze wybudował?„ Pragnę pięknie chwalić mistrza, dopóki jeszcze głos mój się rozlega! Mistrzem jest leśniczy, nadleśniczy i radca leśny, który tak wypieścił swój las, że bardzo by się pogniewał, i słusznie, gdyby natychmiast nie zauważono jego fachowej ręki. Zadbał o światło, powietrze, dobór drzew, o drogi dojazdowe, położenie placów, wyrębów, gęstość poszycia oraz nadał drzewom ów piękny, przyczesany na kształt rzędów, porządek, który nas tak oczarowuje, kiedy przybywamy z dzikiej nieregularności dużych miast. Za tym leśnym misjonarzem, który naiwnym sercem prawi kazania drzewom, stoi jakaś dyrekcja dóbr. Zarząd domeny albo komórka książęca ustalają przepisy. Wedle ich zarządzeń powstaje tyle a tyle metrów starodrzewu albo młodej zieleni wystawionych na widok; one rozdzielają wspaniałe krajobrazy i chłodne cienie. Jednak nie w dłoniach tych urzędów spoczywa przeznaczenie. Jeszcze wyżej od nich władają na tronach w rzędzie bogów handlarz drzewem i jego odbiorcy, tartaki, fabryki obróbki drzewnej, firmy budowlane, stocznie okrętowe, wytwórnie kartonów i papieru… Tu gubi się, w owym bezimiennym splocie, w owym widmo-

wym kołowrocie – związek dóbr i pieniędzy, który nawet człowiekowi skaczącemu z powodu nędzy z okna daje pewność, że poprzez następstwa swego czynu wywiera wpływ na gospodarkę, i który i ciebie, kiedy w rozpaczliwym lecie wielkomiejskim zedrzesz na drewnianej ławce własne spodnie, i drewnianą ławkę na twoich spodniach, czyni regulatorem urodzin owiec na wełnę i lasów, które wszystkie razem niech diabli porwą.

Czyżby teraz dało się śpiewać: „Któż to ciebie, piękny magazynie techniki i handlu, tam w górze tak wysoko wybudował?". Pewnie uzyskanie kwasu mrówkowego (z włókien drewna), ale, zależnie od okoliczności, również inne rodzaje produktów użytkowych pragnę wielbić, dopóki jeszcze głos mój się rozlega!? Temu pytaniu o śpiew powszechnie się zaprzecza. Jeszcze przecież jest ozon w lesie i jego łagodna zielona masa, jego chłód, jego głębia i samotność. Są to niewykorzystane produkty uboczne techniki leśnej i tak wspaniale zbyteczne, jak urlopowicz, kiedy nie jest niczym więcej, jak tylko samym sobą. W tym tkwi zawsze jeszcze głębokie pokrewieństwo, bo łono natury wprawdzie jest sztuczne, ale i urlopowicz jest człowiekiem sztucznym. Postanowił nie myśleć o interesach, a to oznacza niemal nakazanie sobie samemu milczenia, dzięki czemu niedługo wszystko w nim stanie się niewymownie ciche i puste ze szczęścia. Jakże wdzięczny jest wtedy za drobne dawane mu znaki, ciche słowa, jakie ma dla niego w pogotowiu natura. Jakże piękne są oznakowania drogi, inskrypcje, które zdradzają, że jeszcze piętnaście minut pieszo do gospody „Cisza leśna". Ławki i zastawiane stoły obwieszczają dziesięcioro zakazów zarządu lasów: natura zaczyna przemawiać. Jaki jest szczęśliwy, gdy znajdzie współuczestników skorych do zbliżenia się do natury na wspólnej wycieczce: partnerów do gry w karty, w zielone, albo w piłkę o zachodzie słońca. Dzięki takim pomocom natura zyskuje zalety oleodruku, z miejsca staje się mniej myląca. Góra jest wtedy górą, strumień strumieniem, zieleń i błękit znajdują się obok siebie nadzwyczaj wyraźnie i żadne trudności w rozumieniu tego wszystkiego nie przeszkadzają obserwatorowi w dojściu najkrótszą drogą do przekonania, że to, co posiada, jest czymś nadzwyczaj pięknym.



Kiedy zabrnęło się już tak daleko, pojawiają się zaraz tak zwane wieczne odczucia. Zapytaj dzisiejszego człowieka nie skołowanego jeszcze wszelkiego rodzaju gadaniną, co mu się bardziej podoba: malarstwo pejzażowe czy oleodruk, a zapewne bez wahania odpowie, że woli oleodruk. Albowiem nie zepsuty człowiek kocha wyrazistość i idealizm, a do obu znacznie bardziej nadaje się przemysł aniżeli sztuka.

W takich pytaniach objawiło się u naszego chorego postępujące polepszenie. Lekarz powiedział do niego: „Niech pan krytykuje, ile tylko wlezie; kiepski humor jest oznaką powrotu do zdrowia". „Ma się rozumieć", odparł z zakłopotaniem powracający do życia.

1936

Przekład Feliks Przybylak

Las

Elias Canetti

Las jest *ponad* człowiekiem. Może być zwarty, podszyty zaroślami; czasem trudno się do niego dostać i przedrzeć się przezeń. Ale jego właściwa gęstość, to, czym rzeczywiście jest, jego listowie, znajduje się *w górze*. Jest to listowie poszczególnych drzew, przeplatające się nawzajem i tworzące jednolity dach; liście zatrzymują mnóstwo światła i rzucają wielki wspólny cień.

Człowiek, wyprostowany niczym drzewa, staje pośród nich. Ale drzewa są o wiele większe niż on, musi więc podnosić ku nim wzrok. W otoczeniu człowieka nie ma żadnego innego zjawiska przyrody, które tak niewzruszenie wznosiłoby się nad nim, równocześnie tak bliskie i tak odmienne. Chmury odpływają, deszcz wsiąka w ziemię, a gwiazdy są daleko. Spośród wszystkich tych różnorodnych zjawisk, oddziaływających od góry, żadne nie jest

równie trwałe i bliskie człowiekowi jak las. Korony drzew są osiągalne. Można się na nie wspinać i zrywać owoce; kiedyś ludzie żyli wśród gałęzi.

Kierunek, w którym las przyciąga wzrok człowieka, to kierunek jego przemiany: las stale rośnie ku górze. Pnie nie są zupełnie jednakowe, jednakowy jest ich kierunek. Ten, kto raz znalazł się w lesie, czuje się bezpiecznie: nie znajduje się ani na wierzchołkach drzew, gdzie las dalej rośnie, ani też w miejscu jego największej gęstości. Właśnie ta gęstość jest ochroną; ochroną, znajdującą się w górze. W ten sposób las stał się wzorem *nabożności*. Zmusza on ludzi, wdzięcznych za ochronę z góry, do podnoszenia wzroku. Patrzenie w górę drzewa staje się w ogóle patrzeniem w górę. Las przygotowuje grunt dla modlitwy w kościołach, dla stania przed Bogiem wśród kolumn i filarów. Jego

najbardziej równomiernym, a przeto najdoskonalszym wyrazem jest kopuła katedry, wszystkie pnie połączone w najwyższą i nierozdzielną jedność.
Inną, nie mniej ważną cechą lasu jest jego stabilność. Każdy pień wrasta mocno korzeniami w ziemię i nie ulega żadnym groźbom z zewnątrz. Stawia nieprzezwyciężony opór, nie ruszając się z miejsca. Można go powalić, ale nie można przesunąć. Dzięki temu las stał się symbolem *wojska:* wojska w szyku bojowym, które nigdy nie ucieka, które pozwoli się porąbać na sztuki i padnie aż do ostatniego człowieka, zanim odda choćby piędź ziemi.

Symbolem masy u Niemców było *wojsko*. A było ono czymś więcej niż tylko armią: było *maszerującym lasem*. W żadnym współcześnie istniejącym kraju świata nie spotykamy tak wciąż żywego sentymentu dla lasu jak w Niemczech. Nieustępliwość prosto i równolegle stojących drzew, ich gęstość

i wielka liczba napełnia serca Niemców głęboką tajemną radością. Do dzisiaj chętnie chodzą do lasu, w którym żyli ich przodkowie, i czują swój związek z drzewami.
Dokładne odgraniczenie drzew od siebie, podkreślenie pionu odróżniają las strefy umiarkowanej od lasów tropikalnych, gdzie rośliny wiją się i plączą we wszystkich kierunkach. W lesie tropikalnym oko ogarnia tylko najbliższą przestrzeń, zatraca się w chaotycznej, niepodzielnej masie, żyjącej barwnym, nieokiełznanym życiem, wykluczającym wszelkie reguły i równomierną powtarzalność. Las strefy umiarkowanej ma natomiast swój określony rytm. Wzrok biegnie wzdłuż linii wyraźnie widocznych pni i zatraca się zawsze w tej samej dali. Poszczególne drzewa są większe niż ludzie i wyciągają się coraz bardziej w górę. Ich wytrzymałość ma w sobie wiele z dzielności wojownika. Kora drzewna w lesie, gdzie spotykamy wiele drzew jednego gatunku, przypominająca kiedyś pancerz, przywodzi dzisiaj na myśl raczej mundury wojskowe. Wojsko i las zlało się dla Niemców w jedno, choć nie zdawali sobie z tego sprawy. To, co innym w wojsku wydaje się nagie i puste, dla Niemców ma życie i blask lasu. Niemiec nie boi się go; czuje się bezpieczny, uważa za jeden z jego elementów. Szorstkość i śmiałość drzew wziął sobie za wzór.
Młody chłopiec, którego z ciasnoty domu ciągnęło do lasu, aby, jak sądził marzyć i być samemu, przeżywał tam przedsmak wcielenia do wojska. W lesie stali już inni, wierni, uczciwi i szczerzy, tacy, jakim sam chciał być, jeden w drugiego, wszyscy rosnący *prosto*, a mimo to różniący się wzrostem i siłą. Nie należy lekceważyć znaczenia tego leśnego romantyzmu u Niemców. Znajdujemy go w setkach pieśni i wierszy, a las, który w nich występuje, często nazywa się „lasem niemieckim".
Anglik widzi siebie chętnie *na morzu*, Niemiec *w lesie;* trudno byłoby zwięźlej wyrazić różnicę w ich narodowej świadomości.

1960

Przekład Eliza Borg i Maria Przybyłowska

Noty

Elias Canetti (1905–1994), pisarz, laureat Nagrody Nobla (1981). Urodził się w Ruszczuku (dziś Ruse), w rodzinie sefardyjskiej przybyłej do Bułgarii z Hiszpanii, zmarł w Londynie. W 1938 roku wyemigrował z Austrii do Anglii. Autor powieściowego arcydzieła *Blendung* (1931), po polsku wydanego pod tytułem *Auto da fé*, dramatów: *Wesele, Komedia próżności, Naznaczeni*, trzyczęściowej autobiografii: *Ocalony język, Pochodnia w uchu, Gra oczu*, oraz eseistycznej książki *Masa i władza*, z której pochodzą dwa zamieszczone w programie ustępy.

Joseph von Eichendorff (1788–1857), niemiecki poeta i prozaik. Urodził się w majątku rodzinnym Łubowice (Lubowidz) koło Raciborza, zmarł w Nysie, do której przeniósł się w 1855 roku z Berlina. Autor liryków, które zainspirowały pieśni Schumanna (cykl *Liederkreis* op. 39), Mendelssohna, Brahmsa, Wolfa (20 Gedichte nach J. von E.), Regera i Ryszarda Straussa (m.in. *Im Abendroth* z *Czterech ostatnich pieśni*), tragedii *Ostatni bohater Malborka* oraz nowel: *Posąg z marmuru, Uprowadzenie, Z życia nicponia*.

Heinrich Heine (1797–1856), właściwie Harry Chaim Heine, poeta, pisarz, publicysta, syn żydowskiego kupca. Od 1831 roku żył w Paryżu. Wywodził się z niemieckiej szkoły romantycznej. Autor popularnych liryków (*Księga pieśni, Liryczne intermezzo, Powrót, Uczta Baltazara, Z podróży po Harzu, Morze Północne*), nowel (*Florenckie noce, Z pamiętników pana Sznabelewopskiego*), cenionych pism muzycznych. Autor szkicu o Polsce, w którym zawarł wrażenia z kilkutygodniowego pobytu w Poznańskiem.

Ödön von Horváth (1901–1938), wybitny austriacki prozaik i dramaturg. Autor powieści *Dziecko naszych czasów* (1938), *Młodość bez Boga* (1938) – oba teksty po polsku ukazały się w tomie zatytułowanym *Epoka ryb* (1979) – i sztuk, które sam nazywał „dramami ludowymi", a którym nadawał mylące tytuły: *Włoska noc, Wiara, nadzieja i miłość, Kazimierz i Karolina, Opowieści Lasku Wiedeńskiego*... Dla nazistów był „zwyrodnialcem", przedstawicielem „asfaltowej literatury". Zginął na Polach Elizejskich w Paryżu śmiertelnie raniony konarem platanu. Zachowana w zapiskach i szkicach jego ostatnia powieść miała nosić tytuł *Adieu Europa*.

Robert Musil (1880 Klagenfurt – 1942 Genewa), austriacki prozaik i dramaturg, od 1938 roku na emigracji. Autor powieści *Człowiek bez właściwości*, nad którą pracował od 1930 do 1943 roku, i która jest jedną z najambitniejszych i najniezwyklejszych powieści XX wieku. Napisał też powieść *Niepokoje wychowanka Törleßa* (1906), dramat *Marzyciele* (1921), opowiadania, nowele, m.in. *Trzy kobiety* (1924), eseje. Zamieszczony w programie tekst pochodzi z tomu *Nachlaß zu Lebzeiten* (1936), który po polsku ukazał się pod tytułem *Czarna magia* albo *Spuścizna za życia*.

Hans Traxler, ur. 1929, satyryk, ilustrator i karykaturzysta, urodzony w Czechach, z rodziców Austriaków. Od 1945 roku żyje w Niemczech. Był jednym z założycieli satyrycznego pisma *Titanic*. Autor „gruszki" – głośnej karykatury kanclerza Helmuta Kohla. Tekst pochodzi z jego popularnej książki z 1963 roku *Prawda o Jasiu i Małgosi*. Jej bohater, archeolog – amator, poszukuje dowodów istnienia bohaterów baśni. Jak nasz *Wstęp do imagineskopii* Śledzia Otrębusa Podgrobelskiego (WL, Kraków, 1977) książka Traxlera, na podstawie której w 1987 roku powstał film *Osseg. Prawda o Jasiu i Małgosi* (reż. Thees Klahn), jest zarazem zabawną parodią rozprawy naukowej.

Źródła

Elias Canetti, Masa i władza, przekład Eliza Borg i Maria Przybyłowska, wstęp Lech Bardecki, Czytelnik, Warszawa 1966.
Joseph von Eichendorff, Poezje. Gedichte. Z życia nicponia, przekład, przedmowa i objaśnienia Andrzej Lam, Unia Wydawnicza VERUM, Konwersatorium im. Josepha von Eichendorffa, Warszawa–Opole 1997.
Henryk Heine, Poezje wybrane, przekład Stanisław Łempicki, Wydawnictwo Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich, Wrocław 1951.
Ödön von Horváth, Das Märchen in unserer Zeit (Baśń w naszych czasach), [w tegoż:] Sportmärchen und andere Prosa und Verse; Gesammeltee Werke. Kommentierte Werksausgabe hrsg. Traugott Krischke, t. XI, Suhrkamp 2001.
Robert Musil, Któż to ciebie, piękny lesie...? [w tegoż:] Czarna magia albo spuścizna za życia (Nachlaß zu Lebzeiten, 1936), przekład Feliks Przybylak, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989.
Hans Traxler, Die Wahrheit über Hänsel und Gretel. Die Dokumentation des Märchens der Brüder Grimm. Mit Fotografien von Peter von Trescow und Wilkin H. Spitta, Philipp Reclam ju. Stuttgart, 2007.

Ilustracje

s. 4: Anonim, ilustracja wydania *Baśni* braci Grimm z 1818 r.; s. 5: Leśna droga w bukowinie Spessartu, gdzie Grimmowie umieścili akcję baśni, za: H. Traxler, por. bibliografia; s. 6: Eberhard Riegele, Hänsel und Gretel, grafika, b.d., Monachium, Städtische Galerie im Lenbachhaus; s. 7: F. W. Gubitz, Dzieci w lesie, 1844, reprodukcja z pisma *Jahrbuch des Nützlichen und Unterhaltenden*, 1844; O. Voelkel, Anioł stróż, heliograwiura, przed 1910 r., własn. pryw., Frankfurt nad Menem; s. 8: makieta chatki na Engelsbergu, za: H. Traxler, jw.; s. 9: il. z wydania *Baśni* Grimmów z 1818 r, za: H.Traxler, jw; s. 10: Ernst Georg Rüegg (1883–1948), Dzieci mówią, że widziały w lesie człowieka, 1940, olej, Kunsthaus Zürich; s. 12: il. za: H. Traxler, jw.; s. 13: Eberhard Riegele, Brama baśni, b.d., grafika, Monachium Städtische Galerie im Lenbachhaus; s. 15: Julius Diez (1870-1957), Czarownica, Monachium, Städtische Galerie im Lenbachhaus; s. 16: Caspar David Friedrich, Strzelec w lesie (Der Chasseur im Walde), 1813, własn. pryw.; s. 18: Walther Schoenichen, Martwy pień dębu w kształcie koguta (kogut, po łacinie *gallus*, sugeruje tu Gala, to jest Francuza), 1934, z tomu: Urwaldwildnis in deutschen Landem, Neudamm 1934; s.19: Reinhardt Heinsdorff, Pomnik lasu, olej, po 1945 r., Monachium, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst; s. 20: H Georg Broel (1884–1940), Symfonia leśna, 1919, Monachium, Bruckmann Verlag; ss. 22, 23: Dieter Appelt, Waltrand-Abhörung Waldsilouette. Instalacja optyczno-akustyczna, Frankenwald – Bayerischer Wald – Tirol, Technische Universität Berlin; ss. 24, 25: Ryszard Wagner (1813–1883), *Siegfried*, 1876, Klavierauszug mit Text, Lipsk, b.r.w.; s. 26: *Siegfried*, kadr z filmu *Nibelungowie* (Część 1) w reż. Fritza Langa, 1923/24r.; s. 28: Robert Zünd, Dąbrowa, olej, fragment, 1859, Lucerna, Kunstmuseum; s. 30: Max Ernst (1891–1976), *Las*, 1925, zb. pryw.; s. 32: Paul Klee (1879–1940), *Głęboko w lesie*, 1939, akwarela z temperą, Düsseldorf, Kunstsammlung Northeim-Westfalen; s. 35: Johann Christian Reinhart (1761–1847), *Droga leśna*, 1794, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung; s. 36: Hans Rudolphi, fot. bez tytułu, 1935, *Volk und Welt*, Bildarchiv Preußicher Kulturbesitz; s. 37: z prawej: E. von Pogenhardt, fot. bez tytułu, 1941, Bildarchiv Preußicher Kulturbesitz; z lewej: Bernhard Spieler, fot. bez tytułu, 1941, Bildarchiv Preußicher Kulturbesitz; s. 38, fot. arch., Foto – Jahn, Zwiesel; s. 40: Wolf Kahlen / Wojciech Bruszewski, *Zielony szum* (Grünes Rauschen), Instalacja 1987; s. 41: przekrój 134-letniego buka z osłabionym przyrostem między 1882 i 1930, kiedy w pobliżu znajdowała się huta cynku, Bergisch, Gladbach, r. 1957; s. 42: Walter Leistikow (1865–1908), Las, ok. 1899, reprodukcja zaginionego obrazu, Bildarchiv Preußicher Kulturbesitz, Berlin; s. 43: Heinrich Tessenow, projekt konkursowy na honorową halę w KdF-Seebad na Rugii, 1936, Essen; z prawej fot. Archive Hans Bibelriether, Grafenau; s. 44: kadry z filmu *Wieczny las* (Ewiger Wald) z 1936 r., reż. hrabia von Pestalozza; s. 45: kadry z filmu *Wieczny las* (Ewiger Wald) z 1936 r., reż. hrabia von Pestalozza.

Źródła ilustracji

Anton Rieder, Der Wienerwald. Natur, Geschichte und Kultur einer einzigartigen Landschaft, Verlag Christian Brandstätter, Wien 2002.
Charles Sala, Caspar David Friedrich und der Geist der Romantik, Komet Verlagsgesellschaft, Frechen 2002.
Horst Stern, Rettet den Wald, Schutzgemeinschaft Deutscher Wald, Bonn, Kindler Veerlag, b.r.w.
Hans Traxler, Die Wahrheit über Hänsel und Gretel. Die Dokumentation des Märchens der Brüder Grimm. Mit Fotografien von Peter von Trescow und Wilkin H. Spitta, Philipp Reclam ju. Stuttgart, 2007.
Waldungen. Die Deutschen und ihr Wald, Ausstellung der Akademiee der Künste vom 20. September bis 15. November 1987. Katalog, hrg. Bernd Weyergraf, Berlin 1987.

Spis treści

2 Documenta

4 Treść opery dla dorosłych i dzieci

11 Baśń w naszych czasach

12 Krótki, awanturniczy żywot Katarzyny S.

14 Czarownica

17 „Poprzez lasy, poprzez błonia"..

34 Pożegnanie myśliwych

36 Któż to ciebie, piękny lesie...

42 Las

46 Noty

47 Źródła

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

ARTYŚCI I PRACOWNICY OPERY NOVA W SEZONIE 2007/2008

Soliści śpiewacy
Soprany
Halina Fulara-Duda
Małgorzata Grela
Joanna Horodko
Katarzyna Nowak-Stańczyk
Ewa Olszewska
Agnieszka Sławińska
Victoria Vatutina
Magdalena Barylak*
Marta Boberska*
Danuta Dudzińska – Wieczorek*
Julia Iwaszkiewicz*
Wiesława Kończewska-Plac*
Agnieszka Kozłowska*
Kamila Kułakowska*
Katarzyna Oleś-Blacha*
Gabriela Orłowska de Silva*
Agnieszka Piass*
Magdalena Polkowska*
Mezzosoprany
Małgorzata Ratajczak
Dorota Sobczak
Beatriz Blanco*
Darina Gapicz*
Barbara Krahel*
Monika Ledzion*
Monika Litwin-Dyngosz*
Małgorzata Pańko*
Patrycja Stróżyk*
Anetta Szczesik-Wakarecy*
Tenory
Marcin Naruszewicz
Janusz Ratajczak
Pavlo Tolstoy
Stanisław Baron*
Krzysztof Gasz*
Vasyl Grokholsky*
Maciej Komandera*
Edward Kulczyk*
Tomasz Madej*
Przemysław Niezgoda*
Dariusz Pietrzykowski*
Paweł Skałuba*
Leszek Świdziński*
Tadeusz Szlenkier*
Witold Wrona*
Paweł Wunder*
Adam Zdunikowski*
Barytony
Wojciech Dyngosz*
Paweł Kajzderski*
Włodzimierz Kalemba*
Andrzej Kostrzewski*
Adam Kruszewski*
Tomasz Mazur*
Dominik Sierzputowski*
Leszek Skrla*
Florian Skulski*
Rafał Songan*
Edward Stasiński*
Adam Woźniak*
Basy
Łukasz Goliński
Jacek Greszta
Andrzej Nowakowski
Ryszard Smęda
Bartłomiej Tomaka
Janusz Borowicz*
Jerzy Gruszczyński*
Piotr Nowacki*
Asystent reżysera
Edward Stasiński
Korepetytorzy
Olga Wołkowa
Artur Pilch
Violetta Łukaszewska*
Larysa Tsyplakova*
Kamilla Zygmunt*
Balet
Kierownik baletu choreograf i pedagog
Marek Zajączkowski
Pedagog baletu
Ewa Głowacka*
Anna Grabka-Szpilman*
Asystent kierownika baletu, pedagog
Ilona Jaświn-Madejska
Inspektor
Maria Adamska
Korepetytor
Sergiy Morozov
Pierwsi soliści
Olga Marczak
Anna Tłokińska
Wiktor Dieriewianko
Piotr Kobierzyński
Soliści
Olessia Denissova
Marta Kowalczyk
Grzegorz Cecherz
Mariusz Kowalczyk
Koryfeje
Izabela Kobierzyńska
Anna Bebenow
Sylwia Malicka
Elżbieta Ponicka-Bukolt
Grzegorz Brożek
Ryszard Madejski
Bogusz Osiński
Maciej Pruszyński
Vladimir Seleznev
Andrei Tserakhau
Jakub Wyskiel
Zespół
Ewa Białek-Seleznev
Agnieszka Błaszczyk
Anna Bobrowska
Marta Dąbkowska
Natallia Hlinskikh-Rochna
Maria Kielan
Sandra Kruk
Katarzyna Kubalska
Mariola Moder
Sandra Napierała
Ewa Sikorska
Joanna Strojna
Ewelina Szczepańska
Marta Vielrose
Tomasz Azjan
Paweł Kruk
Kacper Pośledník
Konrad Przybytniak
Sebastian Skalski
Rafał Tuszyński
Janina Czyszak*
Beata Piskorska*
Ewa Pyszka*
Ewa Rynkowska*
Henryk Adamski*
Tadeusz Kolanowski*
Cezary Pyszka*
Kazimierz Raczek*
Masażysta-rehabilitant
Stanisław Szkotnicki
Chór
Kierownik
Henryk Wierzchoń
Asystent chórmistrza
Orlin Bebenow
Korepetytor
Valeriya Savchenko
Inspektor
Józef Guździoł
Soprany
Patrycja Cywińska-Gacka
Hanna Grot
Joanna Gwiazdowska
Izabela Januszewska
Krystyna Klimczak
Renata Nowak
Klaudia Pawełczyk
Hanna Pawlitka-Pawłowska
Aleksandra Pliszka
Magdalena Stefańska
Joanna Tkaczuk
Anna Wawrzyniak
Bożena Wysocka
Mariola Winkler-Kołtyś
Nina Adamska*
Agnieszka Balewska*
Aleksandra Bosek*
Agnieszka Chełkowska-Madej*
Dorota Chorobińska*
Magdalena Cysewska*
Anna Federko*
Monika Korybalska*
Zofia Korybalska-Wróbel*
Izabela Król*
Marlena Kuczyniecka*
Kamila Lawrenz-Sójka*
Karolina Osińska*
Anna Pawlak*
Dorota Rezmer*
Czesława Staniszewska*
Joanna Sobowiec-Jamioł*
Maria Tuczkowska*
Marta Ustyniak*
Joanna Zasada*
Alty
Hanna Bogiel
Barbara Fac
Marta Fortuna
Lidia Golińska
Anna Hołowicka-Mierzwa
Małgorzata Horoszkiewicz
Mirosława Karasińska
Aleksandra Koczorowska
Anna Kopycińska
Tatiana Kujawska-Tubiszewska
Monika Kwapich
Marzena Pawlicka
Barbara Rubka
Elżbieta Skrobiszewska
Danuta Słowińska
Małgorzata Wierzbiańska
Izabela Miloch*
Magdalena Połowinczak*
Tenory
Orlin Bebenow
Andrzej Brucki
Jerzy Doliński
Krzysztof Dziedzic
Józef Guździoł
Eugeniusz Kalinowski
Zbigniew Koczorowski
Marcin Mierzwa
Krzysztof Nowakowski
Marek Pawłowski
Jacek Zieliński
Mariusz Ziółkowski
Sławomir Baranowski*
Przemysław Ciezniewski*
Oleksandr Gerasymyuk *
Przemysław Jendrzejewski*
Roman Kaniewski *
Paweł Krasulak*
Wiktor Raczyński *
Krystian Rasz*
Jan Rink*
Basy
Edward Bereit
Jonasz Dunajski
Krzysztof Filasiński
Zbigniew Fortuna
Jan Kujawski
Karol Malinowski
Marek Murawa
Paweł Olszyna
Janusz Stolarski
Marek Wawrzyniak
Mirosław Woźniak
Jakub Zarębski
Gracjan Czapiewski*
Andrzej Piskorski*
Marian Polaszewski*
Adam Zaremba*
Marek Zasada*
Inspicjent
Grażyna Juszczyk
II Inspicjent / sufler
Agnieszka Ryczak
Sufler
Jerzy Gruszczyński*
Orkiestra
Dyrygenci
Maciej Figas
Jerzy Wołosiuk – *asystent dyrygenta*
Andrzej Straszyński*
Włodzimierz Szymański*
Piotr Wajrak*
Henryk Wierzchoń*
Inspektor
Jerzy Wojciechowski
I skrzypce
Andrzej Stańczyk
(koncertmistrz)
Przemysław Nawrocki
Wojciech Górecki
Olha Likhnyakevych
Tomasz Komorowski
Kateryna Redyk
Michał Kwaśniak
Marcin Tarnawski
Jarosław Pawłowski*
Agata Kopycińska-Karbowniczek*
Aleksandra Bartoszek*
II skrzypce
Alicja Żok
Anetta Szubert-Górny
Anna Sypek
Róża Woźniak
Lilia Kostiw
Piotr Buczyński
Jolanta Gruchot
Gabriela Markowska-Klaput*
Jacek Kaczot*
Altówki
Beata Figas
Mateusz Bocheński
Marta Lutrzykowska
Ihor Lavrys
Katarzyna Bocheńska
Bartosz Olejnik
Wiolonczele
Adam Szurka
(koncertmistrz)
Dorota Nogaj
Jan Przytuła
Ewa Półtorak
Grazyna Dudzińska
Cezary Krysztoforski
Joanna Powidel
Joanna Otmianowska-Siarkiewicz
Kontrabasy
Dariusz Zygmunt
Maciej Kuczyniecki
Dariusz Chojecki
Flety
Tomasz Pawlicki
Monika Jabłońska
Mirosława Pawłowska
Julia Mendrys
Oboje
Jacek Polański
Bogumił Sykuła
Bogumiła Piontek
Klarnety
Mirosław Dudziński
Jarosław Górny
Wojciech Kuczyniecki
Jerzy Wojciechowski
Fagoty
Bartosz Nogacki
Andrzej Szcześniewski
Czesław Cieślak
Janusz Witkowski
Trąbki
Janusz Bobiński
Krzysztof Marlewski
Łukasz Rafiński
Jacek Wieczorek
Waltornie
Wojciech Bryliński
Serhiy Matsenko
Jerzy Katafiasz
Sergiy Vyprichenko
Aleksander Uss
Michał Jankowiak*
Puzony
Andrzej Owsik
Marek Fierka
Łukasz Michalski*
Cezary Zienkowski*
Marek Cieszyński*
Tuba
Kazimierz Kmieć*
Harfa
Marzena Krawczyk
Perkusja
Grzegorz Jurczyk
Maciej Marciniak
Andrzej Kamiński
Krzysztof Pilarski
Tomasz Bartecki*
Jacek Kwaśniak*
Fortepian / Organy
Celesta / Klawesyn
Olga Wołkowa
Valeriya Savchenko
Larysa Tsyplakova*
Akordeon
Marek Wawrzyniak
Gitara/Cymbały
Orlin Bebenow
Z-ca dyrektora pełnomocnik ds. budowy Opery
Wojciech Bartczak
Główna księgowa
Krystyna Skrzypczak
Z-ca głównej księgowej
Wanda Borowicz
Asystent dyrektora
Piotr Karczewski
Kierownik koordynacji pracy artystycznej
Gizela Szala
Dział kadr
Janina Litwiniuk
Sylwia Waliszewska
Kierownik Działu Promocji i Obsługi Widzów
Robert Chojnacki
Organizator widowni
Jolanta Mikołajczak
Specjalista ds. reklamy
Ewa Chałat
Alicja Kuklińska
Główny specjalista ds. administracji
Daniela Stasiak
Bibliotekarz
Krystyna Ciabaszewska
Zespół techniczny
Kierownik działu technicznego
Jarosław Jeziorski
Główny brygadier sceny
Jarosław Gamszej
Kierownicy pracowni
Elektrycznej
Krzysztof Augustyniak
Akustycznej
Adrian Michalski
Stolarsko-ślusarskiej
Jan Żmijewski
Plastycznej
Donat Zawisza
Fryzjersko-perukarskiej
Halina Kośnik
Modystycznej
Jerzy Pielat
Krawieckich
Jolanta Lubawa
Krawieckiej męskiej
(z-ca kier.) Adam Zgoda
Szewskiej
Józef Michalski
Tapicerskiej
Tomasz Oparka
Kierownik Centrum Kongresowego
Pełnomocnik Dyrektora
Zbigniew Ostrowski
Główny specjalista ds. imprez zleconych
Barbara Bukała
Kierownik działu eksploatacji budynku
Jacek Gołębiewski

* współpraca

Opracowanie graficzne
i przygotowanie do druku

studio
DA VINCI
agencja reklamowa

Agencja Reklamowa
Studio da Vinci
85-836 Bydgoszcz, ul. Filmowa 8
tel. 052 362 91 50
e-mail: redakcja@studio-davinci.pl
www.studio-davinci.pl

Druk
Drukarnia Abedik
85-861 Bydgoszcz, ul. Glinki 84
tel./fax 052 37 00 710

Wydawca
Opera Nova w Bydgoszczy
85-070 Bydgoszcz, ul. Marszałka Focha 5

Zamówienia na bilety zbiorowe
przyjmuje i wszystkich informacji udziela:
Dział Promocji i Obsługi Widzów
85-070 Bydgoszcz, ul. Marszałka Focha 5
tel. 052 325 16 55, fax 052 325 16 36
czynny od poniedziałku do piątku
w godz. 8.30–15.30
Kasa Opery Nova, ul. Marszałka Focha 5
tel. 052 325 15 55
poniedziałek* 18.00–19.00
wtorek 15.00–18.30
środa 15.00–18.30
czwartek 15.00–18.30
piątek* 18.00–19.00
sobota 15.00–18.30
niedziela 16.00–18.30
* kasa czynna tylko
w przypadku przedstawień

Opera w Internecie:
www.opera.bydgoszcz.pl