GIACOMO PUCCINI

LA BOHÈME

Cyganeria

Opera Nova w Bydgoszczy
Sezon LIV
2010/2011
Dyrektor Maciej Figas

Giacomo Puccini

LA BOHÈME

Premiera
Bydgoszcz, 30 kwietnia 2011

Opracowanie programu,
grafika, ikonografia
Józef Baliński

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

Urząd Marszałkowski
Województwa Kujawsko-Pomorskiego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Giacomo Puccini

LA BOHÈME

Cyganeria

Scene de *La Vie de bohème* di Henri Murger
Sceny z *Życia Cyganerii* Henryka Murgera

Quattro quadri di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica
Cztery obrazy autorstwa Giuseppe Giacosy i Luigiego Illiki

Prapremiera: Turyn, Teatro Regio, 1 lutego 1896
Premiera polska: Warszawa, 1 października 1898;
po polsku: Lwów, 28 grudnia 1901
poprzednia realizacja w Bydgoszczy: 20 marca 1978

KIEROWNICTWO MUZYCZNE	Andrzej Knap
INSCENIZACJA I REŻYSERIA	Maciej Prus
SCENOGRAFIA	Paweł Wodziński
KOSTIUMY	Jagna Janicka
PRZYGOTOWANIE CHÓRU	Henryk Wierzchoń
PRZYGOTOWANIE WOKALNE DZIECI	Izabela Cywińska

Współpraca muzyczna	Jerzy Wołosiuk
Asystenci reżysera	Henryk Kańciak
	Edward Stasiński
Inspicjent	Agnieszka Ryczak
II Inspicjent / Sufler	Grażyna Juszczyk

ORKIESTRZE WOJSKOWEJ I DOWÓDZTWU
POMORSKIEGO OKRĘGU WOJSKOWEGO
SPECJALNE PODZIĘKOWANIA
SKŁADAJĄ
REALIZATORZY I DYREKCJA OPERY NOVA

po włosku, z napisami w przekładzie polskim,
przerwa po drugim obrazie

Premiera: sobota, 30 kwietnia 2011
Inauguracja XVIII Bydgoskiego Festiwalu Operowego

POSTACI

MIMÌ	Agnieszka Piass • Magdalena Polkowska Victoria Vatutina
MUSETTA	Ewa Olszewska • Ewelina Szybilska Victoria Vatutina
RODOLFO, POETA	Dariusz Pietrzykowski • Tadeusz Szlenkier Pavlo Tolstoy
MARCELLO, MALARZ	Łukasz Goliński • Łukasz Motkowicz Adam Zaremba
SCHAUNARD, MUZYK	Wojciech Dyngosz • Dominik Sierzputowski Marek Murawa
COLLINE, FILOZOF	Szymon Kobyliński • Patrycjusz Sokołowski Bartłomiej Tomaka • Karol Malinowski
PARPIGNOL, WĘDROWNY HANDLARZ	Paweł Krasulak • Marcin Naruszewicz
ALCINDORO, RADCA STANU	Jacek Greszta • Patrycjusz Sokołowski Bartłomiej Tomaka
BENOIT, WŁAŚCICIEL DOMU	Jacek Greszta • Andrzej Nowakowski Ryszard Smęda

Studenci, szwaczki, mieszczanie, sklepikarze i sklepikarki, wędrowni handlarze, żołnierze, kelnerzy w kawiarni, chłopcy, dziewczęta

Około 1830 roku, w Paryżu

CHÓR I ORKIESTRA OPERY NOVA
ORKIESTRA WOJSKOWA POMORSKIEGO OKRĘGU WOJSKOWEGO
DZIECI Z PRACOWNI WOKALNEJ PAŁACU MŁODZIEŻY
STATYŚCI

DYRYGENCI Andrzej Knap • Jerzy Wołosiuk

Andrzej KNAP. Dyrygent. Absolwent Wyższej Szkoły Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Dyplom dyrygencki zdobył w klasie Bohdana Wodiczki (1978), umiejętności doskonalił w Weimarze u Kurta Masura, na Kursie dla Młodych Dyrygentów. Jako dyrygent debiutował w 1978 roku *Traviatą* Verdiego w Teatrze Wielkim w Łodzi, gdzie prowadził też *Cyganerię*, *Don Carlosa*, *Otella*, *Wolnego strzelca* Webera. W latach 1984–1985 był dyrektorem artystycznym Opery i Operetki w Bydgoszczy; na jej scenie przygotował i prowadził premiery *Halki* Moniuszki, *Balu maskowego* Verdiego, *Kopciuszka* Rossiniego. Był dyrektorem artystycznym Orkiestry Symfonicznej w Bogocie i pierwszym dyrygentem teatru operowego w tureckim Izmirze. Z Operetką Warszawską, którą kierował w latach 1989–1993, odbył szereg podróży artystycznych po Holandii i Niemczech, z Operą Śląską występował w Niemczech i we Francji. W 1995 roku został dyrektorem artystycznym Opery Bałtyckiej w Gdańsku, w 1999 roku Teatru Muzycznego w Łodzi. W roku 2004 poprowadził galowy koncert w Théâtre de la Monnaie w Brukseli. Dyrygował tam Orkiestrą Teatru Muzycznego w Łodzi. Małgorzata Walewska i Dariusz Stachura wystąpili jako soliści. Koncert zorganizowany został pod auspicjami Ministra Spraw Zagranicznych RP Włodzimierza Cimoszewicza. Długa jest lista wybitnych muzyków, z którymi współpracował, a znajdują się na niej m.in. Lidia Grychtołówna, Aleksandra Kurzak, Stefania Toczyska, Bogna Sokorska, Wiesław Ochman, Janusz Olejniczak, Krystian Zimmerman, Wadim Brodski, Konstanty Andrzej Kulka.

Maciej PRUS. Aktor i reżyser. Absolwent krakowskiej Wyższej Szkoły Teatralnej (dyplom aktorski w 1961, reżyserski w 1968). Terminował jako asystent reżysera w *Nieboskiej komedii* Krasińskiego w inscenizacji Konrada Swinarskiego w Teatrze Starym w Krakowie. Jako reżyser debiutował w 1968 roku *Pierwszym dniem wolności* Kruczkowskiego w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym w Koszalinie – Słupsku. W latach 70. stworzył szereg przedstawień w warszawskim Teatrze Ateneum, w Kaliszu i w Teatrze Starym w Krakowie. Współpracował z wieloma innymi scenami w Warszawie, Łodzi, Krakowie, we Wrocławiu. Za *Noc listopadową* Wyspiańskiego, którą wyreżyserował w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, otrzymał nagrodę im. Konrada Swinarskiego przyznawaną przez redakcję miesięcznika *Teatr* (1979). W latach 90. dwukrotnie wystawiał *Wyzwolenie* Wyspiańskiego: w Teatrze im. Jaracza w Łodzi (1990) i w krakowskim Teatrze im. Słowackiego (1992). W Bydgoszczy pokazał inscenizację *Tymona Ateńczyka* Szekspira (2007). Długi jest szereg sztuk, które zrealizował w Teatrze Telewizji; zadebiutował tam *Godami życia* Przybyszewskiego, za które otrzymał *Złoty Ekran* (1970). W ostatnich latach były to przedstawienia: *Edward II* Marlowe'a (2003), *Intryga i miłość* Schillera (2004) oraz *Wyzwolenie* Wyspiańskiego z Piotrem Adamczykiem w roli Konrada (2007). Jest autorem kilku inscenizacji operowych: *Strasznego dworu* Moniuszki i *Don Giovanniego* Mozarta w Teatrze Wielkim w Warszawie (1972, 1976), *Króla Rogera* Szymanowskiego w Krakowie (1976) i w Poznaniu (1979), *Fidelia* Beethovena we Wrocławiu (1977), *Eugeniusza Oniegina* Czajkowskiego i *Lukrecji Borgia* Donizettiego w Łodzi (1983, 2004).

Paweł WODZIŃSKI. Absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie (dyplom aktorski w 1989, reżyserski w 1993). Debiutował w warszawskim Teatrze Dramatycznym w 1992 roku *Woyzeckiem* Büchnera. W pierwszych latach reżyserował i projektował scenografię w różnych teatrach w kraju. W 1998 roku założył Towarzystwo Promocji Współczesnej Dramaturgii, które wprowadziło na nasze sceny sztuki S. Kane i M. Ravenhilla. W latach 2000–2003 był dyrektorem Teatru Polskiego w Poznaniu. Działające przy nim Centrum Dramaturgii opracowało projekty dramaturgiczne propagujące nowe teksty i zjawiska. Za uczynienie poznańskiego Teatru Polskiego przestrzenią sporu nagrodzony został Medalem Młodej Sztuki. Był kuratorem polskiej ekspozycji na XI Praskim Quadriennale (2005–2007), kuratorem wystawy *Przestrzeń teatru zaangażowanego* w Narodowej Galerii Sztuki *Zachęta* w Warszawie (2007). Autor scenografii wielu przedstawień teatralnych i telewizyjnych: *Preparaty* Villqista, *Wesele* Wyspiańskiego, *Lilla Weneda* Słowackiego (Gdańsk), *Wesele* (Katowice), *Terrordrom Breslau* (Wrocław). W Teatrze Polskim w Bydgoszczy reżyserował i zaprojektował scenografię do *Powrotu Odysa* Wyspiańskiego (2007), zrealizował też spektakl *Krasiński. Nie-Boska komedia. Instalacja teatralna* (2008). Do *Sprawy Dantona* (2008) projektował przestrzeń i kostiumy. W teatrze operowym dał się poznać jako scenograf do *Lukrecji* Borgii Donizettiego w reżyserii Macieja Prusa w Teatrze Wielkim w Łodzi (2004).

Jagna JANICKA. Absolwentka Wydziału Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu i Wydziału Scenografii Teatralnej, Filmowej i Telewizyjnej Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Debiutowała w 1987 roku; od tego czasu zaprojektowała scenografię i kostiumy do kilkudziesięciu filmów, przedstawień teatralnych i telewizyjnych. Za kostiumy do filmów: *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową*, *Persona non grata* i *Boże skrawki* była nominowana do nagrody „Orłów". Jest laureatką nagrody teatralnej „Ludwik" (2002) za najlepszą scenografię w Krakowie, przyznanej za spektakl *Idiota* w reżyserii Barbary Sass, a także nagrody za scenografię do spektaklu *Europa. Mikrodramaty* na IV Ogólnopolskim Festiwalu Dramaturgii Współczesnej w roku 2004. Wśród reżyserów, z którymi współpracowała są: Krzysztof Zanussi, Peter Greenaway, Jerzy Stuhr, Mariusz Grzegorzek, Małgorzata Łazarkiewicz. Projektowała dla Teatrów Narodowego i Powszechnego w Warszawie oraz Starego w Krakowie, a także dla Teatru im. Jaracza w Łodzi. Scenografię i kostiumy stworzyła ponadto do *Spis cudzołożnic*, *Kroniki domowe*, *Nightwatching*.

Henryk WIERZCHOŃ. Chórmistrz, dyrygent, kompozytor. Profesor Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Formację zdobył w Akademii Muzycznej w Warszawie. Chórem w Operze Nova kieruje od 1984 roku. Przygotował ponad czterdzieści premier oper i operetek. Pod jego kierownictwem muzycznym na afisz weszły następujące przedstawienia: *La serva padrona* G. B. Pergolesiego, balet *Królewna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* B. Pawłowskiego, *Krakowiacy i górale* J. Stefaniego. W realizację innych spektakli (*Don Giovanniego*, *Czarodziejskiego fletu*, *Nabucca*, *Mefistofelesa*, *Mesjasza*) wniósł wkład jako współpracownik realizacji muzycznej. Za wykonanie *Mesjasza* Händla uhoronowany został przyznaną przez bydgoski *Dziennik Wieczorny* „Złotą Maską".

OBRAZ I

Wigilia Bożego Narodzenia około roku 1830. Paryska mansarda. Młodzi artyści, którym służy ona za pracownię i dom, trzęsą się z zimna, bo nie mają na opał. A gdy na zewnątrz ziąb, to i wewnątrz nic się nie zażarzy, toteż obu brak inspiracji. W końcu postanawiają palić czym się da. Marcel, który jest malarzem i ślęczy nad sakralnym płótnem *Przejście Izraelitów przez Morze Czerwone*, gotów jest połamać i rzucić w ogień jedyne krzesło; poeta Rudolf składa w ofierze swój dramat, którego i tak nikt nie zagra… Gdy pierwszy akt skwierczy w płomieniach, w drzwiach staje ze złą wiadomością filozof Colline: wszystkie lombardy są w wigilię pozamykane, toteż nie udało mu się dać książek w zastaw. *Mściciel* Rudolfa szybko zamienia się w popiół, a w izbie wciąż jest chłodno. Na szczęście wraca też muzyk Schaunard, z pieniędzmi, winem, cygarami, słodkościami i drzewem! Jakiś stuknięty Anglik, mając dość swej papugi, kazał mu grać, póki ptak nie padł.

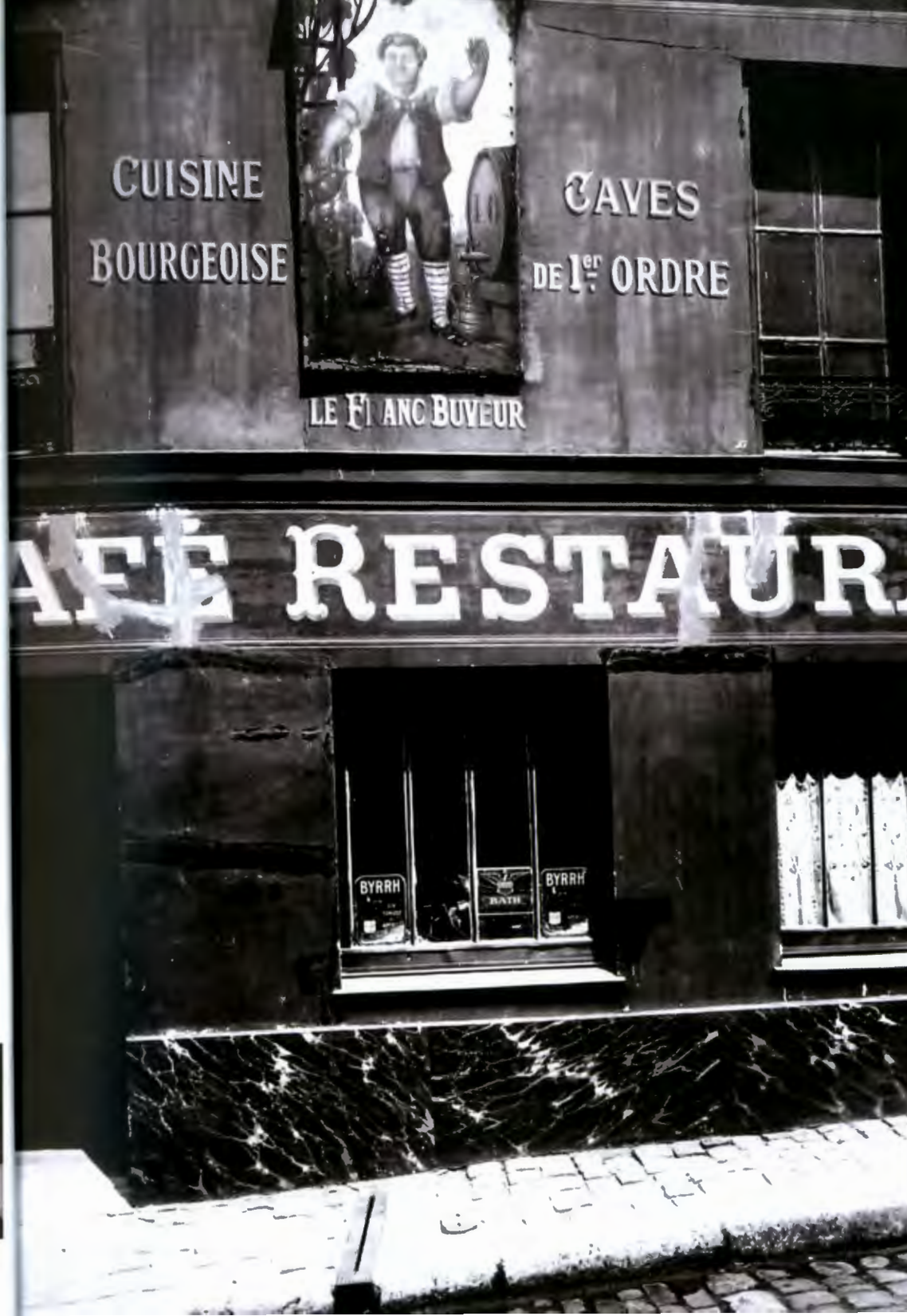
Gdy w piecu znów strzela ogień, a stół nakryty, młodych nachodzi właściciel domu, by skasować za czynsz. Sytuację ratuje Marcel, pojąc intruza winem i zachęcając do intymnych wynurzeń. Benoit daje się podejść, ma słabą głowę, co dla młodych jest dobrym pretekstem, by niemoralnego świntucha wyrzucić za drzwi. Potem młodzi wypuszczają się do Quartier Latin. Tylko Rudolf musi jeszcze zostać, bo ma do skończenia artykuł.

Ktoś puka do drzwi. Młoda blada kobieta. Prosi o ogień, gdyż zgasła jej świeca. Nim Rudolf zdoła spełnić prośbę, sąsiadka nagle słabnie. Odzyskawszy przytomność, odchodzi ze świecą, ale po chwili wraca, bo upuściła gdzieś klucz. Tymczasem świeca znów gaśnie. Po ciemku oboje szukają zguby. Inaczej niż u Murgera w powieści, znajduje go nie dziewczyna, lecz Rudolf, który się z tym nie zdradza i udaje, że wciąż szuka. Tak trafia na chłodną dłoń gościa. Zbliżenie skłania do wyznań: on jej opowiada o sobie *(aria Che gelida manina)*, ona też się przedstawia, mówiąc o swych marzeniach i tęsknotach *(aria Mi chiamo Mimì)*. Gdy z dołu, z ulicy nawołują Rudolfa zniecierpliwieni koledzy, oboje wyznają sobie w świetle księżyca miłość, po czym ruszają dołączyć do towarzystwa.

OBRAZ II

W Quartier Latin, jak to przed świętami, tłok i ruch. W myśl zasady *vita brevis* młodzi szastają lekko przez Schaunarda zarobionymi pieniędzmi. Za nie Rudolf kupuje Mimì różowy czepek, Colline sobie trochę książek, a sam Schaunard – niesprawny róg. W Café Momus, gdzie towarzystwo ląduje, humor dopisuje wszystkim z wyjątkiem Marcela. Powód jego kwaśnej miny wychodzi na jaw, gdy przy sąsiednim stoliku, w towarzystwie podstarzałego, lecz zamożnego Alcinora, zasiada jego do niedawna partnerka, Musetta. To kapryśna kokietka, więc tym razem jej ofiarą staje się radca. Pomna wesołych dni pośród artystów, widząc Marcela, posyła gdzieś swego zamożnego kompana pod pierwszym lepszym pretekstem, jaki wpada jej na myśl, sama zaś przysiada się do Marcela. Przy stoliku w Café Momus siedzą dwie zakochane pary: jedna sentymentalnie liryczna, na pozór partnerska, druga, w swych fumach, dąsach i fochach, jawnie komiczna.

Przemarsz orkiestry wojskowej i spowodowane przez to zamieszanie to dla całego tego towarzystwa najlepsza okazja, by chyłkiem umknąć, obarczając niezapłaconym rachunkiem Alcinora.



OBRAZ III

Wczesny lutowy ranek. Śnieży. W pobliżu rogatki d'Enfer, gdzie w powszednie dni zawsze jest ruch, kręci się Mimì. Szuka Marcela, gdyż potrzebuje jego rady. Liczy, że znajdzie go w jednej z tutejszych knajp, dla której namalował szyld z przedstawieniem portu w Marsylii i gdzie Musetta zatrudniona jest jako szansonistka. W rozmowie Mimì skarży się, że jej związek z Rudolfem popadł w kryzys. Jego pretensje i wybuchy zazdrości coraz trudniej znieść, a teraz, na dodatek, Rudolf gdzieś przepadł… Marcel, dla którego takie doświadczenia to nie nowina, sugeruje rozstanie. Przekonuje też Mimì, by wróciła do siebie, ponieważ wie, że Rudolf siedzi obok w kawiarni. W samą porę, bo Rudolf właśnie wychodzi, by się przewietrzyć. Z wymiany zdań, którą Mimì słyszy z ukrycia, dowiaduje się tego, co najgorsze, że Rudolf postanowił ją rzucić. *To dziwka, szasta się ze wszystkimi* (*…é una civetta che frascheggia con tutti*) – mówi Rudolf, a gdy Marcel, pyta go wprost, czy w to naprawdę wierzy, rzuca kolejny powód, ten, że Mimì jest chora. Śmiertelnie chora.
Atak kaszlu zdradza jej obecność. Zmieszani niezręcznością sytuacji i okrucieństwem tego, co zostało powiedziane i usłyszane, oboje postanawiają pozostać ze sobą jeszcze do wiosny… Dla odmiany, między Marcelem i Musettą znów dochodzi do kłótni i oboje po raz kolejny deklarują nieodwołalne zerwanie.

OBRAZ IV

Kilka miesięcy później. Z powrotem na poddaszu. I Rudof, i Marcel, odkąd rozstał się z Musettą, źle znoszą samotność, toteż albo rozpamiętują jaśniejsze dni, albo zapomnienia szukają w pracy. Ale ta też im nie bardzo idzie. Obaj tęsknią, obu w rozmarzeniu przypominają się szczęśliwe chwile nie tak dawnej przeszłości (duet *O Mimì, tu piu non torni*). W tym stanie rozklejenia zastają ich Colline z Schaunardem, którzy zachodzą do ich mansardy z jadłem. Nic wielkiego: suchy chleb i śledź to wszystko, na co ich stać, ale i to wszystkim na tyle poprawia nastrój, że zbiera im się nawet na żarty.

Przerywa je niespodziewane najście Musetty, która staje w drzwiach i oznajmia, że za nią, na schodach, jest ledwie żywa Mimì, którą spotkała na ulicy. Całkiem osłabła Mimì opuściła właśnie swego ostatniego kochanka – jakiegoś młodego wicehrabiego, żeby umrzeć blisko Rudolfa…

Od tej chwili każdy robi, co może, by dopomóc trawionej przez chorobę dziewczynie. Przyjaciele szykują dla niej posłanie, Musetta poświęca swoje kolczyki na leki i na mufkę, o której Mimì wciąż półprzytomnie roi, Colline gotów jest spieniężyć swój płaszcz, by było na lekarza (aria *Vecchia zimarra*)… Wszystko na próżno, bo za późno. Mimì gaśnie. Rudolfowi zdaje się jeszcze, że przysnęła, zapadła ze znużenia w sen, bezradni przyjaciele wiedzą, że odeszła….

KUKURYKU, BEFSZTYK I KROKODYLE ŁZY

Próżno szukać drugiej opery, której bohaterowie musieliby się tyle namarznąć i tak nakaszleć jak w *Cyganerii*; nawet konkurencji – tak samo zatytułowanej czteroaktówce Leoncavalla[1] – daleko pod tym względem do Pucciniego; pod wieloma innymi również, co uznał nawet zwykle bezlitosny wobec Pucciniego Gustaw Mahler, gdy w znanym liście orzekł, że jeden takt Pucciniego wart jest więcej niż cały Leoncavallo. Temat *Cyganerii* zakreśla i określa jej tytuł przejęty z nagłówka powieści Murgera i w nieznacznie zmienionej postaci umieszczony w partyturze i na prapremierowym afiszu. Choć to rzeczownik pospolity, autorzy opery utrzymali go w oryginalnej postaci i w takiej formie tytuł przyjął się we Włoszech, rzecz jasna we Francji, na całym obszarze niemiecko- i anglojęzycznym, w sporej mierze także w krajach słowiańskich – tylko my, z naszym zachodniosłowiańskim indywidualizmem zgłosiliśmy w tej kwestii *votum separatum*. Ponieważ pojęcie *bohemy* nawet dla Francuzów nie było ani jednoznaczne, ani całkiem jasne, autorzy opery uznali za konieczne dodać podtytuł, deklarując w ten sposób swoje intencje i cele.

Powodów niejasności terminu jest kilka. Pierwszy wskazuje sam Murger, gdy w przedmowie do powieści oświadcza wprost: *la Bohème n'existe et n'est possible qu'à Paris*[2]. Boy, trochę bezmyślnie, podmienia przyswojoną polszczyźnie bohemę na cyganerię – wbrew intencji autora, bo ta pleniła się przecież wszędzie: w Lizbonie, Lipsku, Lublanie, Lublinie, gdy tymczasem bohema to specyfik paryski. Określenie istoty tego specjału od samego początku było trudne. Najmniej wątpliwości miał tu Karol Marks. Bohemę uważał za szumowiny albo lumpenproletariat Paryża. Oprócz *pismaków, komediantów i pacykarzy* zaliczał do niej *włóczęgów, kryminalistów, galerników, gałganiarzy, kuglarzy, kataryniarzy, alfonsów i oszustów*. Krótko mówiąc, cały *humus* społecznej reakcji lat między monarchią konstytucyjną i Komuną Paryską[3]. Literatura tamtych czasów daje wgląd i potwierdza, jak skrajne były wyobrażenia i poglądy w tej kwestii. Balzac w swym *Królu Cyganerii* z 1840 kreśli obraz zupełnie wydumany i romantycznie fantastyczny. Teofil Gautier cyganerią nazywa pięknoduchów z Boulevard

des Italiens. Była to wszakże bohema *wytworna*, toteż na przemian nazywa ją także *złotą*... Krótko potem głos zabrało pokolenie, do którego należał również Murger, a które przez krótki czas uchodziło, *albowiem chciało uchodzić*, za bohemę *prawdziwą*. Tym razem, jak pisze badacz prozy tych czasów, był to rzeczywiście *najprawdziwszy proletariat intelektualny*[4]... Ówczesny *Magasin Théâtral,* piórem niejakiego Adolphe d'Ennery et Grange, tak charakteryzuje bohemę paryską: *pod określeniem „cyganów" rozumiem kategorię ludzi, których istnienie jest problemem, kondycja społeczna mitem, los zagadką, i którzy nie mają stałego miejsca zamieszkania ani określonego przytuliska, których nie ma nigdzie, ale napotyka się wszędzie! Nie przynależą do jednego stanu, lecz wykonują pięćdziesiąt zawodów; większość z nich, budząc się rano, nie wie, gdzie będzie jeść kolację wieczorem. Dziś są bogaci, jutro głodują; gotowi są żyć uczciwie, jeśli tylko będą mogli; w razie braku takiej możliwości będą żyć inaczej*... Sam Murger prócz definicji pojęcia pokusił się nawet o próbę socjologicznej klasyfikacji zjawiska. Mówi więc o *cyganerii nieznanej, to jest plemieniu upartych zapaleńców i marzycieli, albo o artystach z urojenia,* którzy swoje własne kaprysy biorą za powołanie, ponadto o *bezsilnych miernotach,* czyli *męczennikach powołań*, którzy złożywszy wszystko na jedną kartę, ze sztuki czynią kategorię życia...

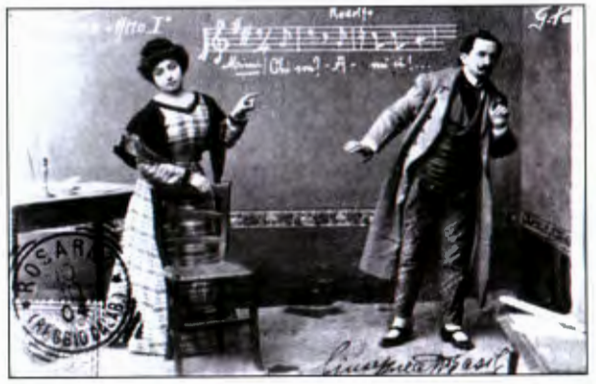
Która z tych odmian uskrzydliła wyobraźnię Pucciniego – artysty o usposobieniu poniekąd przeciwnym, gdyż jako amator kobiet, kuchni, polowań i automobilów jak mało kto umiał z życia czynić sztukę – tego z opery, która przyniosła mu sukces, wywiedzieć się nie da. W jej artystyczny personel wchodzą, i owszem, i poeta, i malarz, i muzyk, a nawet filozof, niewiele jednak można o nich powiedzieć. Wiadomo, że czasem niedojadają, (czasem) pracują – to pędzlem, to piórem – że w potrzebie (też czasem) palą produkty tej pracy, że często wolą się jednak pobawić, pojeść i popić (najlepiej nie na swój koszt). Że miewają kobiety, z którymi raz schodzą się, raz rozcho-

dzą... Jaka to cyganeria – *wytworna?, złota?, prawdziwa?, zrozpaczona?, groźna*? – tego nikt nie wie. Jules Vallès w powieści *Zbuntowany* (1886) kpi i drwi z bohemy Murgera, nazywając ją *cyganerią tchórzów w kraciastych portkach*. Tytuł opery obiecuje, jak się wydaje, więcej, niż dzieło spełnia.

Rzecz ma wszakże podtytuł – piętrowy, dwujęzyczny i dwuczłonowy podtytuł, co w operowym teatrze jest przypadkiem bez precedensu. W części pierwszej, włosko-francuskiej, brzmi to *Scene de „La Vie de Bohème" di Henri Murger* (Sceny z *La Vie de Bohème* Henryka Murgera), w drugiej, już tylko po włosku: *Quattro quadri di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica* (Cztery obrazy autorstwa Giuseppe Giacosa i Luigiego Illiki). Po co to wszystko? Otóż, jest to zapowiedź, że mamy tu do czynienia nie z tradycyjną operą akcji (z typowym dla niej podziałem na akty), tylko ze swego rodzaju tetraptykiem. Zborną całość tworzy on poprzez strukturę i drobiazgowo przemyślany układ segmentów oraz zawartych w nich elementów. Dwa skrajne przedstawiają to samo miejsce. To paryska mansarda służąca za pracownię i za mieszkanie czterem młodym artystom. Obrazy wewnętrzne przenoszą widza na zewnątrz i ukazują ulicę – raz w porze nocnej, raz za dnia. Akcji, w ścisłym tego słowa znaczeniu, nie ma.

Pogłoska czy domniemanie, że *Cyganeria* opowiada historię miłości, wiarygodność zyskuje dopiero w ujęciu prześmiewczym; gdy się przyjmie, że mowa tu o niezdolnych się wzajemnie odnaleźć kochankach, którym ów impas przełamać się udaje dopiero w godzinie śmierci. Tę sentymentalną historię można, ma się rozumieć, ująć z głębszym uczuciem i większym przejęciem, tak jak to czyni Tomasz Cyz[5]. Można ją nawet opowiedzieć wręcz łzawie; lecz nawet wtenczas, gdy oczy już wyschną (a końcu wyschną!), stwierdzimy w zdumieniu to, co istotnie słychać i widać: że *Cyganerii* brak wyrazistej fabuły, i że

na dobrą sprawę nie ma w niej nawet żadnego dramatu. To, co przedstawia scena, to precyzyjny w swej z rygorem utrzymanej symetrii montaż czterech scenicznych ujęć. Ukazują nam one cztery sytuacje z życia czterech artystycznie nastrojonych mężczyzn. Okazjonalnie także dwu stowarzyszonych młodych dam; ich słodycz i wdzięk, jak też horyzonty myślowe, raczej *a limine* wykluczają jednak udział w estetycznych egzaltacjach[6]. W perypetiach pierwszej (co do ważności) pary niewiele jest tego, co się zwykle nasuwa, gdy myślimy o *une affaire d'amour*.



To raczej chronologiczny zapis sytuacji ujawniających obopólną niezdolność do wzajemnego zbliżenia. Prawdziwy dramat wybucha wtenczas, gdy ta niezdolność przemienia się w zdolność, to wszakże następuje na końcu opery, gdy kobieta umiera. Śmierć Mimì jest w *Cyganerii* tym, co teoria dramatu nazywa zdarzeniem – konstrukcyjnym punktem wyjścia i dojścia. Że tak właśnie zostało to pomyślane, przeczuwamy od samego początku, na pewno zaś wiemy w połowie opery. Wiele atramentu spłynęło spod różnych piór na opisanie tego, co Puccini zadał nam na początku trzeciego obrazu! Nawet najsurowsi krytycy zgodnie sławią ten ustęp jako muzyczno-dramaturgiczny cud. W przedziwny sposób spoczywa on na jednym dźwięku: 114 albo 144 takty trzymanej nuty pedałowej – akustycznej zapowiedzi nieuchronnych egzekwii[7].

W operze umiera się, by tak rzec, śpiewająco... Operowa fikcja śpiewu jako mowy czyni ze śpiewu narzędzie ekspresji o nieprzewidzianej i nieograniczonej potencji. Śpiew sublimuje emocje, śpiew dramatyzuje sytuacje, erotyzuje relacje, histeryzuje postaci... Można więc pojąć, że operowa konwencja nie tylko dopuszcza, lecz wręcz nakazuje, by bohaterowie, skoro już umierają, umierali ze śpiewem na ustach: *Quando stando morendo, gli domini cantano*[8]... XIX wiek zostawił setki oper, w których postaci celebrują rozstanie z życiem na scenie, lecz tylko Wagnerowi i Verdiemu udało się uzyskać w tym

względzie jakości wybitne. Puccini je znał, musiało to być zatem dla niego dużym wyzwaniem. Ale tak Wagner (w *Tristanie*, 1865), jak i wyraźnie nawiązujący doń Verdi (w *Aidzie*,1871) demonstrują tu czołobitność wobec tradycji. Przyszło im to o tyle łatwiej, że w operze *seria* bohaterami dotąd były z reguły istoty o cechach nadludzkich: bogowie, półbogowie, władcy – mityczni czy historyczni – herosi, książęta, rycerze bez skazy, niezwykłe damy. Postaci, które nie chodzą, a kroczą, nie siadają, lecz zasiadają... Ze śmiertelnikami z ulicy mają mało wspólnego, ich język jeszcze mniej, nikogo nie dziwi, że brzmi jak śpiew, nawet gdy śmierć zagląda w oczy...

Ale pewnego dnia do opery zakradł się naturalizm. Nie jawnie, bo to jednak niewykonalne, tylko w przebraniu, z kartą wizytową, na której widniało słówko „weryzm"... Trafił w porę. Opera przechodziła akurat kolejny kryzys przesytu, jej zamożni widzowie mieli już dość mitologizmu, historycyzmu, nowożytnego i starożytnego orientalizmu, krótko mówiąc, całej operowej egzotyki. Przyszedł, co więcej, z osłupiającą propozycją tematyczną i przekonał, że czas, by opera *seria* zainteresowała się biedą. Na to, że bieda też ma swój estetyczny urok, w operze dotychczas nikt nie wpadł. A może wpadł, tylko zaraz zdał sobie sprawę, że pomysł zbyt ryzykowny, wręcz karkołomny, sprzeczny nawet z operową logiką? No bo jak wiarygodnie pokazać na scenie nędzę, kiedy z fosy przygrywa stuosobowa wyfraczona orkiestra – luksusowy aparat dźwiękowy w funkcji zaledwie „podmalówki"? Jak plastycznie oddać ubóstwo, by wzruszyć serca znudzonych widzów w złoconych fotelach? Bieda musi być malownicza, ale im bardziej jest malownicza, tym drożej kosztuje, kto da się na to nabrać? Do tego jeszcze paradoks ze śpiewem! „Złote gardła" zdolne w wieczór wyśpiewać pałac czy wóz, cudowne głosy szybujące w stratosferze, brzmią zabawnie, gdy dochodzą z ust ludzi z dołów społecznych... W *Cyganerii* jest moment, gdy paradoks śpiewnego weryzmu sięga wyżyn. Stąd widać już zarys teatru absurdu, gdy wycieńczona gruźliczka agonizuje w pożegnalnej arii i dopiero po niej dusi się z braku tchu.

A jednak ostatnia scena opery – śmierć Mimì – wzbudza podziw, a nawet paraliżuje kompozytorską precyzją i konsekwencją. Puccini wygasza tu wszystko, co może rozproszyć uwagę, stłumić czy choćby przyćmić emocje widza. Żadna nowa muzyczna myśl już się tu nie pojawia. To, co słychać, to tylko cytaty albo nerwowe strzępy cytatów, coś jak porwane odradzające się wspomnienia. Orkiestra rzednie. Coraz mniej instrumentów zabiera głos, pod koniec słychać ledwie flażolety skrzypiec. Potem dociera już tylko raczej wyczuwalny niż słyszalny puls wspomnianej już nuty pedałowej z początku trzeciego obrazu... Podobny proces zachodzi u aktorów na scenie. Milknie śpiew, ostatnie kwestie postaci już wypowiadają. Opera niknie na wszystkich swoich egzystencjalnych poziomach. Instrumenty, śpiew, melodyka – wszystko rozchodzi się w nicość, roztapia w ciszy... Za to przeszywający ją krzyk Rudolfa: *Mimì! Mimì!* wzbudza różne reakcje:

dla jednych jest czymś w rodzaju konwencjonalnej kody, innych razi melodramatyzmem, jeszcze inni uważają, że to jak krokodyle łzy...

Miejsc tak efektownie i drobiazgowo rozpracowanych jest w partyturze wiele. Charakterystyka sytuacji scenicznej środkami muzyki to domena, w której Puccini bryluje, jak nikt inny. Tajemnica tego tkwi jednak, jak się zdaje, w umiarze, powściągliwości. Podporządkowana scenie sztuka muzyczna jest tu sztuką stosowaną, nie absolutną. „Scenograficzną" odbudową na usługach dramaturgii. W tym tkwi przyczyna jej wielkiej popularności, ale zarazem i wątpliwości, co do jej wartości. Te w ostrym skrócie odbija anegdotyczna rozmowa Brittena z Szostakowiczem: *Okropna muzyka* – rzuca Britten. *Masz rację* - odpowiada mu Szostakowicz - *ale jaka to dobra opera!*[9] Niekiedy Puccini waży się na symfoniczny gest. W *Madame Butterfly* jest to osławione, szybko zarzucone fugato, w *Cyganerii* – allegro z *Capriccio sinfonico* (z 1883 roku). Niezadługo to jednak trwa. Czysta muzyka szybko wypada z torów (tonacji C-dur), bo kompozytora jakoś dziwnie pociąga subdominanta, bo, bo, bo... Dla porządku dodajmy, że już po prapremierze ponad sto taktów z C-dur przerzucił w końcu do Des-dur...

Oto dwa różne, detalicznie opracowane przykłady scenograficznej pomysłowości kompozytora, która później inspirowała niejednego kompozytora Hollywood[10]. Naprzód moment, kiedy Rudolf pali rękopis swego dramatu (w powieści sytuacja nie jest aż tak drastyczna, gdyż w ogień idzie tylko jedna z kopii). To, co najważniejsze, dzieje się tu w orkiestrze. Zaczyna się od pochodu akordów (to akustyczny znak darcia papieru). Potem flet w wysokim rejestrze ma *pizzicata* skutecznie imitujące trzaskające iskry. Podkładem do tego jest starannie i osobliwie dobrana grupa instrumentów: piccolo, dzwonki, flet i harfa. Cały przebieg „zdarzeń" ma ponadto coś w rodzaju komentarza: to bitonalnie potraktowane przemienne akordy w Ges-dur i es-moll – oczywisty znak, że Rudolf rzuca w ogień coś, czego z pewnością nie uważa za makulaturę... Niezwykłe miejsce, bo to rzadki u Pucciniego przykład dwuznaczności: muzycznego komentowania zdarzeń na zasadzie kontry, a nie dopełnienia. Słówko o harfie, tej śpiącej królewnie włoskiej opery, którą Puccini budzi ze stuletniego snu, każąc jej grać, a nie udawać „wielką gitarę". Oprócz tego ustępu, harfa ma ważne rzeczy do powiedzenia w dwu scenach ze światłem: pod koniec pierwszego obrazu, gdy sylwetkę Mimì rozjaśnia blask księżyca, i w zakończeniu opery, gdy na twarz zmarłej padają promienie słońca. Harfa jest również w przemyślnie dobranej grupie (flety, klarnety, ksylofon, dzwonki, triangel, bęben, smyczki) towarzyszącej scence z dziećmi; chodzi o miniaturowy co prawda, ale groźnie, agresywnie pobrzmiewający marsz. Skrzypcom każe Puccini grać w tym miejscu *col dorso dell'arco*, traktuje je zatem jako instrument perkusyjny, za to ksylofon, instrument *par excellence* perkusyjny prowadzi melodię. Żadne miejsce partytury opery nie wzbudza tyle uznania co początek trzeciego obrazu, żadne nie obrosło w tak bogatą literaturę przed-

miotu. Przede wszystkim z uwagi na jakości muzyczne[11]. Tę rodzajową scenę z zimową wedutą przedmieścia otwiera ponad sto taktów brzmiącej nuty pedałowej. Jesteśmy w tonacji d-moll. Melomanom nie trzeba tłumaczyć, co to implikuje, tak jak nie ma potrzeby wyjaśniać znaczenia wprowadzonych tu pustych kwint. Miejscem akcji tej sceny jest teren wokół znanej niegdyś rogatki d'Enfer. Plac pełen knajp, kabaretów, sklepików, straganów, całego kramu kanciarzy, szmuglerów, wszystkich szemranych typów przedmieścia. Pucciniego ten obraz uskrzydlił, dość wspomnieć malowniczy epizod (w równoimiennej tonacji D-dur) z brzękiem szkła i przeróżnymi akustycznymi efektami, przywodzącymi dziś na myśl instrumentalny teatr Maurizio Kagela… Rogatki d'Enfer jak i ulicy od dawna już nie ma. Miejsce to starła z planu Paryża urbanistyczna modernizacja Haussmanna (1852–1856). Kiedy stolica Francji nie nazywała się jeszcze Paryżem tylko Lutecją, biegł tędy jeden z dwu rzymskich taktów Galii, *via interior*. Później nazwa drogi naturalnie się sfrancuszczyła (*inférieur*). Ponieważ było to miejsce o złej sławie – z powodu rozbojów i rabunków – lud zaczął zwać je „piekielnym" (*infernale*) i z taką z czasem oficjalnie już przyjętą nazwą – jako *Rue d'Enfer* – ulica przetrwała do przebudowy miasta.

W powieści nie ma o niej ani słowa. W sztuce, którą Murger wyszykował z Teodorem Barrière, też próżno jej szukać, zrozumiałe więc, że nie ma jej u Leoncavalla, który obu źródeł trzymał się tak ściśle, jak mógł. Puccini, który topografię obu swoich francuskich oper poznał dopiero w 1898 roku, a więc w jakiś czas po ich stworzeniu, o *Rue d'Enfer* raczej nie słyszał. Pomysł wyszedł od znających Paryż librecistów. Porte d'Enfer, którą odnajdujemy na planach sprzed 1830 roku, od dawna kojarzono z czymś w rodzaju przedsionka piekła. Tuż obok były przecież katakumby. W XVIII wieku składano w nich zwłoki, ponieważ z Cmentarza Niewiniątek szedł straszny odór. *Arrête! C'est ici l'empire de la mort* (Stój! Jesteś w królestwie śmierci) – przestrzegała inskrypcja przy schodach do katakumb. Gdy w 1774 roku w pobliżu Porte d'Enfer zburzono sztolnie, katakumby stały się celem wypraw paryskiej szykerii jako ekscytujące miejsce makabrycznych uczt pośród piszczeli i czaszek. Autorzy opery z rozmysłem wybrali Porte d'Enfer jako miejsce graniczne dla sytuacji granicznej – między życiem i śmiercią – w jakiej znajduje się Mimì. *É finta* (To koniec) – oznajmia Rudolf Marcelowi, mając na myśli jej rychłą śmierć albo koniec ich związku albo, jedno i drugie. Z punktu widzenia Mimì jej sytuacja jest jednak inna: dalsze życie z Rudolfem to dla niej wyczekiwanie na śmierć, życie bez niego – to piekło. Odwołania do śmierci są tu niemal natrętne. Już w pierwszym

zdaniu przedmowy poprzedzającej tę odsłonę pada słowo „agonia": *La voce di Mimì avvera una sonorità che penetrava Nel cuore di Rodolfo come rintocchi di un' a g o n i a…* Potem wchodzą: wspomniana już nuta organowa, puste kwinty, opadająca gama d-moll, dzwony bijące z hospicjum Marii-Teresy. *La povera piccina è condannata* – oznajmia Marcelowi Rudolf. Jednak tym razem Mimì wraca jeszcze do siebie…

Jacy są ci Pucciniowscy cyganie? Naprawdę aż tak biedni? Zgoda, brak im pieniędzy, bywa też, że cierpią chłód, mimo to jest w nich coś z puszczonych samopas drobnomieszczańskich synalków. W każdym razie drogi do kantorków rodziców, bogatych stryjów czy wujów, wciąż chyba stoją przed nimi otworem (*Ho un zio milionario* – przyznaje się jeden z nich). Jaki los, jaki talent pchnął Rudolfa w cygańskie życie, tego się nie dowiemy; samozachwyt, z jakim przedstawia się Mimì w słynnej arii, sugeruje jednak, że umysł to miałki i tenoralnie płaski. Model życia, jaki poetycko wychwala, inspiruje: tautologie (*Come vivo? Vivo.*), banały (*poverta lieta*), frazesy (*rimi ed inni d'amore*), komunały (*l'anima ho milionaria*). Wszystko to czyni zeń postać bliską bohaterowi opowieści Hofmanna: nie oryginalnych, tylko tych ze sztuki Julesa Barbiera, którą posłużył się Jacques Offenbach. Niejakie zdziwienie budzi fakt, że powstała ona w tym samym roku co powieść Murgera. O pozostałych postaciach opery wiadomo jeszcze mniej: filozof lubi książki, muzyk zbiera zużyte instrumenty, malarz maluje sceny biblijne (*Przejście Żydów przez Morze Czerwone*), szyldy albo miejskie widoki (port w Marsylii)…

Kobiety są z tym artystycznym cygaństwem ściśle stowarzyszone, ale duchowo do niego nie przynależą. To przeważnie gryzetki, midinetki, szwaczki, szansonistki, kokietki. Choć zabrzmi to dziwnie, i Mimì, i Musetta reprezentują w gruncie rzeczy ten sam typ. Dodać trzeba, że to ulubiony typ Pucciniego, który od czasów *Manon* dostawał od librecistów tylko to, czego chciał. A chciał mieć zawsze kobiety *kruche, drobne, dobrotliwe, dekoracyjne, pogodne, ponętne, przyjemne*. Rzec można, że w operze jest on wręcz wynalazcą literackiego typu *femme fragile*, który zaludnia głównie powieści trzeciorzędne. *Femme fatale*, ów nieszczęsny „diabeł w spódnicy", który elektryzował i ekscytował wtenczas operę – dość wspomnieć takie *monstra,* jak: Carmen, Dalila, Melizanda, Salome, Elektra, Lulu – to go mierziło, toteż mocno spóźniona cesja i próba z *Turandot* nie wyszła nie tylko z powodu przedwczesnej śmierci. Puccini z upodobaniem wybiera na bohaterki kobiety społecznie zdegradowane, istoty odrzucone lub wykluczone ze świata drobnomieszczańskich wartości, czasem całkiem wręcz wytrącone poza margines: gryzetki, midinetki, lokalne lub egzotyczne kokoty (Manon, Musetta, Mimì, Cho Cho San), bufetowe (Minie), matki nieślubnych dzieci (siostra Angelica), niewolnice (Liu). Są to z reguły altruistki bez reszty oddane miłości, które ta miłość rujnuje i niszczy. Te bohaterki mieszczańskiego operowego sentymentalizmu Puccini z zapałem puryfikuje, nawet na swój sposób

rewirginalizuje (Siostra Angelica widzi przed śmiercią we śnie swoje nieślubne dziecko na rękach Matki Boskiej...). Takie ciepłe postaci mają wszakże tę wadę, że się nie zmieniają, nie ewoluują, nie rozwijają. Są przez to smutne i nudne jak ofiary losu. W cyklu obrazów, jak w *La Bohème,* taki monotonny bohater jeszcze nie razi, w dramacie już szeleści, jakby był z papieru.

Z dwu bohaterek *Cyganerii* wyrazistsza, barwniejsza, wewnętrznie bardziej spójna jest *seconda donna* Musetta. Przypadkiem znamy jej prototyp. Murger wyposażył ją w rysy kochanki przyjaciela (był nim poeta Champfleury), stąd wiemy, jak owa „lodowata lala" naprawdę wyglądała, bo pozowała samemu Ingresowi... Słynny walc, który w operze charakteryzuje Musettę, ma dłuższą historię i daje nam wgląd w kompozytorski warsztat. Powstał o wiele wcześniej, jako fortepianowa barkarola, której pomysł przyszedł Pucciniemu do głowy w łódce, podczas polowania na kaczki... Potem w nowym, zapewne już orkiestrowym kształcie, uświetnił chrzest jakiegoś okrętu w Genui. Gdy kompozytor postanowił go wykorzystać trzeci raz, zażyczył sobie od Giacosy tekstu w rytmie i metrum, którego schemat ujął w słowa: *coccoricò, coccoricò, bistecca...* (kukuryku, kukuryku, befsztyk)... Librecista wywiązał się z tego zadania bez zarzutu i fraza brzmi: *Quando m'en vo, quando m'en vo, soletta.* Nie Musetta wszakże, lecz Mimì jest sympatią i Pucciniego i publiczności. Trochę to dziwi, bo jako postać (nie całkiem zborna) jest jakby *mixtum compositum* aż czterech przyjaciółek Murgera opisanych w powieści. Jedną z nich była dziewczyna o dziewiczych imionach Marie-Virgine; mimo to, i mimo „śnieżnobiałych dłoni", które fascynowały pisarza, „zeszła na ulicę". Drugą, midinetkę Lucie Luret, zżarły suchoty. W powieści uosabia ją Francine, której wiele cech przejęła operowa Mimì; powieściowa Mimì jest natomiast antypatyczna i ma wyraźny pociąg do promiskuityzmu. Jeśli Rudolf w operze nazywa Mimì „dziwką" (co przekłady lukrują zwykle eufemizmem „kokietka"), to jest to, być może, jakiś refleks powieści.

Opera jako przedmiot literackiej ekfrazy, i to w dziele wybitnym, to – co tu gadać – rzadkość; Mozart z *Don Giovannim* czy *Fletem*, Wagner z *Tristanem* czy teatralogią, to, i owszem, jeszcze się zdarza, ale opera włoska? I to tak popularna? Stendhal z Rossinim, Flaubert z *Madame Bovary*, nieprędko przyjdą na myśl dalsze przykłady... W ostatnim rozdziale powstałej krótko przed I wojną światową *Czarodziejskiej góry* Tomasz Mann zamieszcza kilkustronicową pochwałę nowego technicznego wynalazku – gramofonu. Hans Castorp, mimowolny pensjonariusz gruźliczego sanatorium Berghof w Davos, pewnego ranka kładzie nań nowy dysk... *Trudno o coś czulszego niż duet z jednej ze współczesnych oper włoskich, który zabrzmiał z kolei, jak skromne a serdeczne zbliżenie między głosem sławnego, wielokrotnie w albumach reprezentowanego tenora a kryształowo czystym, niewielkim sopranem, niż jego śpiew: „Da mi Baccio, Mia piccina", i śpiewana przez niego w odpowiedzi krótka fraza, prosta słodka i melodyjna.* Mann kreśli tę scenę, starannie równoważąc wzruszenie i ironię. Rzecz w tym, że między sytuacją bohatera powieści i postaciami opery zachodzą subtelne analogie. Nie wchodząc w szczegóły, i tu i tam nienazwanym, choć oczywistym tematem jest Eros i Thanatos, bliskie związki miłości i śmierci. Przytoczony ustęp jest równocześnie solidnie osadzony w rzeczywistości. Aparat, który gra, ma markę *„Polihymnia"*. Imion sławnego tenora, posiadaczki sopranu oraz nazwiska kompozytora Mann co prawda nie zdradza, udziela jednak dyskretnych wskazówek. Łatwo odgadnąć, że sławnym włoskim tenorem jest Enrico Caruso. W jego dyskograficznej spuściźnie są dwa nagrania rzeczonego duetu: z Nellie Melbą z 1906 roku i o sześć lat późniejsze z Geraldine Farrar. Z tych dwu słynnych sopranów „kryształowo czysty, niewielki sopran" (w oryginale pisarz dodaje jeszcze przydawkę „słodki": *einem glashell-süßen kleinen Sopran*) to raczej głos Melby, Farrar brylowała już wtenczas w dużo cięższych partiach, poza tym nagranie z jej udziałem wskutek sprzeciwu Carusa pojawiło się później... Ważniejsze jest jednak co innego: już przed I wojną światową zarejestrowana na płytach *Cyganeria* weszła w obieg kultury popularnej i znalazła uznanie u mas.

Wiele lat później brat Tomasza, Henryk Mann[12] w niettłumaczonej na polski książce wspomnień *Ein Zeitalter wird besichtigt* (Ogląd epoki), cały rozdział poświęca swej *duchowej miłości do Pucciniego*. A zaczęło się to pewnego dnia listopada 1900 roku, gdy pisarz jadąc tramwajem konnym z Florencji do Fiesole, usłyszał melodię z *Cyganerii*. Sytuacja, w której *zawarł znajomość z Maestro Puccinim,* bo wcześniej *o jego istnieniu nawet nie słyszał,* była – jak sam określił – *banalna: boska aria Rudolfa przebijała się przez uliczny zgiełk z katarynki...*

Józef Baliński

1. Ruggiero Leoncavallo, *La Bohème*, libretto kompozytora. Prapremiera: Wenecja, La Fenice, 6 maja 1897. Wbrew pogłoskom rzecz odniosła sukces i z tego właśnie względu przedstawienie oglądał Mahler – podówczas dyrektor muzyczny wiedeńskiej Hofoper. W Mediolanie publiczność pasjonowała się porównywaniem wersji Leoncavalla i Pucciniego, oba dzieła grane były bowiem równolegle: w Teatro Lirico i Teatro dal Verme. Potem *Cyganeria* Leoncavalla zeszła z afisza. Jej powrót, pod zmienionym tytułem *Mimì Pinson* w Teatro Massimo w Palermo (1913), pozostał bez następstw. Gustav Mahler, Briefe. Neueausg. Wien-Hamburg 1982; list do R. Heuberga z 31 lipca 1897.

2. Henri Murger, *Scènes de la vie de Bohème*, texte présenté et annoté par Francoise Julliard, Paris 1964; Henryk Murger, *Sceny z życia cyganerii*, tłumaczy Boy-Żeleński, Wiedza, Warszawa 1948, s. 20: "Cyganeria istnieje i możebna jest jedynie w Paryżu".

3. Karol Marks, *Osiemnasty Brumaire'a Ludwika Bonaparte*, [w:] Karol Marks, Fryderyk Engels, Dzieła, t. VIII, Książka I Wiedza, Warszawa 1964, s. 179. Tekst w bezimiennym tłumaczeniu pierwszy raz ukazał się po polsku w Paryżu 1889 r., w pismach pomniejszych.

4. Pierre Martino, *Le Roman réaliste sous le second empire*, Paris 1913, s. 6-9; cyt. za Walter Benjamin, Pasaże, red. Rolf Tiedemann, przekład Ireneusz Kania, posłowie Zygmunt Bauman, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 807.

5. Tomasz Cyz, *Cyganeria i miłość*, [w tegoż:] Arioso, Zeszyty Literackie, Warszawa 2007, s. 155-161.

6. Rys uderzający na tyle, że nawet ktoś tak życzliwie usposobiony, jak Mosco Carner (muzykolog angielski, którego biografia Pucciniego (1959) nieodmiennie uchodzi za kamień milowy w literaturze) próbuje dociec, odwołując się do psychoanalizy, jaki związek zachodzi między bohaterkami Pucciniego i jego osobistą niezdolnością do trwałych więzi; poza tym, także, czy kompozytor (jako ofiara dominującej matki) nie był aby w skrytości mizoginem? Bliższa w czasie literatura poszła w tym względzie daleko w przód, formułując jawny akt podejrzenia o seksizm… Por. Mosco Carner, *Puccini. A Critical Biography*, London 1974 (2), s. 273 nn; por. ponadto: Catherine Clément, *L'Opéra et la défaite des Femmes*, Editions Grasset @ Fasquelle, Paris 1979 (passim).

7. Spór o to, czy rzeczonych taktów jest „aż" 144 czy tylko 114 jest w zasadzie jałowy, warto go jednak odnotować; por. Walter Maisch, *Giacomo Puccinis musikalische Formgebung, untersucht an der Oper "La Bohème"*, Erlangen 1934; William Ashbrook, *The Operas of Puccini*, London 1969; Richard Valente, *The Verismo of Giacomo Puccini. From Scapagliatura to Expressionism*, Fribourg 1971.

8. *Quando stanno morendo*: incipit wiersza Wielemira Chlebnikowa, który Luigi Nono cytuje po włosku w kompozycji z 1982 roku *Quando stanno morendo. Diario polacco n.2* (*Gdy umierali. Dziennik polski nr 2*).

9. Britten, sam wybitny kompozytor operowy, zostawił parę zgrabnych parodii stylu Pucciniego (Duet kucharzy w rozrywkowym *Paulu Bunyanie*, aria Lady Billows w operze *Albert Herring*); najsłynniejsza jest jednak jego wypowiedź z 1951 roku dla pisma *Opera: Gdy słucham „Cyganerii", pustka tej muzyki przyprawia mnie o mdłości*. Por. Volker Mertens, *Giacomo Puccini, Wohllaut, Wahrheit und Gefühl*, Militzke, Leipzig 2008.

10. Theodor Wiesengrund Adorno, Hans Eisler, *Komposition für den Film*, München 1969, s. 37 n.

11. W znanym liście do wydawcy Ricordiego z 29 września 1895 roku Puccini z wyraźnym poczuciem wartości tego, czego dokonał, tak pisze o początku trzeciego obrazu: *Jestem bardzo zadowolony z pierwszej sceny, którą doprowadziłem do końca. Czynię Pana uważnym, że potrzebuję tu czterech dzwonów. Słychać je z hospicjum Marii-Teresy, gdzie biją na jutrznię, by zakonnice wstały wielbić Pana Jezusa. Wziąwszy wszystko razem, potrzebny będzie zatem: ksylofon, dzwony, dzwonki, trąbki, bębny, brzęk dzwonków końskich, trzask bicza, stukot łaczek, krzyk osłów, brzęk szkła…*, por. Eugenio Gara, *Carteggi Pucciniani*, Milano 1958, s. 413.

12. Tomasz Mann, *Czarodziejska góra*, przekład Jan Łukowski (Władysław Tatarkiewicz), posłowie Roman Karst, t. II, s.385 oraz poprzednie i następne, Czytelnik, Warszawa 1965. Inny dowód wspomnianej popularności to świetna scena z gramofonem (na plaży) z *Opowieści lasku wiedeńskiego* (1931) Ödöna von Horvátha: *Jedna z ciotek nastawia gramofon, który odtwarza arię „Ta rączka taka zimna"*. ERICH (słucha): *„Cyganeria". Boski Puccini.* MARIANNA *(obok Alfreda, słucha): „Ta rączka taka zimna"*.… ALFRED: *To „Cyganeria".* MARIANNA: *Puccini.* WALERIA *(do Ericha): A jakie pan zna operetki?*; przekład Barbara Swinarska. Heinrich Mann, *Ein Zeitalter wird besichtigt*, Claassen, Berlin, Weimar, Düsseldorf, 1974, s. 267 nn.

BYŁA GRYZETKA

Spotkałem kochankę z moich ostatnich lat szkolnych, której pragnąłem tak bardzo, że kochałem ją nawet przez trzy dni... Pamiętam jej mieszkanko przy ulicy d'Isly, słońce biegło przez nie i kładło się jak ptak. Rano otwierałem drzwi nosicielowi wody. Ona wychodziła w czepeczku po dwa kotlety; potem smażyła je w samej tylko halce i jedliśmy śniadanie na skraju stołu, mając jedno posrebrzane nakrycie i jedną szklankę. Była to dziewczyna, jakie trafiały się jeszcze w tamtych latach; trochę serca gryzetki biło pod jej kaszmirowym szalem; pewnego razu poprosiła mnie o cztery sou, żeby pójść na bal do Mabille'a.

Spotkałem ją: to ona – jej oczy, które kochałem, jej mały nosek, usta czerwone i płaskie, jakby zgniótł je mocny pocałunek, jej cienka talia – i nie ona. Ustatkowała się ta ładna kurewka. Żyje z pewnym facetem po mieszczańsku, jak żona z mężem. Wyblakła od tego życia. Cień kasy oszczędności leży na jej czole. Dba o bieliznę, pilnuje kuchni, łaje służącą jak prawowita małżonka, uczy się gry na fortepianie i angielskiego. Widuje się tylko z mężatkami i myśli o przyszłości, to znaczy o małżeństwie. W szafie z lustrem pogrzebała swoje cygańskie życie.

▮ Edmund i Juliusz Goncourt

gryzetka: dawn. młoda pracownica domów mody, szwaczka, ekspedientka, lubiąca zabawę i flirt; etym. *gisette* – tania (szara) tkanina; od *gris*, *grisaille*.

MIMI PINSON

Nieodmiennie obstaję, ciągnął Marcel, że gryzetki nie tylko można, ale wręcz trzeba chwalić, i że korzystanie z ich zalet w sposób umiarkowany to dobra rzecz. Po pierwsze dlatego, że są cnotliwe; spędzają przecież całe dnie, szykując osłony nieodzowne z uwagi na skromność i wstyd. Po wtóre, gdyż są przyzwoite, bo żadna właścicielka sklepiku z bielizną czy jakiejś firmy nie zatrudni u siebie panienki, która nie potrafiłaby dogadać się z klientelą. Po trzecie, bo są naprawdę zadbane i czyściutkie, jako że wciąż mają w rękach bieliznę czy płótna, których w żadnym razie nie wolno im zbrudzić, gdyż wtedy dostają po kieszeni. Po czwarte, ponieważ są szczere, gdyż chętnie pijają ratafię. Na piątym miejscu wymieniłbym to, że są oszczędne i powściągliwe w wydatkach. Zarobienie trzydziestu sous kosztuje je tyle trudu, że kiedy już zdarzy się im okazja, że wolno im sobie pofolgować i oddać się łakomstwu, rzadko kiedy czynią to na swój koszt. Po szóste, są wesolutkie, gdyż praca, którą się trudnią za dnia, jest tak śmiertelnie nudna, że niczym rybki w wodzie rwą, jak tylko się kończy. Kolejną ich zaletą jest to, że nigdy nie są natrętne; skoro przez całe życie muszą tkwić w krześle, z którego nie wolno im się ruszyć, nie depczą kochankom po piętach, ani ich nie ścigają, jak to zwykły czynić damy z towarzystwa. Do tego nie są zbyt gadatliwe, gdyż szyjąc, przywykły wciąż liczyć cicho ściegi. Na obuwie wydają niewiele, bo niewiele chodzą, na suknie też mało, bo rzadko kto da je im na kredyt. Że człowiek wciąż im musi zarzucać niestałość? Cóż, zmienne są, nie tyle dlatego, że czytają kiepskie romanse, nie tyle ze względu na złe skłonności, ile z powodu tych przeróżnych panów, co to wystają przed ich sklepikami. Z drugiej zaś strony, jakże często potrafią dowieść, że jednak są zdolne do namiętności; przekonuje o tym znaczna liczba tych, co każdego dnia rzucają się w nurty Sekwany albo skaczą z okien, albo u siebie w domu wdychają czad. To prawda, mają tę wadę, że nieustannie skarżą się, że są głodne, że chcą jeść i pić, co uderza tym silniej, że we wszystkim innym zachowują umiar. Jednakże, jak wszystkim wiadomo, zamiast posiłku starcza im szklanka piwa i papieros – nieoceniona zaleta, w małżeństwie spotykana nad wyraz rzadko. Więc krótko jeszcze raz chcę podkreślić, że są zacne, grzeczne, miłe, wierne i bezinteresowne, i że żal bierze, gdy któraś z nich kończy w przytułku.

Marceli wypowiadał takie tyrady przeważnie w kawiarni, kiedy miał lekko w czubie.

Alfred de Musset

SZKOŁA UCZUĆ

Rozaneta uderzając nożem o szklankę, zdołała ich wreszcie uciszyć. – *Zdejmij pan najpierw swój rondel!* – Wykrzyknęła – *to mnie drażni!... Słuchacie mnie, czy nie! Spójrzcie na moje epolety! Jestem waszym marszałkiem!* Usłuchali, chcąc nie chcąc, a wszyscy przyklasnęli. Wtedy wzięta z kominka butelkę szampana i nalewała go z wysoka do kieliszków. Ponieważ stół był zbyt szeroki, goście, kobiety zwłaszcza, przysuwali się ku niej, stając na czubkach palców, wspinając się na poręcze krzeseł, co stworzyło na chwilę rodzaj piramidy koafiur, nagich ramion, wyciągniętych rąk, pochylonych ciał; pośród tego wszystkiego tryskały strugi wina, gdyż Pierrot i Arnoux, każdy z butelką w dłoni, z dwu rogów pokoju bryzgali płynem na ptaszki, które wymknęły się przez uchylone drzwi ptaszarni i przestraszone latały dokoła żyrandola, obijając się o szyby i o meble.

Z przedpokoju przesunięto do salonu fortepian. Zasiadła przy nim Vatnaz; akompaniował jej Ministrant, wybijając takt na baskijskim bębnie, a ona rozpoczęła z furią grać kontredansa, waląc w klawisze jak koń, co grzebie nogą, i przeginając kibić, by lepiej zaznaczyć rytm. Rozaneta pociągnęła Fryderyka, Hussonet puszył się jak paw, Kobieta-Tragarz robiła łamańce niczym klown, Pierrot podskakiwał jak orangutan, a Dzikuska, rozłożywszy szeroko ramiona, naśladowała kołysanie łodzi. Wreszcie wszyscy zatrzymali się. Otworzono okno. Jasny dzień wtargnął do pokoju wraz ze świeżością poranka. Rozległ się okrzyk zdumienia, a potem zapanowała cisza. Rozaneta świeża jakby przed chwilą wyszła z kąpieli, miała zarumienione policzki i błyszczące oczy. Odrzuciła daleko perukę i włosy okryły ją niby runo, tak że z całego stroju widać było tylko spodnie. Wyglądało to zabawnie i uroczo zarazem.

▮ Gustaw Flaubert, 1868

NA PODDASZU

Są osobliwe miejscowości, osobliwe mózgi, osobliwe dziedziny ducha, wysokie i ubogie. Na peryferiach wielkich miast, tam gdzie latarnie stają się rzadsze, a żandarmi chodzą we dwójkę, trzeba się w domach wspinać jak można najwyżej, aż do skośnych komórek pod dachem, gdzie młodzi, bladzi geniusze, zbrodniarze snu, dumają z założonymi rękami, aż do tanich, dziwacznie ozdobionych pracowni, gdzie samotni, wzburzeni, trawiący się w sobie artyści, głodni i dumni, wśród zaduchu papierosów zmagają się ze skrajnymi, dzikimi ideałami. Tu jest kres, lód, czystość, nicość. Tu nie ma żadnej umowy, ustępstwa, względu, miary i wartości. Tu powietrze jest tak rzadkie i nieskalane, że miazmaty życia się nie przyjmują. Tu panuje upór, ostateczna konsekwencja, rozpaczliwie władające Ja, wolność, obłęd, śmierć…

▮ Tomasz Mann, 1904

PORTRET OWALNY

Chwyciłem gwałtownie do rąk książkę, która zawierała opis obrazów. Trafiwszy z miejsca na numer, którym był oznaczony portret owalny, przeczytałem niejasną i osobliwą opowieść, i tę podaję: „Była to młoda, rzadkiej urody dziewczyna – zarówno powabna, jak i wesoła. Przeklęty dzień, gdy ujrzała, pokochała i poślubiła malarza. On – zapalony, namiętnie oddany pracy, surowy i już w swej sztuce mający oblubienicę. Ona – młoda dziewczyna, niezmiernie rzadkiej urody- zarówno powabna, jak i wesoła: nic, jeno – światło i uśmiech, i swawolność młodego jelonka. Przerażała ją jeno – paleta i pędzle, i inne dokuczliwe narzędzia, które ją pozbawiały widoku kochanka. Straszakami były dla tej pani nawet te słowa malarza, w których zdradzał chęć utrwalenia na płótnie swojej młodej małżonki. Lecz była pokorna i posłuszna i całymi tygodniami trwała – przesłodka – w ciemnej a górnej komnacie na wieży, kędy światło jeno od sklepień sączyło się na bladość płótna. Wszakże malarz całą swą chlubę widział w swym dziele, które z godziny na godzinę, z dnia na dzień powstawało. A był to człowiek – pełen zapału i dziwny, i zamyślony, i tak zapodziany w marzeniach, że nie chciał postrzec, jak światło, tak ponuro wpadające do wnętrza tej samotnej wieży, niszczy zdrowie i ducha jego żony, która widomie nikła dla całego świata, z wyjątkiem jego osoby. Mimo to uśmiechała się wciąż i wciąż(...)
I doprawdy – ci, którzy oglądali portret, półgłosem zaznaczali podobieństwo, jako skutek cudu i jako dowód nie tylko niezmiernej potęgi samego mistrza, lecz i jego głębokiej miłości dla tej, którą tak przedziwnie odtwarzał na obrazie. Po pewnym jednak czasie, gdy trud dobiegał do końca, nikt nie miał dostępu do wieży, mistrz bowiem oszalał w swych wysiłkach i rzadko odrywał oczy od płótna, nawet w celu przyjrzenia się obliczu żony. I nie chciał dostrzec tego, że barwy, które gromadził na płótnie, były odjęte obliczu tej, co przed nim siedziała. A po upływie tygodni, gdy już praca była na ukończeniu i brakło zaledwo jednego rzutu pędzlem po wargach i jednej plamy na oku, dusza w piersiach pani tliła się jeno jak płomyk w lampie. I wówczas pędzel dokonał swego rzutu – i plama na oku spoczęła – i przez jedno mgnienie mistrz trwał w zachwyceniu przed dziełem spełnionym, lecz chwilę potem, gdy przedłużył jeszcze swe oglądanie, zadrżał – zbladł – i wręcz się przeraził! I głosem wzburzonym krzycząc: – *Zaiste! To ż y c i e samo!* – odwrócił się znienacka, aby zobaczyć swoją kochankę. Ta wszakże już nie żyła.

E.A. Poe

MUZA CHORA

Muza chora
O, Muzo moja biedna, co się z tobą stało?
W twych marzycielskich oczach nocnych zwidzeń roje,
A szaleństwo i groza kolejno twe ciało
Przyoblekają w chłodu i milczenia zbroję.

Czy sukub zielonawy, gnom różowy śmiało
Wylali strach i miłość z urn na lica twoje?
Czy koszmar despotyczny swą pięścią zuchwałą
Zanurzył cię w Minturny legendowe zdroje?

Chciałbym, ażeby szerząc woń świętości żywą,
Twe łono było schronem potężnym porywom,
By twa krew chrześcijańska, śląc rytmiczne fale,

Dźwiękom antycznych sylab wtórowała stale,
W których się wciąż na zmianę to Febus odzywa,
Ojciec pieśni, to wielki Pan, opiekun żniwa.

Charles Baudelaire

CHOROBA JAKO METAFORA

Gorączkę towarzyszącą gruźlicy traktowano jako znak żaru wewnętrznego: gruźlik to ktoś „trawiony" ogniem, który prowadzi do rozpadu ciała. Wykorzystanie gruźlicy jako metafory miłości – obraz „choroby miłosnej", namiętności, która trawi – na długo wyprzedza narodziny romantyzmu. Wraz z nadejściem Romantyków obraz ulega odwróceniu i gruźlica zaczyna być tłumaczona jako jeden z wariantów choroby miłosnej. W przejmującym liście datowanym 1 listopada 1820 roku Keats, na zawsze oddzielony od Fanny Browne, pisze z Neapolu: *Gdybym miał jakąkolwiek szansę wyzdrowienia* (z gruźlicy), *ta namiętność zabiłaby mnie*. Jedna z postaci z *Czarodziejskiej góry* wyjaśnia: *Symptomy choroby nie są niczym innym jak zamaskowanymi przejawami potęgi miłości; wszelka choroba to jedynie zmieniona postać miłości.* Tak jak niegdyś sądzono, że gruźlica powstaje z nadmiaru namiętności, atakując ludzi niepohamowanych i zmysłowych, tak samo ludzie dzisiaj myślą, że rak jest chorobą niedostatku namiętności i godzi w niezaspokojonych seksualnie, stłumionych wewnętrznie, pozbawionych spontaniczności, niezdolnych do okazywania gniewu.

Zgodnie z mitologią gruźlicy atak choroby jest zazwyczaj skutkiem lub objawem jakiegoś namiętnego uczucia. Ale namiętność musi zostać stłumiona, nadzieje zaprzepaszczone. Namiętność ta, choć najczęściej chodzi tu o miłość, może być również politycznej lub moralnej natury.

Twórcą większości krążących dziś mitów, które kojarzą raka ze stłumiona namiętnością, jest Wilhelm Reich. On to zdefiniował raka jako *chorobę, która przychodzi w ślad za emocjonalną rezygnacją – bioenergetyczny uwiąd, utratę nadziei*. Reich zilustrował swoją wpływową teorię przypadkiem choroby Freuda, która rozpoczęła się, zgodnie z jego hipotezą, kiedy Freud, *namiętny z natury*, a przy tym *nieszczęśliwy w małżeństwie*, poddał się rezygnacji. *Żył życiem spokojnym, cichym, przyzwoicie rodzinnym, ale nie ulega wątpliwości, że był bardzo niezaspokojony genitalnie. Dowodem tego była zarówno jego rezygnacja jak i nowotwór. Freud musiał się poddać jako osoba.* Ludzie cierpiący na tuberkulozę bywają przedstawiani jako namiętni, ale, co bardziej typowe, pozbawieni witalności. Dwaj słynni z trzeźwości obserwatorzy, bracia Goncourtowie, tak oto tłumaczą gruźlicę ich przyjaciela, Murgera (autora *Scen z życia cyganerii*): *umiera z bra-*

ku sił witalnych, niezbędnych do zniesienia cierpień. Gruźlicę wynoszono jako chorobę urodzonych nieudaczników, wrażliwych, biernych ludzi, którzy nie dość kochają życie, aby przetrwać. Chociaż typowe przedstawienie śmierci na gruźlicę kładzie nacisk na doskonałą sublimację uczuć, powracająca wciąż postać chorej kurtyzany wskazuje, że tuberkulozę uważano za coś, co dodaje swej ofierze erotyzmu. Jak wszystkie udane metafory, metafora gruźlicy okazała się dość pojemna, by zastosować ją w dwu przeciwstawnych sytuacjach. Obrazowała więc śmierć kogoś, kto (jak dziecko) był zbyt dobry, by wejść w świat przeżyć seksualnych: to sugestia psychologicznego angelizmu. Była również sposobem opisu uczuć erotycznych – uwalniając chorego od odpowiedzialności za libertynizm, wywoływany jakoby stanem obiektywnej, fizjologicznej dekadencji czy degeneracji. Służyła do przedstawiania zmysłowości, lecz również stłumienia zmysłów, opowiadała się po stronie namiętności, ale też i wyrażała zasadę sublimacji.

Można powiedzieć, że gruźlica stała się symptomem romantyczności. Dla pnących się w górę snobów i parweniuszy tego okresu była świadectwem ogłady, subtelności i wrażliwości. 27 lipca 1820 roku Shelley pisał do Keatsa, współczując jak chory choremu, gdyż dowiedział się właśnie, iż *przyjaciel nadal obnosi tuberkuliczny wygląd*. Nie była to jedynie figura stylistyczna. Gruźlicę rozumiano jako pewien typ powierzchowności, ta zaś stała się przedmiotem ambicji wieku dziewiętnastego. Jedzenie z apetytem przyjmowane było jako nietakt. Chory wygląd został uznany za synonim urody. *Chopin zachorował na gruźlicę akurat wtedy, kiedy zdrowie przestało być w modzie*, pisał Camille Saint-Saëns w 1913 roku. *Należało wyglądać blado i mdło; księżniczka Belgiojoso snuła się bulwarami… blada niczym śmierć*. Nie mylił się Saint-Saëns, kojarząc artystę Chopina z najznamienitszą *femme fatale* swoich czasów, która wiele zrobiła, by spopularyzować gruźliczy wygląd. Ukształtowany pod wpływem gruźlicy ideał urody stał się nowym standardem arystokratycznego wyglądu (*Nigdy nie można być zbyt bogatym i zbyt chudym*, powiedziała kiedyś księżna Windsoru). Można by z dużą dozą prawdopodobieństwa przypuszczać, że ta romantyzacja gruźlicy była jedynie konwencją literacką, zaś sama choroba siejąca w owym czasie największe spustoszenia, przedstawia się ówczesnym ludziom równie odrażająco jak rak przedstawia nam się dzisiaj. Z pewnością w dziewiętnastym wieku każdy wiedział o cuchnącym oddechu gruźlika. (Opisując wizytę u umierającego Murgera Goncoutowie, zwracają uwagę na *odór gnijącego ciała).* A jednak wszystkie dowody wskazują na to, że kult gruźlicy nie był jedynie wymysłem romantycznych poetów i autorów librett operowych, lecz rozpowszechnił się szeroko, i że osoba umierająca młodo na tuberkulozę naprawdę była uważana za osobowość romantyczną.

■ Susan Sontag

BULWARY

Przechodnie to komedianci, którzy o tym nie wiedzą. Grają chór z antycznej tragedii. Uśmiechają się, umizgują, cierpią, cieszą. Ściągają usta, dlatego z ich twarzy bije powaga lub pycha. Nie sposób przejść dwu bulwarów, by nie napotkać przyjaciela bądź wroga; cudaka, który rozśmieszy albo da do myślenia, biedaka, który wyciągnie rękę po jedno sou, kabarecistę w poszukiwaniu tematu. Każdy jest w swoich oczekiwaniach tak samo bezwstydny, z tą różnicą, że jeden ma więcej pieniędzy niż drugi. Akurat jest pora, by pooglądać sobie „teatr toalet"; ile ludzi, tyle różnych strojów, ile strojów, tyle różnych charakterów. W pogodne dni pokazują się również kobiety, jednak nie wychodzą tu w swoich paradnych strojach. Na takie można popatrzeć na Polach Elizejskich albo w Lasku Bulońskim. Eleganckie kobiety po bulwarach przemykają szybko, by coś załatwić lub kupić. Taka cię minie z miną, jakby nigdy cię nie spotkała...

▮ Honoré de Balzac

ULICA JAKO WNĘTRZE MIESZKALNE

Jakie to piękne, że w samym Paryżu można najdosłowniej pojechać na wieś. (Karl Gutzkow, *Listy z Paryża,* Lipsk 1842). Tu dotknięta została druga strona kwestii. Albowiem podobnie jak *flânerie** może Paryż bez reszty przekształcić we wnętrze mieszkalne (w którym pokoje, nie oddzielone od siebie progami, jak w prawdziwym mieszkaniu, to dzielnice), tak też przed spacerowiczem miasto może się otwierać na wszystkie strony pozbawionym progów krajobrazem.
Ulice są mieszkaniem zbiorowości. Zbiorowość to wieczne, niespokojne, zawsze ruchliwe jestestwo żyjące, doznające, poznające i odczuwające między murami domów, tak jak poszczególne jednostki – pod osłoną swoich czterech ścian. Dla tej zbiorowości lśniące emalią szyldy sklepowe są ozdobami równie pięknymi, a może nawet piękniejszymi od olejnych obrazów wiszących w mieszczańskim salonie; mury z napisem „naklejanie afiszów zakazane" to jej pulpit do pisania, kioski z gazetami to jej biblioteki, skrzynki pocztowe to jej brązy, ławki to umeblowanie sypialń, a tarasy kawiarń są jej balkonem, z którego nadzoruje ona życie w swoim domu. Tam, gdzie robotnicy drogowi wieszają na kracie swoje kurtki, jest *westybul*, brama zaś, wyprowadzająca z ciągu dziedzińców na swobodną przestrzeń, to długi korytarz trwożący mieszczucha i dający im przystęp do pokojów miasta. Pasaż był dla nich salonem. W nim bardziej niż gdzie indziej ulica objawia się jako wnętrze umeblowane i „odmieszkiwane" przez masy. Przyprawiające o oszołomienie wzajemne przenikanie się ulicy i wnętrza mieszkalnego (co dokonuje się w dziewiętnastowiecznym Paryżu) ma walor profetyczny…

▮ Walter Benjamin

**flânerie* – dosł. wałęsanie się; W. Beniamin określa tym pojęciem *właściwą paryżaną „technikę" zamieszkiwania ulic.*

NOTY O AUTORACH

Honoré de BALZAC (1799–1850), francuski powieściopisarz. Jego zasługą jest wprowadzenie do powieści autonomicznego świata kobiet. Wcześnie zaczął łączyć utwory w cykle. *W Ojcu Goriot* (1835) zapoczątkował wprowadzanie tych samych postaci w różnych powieściach i nowelach. Z 137 prozatorskich projektów urzeczywistnił 97. Są to powieści, nowele i szkice obyczajowe (*Sceny z życia prowincji*, 1833; *Sceny z życia wojskowego* (nieukończone); *Sceny z życia politycznego*, 1841) stanowiące *Komedię ludzką*, wielki cykl, który jak to napisał w przedmowie, ma *za materię naturę społeczną*. Zamieszczony fragment pochodzi z tomu *Studia obyczajowe. Sceny z życia paryskiego* (1835).

Charles Pierre BAUDELAIRE (1821–1867), poeta i pisarz, krytyk literacki, tłumacz (E. A. Poe'a). Wcześnie osierocony przez ojca, który przeczuwając talent chłopca, otaczał go nadzwyczajną opieką; z matką miał relacje napięte. Debiutował studium o malarstwie i fantazją wzorowaną na Balzaku *Jak płacić długi będąc genialnym*. W 1861 roku wystąpił z namiętną obroną po słynnej klęsce *Tannhäusera* w Paryżu (*Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*), w której przedstawił swoją koncepcję syntezy sztuk. Poeta Paryża: „ukazał jego duszę; wyrafinowaną, perwersyjną, duszę paryskich nocy i paryskiego spleenu (A. Thibaudet). Słynne *Kwiaty zła*, które wydawca zapowiadał na początek 1848 roku (pierwotny tytuł brzmiał *Les limbes* (Piekła), ukazały się dopiero w roku 1857 (w zmienionej redakcji w 1861 roku).

Walter BENJAMIN (1892–1940), niemiecki eseista, filozof kultury pochodzenia żydowskiego. Za życia niemal nieznany. W latach dwudziestych, kiedy zajmował się marksizmem, nawiązał kontakty z B. Brechtem, T. W. Adornem, G. Lukacsem. W 1933 roku wyemigrował do Paryża. Podjął tam studia nad dziełem życia poświęconym paryskim pasażom, skąd pochodzi zamieszczony w programie ustęp). Wiele uwagi poświęcił Baudelaire'owi (m.in. w pracy *Paryż II Cesarstwa według Baudelair'a*). Uciekając przed gestapo z okupowanej Francji, popełnił samobójstwo w Port Bou na granicy z Hiszpanią. Rozległy zakres jego zainteresowań, wnikliwość interpretatorska, jak też charakterystyczna „poetyka fragmentu" fascynują środowiska intelektualne w całym świecie.

Gustaw FLAUBERT (1821–1880), francuski prozaik, mistrz języka i stylu. Nigdy nie myślał, że mógłby po śmierci Balzaca (1850) zająć jego miejsce, ale istotnie stał się jego następcą, choć temperament i talent pisarski miał zgoła inny. Autor *Kuszenia świętego Antoniego*, przez pięć lat pisanej *Pani Bovary*, *Salambo*. *Szkoła uczuć*, skąd pochodzi włączony do programu fragment, zrazu poniosła klęskę. Jej temat i zasada jest jak w *Cyganerii* Murgera (Flauberta by to porównanie z pewnością obraziło), jednak niekonformistyczny ton i nowoczesny styl czyni z niej cenny dokument epoki no i rzecz, która ukierunkowała powieść końca XIX wieku.

Edmond (1822–1896) i Juliusz (1830–1870) de GONCOURT, bracia, do śmierci Juliusza tworzący wspólnie. Kolekcjonerzy dzieł sztuki, eseiści (autorzy doskonałych książek o sztuce XVIII wieku), powieściopisarze. Do historii literatury na trwałe weszli za sprawą słynnego *Dziennika Goncourtów*, w całości wydanego dopiero w 1958 roku, zawierającego, obok zapisków osobistych, przeróżne niedyskrecje, relacje z obiadów, spotkań i sporów artystyczno-literackich. Z *Dziennika* wyrosły też ich powieści: *Literaci* (1860), powieść w niejednym podobna do *Cyganerii* Murgera, czy tłumaczona na polski *Germinie Lecerteux* opowiadająca podwójne życie i erotyczną histerię ich własnej służącej. Goncourtowie odziedziczyli znaczny majątek, toteż Edmond mógł ufundować swym testamentem (złożoną z 10 pisarzy) Akademię Goncourtów przyznającą corocznie nagrodę za wybitne francuskie dzieło powieściowe. Obecnie jest to najbardziej znacząca nagroda literacka we Francji.

Tomasz MANN (1875–1955), jeden z najwybitniejszych prozaików XX wieku. Autor powieści, opowiadań, nowel, esejów. Znawca i entuzjasta dzieła Ryszarda Wagnera, którego sylwetce poświęcił, m.in. esej *Wielkość i cierpienie Ryszarda Wagnera*. Za *Buddenbroków* (1901) otrzymał Nagrodę Nobla (1929), wielki rozgłos w świecie zyskały też powieści *Czarodziejska góra* (1924), tetralogia *Józef i jego bracia* (1933–1942), powojenny *Doktor Faustus* (1947), często określany mianem „powieści epoki". W bogatym objętościowo i światopoglądowo dziele Manna odrębne miejsce zajmuje problematyka relacji między miłością – chorobą i sztuką (*Śmierć w Wenecji, Czarodziejska góra, Doktor Faustus, Oszukana*). Mann, jak to ujęła prasa polska, gdy przebywał w Warszawie na zaproszenie Pen-Clubu (1927), był „człowiekiem stworzonym do reprezentowania wartości duchowych swego narodu" i „do rozpatrywania wartości tworzonych przez inne środowiska".

Alfred de MUSSET (1810–1857), francuski pisarz, poeta i dramaturg, wybitny przedstawiciel romantycznej prozy. Mając dwadzieścia lat, opublikował błyskotliwe *Opowieści hiszpańskie i włoskie*. Jedną z nich przerobił na sztukę (*Noc wenecka*), ta wszakże została wygwizdana… Zrażony i urażony, stworzył słynny *Teatr we własnym fotelu* (1833), publikując sztuki rzekomo nie przeznaczone na scenę – kapryśne, błyskotliwe, doskonale skomponowane (*Kaprysy Marianny*, 1833; *Nie igra się z miłością*, 1834; *Lorenzaccio*, 1834). Później poziom jego dramaturgii opada. Podobnie było z prozą: głośna *Spowiedź dziecięcia wieku* (1836), autoportret, a zarazem portret pokolenia, góruje nad przyziemnymi późniejszymi opowiadaniami drukowanymi w *Revue des Deux Mondes*. Wyjątek stanowi *Mimi Pinson* z 1845 roku.

Susan SONTAG (1933–2004), amerykańska pisarka, eseistka, krytyk społeczny, aktywistka praw człowieka, urodzona jako Susan Rosenblatt w nowojorskiej rodzinie żydowskiej. W 1982 roku na wiecu solidarności z „Solidarnością" na Manhattanie określiła komunizm jako „faszyzm" z ludzką twarzą. Jej powieść *Miłośnik wulkanów* (1992, polski przekład 1997) stała się bestsellerem. Kolejna, *W Ameryce* (2000, polski przekład 2003) ma bohaterkę Marię Załężowską wzorowaną na Helenie Modrzejewskiej. Z bogatej twórczości eseistycznej po polsku ukazały się m.in.: *O fotografii*, 1986; *Choroba jako metafora*, 1978; *Widok cudzego cierpienia*, 2003. Zmarła na białaczkę w Nowym Jorku, pochowana została na paryskim cmentarzu Montparnasse. Wielką ciekawość budzą zapowiadane *Dzienniki* pisarki, zwłaszcza odkąd *New York Times* zamieścił ekscerpty.

ŹRÓDŁA TEKSTÓW I ILUSTRACJI:

Teksty (skróty nie wszędzie zaznaczone): Honoré de Balzac, *Komedia ludzka, Studia obyczajowe. Sceny z życia paryskiego*, t. XI, przekład Tadeusz Żeleński-Boy, Julian Rogoziński, Warszawa 1959; Charles Baudelaire, *Muza chora,* przekład Jan Opęchowski, [w tegoż:] *Kwiaty zła,* przekład zbiorowy, PIW Warszawa 1958; Walter Benjamin, *Pasaże,* pod red. Rolfa Tiedemanna, przekład Ireneusz Kania, posłowie Zygmunt Bauman, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006; Gustaw Flaubert, *Szkoła uczuć. Dzieje pewnego młodzieńca,* przekład Aniela Micińska, PIW, Warszawa 1956; Edmund i Juliusz de Goncourt, *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego,* wybór i przekład Joanna Guze, PIW, Warszawa 1988; Tomasz Mann, *Czarodziejska góra,* t. II, przekład Jan Łukowski (Władysław Tatarkiewicz), Czytelnik, Warszawa 1965; Tomasz Mann, *U proroka,* [w tegoż:] *Nowele,* przekład Leopold Staff, Czytelnik, Warszawa 1956; Alfred de Musset, *Mimì Pinson,* Paris 1899; Edgar Allan Poe, *Portret owalny,* przekład Bolesław Leśmian, [w tegoż:] Opowieści niesamowite, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984; Susan Sontag, *Choroba jako metafora* (fragmenty), przekład Jarosław Anders, [w:] *Transgresje 3. Osoby,* wybór, opracowanie i redakcja Maria Janion i Stanisław Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk, 1984.

Ilustracje: A propos Rita Hayworth. Mit einem Essay von Marli Feldvoß, Verlag Neuekritik, Frankfurt 1996; Jean-Paul Bourre, Opéra et cinéma, Edition Artefact, Paris 1987; Elisabeth Bronten, Barbara Straumann. Die Diva, Eine Geschichte der Bewunderung, Schirmer Mosel, München 2002; Ferdinand Holder, Eine symbolische Vision, herausgegeben von Katharina Schmidt in Zusammenarbeit mit László Baán und Matthias Frehner Kunstmuseum Bern; Szépművészeti Múzeum Budapest, Hatje Cantz. Katalog Wystawy w Kunstmuseum Bern, 09.04–10.08.2008, Szépművészeti Múzeum Budapest, 07.09–14.12.2008; Leopoldo Marchetti, Puccini nelle imagini, Museo di Torre del Lago Puccini, Milano 1968; Giacomo Puccini, *La Bohème*, L'Avant Scène Opéra, nr 20, Paris 1994; Giacomo Puccini, *La Bohème*. Texte. Materialien. Kommentare. Mit einem Essay von Ulrich Schreiber, Rororo Ricordi Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1981; Man Ray 1890–1976, Essays by Emmanuelle de L'Ecotais and Katherine Ware. A personal portrait by André Breton, Taschen, Köln, London, New York, Paris, Tokio 2000; Alain Sayag & Annick Lionel-Marie, Brassaï. The Monograph. A Bulfinch Press Book. Little, Brown and Company. Boston. New York. London 2000; Sergio Segalini, Elisabeth Schwarzkopf, Fayard, Paris 1983; Arthur Trottenberg, A Vision of Paris. The photographs of Eugène Atget. The Words of Marcel Proust, New York, MacMillan & Co., 1963.

Ilustracje: okładka I: Brassaï, Montmartre, ok. 1935; okładka II: Lilian Gish i John Gilbert w filmie Kinga Vidora *Cyganeria* z 1926 r.; s. 7: E. Atget, Paryskie atelier; s. 8: Brassaï, bez tytułu; s. 9, 10: E. Atget, Plac targowy; Mleczarnia uliczna; s. 12: F. Hodler, Umierająca Valentine Godé-Darel, 4 stycznia 1915; Umierająca Valentine Godé-Darel, 19 stycznia 1915, Zurych, Kunsthaus, zbiory grafiki; s. 13: E. Atget, bez tytułu; s. 15: widokówka ze sceną z I obrazu *Cyganerii* (prawdopodobnie) z turyńskiej prapremiery (Cesira Ferrani/Mimí, Evan Gorga, Rudolf); s. 16 i 17 Adelina Stehle i Eduardo Garbin w *Cyganerii* w Palermo, kwiecień 1896, widokówki; s. 19: Café Momus, rys. Fusain de Thomas Boys, 1819, Paris Museé Carnevalet, Giraudon; s. 20: Rogatka d'Enfer, ryc. ze zbiorów Bibliothèque National w Paryżu; s. 22: talerzyki deserowe z postaciami z *Cyganerii*, Torre del Lago, Museo di Puccini; s. 23: widokówka ze sceną śmierci Mimì, Rzym 1896 albo Mediolan 1897; s. 24: Rudolf i Mimì, anonimowy rysunek z końca XIX w., Torre del Lago, Museo di Puccini; s. 27: Elisabeth Schwarzkopf jako Musetta, Deutsches Opernhaus Berlin, 1939; s. 29: Elisabeth Schwarzkopf jako Mimì, Londyn, Covent Garden, 1948; s. 31: Rita Hayworth w *Gildzie,* Charlesa Vidora, 1946; s. 33: E. Atget, Paryskie przedmieście; s. 35: *Scherzo di Folia.* Hrabina di Castiglione, fot. Léopold Ernest Mayer i Pierre-Louis Pierson, 1864; s. 37: Ferdynand Hodler, Umierająca Valentine Darel, 1915, zb. pryw.; s. 39: Chora Valentine Darel, 1915, Zurych, Kolekcja Rudolf Staechelin; s. 41: Ferdynand Hodler, Umierająca Valentine Godé-Darel, 24 stycznia 1915, Bazylea, Kunstmuseum; tenże: Zmarła Valentine Godé-Darel, styczeń 1915, Zurych, Museum Conninx; s. 43, 45 Atget, Paryż; s. 46: Man Ray, *Łzy*, ok. 1932.

ARTYŚCI I PRACOWNICY OPERY NOVA W SEZONIE 2010/2011

Soliści śpiewacy

Soprany

Halina Fulara-Duda
Małgorzata Grela
Katarzyna Nowak-Stańczyk
Ewa Olszewska
Magdalena Polkowska
Victoria Vatutina
Magdalena Barylak*
Julia Iwaszkiewicz*
Wiesława Kończewska-Plac*
Agnieszka Kozłowska*
Katarzyna Oleś-Blacha*
Gabriela Orłowska de Silva*
Agnieszka Piass*
Ewelina Szybińska*
Marta Wyłomańska*

Mezzosoprany

Małgorzata Ratajczak
Dorota Sobczak
Anna Borucka*
Danna Gapicz*
Barbara Krahel*
Monika Ledzion*
Monika Litwin-Dyngosz*
Anetta Szczesik-Wakarecy*

Tenory

Tadeusz Szlenkier
Janusz Ratajczak
Pavlo Tolstoy
Stanisław Baron*
Vasyl Grokholsky*
Sylwester Kostecki*
Paweł Krasulak*
Edward Kulczyk*
Tomasz Madej*
Marcin Naruszewicz*
Przemysław Niezgoda*
Dariusz Pietrzykowski*
Jacek Szymański*
Witold Wrona*
Paweł Wunder*
Adam Zdunikowski*

Barytony

Łukasz Motkowicz
Wojciech Dyngosz*
Włodzimierz Kalemba*
Andrzej Kostrzewski*
Adam Kruszewski*
Przemysław Rezner*
Dominik Sierzputowski*
Leszek Skrla*
Rafał Songin*
Edward Stasiński*
Adam Woźniak*
Adam Zaremba*

Basy

Łukasz Goliński
Jacek Greszta
Andrzej Nowakowski
Ryszard Smęda
Bartłomiej Tomaka
Szymon Kobyliński*
Patrycjusz Sokołowski*

Asystent reżysera

Ryszard Smęda
Edward Stasiński

Konsultant wokalny solistów

Prof. Katarzyna Rymarczyk

Korepetytorzy

Olga Wołkowa
Artur Pilch
Mariusz Klimsiak*
Larysa Tsyplakova*
Kamilla Zygmunt*

Aktorzy

Aleksandra Meller*
Marek Richter*
Andrzej Śledź*

Asystenci reżysera

Ryszard Smęda
Edward Stasiński

Konsultant wokalny solistów

Prof. Katarzyna Rymarczyk

Korepetytorzy

Olga Wołkowa
Artur Pilch
Mariusz Klimsiak*
Larysa Tsyplakova*
Kamilla Zygmunt*

Opiekun statystów

Henryk Kanciak

Balet

Kierownik baletu, pedagog

Ilona Jaświn-Madejska

Pedagog baletu

Małgorzata Chojnacka*
Ewa Głowacka*
Anna Grabka*
Anna Nowak*

Inspektor

Ryszard Madejski

Korepetytor

Rafał Dobrzyński
Dorian Makowski*

Pierwsi soliści

Olga Marczak
Anna Tłokińska
Wiktor Dieriewianko
Piotr Kobierzyński

Soliści

Olessia Denissova
Grzegorz Brożek
Marta Kowalczyk
Mariusz Kowalczyk

Koryfeje

Anna Bebenow
Sylwia Brzezińska
Angelika Gembiak
Izabela Kobierzyńska
Elżbieta Ponicka-Bukolt
Ryszard Madejski
Igor Nakonechnyi
Bogusz Osiński
Konrad Przybytniak
Vladimir Seleznev
Sebastian Skalski
Andrei Tserakhau

Zespół

Cleila Averna
Ewa Białek-Seleznev
Agnieszka Błaszczyk
Anna Bobrowska
Natallia Hlinskikh-Rochna
Sandra Kruk
Marta Kwaśniak
Mariola Moder- Kułakowska
Anna Pietrykowska
Olena Ponomarova
Ewa Sikorska
Joanna Strojna
Ewelina Szczepańska
Tomasz Gruszecki
Krzysztof Górski
Paweł Kruk
Tomasz Siedlecki
Tomasz Wojciechowski
Henryk Adamski*
Rafał Tuszyński*
Cezary Pyszka*
Kazimierz Raczek*

Masażysta-rehabilitant

Stanisław Szkotnicki
Christian Justino*

Chór

Kierownik

Henryk Wierzchoń

Asystent chórmistrza

Orlin Bebenow
Korepetytor
Valeriya Savchenko

Inspektor

Józef Guździoł

Soprany

Hanna Grot
Joanna Gwiazdowska
Izabela Januszewska
Krystyna Klimczak
Kamila Lawrenz-Sójka
Renata Nowak
Klaudia Pawełczyk
Hanna Pawlitka-Pawłowska
Aleksandra Pliszka
Monika Spławska
Magdalena Stefańska
Joanna Tkaczuk
Anna Wawrzyniak
Bożena Wysocka
Mariola Winkler Kotfyś
Agnieszka Balewska*
Joanna Jendrzejewska*
Katarzyna Konieczna*
Zofia Korybalska-Wróbel*
Marlena Kuczyniecka*
Magdalena Liczmierska*
Izabela Miloch*
Anna Prylowska*
Mariola Rybicka*
Czesława Staniszewska*
Maria Tuczkowska*
Joanna Zasada*

Alty

Anna Baran
Marta Fortuna
Dominika Gajdzis
Lidia Golińska
Małgorzata Horoszkiewicz
Aleksandra Koczorowska
Anna Kopycińska
Tatiana Kujawska-Tubiszewska
Monika Kwapich
Marzena Pawlicka
Barbara Rubka
Elżbieta Skrobiszewska
Danuta Słowińska
Małgorzata Wierzbiańska
Hanna Bogiel*
Dorota Chorobińska*
Magdalena Połowinczak*
Joanna Śmiałkowska*

Tenory

Orlin Bebenow
Andrzej Brucki
Jerzy Doliński
Krzysztof Dziedzic
Józef Guździoł
Przemysław Jendrzejewski
Eugeniusz Kalinowski
Marcin Mierzwa
Krzysztof Nowakowski
Grzegorz Szachnowski
Jacek Zieliński
Mariusz Ziółkowski
Przemysław Cierzniewski*
Szymon Górski*
Roman Kaniewski*
Sławomir Naborczyk*
Jan Rink*

Basy

Edward Bereit
Jonasz Dunajski
Zbigniew Fortuna
Piotr Kujawiak
Jan Kujawski
Karol Malinowski
Marek Murawa
Paweł Olszyna
Janusz Stolarski
Marek Wawrzyniak
Mirosław Woźniak
Jakub Zarębski
Mateusz Eckert*
Leszek Holez*
Dominik Opaliński*
Andrzej Piskorski*
Wiktor Raczyński*
Marek Zasada*

Inspicjent

Agnieszka Ryczak

II Inspicjent/Sufler

Grażyna Juszczyk

Orkiestra

Dyrygenci

Maciej Figas
Jerzy Wołosiuk asystent dyrygenta
Andrzej Knap*
Ruben Silva*
Andrzej Straszyński*
Piotr Wajrak*
Henryk Wierzchoń*
Tadeusz Wojciechowski*

Inspektor

Przemysław Nawrocki

I skrzypce

Andrzej Stańczyk (I koncertmistrz)
Helena Piniuta-Szurka (II koncertmistrz)
Przemysław Nawrocki
Marcin Tarnawski
Dorota Gajek
Wojciech Górecki
Olha Likhnyakevych
Katerina Redyk
Michał Kwaśniak
Marta Kępińska
Anna Piniuta*
Natalia Pawłowska*

II skrzypce

Alicja Zok
Anetta Szubert-Górny
Anna Sypek
Tomasz Komorowski
Róża Woźniak
Lilia Kostiw
Piotr Buczyński
Gabriela Markowska-Kłaput*
Jacek Kaczor*
Irena Filuś*
Ewa Zołyniak*

Altówki

Mateusz Bocheński
Marta Lutrzykowska
Beata Figas
Ihor Lavrys
Bartosz Olejnik
Michał Rak
Anna Wietraszuk*

Wiolonczele

Adam Szurka (koncertmistrz)
Dorota Nogaj
Jan Przytuła
Ewa Półtorak
Grażyna Dudzińska
Cezary Krysztoforski
Joanna Powidel
Joanna Olmianowska-Siarkiewicz

Kontrabasy

Maciej Kuczyniecki
Dariusz Chojecki
Krzysztof Sypek

Flety

Tomasz Pawlicki
Monika Jabłońska
Mirosława Pawłowska
Julia Stanecka

Oboje

Bogumił Sykuła
Jacek Polański
Bogumiła Olejnik
Ewelina Klocek

Klarnety

Mirosław Dudziński
Jarosław Górny
Wojciech Kuczyniecki
Krzysztof Biernacki
Jerzy Wojciechowski*

Fagoty

Bartosz Nogacki
Andrzej Szcześniewski
Czesław Cieślak
Janusz Witkowski*

Trąbki

Janusz Bobiński
Jacek Wieczorek
Krzysztof Marlewski
Łukasz Rafiński

Waltornie

Wojciech Bryliński
Serhiy Matsenko
Aleksandr Uss
Janusz Stanecki
Katarzyna Nawrocka

Puzony

Andrzej Owsik
Wojciech Zwolski
Marek Fierka
Łukasz Michalski*
Cezary Zienkowski*

Tuba

Kazimierz Kmieć*
Robert Bartoszewicz*

Harfa

Dorota Buraczewska
Maria Dłuska

Perkusja

Grzegorz Jurczyk
Maciej Marciniak
Krzysztof Pilarski
Jacek Kwaśniak
Tomasz Bartecki*
Maksymilian Posłuszny*

Fortepian/Organy Celesta/Klawesyn

Olga Wołkowa
Artur Pilch
Valeriya Savchenko

Akordeon

Marek Wawrzyniak

Gitara/Cymbały

Orlin Bebenow

Z-ca dyrektora ds. inwestycyjnych

Wojciech Bartczak

Główny księgowy

Krystyna Skrzypczak

Z-ca głównego księgowego

Wanda Borowicz

Kierownik Działu Koordynacji Pracy Artystycznej

Piotr Karczewski

Kierownik Działu Spraw Pracowniczych

Janina Litwiniuk

Kierownik Działu Promocji i Obsługi Widzów

Robert Chojnacki

Kierownik Działu Administracji

Daniela Stasiak

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

Krawieckich

Jolanta Łubawa

Krawieckiej męskiej (z-ca kier.)

Adam Zgoda

Szewskiej

Józef Michalski

Tapicerskiej

Tomasz Oparka

Główny specjalista ds. imprez zleconych

Barbara Bukała

Kierownik Działu Eksploatacji i Konserwacji

Jacek Gołębiewski

* artyści współpracujący

Opracowanie graficzne
i przygotowanie do druku
studio
DA VINCI
agencja reklamowa
Agencja Reklamowa
Studio da Vinci
85-836 Bydgoszcz. ul. Filmowa 8
tel. 52 362 91 50
e-mail: redakcja@studio-davinci.pl
www.studio-davinci.pl

Druk
Drukarnia Abedik
85-861 Bydgoszcz. ul. Glinki 84
tel. 52 370 07 10

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. 52 325 16 55. fax 52 325 16 36
czynny od poniedziałku do piątku
w godz. 8.30–15.30
Kasa Opery Nova. ul. Marszałka Focha 5
tel. 52 325 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