CAV

CAVALLERIA
RUSTICANA

&

PAGLIACCI

PAG

PIETRO MASCAGNI
RUGGERO LEONCAVALLO

Rycerskość wieśniacza weszła na sceny w 1890 roku, „Pajace" – dwa lata później, w 1892. Jako klasyczny dziś „dwupak" operowej industrii Cav&Pag przyciągają publiczność od 17 maja 1893 roku, gdy po raz pierwszy sparowane zostały w MET – wiele lat, zanim wszedł do języka ten zabawny termin handlowego żargonu, i na długo przed tym, jak W. H. Auden nobilitował ich skróty w słynnym szkicu z 1962. Obie opery wiele dzieli, poczynając od serdecznej wzajemnej niechęci i zawiści autorów. Obie jednakże wiele też łączy. W niniejszym programie łącznikiem jest słynny, dotychczas u nas niepublikowany esej angielskiego poety, którego wkład w domenę opery jest, ma się rozumieć, skromny, ale nie do przemilczenia.

Oba dzieła angażują nas w losy biednych ludzi. Oba dają w nie dobry wgląd, gdyż mają doskonałe, starannie dopracowane libretta. Obie opery są krótkie, w obu specjalną rolę odgrywa chór, w obu wreszcie chodzi o zdradę małżeńską. I jedna, i druga kończy się krwawo, i tu, i tam motorem działań jest zazdrość i chęć zemsty. Nawet samych autorów, mimo zapiekłej wrogości, coś niecoś łączy: obaj stanęli przed sądem, by bronić swych praw do tych właśnie oper, do których roszczenia zgłosili inni twórcy; obaj przez całe życie musieli godzić się z prawdą, że te wczesne ich dzieła to zarazem *opera maxima*.

CAVALLERIARUSTICANAPAGLIACCI

OPERANOVAWBYDGOSZCZY

OPERA NOVA W BYDGOSZCZY

Sezon LVII
2013/2014
Dyrektor Maciej Figas

Pietro Mascagni
CAVALLERIA RUSTICANA

Ruggero Leoncavallo
PAGLIACCI

Premiera Bydgoszcz, 26 października 2013

Opracowanie programu,
grafika, ikonografia
Józef Baliński

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

Urząd Marszałkowski Województwa Kujawsko-Pomorskiego

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

WOJCIECH RAJSKI. Absolwent warszawskiej Akademii Muzycznej, wychowanek Bogusława Madeya. Umiejętności pogłębiał w Kolonii i Wiedniu. Był dyrygentem Teatru Wielkiego w Warszawie, Filharmonii Poznańskiej, gdzie pełnił funkcję dyrektora artystycznego, pierwszym dyrygentem Theater der Stadt Bonn i Beethovenhalle Orchester. Od 1982 roku jest związany z Trójmiastem. W Sopocie stworzył orkiestrę, która pod nazwą Polska Filharmonia Kameralna Sopot występuje na całym świecie. Wykładał w Hochschule für Musik w Karlsruhe, gdzie otrzymał tytuł profesora. Był dyrektorem artystycznym Polskiej Orkiestry Radiowej. Brał udział w tak prestiżowych festiwalach jak: Praska Wiosna, Festiwal Flandryjski, Festiwal Gran Canaria, Festspiele Europäische Wochen w Pasawie, Schleswig-Holstein Musik Festival, La Chaise Dieu, festiwal w Kopenhadze. W fonograficznym dorobku ma ponad 60 płyt, nagranych dla: EMI, Chant du Monde, Claves, Thorofon, Tacet, KOCH. Wśród solistów, z którymi występował, są takie nazwiska jak: M. Roztropowicz, K. Zimerman, H. Szeryng, I. Pogorelić, S. Meyer. Jest profesorem dyrygentury w Wyższej Szkole Muzycznej we Frankfurcie nad Menem i w Akademii Muzycznej w Gdańsku. Otrzymał wiele wyróżnień i odznaczeń, m.in.: Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski (2002), Srebrny Medal Zasłużony Kulturze Gloria Artis (2005), Pomorską Nagrodę Artystyczną (2008).

ANDRZEJ BUBIEŃ. Absolwent filologii polskiej Uniwersytetu Warszawskiego (1988) i Instytutu Teatru Muzyki i Kinematografii w Sankt Petersburgu, który opuścił z wyróżnieniem (1993) po studiach reżyserskich. Pierwsze spektakle (*Kolonię karną* Kafki, *Uczciwe życie* wg Bertolta Brechta, *Śmiertelne gry* wg Dürrenmatta, *Ja, Feuerbach* Dorsta) zrealizował w Petersburgu. W Polsce zadebiutował sztuką Becketta – *Szczęśliwe dni* we Wrocławskim Teatrze Współczesnym, gdzie wystawił też *Kontrabasistę* Süskinda. W Jeleniej Górze zrealizował sztuki: *Gląwa nowa czyli w sidłach nudy* Witkiewicza, *Stara kobieta* Różewicza, *Łagodna* Dostojewskiego, *Antygona* Sofoklesa, *Gwałtu, co się dzieje* Fredry.
W Toruniu reżyserował *Czamą komedię* Shaffera, *Gwałtu, co się dzieje* oraz *Damy i huzary* Fredry, *Ryszarda III* Szekspira, *Wujaszka Wanię* i *Wiśniowy sad* Czechowa, *Lekcję* Ionesco, *Moralność pani Dulskiej* Zapolskiej, *Zbrodnię i karę* Dostojewskiego.
Współpracował z teatrami Opola, Gdyni, Szczecina, Nowej Huty i warszawskim Teatrem Współczesnym. Od 2007 roku jest głównym reżyserem Teatru Satyry w Sankt Petersburgu (obecnie Teatr na Wasijewskiej), który jest częstym gościem prestiżowych festiwali Europy. Współpracuje również z węgierskimi scenami. Andrzej Bubień jest także wykładowcą Sanktpetersburskiej Państwowej Akademii Sztuki Teatralnej.

ANITA BOJARSKA. Scenograf, kostiumolog. Studiowała w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Malarstwa i w Katedrze Scenografii (studia podyplomowe). Do jej ważniejszych realizacji należą projekty kostiumów i scenografii do: *Dziady* (cz. II) Mickiewicza (w teatrze w Gdyni), *Testosteron* Saramonowicza i Koneckiego (w Jeleniej Górze), *Tlen* Wyrypajewa (w Teatrze Powszechnym w Warszawie), *Koronacja* Modzelewskiego (w Zielonej Górze), *Klątwa* Wyspiańskiego i *Sinobrody – nadzieja kobiet* Loher (w Opolu), Dybuk wg Anskiego i Jobèe, *Ożenek* Gogola (w Teatrze Nowym w Poznaniu), *Czerwone Nosy* Barnesa (w Jeleniej Górze), *Kordian* Słowackiego (w Teatrze Polskim w Warszawie), *Nadobnisie i Koczkodany, czyli Zielona Pigułka* Witkacego (w Teatrze Powszechnym w Warszawie), *Bramy raju. Krucjata dziecięca* wg Andrzejewskiego (w Studium Teatralnym w Warszawie). Jest autorką scenografii do przedstawienia *Sprzedana narzeczona* Smetany w Operze w Debreczynie. Na Węgrzech, w debreczyńskim Teatrze Csokonai projektowała scenografię do sztuk *Obłom-Off* wg Ugarowa i *Koń ma cztery nogi, a też się potknie* Ostrowskiego. Dla Teatru Rozrywki w Chorzowie dekoracje do musicali: *Przebudzenie wiosny* oraz *Sweeney Todd: Demoniczny golibroda z Fleet Street*. Za scenografię do *Klątwy* Wyspiańskiego otrzymała nagrodę na 29. Opolskich Konfrontacjach Teatralnych „Klasyka Polska" (2004). Rok później Polski Ośrodek Międzynarodowy Instytutu Teatralnego ITI przyznał jej Nagrodę im. Teresy Roszkowskiej.

JAROSŁAW STANIEK. Reżyser, choreograf. Dał się poznać jako choreograf *West Side Story* w Teatrze Muzycznym w Gdyni w 1992 roku. Potem nastąpiły prace choreograficzne odnoszące sukcesy w Polsce i Europie: *Hair, Szachy, Dracula*. Stworzył choreografię wielu spektakli muzycznych, musicali oraz koncertów Przeglądu Piosenki Aktorskiej. Współpracował przy realizacjach koncertów znanych gwiazd muzyki (Nick Cave, Dee Dee Bridgewater) musicali i Ethan Freeman – USA, Florian Schneider – Niemcy, Khanyo Maphumulo – RPA. Ma w dorobku kilkadziesiąt realizacji teatralnych, programów TV, teledysków. Wielokrotnie opracowywał ruch sceniczny do spektakli dramatycznych, współpracując m.in. z Jerzym Jarockim i Grzegorzem Jarzyną. Stworzył choreografię do filmu fabularnego *Ubu Król* w reżyserii Piotra Szulkina, z którym współpracował wcześniej przy produkcji filmu *Mięso*. Jest autorem i reżyserem hip-hopowego projektu teatralnego *12 ławek*. Ten spektakl to powrót do początków kariery i fascynacji tańcem ulicznym, freestylem i rytmem miasta. We wrześniu 2005 roku w ramach festiwalu Sacrum Profanum w Krakowie odbyła się premiera jego baletu *Romeo i Julia* (z muzyką Prokofiewa), rok później stworzył tamże choreografię widowiska *Carmen TV* (na podstawie opery Bizeta). Ostatnio sukces przyniosła mu choreografia do musicalu *Mistrz i Małgorzata* w Teatrze Muzycznym Capitol we Wrocławiu (w reż. Wojciecha Kościelniaka).

ARTUR SZYMAN. Fotografik, operator, projektant i reżyser światła. Studiował w P.W. S.F.TiTV im Leona Schillera w Łodzi na Wydziale Realizacji TV. Do 2001 roku współpracował na planach filmów fabularnych, dokumentalnych, wideoklipów i dużych realizacji telewizyjnych jako autor zdjęć i operator kamery. Zajmuje się też realizacją i projektowaniem światła do muzycznych show w TV, nagrań DVD, koncertów, sztuk teatralnych, przedstawień muzycznych, festiwali. Jednocześnie realizuje skomplikowane formy filmowe z użyciem światła efektowego, filmowego. Wśród reżyserów, z którymi współpracował, byli: Andrzej Wajda, Filip Bajon, Tadeusz Słobodzianek, Maciej Dejczer, wśród scenografów: Alan Starsky, Boris Kudliczka, Giorgos Stylianou Matsis, Magda Dipoint, wśród operatorów: Paweł Edelman, Grzegorz Kędzierski, Arek Tomiak. Pasjonuje się fotografią podróżniczą i artystyczną oraz realizacjami w technice 3D.

HENRYK WIERZCHOŃ. Chórmistrz, dyrygent, kompozytor. Profesor Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Ukończył Akademię Muzyczną w Warszawie. W Operze Nova kieruje chórem 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 Giovanni, Czarodziejski flet, Nabucco, Mefistofeles, Mesjasz* – wniósł wkład jako współpracownik realizacji muzycznej. Za wykonanie *Mesjasza* Händla bydgoski „Dziennik Wieczorny" przyznał mu Złotą Maskę.

CAVALLERIA RUSTICANA • REALIZATORZY

Pietro Mascagni

CAVALLERIA RUSTICANA
Rycerskość wieśniacza

Melodramma in un atto
di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci
(tratto dalle *Scene popolari* di Giovanni Verga)

Melodramat muzyczny w jednym akcie
Giovanniego Targioniego-Torzettiego i Guida Menasciego
(na podstawie *Scen ludowych* Giovanniego Vergi)

prapremiera: Rzym, Teatro Costanzi, 17 maja 1890
premiera polska: Warszawa, 6 stycznia 1892
poprzednia realizacja w Bydgoszczy: 27 lutego 1973

kierownictwo muzyczne	WOJCIECH RAJSKI
reżyseria	ANDRZEJ BUBIEŃ
scenografia i kostiumy	ANITA BOJARSKA
choreografia	JAROSŁAW STANIEK
reżyseria świateł	ARTUR SZYMAN
przygotowanie chóru	HENRYK WIERZCHOŃ

współpraca muzyczna	PIOTR WAJRAK
współpraca scenograficzna	MARIUSZ NAPIERAŁA
asystent reżysera	EDWARD STASIŃSKI
asystent choreografa	ANNA BEBENOW
asystent reżysera świateł	JAN SCHEINER
asystent dyrygenta	MACIEJ WIERZCHOŃ

inspicjent	AGNIESZKA RYCZAK
II inspicjent – sufler	ANNA KOPYCIŃSKA

Premiera: sobota, 26 października 2013

CAVALLERIA RUSTICANA • OBSADA • POSTACI

Santuzza, wieśniaczka	HALINA FULARA-DUDA DARINA GAPICZ MONIKA LEDZION JOLANTA WAGNER
Turiddu, młody żołnierz	TOMASZ KUK MACIEJ MUSIAŁ TADEUSZ SZLENKIER
Mamma Lucia, matka Turiddu	BARBARA KRAHEL MAŁGORZATA RATAJCZAK
Alfio, woźnica	ŁUKASZ GOLIŃSKI BARTŁOMIEJ MISIUDA LESZEK SKRLA
Lola, jego żona	DARINA GAPICZ EWELINA RAKOCA DOROTA SOBCZAK

Wieśniaczki, wieśniacy. Rzecz się dzieje na Sycylii, na wiejskim placu, w Wielką Niedzielę.

Chór, Balet i Orkiestra Opery Nova
Dzieci z Pracowni Wokalnej Pałacu Młodzieży
Przygotowanie IZABELA CYWIŃSKA-ŁOMŻYŃSKA

Dyrygenci:
WOJCIECH RAJSKI • PIOTR WAJRAK • MACIEJ WIERZCHOŃ

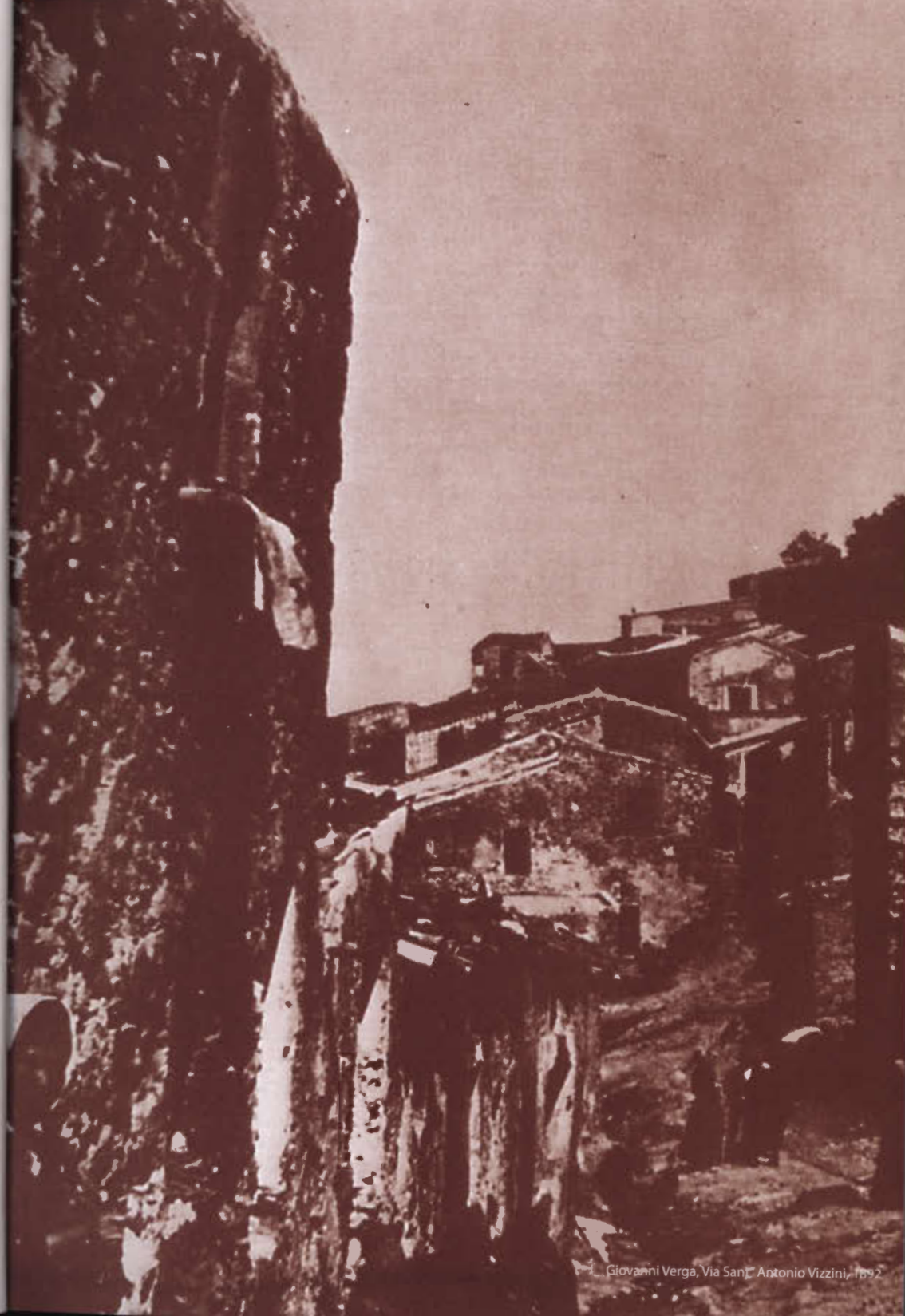
Vizzini, piazzetta S. Teresa
miejsce akcji Rycerskości wieśniacy

S Y N O P S I S

Mascagni zaczyna operę w sposób niespotykany; nie jest to ani uwertura, ani orkiestrowy wstęp, tylko krótkie *Preludio*, po nim zaś *Siciliana*, którą zza opuszczonej jeszcze kurtyny śpiewa Turiddu. Oba te zdarzenia muzyczne rekapitulują, co zaszło w czasie zaprzeszłym, nim Turiddu poszedł do wojska (o czym opowie jeszcze Santuzza w arii), i w czasie przeszłym „bliskim" – *passato prossimo* – czyli tuż przed początkiem akcji scenicznej. Przed służbą Turiddu był związany z Lolą, która nie chciała na niego czekać i wyszła za mąż za bogatszego woźnicę Alfia. By o niej zapomnieć, Turiddu po powrocie wiąże się z Santą, ta traci dla niego i głowę, i cnotę, i naraża się tym na ekskomunikę. (*Sono scomunicata!* – wyjaśnia matce Turiddu, dlaczego nie może wejść do jej domu). Lola traktuje związek „jej" chłopca z „inną" jak osobisty afront. Nie musi wiele, by przyciągnąć Turridu na powrót, bo mu się wciąż podoba, tak jak on podoba się jej, a żadne nie widzi przeszkód, by spełnić swoje pragnienia w cudzołożnym związku. Santę, która to czuje lub wie, żre zazdrość. W wielkanocny ranek na nabożeństwo z procesją ściąga pod kościół cała wieś. Santuzzę martwi, że nie zaszedł po nią Turiddu. Słyszy, że ktoś go widział rankiem pod domem Loli. Mąż Loli, który zajeżdża akurat na plac, potwierdza, że spotkał Turiddu opodal domu, czym niepokoi także Lucię. Gdy z kościoła dochodzą organy, lud pada na klęczki, intonując *Regina coeli*... Nad rozmodlonym tłumem wznosi się głos Santuzzy *(Inneggiamo, il Signor non è morto)*, która modli się o zmiłowanie na placu, bo do kościoła nie wolno jej wejść. W ekscytacji zdradza wreszcie matce Turiddu *(Voi lo sapete, o mamma)*, jak bardzo cierpi: *M'amò, l'amai! L'amai... Quell invida...ma'ha rapito... priva dell'onor Mio rimango... (Kochałam go i on mnie kochał!, Tak, kochał! Zabrała mi go ta podła zawistna suka... i tak zostałam wyzuta z czci...).* W końcu nadchodzi Turiddu. Drażni go sama obecność Santuzzy, jej natarczywość, dociekliwość. Kłamie, a złapany na kłamstwie, uderza w gniew. Wtedy zbliża się Lola. Widząc Turiddu z Santuzzą, zachowuje się prowokująco: śmieje się, śpiewa sama do siebie,

S Y N O P S I S

szydzi, jakby szukała zaczepki. Do starcia nie dochodzi, ale przytyków rywalki sobie nie szczędzą. Gdy Lola znika w kościele, wybucha awantura. Turiddu nie panuje nad sobą, urąga Santuzzie, upokarza ją i poniża. Ona jeszcze bardziej mu się naprzykrza, grozi, żebrze o miłość. Wreszcie pada na ziemię odtrącona przez niego brutalnie. Tak ją zastaje Alfio. Jest ogłuszony tym, co Santuzza mu komunikuje w paru słowach, których zaraz potem żałuje: *Turiddu mi tolse l'onore..., e vostra molie lui rapiva a me! (Turiddu zabrał mi cześć, a twoja żona jego zabrała mnie!.... Infame io son che vi parlai così (Podła jestem, że ci to mówię).* Parę chwil, to jest pięć taktów, trwa, nim Alfio zbierze się w garść i odzyska mowę, by powiedzieć: *chcę krwi – lo sangue voglio.* Potem głos przejmuje orkiestra. Różni różnie opisują to *Intermezzo* i wyznaczoną mu dramaturgiczną czy estetyczną funkcję. Jedni twierdzą, że studzi ono emocje i łagodzi napięcie wywołane gwałtownością poprzednich scen, inni widzą w nim ekwiwalent epickiego zabiegu retardacji. W tym dramacie podległym zasadzie jedności czasu i miejsca, jest to cezura oddzielająca przyczyny od nieuchronnego skutku. Po wybrzmieniu orkiestry zegar wskazuje już czas po nabożeństwie. Z kościoła wysypuje się tłum. W drzwiach staje także Turiddu. Żeby dłużej być z Lolą, prosi wszystkich na wino, wznosząc na jej cześć toast. Gdy Alfio odtrąca kielich, Turiddu wie, że nie ma wyjścia. Obaj mężczyźni obejmują się. Turiddu gryzie Alfia w ucho. – *Wiem, żem winny* – oświadcza mu w oczy – *i dałbym się zarżnąć jak pies (mi farei sgozzar... al par d'un cane), ale... kto zajmie się tą biedaczką Santuzzą, jeśli to ja umrę? Dlatego wbiję ci ten nóż w pierś! – Czekam w ogrodzie* – odpowiada na mu odchodnym Alfio. Turiddu ma niedobre przeczucia. Prosi matkę o błogosławieństwo i o to, by się zajęła Santuzzą. Wszyscy w napięciu czekają na wynik pojedynku. Po chwili ciszę rozdziera kobiecy krzyk: *Hanno ammazzato compare Turiddu! (Zabity został kum Turiddu!).*

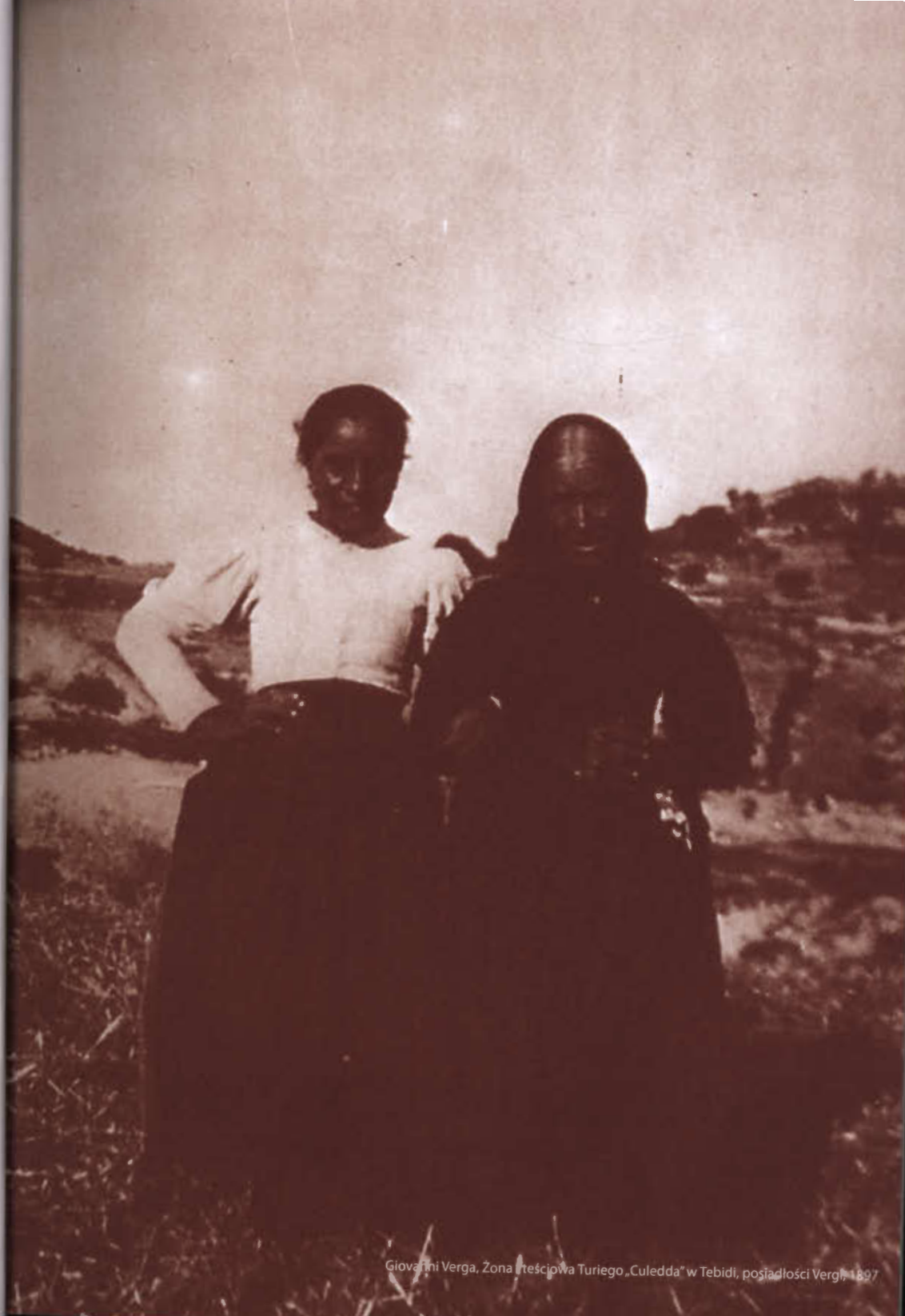


Giovanni Verga, Via Sant' Antonio Vizzini, 1892

S I C I L I T U D I N E

Dwie rzeczy ekscytować musiały pierwszych widzów opery: zdrada małżeńska, o której oględnie, wiadomo jednak, z jakim skutkiem i z jakimi reperkusjami ośmielał się wcześniej mówić Verdi (w *Balu maskowym* i w *Stiffeliu*), i drastyczna z punktu widzenia moralności mieszczańskiej sytuacja Santuzzy – jej przed – czy pozamałżeńskie seksualne pożycie z Turiddu. W tym autorzy opery pokazali odważnie plecy tradycji. W operze (teatrze bodaj najbardziej mieszczańskim) kobieta, mogła bez ślubu zbliżyć się do mężczyzny bądź jako kurtyzana (jak Manon, Violetta, w jakiejś mierze też Cho Cho San), bądź jako uwiedziona cynicznie bidula (jak Małgorzata, Donna Elvira, czy nasza Halka). A Santuzza to postać z całkiem innej gliny. Jakże ciekawe jest to, że obie kwestie postawione są w *Rycerskości* w taki sposób, że publiczność, dla której był to szok, oburzała się raczej cicho. Jak Cosima Wagner, od której można by oczekiwać więcej tolerancji, gdy w jednym z listów przyznała wprost: *Cavalleria rusticana budzi we mnie wstręt*...

Co się tyczy cudzołóstwa, w którym Lola żyje z Turiddu, to słowa tego w ogóle nie ma w tekście. O takich sprawach milczy się przecież, jak długo się da. O ich romansie na pewno wiedzą jedynie Santuzza, matka Turiddu, na koniec mąż, Alfio, co dramaturgicznie przeprowadzone jest tak, że tak Łucja, jak Alfio dowiaduję się o tym od Santuzzy, w rozmowie w cztery oczy. Podobnie jest z hańbą, którą nosi z bólem Santuzza, z którą jak na spowiedzi, z pokorą zdradza się tylko Łucji – hańbą, której poza nimi świadom jest jeszcze tylko hańbiciel, a ten w haniebny sposób lży ją za nią w gniewie. Ani razu natomiast nie dochodzi na oczach widzów do sam na sam Loli z Turiddu. Oba spotkania za każdym mają w tle świadków, wskutek czego – rzecz w historii opery bez precedensu – o ich miłości dowiadujemy się nie z namiętnego duetu, tylko od Santuzzy, czyli „tej trzeciej". Scena, w której obie rywalki raz jeden stają na wprost, twarz w twarz, w operze zwykle jest pretekstem do efektownego tercetu, w *Cavallerii* zredukowana została do powściągliwej wymiany kąśliwości – w sytuacji, w której śmiało mogłoby dojść do wulgarnej pyskówki. Pora parę słów dodać jeszcze na temat wspomnianej już wcześniej, śpiewanej na wstępie serenadzie Turiddu. Eduard Hanslick, w obszernej i wnikliwej recenzji z 1891 roku, gani za nią autorów, pisząc, że serenadę tę należało pokazać na scenie – pod oknem Loli – bo tak jak to jest, widz, który jest na tej operze pierwszy raz, nie ma zielonego pojęcia, kto śpiewa za opuszczoną kurtyną i komu się tak żarliwie wywnętrza. Han-



Giovanni Verga, Żona teściowa Turiego „Culedda" w Tebidi, posiadłości Vergi 1897

S I C I L I T U D I N E

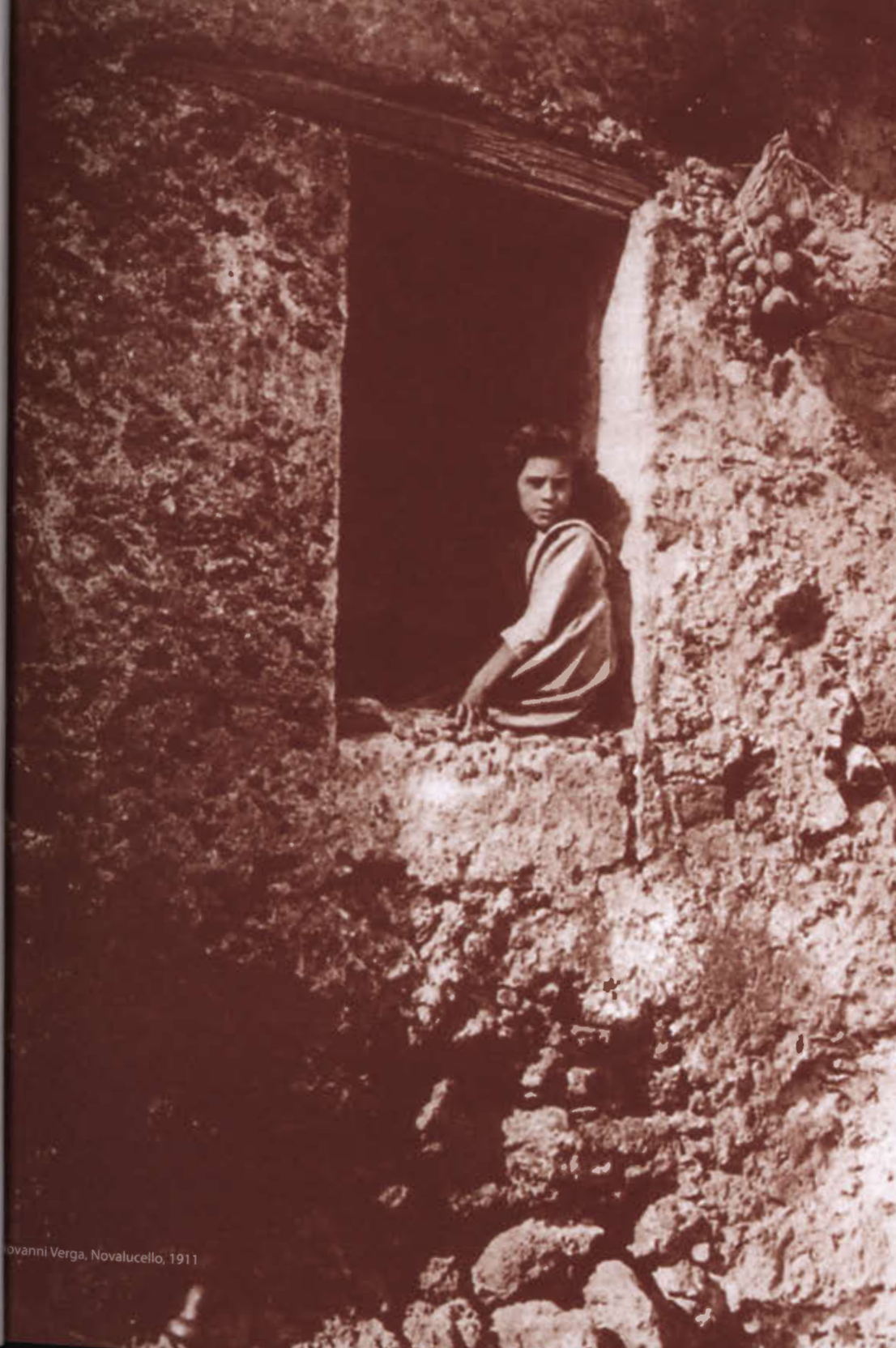
slick, jakby nie pojął, że autorzy mieli jednak na względzie chyba coś całkiem innego. W społeczności, w której zasadą współżycia jest uparte milczenie, serenada pod oknami kochanki-mężatki, śpiewana *coram* i wniebogłosy, naruszałaby realistyczną zasadę prawdopodobieństwa (cokolwiek by sądzić o realizmie w operze). Zgodnie z nią, tak otwarty i szczery w wyznaniach Turiddu może być tylko w cztery oczy bądź w samotności. Intruzem byłby tu nawet widz, dlatego zapewne słyszymy tę sicilianę jeszcze zza opuszczonej kurtyny, do tego w dialekcie, gdy reszta tekstu zredagowana jest w literackiej włoszczyźnie. Poza tym jednym miejscem Turiddu uczuć swoich właściwie nie zdradza – nawet matce, nawet gdy się z nią żegna i gdy przeczuwa, że widzi ją ostatni raz.

W tej społeczności inna jest tylko Santuzza. Santuzza nie skrywa swych uczuć, więcej, artykułuje je wprost. Z tym wszystkim czyni to w sposób w operowej konwencji niespotykany. Bohaterka w jej położeniu wszędzie indziej ma lub miałaby do wyśpiewania – *coram publico* – mniej lub bardziej rozbudowaną arię albo monolog. Santuzza ze swoich nieszczęść spowiada się Łucji i tylko Łucji, dlatego te bolesne wyznania przerywa za każdym razem, gdy się zjawia ktoś inny. W obecności Loli jej spór z Turiddu się rwie, traci spontaniczność, przechodzi w sztywny, szybko urwany dialog. W operze, gdzie przerwać rozmowę jest jednak trudniej niż w życiu, zwłaszcza w operze o „założeniach realistycznych", sytuacja ta stanowiła istotną techniczną trudność i poważny estetyczny problem, który Mascagni i jego libreciści rozwiązali w ten sposób, że w dialogi wtrącili numery zamknięte: piosenkę Alfia, piosenkę Loli, modlitwę Santuzzy.

W *Rycerskości wieśniaczej*, tłem zdarzeń, których nieuchronność i tempo dają posmak tragedii, jest sycylijska wieś – landszaft, który klasyczna estetyka zawsze wiązała z idyllą. I w sielankach, rzecz jasna, zdarzają nagłe burze czy katastrofy, w sielankach jednak ludzie biedni nie są tak biedni, a katastrofy nie prowadzą do tragedii. *Rycerskość wieśniacza* wnosi tu zatem parę istotnych zmian. Sielski pejzaż z dymkiem czy bez dymku z Etny naprawdę mąci malaryczny klimat okolic, w których tę żałosną historię osadził Verga, a jeszcze bardziej okropna nędza, w jakiej żyli tam ludzie. *Sycylijczyk nigdy nie je rano* – pisze w słynnej *Sycylijskiej rozmowie* (1941) Elio Vittorini – *pożywienie Sycylijczyka to zimą ślimaki, dzika cykoria i śledzie, w lecie papryka, bób, karczochy, duszona cebula**. Alfio, w opowiadaniu Vergi lokalny „bogacz", jest bogaczem, bo ma cztery muły! Ci biedni ludzie po raz pierwszy w historii opery potraktowani zostali poważnie. Ich przeżycia, ich losy nie są tak wzniosłe, tak przykładne jak bohaterów mitycznych tragedii, przecież jednak wzruszają – choć wyzute z idealizmu i heroizmu – ludzką prawdą.

Joos Liban

* Elio Vittorini, *Sycylijska rozmowa*, przekład Barbara Sieroszewska, PIW, Warszawa 1984



ovanni Verga, Novalucello, 1911

O RYCERSKOŚCI WIEŚNIACZEJ

Z muzyki do *Rycerskości* przemawia niewątpliwie świeży, krzepki i rzetelny talent. W naszej ubogiej w muzyczne talenty epoce nie można nie dostrzec, że radość z tego nowego zjawiska utraciła wszelki umiar i nierzadko obracała się w coś w rodzaju adoracji mesjasza. Ta wzbudzająca protest przesada nie może nas jednak zwieść. Tak powszechny i spontaniczny sukces nie zdarza się bez dostatecznego powodu. Wyjątkowość Mascagniego dałoby się może najkrócej określić stwierdzeniem, iż jest on na wskroś narodowo-włoski, a jednocześnie europejski i nowoczesny. Mascagni nigdzie nie tai, że jest Włochem. Charakter jego melodii, dominacja tejże nad akompaniamentem, rytmika, frazy kończące namiętne pieśni – wszystko to jest włoskie. Natomiast jeśli chodzi o stronę dramatyczną, to w *Rycerskości wieśniaczej* panują poglądy nowoczesne. Muzyka rozwija sie w ścisłym związku z wydarzeniami na scenie, bez starych, szablonowych arii i starych, dokuczliwych powtórzeń poszczególnych słów... Zarówno w harmonii, jak i orkiestracji da się dostrzec niemiecki czy francuski wpływ, ale nie ma tu bezpośredniego naśladownictwa Wagnera. Słuchacza nie gnębi ani tyrania motywów przewodnich, ani melodia, która się ciągnie bez końca. Mascagni to natura prosta, choć po tym pierwszym jego dziele nie można jeszcze powiedzieć, że to otwierający nowe horyzonty geniusz, który wyryje historyczną bruzdę. W czym jego talent przejawia się najsilniej, w czym najbardziej rzuca sie w oczy – w bezpośrednim, niezawodnym wyczuciu nastroju każdej sceny, również w dramatycznym wyrazie nawet drobnych szczegółów. Silna zmysłowość, namiętność i temperament przenikają całą tę operę, która od początku do końca wciąga i porywa.

Eduard Hanslick, 1891

Eduard Hanslick (1825–1904), austriacki muzykolog, krytyk, estetyk muzyczny. Autor głośnej i ważnej rozprawy *O pięknie w muzyce (Vom Musikalisch-Schönen*, 1854). W krytyce surowy, subiektywny, złośliwy, ale rzetelny i wnikliwy. Był przeciwnikiem estetyki i twórczości Wagnera, wysoko cenił Brahmsa. Jest autorem frapującej autobiografii (1911), jego pisma krytyczne *(Die moderne Oper. Kritiken und Studien)* zebrane zostały w 9 tomów.

Giovanni Verga, Bormio, 13 sierpnia 1893

KRWAWA ROZPRAWA

Wymienili pocałunek wyzwania. Turiddu zacisnął zęby na uchu woźnicy, składając w ten sposób obietnicę, że przyjdzie.

– *Kumie Alfio – zaczął – wiem, żem zawinił. I dałbym się zabić. Lecz gdy ruszałem z domu, widziałem moją matkę, która wstała tak wcześnie, niby żeby zajrzeć do kur, naprawdę, by mnie zobaczyć przed odejściem. Jak gdyby jej serce wszystko przeczuło. Jak Bóg na niebie, tak zabiję cię jak psa, by moja staruszka nie musiała płakać!* – *Dobrze* – odpowiedział Alfio – *będziemy twardo walczyć.* Turiddu otrzymał pierwszy cios, zdążył się jednak zasłonić ramieniem. Oddał i oddał dobrze, trafiajac Alfia w pachwinę. – *Kumie, Turiddu, chcesz mej śmierci!* – *Jak powiedziałem. Od chwili gdy zobaczyłem moją staruszkę w kurniku. Mam ją wciąż jak żywą przed oczami.* – *To otwórz oczy* – krzyknął Alfio – *bo chcę ci oddać jak trzeba.* – W postawie obronnej, lewą ręką ściskając ranę, która sprawiała mu ból, niemal czołgając się po ziemi, chwycił nagle garść piachu i rzucił przeciwnikowi w oczy. – *Już po mnie* – krzyknął oślepiony Turiddu. – Jeszcze próbował ocalić się rozpaczliwymi skokami w tył, ale Alfio go dopadł, zadając drugi cios w brzuch i trzeci w gardło.

– *Masz za rogi, któreś mi przyprawił! Teraz twa matka może już kurom dać spokój.* Turiddu jeszcze przez chwilę rzucał się tu i tam między krzakami, aż wreszcie padł na dobre. Krew bulgotała mu w gardle, pieniąc się na ustach tak, że nie mógł nawet wyszeptać: *O matko!*

Giovanni Verga

Giovanni Verga (1840–1922), sycylijski pisarz. Czołowy przedstawiciel weryzmu, czyli włoskiego naturalizmu. Był zapalonym fotografikiem. Po polsku ukazał się wybór jego opowiadań *Don Candeloro i jego trupa*, 1953) oraz dwie powieści: *Rodzina Malavogliów* (1955), i *Mastro-don Gesualdo* (1956). Opowiadanie *Rycerskość wieśniacza*, jedno z ośmiu z tomu *Z życia pól* (1880), spopularyzowała sztuka, którą napisał dla Eleonory Duse (1884). Sławę przyniosła mu opera Mascagniego (1890).

Trzy inne oparte na tym tekście opery: *Mala Pasqua* Stanislao Gustaldona (1889), *Messa in musica* (1907), *Cavalleria rusticana* D.Montelone (1921) poszły w zapomnienie, nic też nie wyszło z zaczętej przez Pucciniego i zaniechanej ostatecznie w 1894 roku *Wilczycy* inspirowanej bodaj najlepszym opowiadaniem z tego tomu *La lupa*.

Giovanni Verga, Bormio, 14 sierpnia 1893

HANNO AMMAZZATO...

Przed kilkoma dniami uczestniczyłem w takim oto widowisku. Rano wyszedłem z domu; naraz, tuż obok mnie, przebiegł jakiś pokrwawiony człowiek, za nim drugi, ze sztyletem w ręku. Zgromadził się tłum. W ciągu kilku minut jeden z nich został przebity sztyletem. Morderca, też ranny, zbiegł. Straż znajdująca się w pobliżu zachowywała się, jak gdyby nigdy nic. Tego rodzaju sceny uchodzą tu za najzwyklejsze świąteczne utarczki. Słowa: *zabili kogoś* brzmią na Sycylii czy w południowych Włoszech nie ostrzej, niż u nas, powiedzmy: *ktoś wpadł pijany do rowu*. Wydaje się, że zgodnie ze starym religijnym obyczajem, trochę respektu mają jeszcze tylko wobec obcych. Ktoś, kto się zna na rzeczy, prawdomówny człowiek, powiedział mi, że wśród swoich to oni przebijają się sztyletami z najbłahszych powodów; ale cudzoziemiec jest dla nich święty. Nie chciałbym, oczywiście, zbyt polegać na mojej cudzoziemskiej świętości, sprawa nie jest jednak pozbawiona podstaw. Oto przykład: pomiędzy Messyną i Palermo zatrzymałem się w jakimś ustronnym domu, którego dwóch czerstwych właścicieli zaklasyfikowałem od pierwszego wejrzenia. Moją nieufność i mój niepokój potwierdzało wszystko. Tymczasem dostałem niezgorzej jeść, po czym posłano mi potem na czymś, co wyglądało jak prycza, tak że cała broń palna i sztylety leżały w kącie obok mej głowy. Zwrócono mi w ten to sposób uwagę, że uzbrojony jestem tylko ja; usnąłem dość spokojnie.

Johann Gottfried Seume

Johann Gottfried Seume (1763–1810), niemiecki poeta i publicysta. Z wykształcenia teolog. Pisywał o Polsce czasów rozbiorów, sympatyzując ze stronnictwem reform. Słynie ze swych pieszych podróży: do Rosji, do krajów skandynawskich, na Sycylię. Tę ostatnią marszrutę opisał w trzytomowej relacji *Spaziergang nach Syrakuz im Jahre* (1802), z której pochodzi zamieszczony fragment.

Giovanni Verga, Wieśniacy z Tebidi i Ciccia „Beznosa", gospodyni Vergi, 1892

O SYCYLII (EXCERPTA)

Dla większości podróżnych jest to zachwycająca kraina, dla mieszkańców innych części Włoch jest to kraj zacofany, pełen średniowiecznych zabobonów i obyczajów. Jest to kraj bandytów i „mafii", kraj *Cavalerii Rusticany* i nieuchwytnego bandyty Giuliana. A przecież ta ziemia dzisiaj zamieszkała jest przez pracowitych i poważnych ludzi, którzy walczą wszelkimi siłami o poprawę warunków swego istnienia. Wyspa ta – to jest jej największy paradoks – odwiedzana od tylu lat przez podróżnych ze wszystkich części Europy, ze wszystkich części świata, jest znana właśnie tylko powierzchownie dla swoich piękności czy osobliwości. A właściwie można powiedzieć, iż jest to kraina nieznana. To, co naprawdę obchodzi Sycylijczyków, nie może być dostrzeżone ze snobistycznych hoteli, z szos mknących brzegami wyspy, ze spacerów pod cieniem kwitnących pomarańcz.

Pobożność sycylijska wydaje się nam zgiełkliwa i dziwna, po prawdzie nawet do pobożności niepodobna. Sycylia modli się osobliwie. Razi nas, na przykład, kiedy siedząca w kościelnych ławkach „publiczność" rozmawia przed mszą jak przed koncertem czy przed podniesieniem kurtyny w teatrze. Zobaczymy, jak w Palmową Niedzielę w katedrze w Agrygencie modlą się potomkowie Empedoklesa. Zapomnieli oni o uroczystościach pogańskich, kiedy to ich uważający się za boga „wódz" Empedokles w purpurze i w pozłocistym wieńcu kroczył wśród tłumów, otoczony orszakiem pięknych chłopiąt. Jeżeli nie ta sama pobożność – to ta sama została Sycylijczykom radość życia. Dzieci ubogiego Agrigento przebiegają dzisiaj ze śmiechem świątynie, jak ongiś chłopięta starożytnego Akragas. Katedra jest zbyt wielka na wątłą ilość pobożnych mieszkańców małego miasteczka. Pomimo zebranych tłumów wiernych pozostaje w niej dosyć miejsca na zabawy dziecinne, które się tutaj odbywają pomimo wielkotygodniowych ceremonii odprawianych przy wielkim ołtarzu.

Pomiędzy stacją kolejową Taormina-Giardini a daleką perspektywą, w stronę Catanii się ciągnącą, leży kraj ogrodów i chat rybackich, leży równina zamieszkała przez prostych pracowników ogrodów i tych *gente di mare*, trudniących się poławianiem ryb i mięczaków morskich. Wieczorem z teatru i z innych okolicznych wzgórz widać na morzu światełka, zapalane na barkach. Ta równina to właśnie owa kraina opiewana przez Giovanniego Vergę. Oglądana z góry wydaje się krajem błogosławionym – tam leżą miasta i miasteczka, Giarre, Acireale, Acicastello... Pewna dama opisana

O SYCYLII (EXCERPTA)

przez Vergę powiadała tak, jak i ja myślę: „tutaj chciałabym przemieszkać co najmniej miesiąc!", a po dwóch dniach pobytu w takiej miejscowości wzdychała: „jak można tutaj w ogóle mieszkać?". Okolica to uboga, trudna, praca ciężka i niewdzięczna, panują tu choroby i nędza. Wszystkiego tego nie widać z corso w Taorminie, gdzie błyszczą wspaniałe i pustawe sklepy dla cudzoziemców, kawiarnie i traktiernie. Ale skoro się zboczy z tego corso dla cudzoziemców – i to nie bardzo daleko – od razu ma się inny świat. Właśnie ten świat rybaków i ogrodników. W traktierni na Piazza Andromaco (co za dziwaczna nazwa – dlaczego z Andromaki zrobili mężczyznę), w deszcz – a na Sycylii mam szczęście do deszczu – zbierają się przy szklance ciężkiego sycylijskiego wina tacy prości i mili ludzie, którzy daleko są przyjemniejsi od najbardziej j ugrzecznionych kelnerów w hotelu.

Jestem w Palermo sam jak palec. W hotelu jest prymitywnie, ale za to samotnie. Wodę przynosi mi – bo bieżącej nie ma – młody chłopak o owczej twarzy, nazywam go Capretto. Nawet nie wiem, jak się nazywa. Salvatore albo Carmelo – to dwa ukochane imiona Sycylijczyków. Ojciec jego jest rybakiem, mieszka gdzieś w kierunku Trapani, dokładnie nie orientuję się, gdzie. Capretto uczy mnie po sycylijsku, ale to nie bardzo wychodzi. Śpiewa mi za to sycylijskie piosenki. Narzecza sycylijskiego mnie nie nauczył; bardzo to dziwny język, choć miły i dźwięczny. Nauczył mnie imion sycylijskich. Dowiedziałam się: Cicciu - to znaczy Francesco, Turrieddu – Salvatore, a Santuzza – Santa. To też jest wiedza swojego rodzaju i dopiero teraz zrozumiałem zdziwienie cudzoziemców wobec naszych spieszczeń, że Stach to znaczy Stanisław, Tolo Witold, a Olo Aleksander! Złapałem się na tym, że trzeba do głębi znać język, aby zrozumieć jego spieszczenia. Nawet taki Cazin, tłumacząc moje *Panny z Wilka* na francuski, przełożył Tunia – Antoinette, podczas kiedy Antonina – to Tonia, a Tunia – to Oktawia. To są już te największe subtelności językowe…

Jarosław Iwaszkiewicz

Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980) polski prozaik, poeta i eseista. Autor *Brzeziny, Panien z Wilka, Tataraku, Młyna nad Karnionną, Młyna nad Utratą*, powieści *Sława i chwała*. Sycylia, której poświęcił książkę (1955), skąd pochodzą włączone do programu ustępy, przewija się w całej jego bogatej twórczości. Jest autorem libretta „sycylijskiej" opery Szymanowskiego *Król Roger*.

Gemma Bellincioni *Santuzza*, Roberto Stagno *Turiddu*, pierwsi wykonawcy, Livorno, Museo Mascagnano

WYSTAN HUGH AUDEN CAV AND PAG

Jakim zapachem fabrykant perfum napełniłby swoje flakoniki, gdyby przyjął estetykę naturalizmu?
Paul Valéry

Choć wszyscy wiemy, że żywotna jest każda chwila życia, to nie sposób oprzeć się odczuciu, że jedne chwile są bardziej żywotne niż inne, że jedne doznania są w stanie w jakiś sposób rozjaśnić sens i najgłębszą strukturę rzeki doświadczeń, a innym już nie jest to dane. Taka selekcja po części nasuwa się samorzutnie jako skutek doświadczeń – niektóre zdarzenia przygniatają nas swoim znaczeniem, choć na dobrą sprawę nie wiemy, dlaczego – po części znów bierze się też z własnych naszych skłonności wynikających z indywidualnego sposobu myślenia i oddziaływania społecznej tradycji, tak że na niektóre zdarzenia jesteśmy otwarci, na inne zamknięci. Spotkanie Dantego z Beatrice było, by sięgnąć po przykład, czymś, co zostało mu darowane; jednakże objawienia, jakiego przez to spotkanie doznał, nie mógłby pojąć, ani wyłożyć, tak jak to zrobił, gdyby nie było jeszcze prowansalskiej liryki miłosnej. Z drugiej znów strony, już przed Wordsworthem niejeden pewnie dał się ponieść podobnej do jego wrażliwości na zjawiska przyrody, tyle tylko, że zostało to przemilczane jako rzecz nie aż tak istotna.

Każdy artysta – zazwyczaj w zgodzie ze swymi współczesnymi – ma określone poglądy na temat prawdziwej natury, tego, jak skrywa się ona w nurcie zjawisk, lub poza nim; poglądy, których uzasadnienie uważa za swój obowiązek. Wtenczas te przekonania są tym, co określa specyfikę sztuki, którą tworzy, ale jej rodzaj, nie jakość. Załóżmy, że jakiś dramaturg jest przekonany, iż najciekawszą, najbardziej wyróżniającą cechą człowieka jest jego zdolność wyboru między dobrem i złem, odpowiedzialność za to, co czyni. Wtenczas z mnogości charakterów i sytuacji, jakie oferuje mu życie, dramaturg ów wybierze sytuację, w której pokusa dokonania rozstrzygnięć złych jest najsilniejsza, a następstwa, jakie pociągnie ich wybór, najsroższe. W takiej to sytuacji umieści charaktery, którym da pełną swobodę wyboru, by potem nie miały jak obarczyć winą za swe rozstrzygnięcia ani okoliczności, ani innych ludzi.

Przez większość epok dziejowych i jedno, i drugie – to jest i sytuację, i charakter – najłatwiej dramaturgowi było znaleźć w życiu ludzi majętnych i możnych – w rzadkich tylko przypadkach w życiu biedaków. Król może dopuścić się mordu, nie obawiając się kary, jakiej taki czyn podpada w świetle ludzkich praw. Biednemu tego nie wolno. Gdy więc powstrzyma się on od zbrodni, to w naszym odczuciu nie dlatego, że tego chce, tylko dlatego, że go hamuje prawo. Król, który okrada kraj, jest bardziej dramaturgicznie interesujący niż głodujący chłop, który ukradł bochenek chleba; po pierwsze dlatego, że kraj to coś o wiele większego, po wtóre, gdyż króla nie wiedzie do tego ślepa, niedająca się pohamować naturalna potrzeba, tak jak to jest u chłopa, tylko osobista buta, którą mógłby przecież poskromić.

Przez wiele stuleci cała rola biednych w dramacie sprowadzała się do komicznego odprężenia. Pojawiali się tedy w sytuacjach podobnych jak ich panowie, i w takim jak oni stanie ducha, z tą jednak różnicą, że nie prowadziło to u nich do tragicznych powikłań i cierpień. Nie ma potrzeby mówić, że żaden dramaturg nigdy nie myślał, iż biedni w prawdziwym życiu nie cierpią; jednakże jeśli dramaturgiczną funkcją cierpienia jest ukazanie moralnej winy, to ktoś niezupełnie winny nie może występować na scenie jako ofiara cierpień. Komiczne podobieństwo ich namiętności to przejaw i forma krytyki wielkich, przypomnienie, że również król jest tylko człowiekiem; różnica ich losów przypomina natomiast o tym, że gdy biedni, w ucisku poddaństwa, dopuszczą się przestępstwa, to w porównaniu z tamtymi są w gruncie rzeczy niewinni.

Taką postawę można by nazwać tradycyjną dla kultury Zachodu; rewoltę przeciw niej wszczął naturalizm. Jako ruch literacki dziewiętnastego wieku naturalizm wyłonił się niczym logiczne następstwo naukowego postępu, przede wszystkim w biologii. Wykrycie procesu ewolucji, odkrycie pewnych genetycznych praw, wykazało, że człowiek o wiele silniej poddany jest swoim naturalnym potrzebom niż to sobie wyobrażał. Wielu zaczęło wierzyć, że już nie potrwa długo, gdy całą ludzką egzystencję, nie włączając osobowości kształtowanej przez dzieje, będzie można przedstawić jako fenomen dający się objaśnić za pomocą pojęć nauk przyrodniczych.

Skoro więc najistotniejsze cechy człowieka wynikają z jego wielorakich biologicznych potrzeb, dzielonych przezeń z innymi przedstawicielami gatunku, to dobrze będzie, gdy pisarz zainteresuje się egzystencją takich ludzi, u których naturalne potrzeby widać najjawniej, mianowicie skupi uwagę na życiu biednych. Trudność, przed jaką staje naturalistyczny pisarz, polega na tym, że tej zasady nie jest w stanie konsekwentnie stosować, jeśli nie zamieni perspektywy artysty na perspektywę statystyka. Albowiem artystę *per definitionem* interesuje to, co jednorazowe. Nie ma czegoś takiego jak sztuka ogólno-

WYSTAN HUGH AUDEN CAV AND PAG

ludzka, tak jak nie ma medycyny indywidualnych przypadków. Uznać kogokolwiek za zwykłego człowieka to nic innego, jak przestać interesować się jego losem. To, jak bardzo kocha się lub nienawidzi drugiego człowieka, jest miarą świadomości jego indywidualnej osobności. Stąd w literaturze charaktery, które znajdują najsilniejszy rezonans, te które stają się dla każdego jednorazowym objawieniem, są w swej istocie i w sytuacjach, w jakich się znajdują, wszystkim, tylko nie zwykłymi ludźmi. Pisarz, który się związał z doktryną naturalizmu, jeśli chce jako artysta wzbudzić zainteresowanie, zmuszony jest szukać dla sytuacji tragicznej rekompensaty w patosie – w sytuacjach wydumanej, niezasłużonej niedoli, a odpowiedzialnego moralnie bohatera zastąpić musi patologiczny przypadek.

Rolę, jaką w egzystencji człowieka grają ślepe cielesne popędy, wymogi natury czy przymus społeczny środowiska łatwiej jest ukazać w powieści czy poezji epickiej, a jeszcze lepiej w filmie, gdyż są to media zdolne przez słowo bądź obraz równie dobrze oddać naturę jak *milieu*; w dramacie natomiast, gdzie natura i środowisko muszą siłą rzeczy zostać za sceną – nie ma żadnego dramatycznego ekwiwalentu dla przedstawienia kogoś takiego jak Egdon Heath z *Powrotu ziomka (The Return of the Native)* Hardy'ego, i z tej przyczyny przedstawienie tego rodzaju postaci jest trudne. A już w operze jest to wprost niemożliwe. Po pierwsze dlatego, że muzyka z samej swojej istoty jest dynamiczna – jako wyraz woli i samoutwierdzenia, po wtóre, ponieważ opera, tak samo jak balet, jest sztuką wirtuozowską.

Odtwórca, który śpiewa, nieważne, jaką partię – jest w większym stopniu kimś niezwykłym i daleko bardziej panem swego losu (nawet gdy pędzi przy tym do własnej zguby) aniżeli aktor, który po prostu mówi. Bierności czy załamania śpiewem wyrazić się nie da, toteż gdy tenor, na przykład, śpiewa uczciwie słowo *piango*, to przecież nie szlocha i nie łka, bo to są tylko ceregiele, choć niektórym tenorom, niestety, znane nazbyt dobrze. Niech to będzie znak ostrzegawczy: ważne jest, by ostatnie słowa *Rycerskości wieśniaczej: Hanno ammazzato compare Turiddu*, i ostatnia kwestia *Pajaców: La commedia é finita* były wypowiedziane, nie zaśpiewane. Teoria weryzmu, praktykowana w operze, znaczy tyle, że konwencjonalne ramy heroiczno-arystokratyczne tradycyjnej opery seria zastępują tu różne ramy egzotyczne: społeczne lub geograficzne. Zamiast bogów czy książąt opera werystyczna proponuje nam tedy kurtyzany *(La Traviata, Manon)*, Cyganów, toreadorów *(Carmen)*, Daleki Wschód *(Madama Butterfly)* itd., itd. – w sumie typy społeczne lub środowiska równie obce przeciętnemu widzowi w operze jak te z Olimpu czy Wersalu.

WYSTAN HUGH AUDEN CAV AND PAG

Giovanni Verga nie był doktrynalnym naturalistą. Pisał o sycylijskich chłopach, ponieważ wyrósł wśród nich, ponieważ ich bardzo dobrze znał, ponieważ ich lubił i postrzegał jako istoty niezdolne ulec jakimkolwiek zmianom. Opowiadanie *Cavalleria rusticana*, które ukazało się w tomie *Vita dei Campi* (1880), mocno się różni w wielu ważnych punktach od wersji scenicznej sporządzonej przez Vergę cztery lata później, tej, która posłużyła za podstawę libretta. W opowiadaniu bohater Turiddu jest poniekąd niewinną ofiarą swojego ubóstwa i swego atrakcyjnego wyglądu.
Santuzza nie jest tu odartym z czci bezbronnym stworzeniem, jak ją znamy z opery, tylko córą bogacza, umiejącą o siebie zadbać. Turiddu, i owszem, śpiewa jej serenadę i uwodzi ją, ale nie ma szans, by zdobyć jej rękę, bo nie ma nic. Aczkolwiek nie jest jej obojętny, to głowy dla niego ona przecież nie traci. Toteż gdy powiadamia Alfia o stosunku Turiddu z Lolą, jest w tym dużo bardziej złośliwa i jako postać nieprzyjemna aniżeli w operze. Racją, którą Turiddu podaje Alfiowi, dlaczego będzie z nim walczył na śmierć i życie, nie jest przyszłość Santuzzy – o której zupełnie zapomina – tylko przyszłość jego biednej starej matki.
Uwiedzenie Santuzzy, jej ciąża, brutalny sposób, w jaki Turridu się od niej odsuwa, przekleństwo, które ona rzuca na niego, a na koniec jej żal – wszystko to Verga dodał potem, gdy musiał tę postać przekształcić w wielką, ale i sympatyczną rolę dla Duse. Jako temat na krótkie libretto wszystko to wiąże się znakomicie. Sytuacja jest trudna, bez wyjścia i całkiem przejrzysta; stwarza role dla należytej liczby śpiewaków posiadających głosy o typowych skalach. Emocje, którym muszą oni dać wyraz, są jak najbardziej do wyśpiewania, bez trudu również wzajemnie dają się muzycznie wyciszyć. Psychologia jest wystarczająco nieskomplikowana, by mógł ją oddać śpiew, ale na pewno nie niedorzeczna. Ileż prawdy, żeby dać na to przykład, jest w zarzucie, jaki Turiddu stawia Santuzzy, że się mu oddała – *Pentirsi è vano dopo l'offesa**. Dzięki szybkości, z jaką muzyka jest zdolna dać wyraz zmianie uczuć, nawet nagły przeskok Turiddu z pogardy w żal jest w operze lepiej zrozumiały aniżeli w mówionej sztuce. Targioni-Tozzetti jak i Mascagni słusznie ściśle trzymali się tekstu Vergi; ich najistotniejszym uzupełnieniem są wiersze, w których Turiddu prosi matkę, by Santuzzę potraktowała jak córkę. Prócz tego obaj wydatnie czynią użytek ze środka, którym się mogli jako libreciści posłużyć, a którego dramaturg od dawna nie ma już w swej dyspozycji, mianowicie chórem.
Epizody chóralne: chór wiosenny, chór poganiaczy mułów, chorał wielkanocny, pieśń toastu wypełniają ponad jedną czwartą opery. Można by pomyśleć – bo przecież sztuka jest do tego wszystkiego tak krótka – że te nieustanne retardacje, te zawieszenia akcji powinny właściwie mieć okropne skutki.

* Próżna ta skrucha po szkodzie.

WYSTAN HUGH AUDEN CAV AND PAG

Tymczasem, gdy człowiek się zastanowi, co wnieśli libreciści i czym właściwie się przyczynili do walnego sukcesu i do wielkiego upodobania, jakie ta opera znajduje, to chcąc nie chcąc, będzie musiał przyznać, że to właśnie te epizody. Bo to one sprawiają, że poczynania głównych postaci, ich osobiste tragedie, mają przemożne tło; że pokazane są w perspektywie cyklicznego zamierania i odradzania natury, liturgicznego ognia jednorazowo-ostatecznej śmierci naszego Zbawiciela i jego Zmartwychwstania, prastarych społecznych rytów ubogich; że ich gminna historia nabiera przez to rytualnego znaczenia. Śmierć Turiddu jest, by tak rzec, rytualną ofiarą, pokutą za grzechy całej wspólnoty. Jeden z najbardziej poruszających momentów w operze – a nie ma niczego, co by było mniej werystyczne – następuje na przykład wtedy, gdy Santuzza – dziewczyna obciążona ekskomuniką, w pełni świadoma potępienia, które ją czeka, wyobcowana z sytuacji jak prorokini Deborah – wzbija się naraz ponad chór swym głosem z *Inneggiamo il Signor non è morto!*
Jeśli więc nawet to wewnętrzne sprzężenie rytu z losami postaci, ta tajemnica *Rycerskości wieśniaczej* nie jest może specyficzną właściwością werystycznej szkoły, to libretto *Pajaców* ma cech swoistych dla naturalizmu jeszcze o wiele mniej, ponieważ ich tematem jest dręczące psychologiczne pytanie: „kim ja właściwie jestem?". Wykłada się to poprzez trzy antynomie. Po pierwsze, przez sprzeczność między sytuacją artysty, który tworzy swe dzieło z czystej przyjemności i pasji, i sytuacją publiczności, która na tym dziele się bawi, znajdując przyjemność w wyimaginowanych rozkoszach i cierpieniach, bardzo różnych zapewne od tych, jakie odczuwa autor. Po wtóre, wskutek wzajemnej niezgody między aktorami, którzy przynajmniej w wyobraźni te uczuciowe uniesienia odczuwają. Na koniec, z racji sprzeczności, jaka zachodzi między aktorami zawodowcami, którzy jako kuglarze muszą owe wydumane uczucia przedstawiać, i aktorami, którzy zarazem są przecież zwykłymi ludźmi – mężczyznami i kobietami – i jako tacy mają swe własne rzeczywiste odczucia.
Wszyscy jesteśmy aktorami. Wszyscy musimy często skrywać uczucia, jakie naprawdę wzajemnie wobec siebie żywimy, wszyscy musimy zdać się na siebie, wszyscy często stajemy się ofiarami samozłudy. Pewności, co się dziać może w sercach innych, nie mamy nigdy, mimo to naszą wiedzę o tych procesach często przeceniamy. Lecz zgroza, jaką wzbudza odkrycie niewierności, oraz męki zazdrości – wszystko to bierze się z tej nieświadomości. Z drugiej zaś strony, jesteśmy przeświadczeni, że nikt nas nie widzi takimi, jakimi jesteśmy.

WYSTAN HUGH AUDEN CAV AND PAG

W *Prologu* Tonio przemawia w imieniu Leoncavalla, następnie mówi o obsadzie ról, na koniec przypomina widowni, że i artysta, i aktor są ludźmi. Gdy ta podwójna gra jest dobrze grana, wszystkie sprzeczności wychodzą na jaw. Nedda jest na wpół aktorką, na wpół kobietą, ponieważ swoim prawdziwym uczuciom daje ujście w sytuacji wyimaginowanej. Jest zakochana, ale przecież nie w Beppie, który gra rolę Arlekina. Beppo to aktor i tylko aktor – jako mężczyzna nikogo nie kocha. Tonio i Canio są w pełni sobą, albowiem ich prawdziwe odczucia, tak jak sytuacje, w jakich się znajdują, pozostają w całkowitej zgodności, wskutek czego widz ma z tego większą przyjemność, gdyż ich gra jest naturalnie bardziej przekonująca. W końcu do akcji włącza się jeszcze – wychodząc z widowni – niewidoczny zrazu kochanek Neddy. Gdy Nedda, jako Kolombina, wypowiada do Arlekina kwestię przypisaną jej roli: *A stannotte… e per sempre io sarò tua***, Canio, który gra Pajaca, przeżywa męki, ponieważ te same słowa słyszał z ust Neddy, jak kierowała je do kochanka, którego istnienia nawet nie podejrzewał.

Trzeba tylko wyobrazić sobie, jak to przebiega w operze, gdy z racji identyczności sytuacji, w jakich są postaci, naraz wypada się z roli z *commedii dell'arte*, ażeby zdać sobie sprawę, jak bardzo zainteresowanie operą zależy od tego, jakie relacje zachodzą między iluzją i rzeczywistością – problem ten jednak przypuszczalnie zaprząta wyłącznie idealistów

Dwie wielkie zalety pomogły Cav & Pag osiągnąć sukces na całym świecie. Obie opery da się wystawić stosunkowo niskim kosztem. W obu partie wokalne wywierają wrażenie, a nie stawiają śpiewakom zbyt wielkich wymagań, co oznacza, że można mieć z nich przyjemność nawet w wydaniu objazdowych prowincjonalnych teatrów, podczas gdy inne dzieła, jak *Gioconda* albo *Fedora*, są bez gwiazd operowych po prostu nie do zniesienia. Weźmy dla przykładu słynną arię *Vesti la giubba*; jest li śpiewak przy głosie, to ma najlepszą okazję olśniewać nią, by tak rzec, we wszystkich rejestrach; jest akurat złym trafem w niedyspozycji, zawsze może się prześliznąć po nutach i po prostu poryczeć – co jest zresztą tym sposobem śpiewania, który część publiczności uznaje nawet za przyjemniejszy.

** Więc do wieczora… wtedy na zawsze już będę twa..

Enrico Caruso jako Canio. Rysunek L. Bomparda z *L'Illustrazione Italiana* z 03.10.1915

WYSTAN HUGH AUDEN CAV AND PAG

Wszystkie przeróżne hasła artystyczne – jak klasycyzm, romantyzm, naturalizm, surrealizm, realizm językowy, muzyka przyszłości i jak tam je jeszcze zwał – mogą być interesujące dla historyka sztuki z racji praktycznej wartości, którą, mimo ich bezsensowności jako teoria, miewają dla artystów, gdy poszukują oni formy stosownej do ich sił. Jako słuchacze, czytelnicy, uważni odbiorcy powinniśmy wszystkie te hasła przyjmować do wiadomości *cum grano salis*, pamiętając, że dzieło sztuki nie traktuje o w ten czy też inny sposób nazwanej sztuce życia. Nie, życie jest w nim, ponieważ dzieło sztuki jest rezultatem ludzkiego doświadczenia; jest w nim, tyle że w przemienionej postaci; tak jak drewno, woda i światło zmieniają swoją niezmienną istotę w tym, co jest „drzewnym" fenomenem drzewa. Każde spotkanie z dziełem sztuki jest indywidualnym spotkaniem. To, co dzieło mówi, nie jest informacją, lecz samoobjawieniem, które dla nas staje się także naszym objawieniem. Dzieło, wobec którego stajemy, możemy uznać za nieprzyjemne; albo przedkładać nad nie jakieś inne, jednak w tej samej mierze, jak prawdziwa jest nasza niechęć do niego czy nasze upodobanie, rozpoznajemy jego prawdziwość i oryginalność. Jedyna naprawdę negatywna ocena – a winy za to nie ponosi dzieło, tylko my – to obojętność. Tak też mówi Rossini: *każda muzyka jest dobra, prócz nudnej.*

Przekład Józef Baliński

Wystan Hugh Auden (1907–1973), angloamerykański poeta, dramaturg, eseista. Jego wiersze na polski tłumaczyli m.in. Barańczak (Kraków, 1994), Elektorowicz, Rymkiewicz. *Funeral Blues* przywołany jest w popularnej komedii *Cztery wesela i pogrzeb*. Auden jest autorem librett dzieł: Brittena *(Paul Bunyan)*, Strawińskiego *(Żywot rozpustnika)*, Henzego *(Die Bassariden/ Bachantki według Eurypidesa)* – w dwu ostatnich przypadkach wspólnie ze swym partnerem Ch. Kallmanem. *Cav and Pag* – „najinteligentniejszy i najbłyskotliwszy" szkic o operowym weryzmie pochodzi z tomu esejów *The Dryer's Hand* (1962), ale w opublikowanym pod tym samym tytułem polskim wyborze (*Ręka farbiarza i inne eseje*, PIW, 1988) nie został uwzględniony.

Titta Ruffo jako Tonio w Chicago, z dedykacją dla Leoncavalla

RUGGERO LEONCAVALLO • REALIZATORZY

Ruggero* Leoncavallo

PAGLIACCI
Pajace

Dramma in due atti
Parole e musica Ruggero Leoncavallo
Dramat muzyczny
Tekst i muzyka Ruggera Leoncavalla

prapremiera: Mediolan, Teatro dal Verme, 21 maja 1982
premiera polska: Warszawa, 7 września 1894
poprzednie realizacje w Bydgoszczy:
6 marca 1924
gościnne przedstawienie solistów opery warszawskiej z orkiestrą 61. Pułku Piechoty Wielkopolskiej pod dyr. kapelmistrza opery warszawskiej Mariana Rudnickiego, z udziałem Stanisława Gruszczyńskiego, Zofii Zabiełło, Maurycego Janowskiego, Iwa Iwaszkiewicza
17 czerwca 1974
pod dyrekcją Andrzeja Galantowicza, w reżyserii Stefana Kosińskiego i scenografii Ryszarda Strzembały

kierownictwo muzyczne	WOJCIECH RAJSKI
reżyseria	ANDRZEJ BUBIEŃ
scenografia i kostiumy	ANITA BOJARSKA
choreografia	JAROSŁAW STANIEK
reżyseria świateł	ARTUR SZYMAN
przygotowanie chóru	HENRYK WIERZCHOŃ
współpraca muzyczna	PIOTR WAJRAK
współpraca scenograficzna	MARIUSZ NAPIERAŁA
asystent reżysera	EDWARD STASIŃSKI
asystent choreografa	ANNA BEBENOW
asystent reżysera świateł	JAN SCHEINER
asystent dyrygenta	MACIEJ WIERZCHOŃ
inspicjent	AGNIESZKA RYCZAK
II inspicjent – sufler	ANNA KOPYCIŃSKA

* W całej współczesnej włoskiej literaturze przedmiotu utrwaliła się aktualna ortografia imienia Ruggero, jakkolwiek w metryce urodzenia kompozytora występuje forma Ruggiero.

Premiera: sobota, 26 października 2013

PAGLIACCI • OBSADA • POSTACI

Canio	SYLWESTER KOSTECKI
szef (capo) *trupy aktorów,*	TOMASZ KUK
w komedii Pagliaccio	JANUSZ RATAJCZAK
Nedda	MAŁGORZATA GRELA
żona Cania, aktorka,	AGNIESZKA PIASS
w komedii Colombina	MAGDALENA POLKOWSKA
	ANNA WIERZBICKA
Tonio	ŁUKASZ GOLIŃSKI
„głupiec" (lo scemo), *aktor, garbus,*	ZENON KOWALSKI
w komedii Taddeo	LESZEK SKRLA
Peppe	PAWEŁ KRASULAK
aktor, w komedii Arlecchino	MACIEJ MUSIAŁ
	PAVLO TOLSTOY
Silvio	STANISŁAW KUFLUK
miejscowy	BARTŁOMIEJ MISIUDA
	ADAM ZAREMBA
Wieśniacy	JONASZ DUNAJSKI
	EUGENIUSZ KALINOWSKI
	SŁAWOMIR NABORCZYK
	MIROSŁAW WOŹNIAK

Dzieci, okoliczni wieśniacy i wieśniaczki. Rzecz się dzieje pod Montalto w Kalabrii, w Święto Wzniebowzięcia, między 1865 a 1870 rokiem.

Chór, Balet i Orkiestra Opery Nova
Dzieci z Pracowni Wokalnej Pałacu Młodzieży
Przygotowanie IZABELA CYWIŃSKA-ŁOMŻYŃSKA

Dyrygenci:
WOJCIECH RAJSKI • PIOTR WAJRAK • MACIEJ WIERZCHOŃ

S Y N O P S I S

Dziś już nie da się orzec, czy *Prolog* był już w założeniach autora manifestem weryzmu, czy też znaczenie to zostało mu przypisane *ex post*; pewne natomiast jest, że przezorność autora objawia się w zamieszczeniu w nim słów, które pomogły mu wyjść z opresji, gdy stanął wobec oskarżenia o plagiat. Dowiadujemy się z nich, że to, co opera przedstawia, to zdarzenie wzięte z życia *(uno squarcio di vita)*, osobiście przeżyte i na amen zapisane w pokładach pamięci *(un nido di memoire)*. Poza tym Prologus-Baritonos nie ma wiele do powiedzenia, ale też nie o przemowy tu chodzi, tylko o wprowadzenie w treść i odnowienie kontaktu z widzem *(riprendere le vecchie usanze)*. Do tego jeszcze o wokalny popis, jako że ta strona tekstu i partytury powstała z myślą o barytonie Maurelu, którego występ na prapremierze debiutanta od razu przydał dziełu prestiżu.

Zdarzenia w *Pajacach* toczą się lawinowo w ciągu pół dnia: popołudniu, w pierwszym akcie, i późnym wieczorem – w drugim; *Intermezzo*, które obie te sekwencje przedziela, odpowiada porze wytchnienia i odprężenia, którą dla południowców jest czas wieczornego posiłku. Jasno określony jest też sam dzień, w którym rozgrywa się ten krwawy dramat; to 15 sierpnia, Święto Wniebowzięcia, na Półwyspie Apenińskim Festa del Mezzagosto di Santa Maria. Scena przestawia skrzyżowanie dróg na skraju miasteczka raczej niż wsi, z budą jarmarcznego teatru, jeszcze z opuszczoną kurtyną i jakimś *cartello*, który wielkimi literami zapowiada sztukę pod tytułem *Pagliaccio*.

Wędrowna trupa, dobrze znana mieszkańcom, zajeżdża właśnie pod budę w zgiełku bębnów, okrzyków i gwizdów coraz liczniejszej gawiedzi. Jej patron, Canio, w krótkich słowach wyjaśnia, z czym przybyli i co obiecuje obwieszczony na afiszu tytuł: *le smanie del bravo Pagliaccio, e com' ei si vendicca (udręki dzielnego Pajaca i jak on się za nie mści)*. Gdy garbus Tonio próbuje pomoc Neddzie zejść z wozu, naraz dostaje od Cania w twarz. Wzbudza to śmiech, bo wszyscy wiedzą, jak młodziutka jest Nedda i jak zazdrosny jej starzejący się mąż, tylko Tonio mruczy przez zęby: *zapłacisz mi za to! (La pagherai!)*. Miejscowi ciągną aktorów do tawerny, tylko Tonio odmawia pod pretekstem, że musi obrządzić osła. Na żart wieśniaka, że może Tonio chce się zalecać Neddzie, Canio – zmieniony – przestrzega groźnie: *wtenczas to by się skończyło inaczej (altramente finirebbe la storia)*, czym w Neddzie budzi lęk *(Confusa io son)*. Gdy zaczynają bić dzwony, kobiety ruszają na nieszpory, mężczyźni do tawerny, znika też Tonio, na placu zostaje sama Nedda.

S Y N O P S I S

Neddę dręczą wyrzuty sumienia i strach. Czuje się źle. Jest niewierną mężatką. Nie kocha Cania, tylko go się boi, choć czuje do niego jakąś wdzięczność, bo to on ją zabrał z ulicy, gdy była dziewczynką. Chciałaby żyć inaczej, móc pójść za tym, co czuje. Mówi sama do siebie, przypatrując się ptakom, które przywołały z pamięci balladę śpiewaną przez matkę. Tak słyszy ją Tonio. Ten nieszczęsny kaleka jest w niej zakochany. Nedda wie o tym i nic sobie z tego nie robi, teraz jednak Tonio deklaruje swoje uczucia wprost. Tym już jednak ją drażni, więc szydzi zeń i go upokarza, a gdy robi się natarczywy, obrzuca stekiem wyzwisk i pejczem czy rózgą *(frusta)* smaga przez twarz. Obolały Tonio słyszy jeszcze, że jest półgłówkiem, kaleką, plugawcem, śmierdzielem, szatańskim psem *(aspide, lurido, gobbo, scemo, cane immondo)*. Wreszcie przychodzi Silvio. Oboje kochają się, muszą się jednak z tym kryć. Więc rozmawiają ze sobą nie jak zakochani, lecz jak spiskowcy, a Silvio znów namawia Neddę do ucieczki. Tonio, który ich słyszy, może z satysfakcją odetchnąć i zamruczeć pod nosem: *mam cię, kurwo! (T'ho colta sgualdrina!)*. Chwilę potem ściągnięty przez niego Canio widzi, jak jego żona całuje się z obcym mężczyzną. Silvio, choć zaskoczony, skutecznie umyka. Nedda się broni i opędza przed mężem, który grożąc, chce od niej wydostać imię kochanka. Sytuację ratują Peppe i Tonio, przypominając, że lada chwila zacznie się schodzić publiczność. Canio jest roztrzęsiony, nie panuje nad sobą, nie wie, co mówi, nie wie, co robi *(non so più quel che dico e quel che faccio!)*, wie tylko, że bez względu na stan musi grać. *Włóż kostium i upudruj twarz (Vesti la Giubba e la faccia infarina)* – bierze się w garść, sam sobie wydając polecenia – *widz płaci, to i chce się śmiać. A gdy Arlekin sprzątnie ci Kolombinę, to się śmiej, Pajacu, wtedy wszyscy będą ci klaskać.*

Zaczyna się widowisko. Neddzie udaje się ostrzec Silvia, by się miał na baczności. Potem na scenie wciela się w Kolombinę, wyczekującą pod nieobecność męża kochanka. Zza okna już go słychać, jednakże w drzwiach, przed Arlekinem, staje wysłany po zakupy sługa Taddeo, grany przez Tonia. Taddeo podkochuje się w Kolombinie i właśnie teraz chce jej to wyjawić. Dostaje kosza i wypędzony jest za drzwi przez Arlekina, który w końcu nadchodzi. Parka siedzi już przy kolacji i raduje się sobą, aż tu nagle wpada Taddeo, ostrzegając kochanków, że nadchodzi Pajac. A gdy Canio-Pajac dochodzi do drzwi, słyszy z ust Kolombiny te same słowa, którymi Nedda żegnała swojego kochanka. Arlekinowi udaje się uciec, natomiast Pajac-Canio coraz wyraźniej traci poczucie, co jest grą, co jego życiem. Grożąc, domaga się od Kolombiny wydania imienia kochanka. Nedda jeszcze próbuje przywołać go do rozsądku, upominając go, że jest na scenie, potem szuka ratunku w ucieczce. Umyka w stronę przerażonej już publiczności i na jej oczach ginie od ciosu w plecy. Jej rozpaczliwy krzyk demaskuje Silvia, który przedziera się, by jej pomóc, i, tak jak ona, ginie. Canio, w otępieniu, wypuszcza nóż z ręki, a po chwili informuje osłupiałą publiczność, że przedstawienie skończone.

KAWAŁEK ŻYCIA… UNO SQUARCIO DI VITA

Tragedie małżeńskie dziś ekscytują jakby mniej niż nieszczęsny upadek instytucji małżeństwa, który burzy krew w żyłach i rewoltuje mózgi nawet zaprzysięgłym dozgonnym bezżeńcom; dramaty małżeńskie częściej są obecnie tematem komedii – romantycznych bądź sarkastycznych – na gruczoły łzowe działają bodaj już tylko w operze, gdzie emocje intensyfikuje muzyka i śpiew. *Pajace* Leoncavalla to sztuka, w której wszystkie strony małżeńskiego konfliktu muszą swoje *doloratury* wyśpiewać. Rzecz, jak wiadomo, z miejsca trafiła do serc, znalazła uznanie i ma trwały sukces, o który autor – mimo trzydziestu innych oper – daremnie zabiegał długie lata przedtem i potem. W samym tylko 1892 roku prócz Mediolanu dzieło weszło na afisz zarówno w Wiedniu, jak i w Berlinie; w następnym ruszyło w pochód przez Pragę, Budapeszt, Londyn, Nowy Jork, Buenos Aires, Sztokholm, Meksyk, Moskwę, Zagrzeb i Bazyleję. Warszawa, która przygotowała polską premierę jeszcze o rok później, była już w kolejności zgłoszeń piętnastym ośrodkiem, Paryż, ze swoją mocno spóźnioną premierą w roku z 1902 roku – ważną i dla nas, bo Caniem był tam Jan de Reszke – wszedł na listę, zajmując miejsce dwudzieste czwarte. W tym czasie *Pajace* śpiewano już w różnych językach: po duńsku, szwedzku, norwesku, litewsku (w Kownie), łotewsku, chorwacku, bułgarsku, rumuńsku i rzecz ciekawa hebrajsku. W ciągu jednego wieczoru ledwie znany, lekceważony kompozytor stał się naraz znakomitością operowego weryzmu, jego teoretykiem, ergo groźnym rywalem samego Mascagniego.

Trzeba rzec, że planując i realizując swój sukces, kompozytor mądrze wykorzystał energię, okoliczności i możliwości, objawił też przy tym iście logistyczny zmysł. Nigdy nie krył, że decydującym impulsem jego poczynań była irytacja i zawiść. Po sukcesie *Rycerskości wieśniaczej* wyznał w autoportrecie skreślonym dla Onorato Roux*: *straciłem wszelką cierpliwość; postanowiłem podjąć ostatnią próbę i w ciągu pięciu miesięcy napisałem tekst i muzykę* Pajaców. Była to gra o wszystko. Z miejsca zarzucił ambitny projekt renesansowej trylogii w duchu kronik Stendhala i w stylistyce Wagnera *(Crepusculum)*, zrewidował swoje principia estetyczne i z nadgorliwością spóźnialskich postanowił popłynąć na fali weryzmu. Chcąc przebić rywala, obmyślił dramatyczno-narracyjną strukturę, która w precyzji, konstrukcji i w wyrafinowaniu miała bezwzględnie przyćmić *Rycerskość*. Zazdrość jako motyw poczynań i zdrada małżeńska jako zdarzenie przesądzające o losach postaci, tak jak u Mascagniego, to już nie mogło wystarczyć. Ani myśli też sięgać po jakikolwiek gotowy tekst, choćby autora tej rangi co Verga. Wolał zdać się na własną fantazję i wyobraźnię. Sięgnął tedy po pióro, mając stosowne do tego przygotowanie, bo też literacką formacją, smakiem i rozeznaniem przewyższał wszystkich włoskich kompozytorów, naturalnie z wyjątkiem Boita. Zrazu dyskretnie, później już bez skrępowania dawał wyraźnie do zrozumienia, że jego dramat jest reperkusją osobistych doświadczeń. Obudził też w sobie ambicje teoretyka,

KAWAŁEK ŻYCIA… UNO SQUARCIO DI VITA

wiedząc, że da mu to fory, i że w tym mu rywal nie dorasta do pięt. W *Prologu*, z którego zrobiono teoretyczny manifest muzycznego weryzmu, oznajmia wprost: *L'autore ha cerato pingervi uno squarcio di vita***, że to, co nam mówi, przywołał z najgłębszych zakamarków pamięci i serca: *un nido di memoire in fondo a l'anima…*

W swych zabiegach nie znał wytchnienia. I tak, aluzje z *Prologu* dopełnia błaha na pozór i jakby mimochodem rozpowszechniona autobiograficzna opowieść. Przenosi nas do ona Montalto Uffugo, kalabryjskiego miasteczka z resztkami greckich starożytności, na które lud do dziś wykłada w dni targów, co ma na sprzedaż. Jest też kościół z wysoką kaskadą schodów, w sam raz dla ściągających doń pielgrzymek. W tym Montalto Uffugo, gdzie ojciec Ruggera był wtedy sędzią, 15 sierpnia, a więc w dzień Wniebowzięcia, 1865 roku nastąpiło zdarzenie, które ośmioletniemu chłopcu na zawsze utkwiło w pamięci. Na przedstawieniu komediantów, na które chłopca zabrał sługa, zazdrosny aktor zadźgał sztyletem niewierną małżonkę oraz jej kochanka. Pechowiec zwał się Giacomo Schiavelli i przez przypadek był sługą w domu sędziego… Zabójca dostał dwadzieścia lat, odbył karę i żył potem cicho przez wiele lat, póki któregoś dnia nie dotarło w końcu do niego, że jego losy zna niemal cały świat – za sprawą człowieka, którego przeraził w dzieciństwie, gdy na jego oczach ukatrupił biednego sługę… *Le bugie hanno le gambe corte*, mówią Włosi, jak my, by przestrzec, że na kłamstwach nie da się zbyt daleko zajść, tym razem jednak fabularna nieprawda wyszła na jaw dopiero niedawno.

Ktoś, kto przez ciekawość, lubi dociec, jak ten czy ów zachowywał się w decydujących chwilach swojego życia, otrzyma o Leoncavallu niedobre wiadomości. Jedna z najnieprzyjemniejszych wyszła ze stolicy Francji. Po premierze *Pajaców*, która „przejęła paryżan dreszczem"***, Catulle Mendès, zapomniany dziś, wtenczas modny, modom też bardzo oddany, i zabiegający o popularność autor, wytoczył twórcy *Pajaców* proces o plagiat sztuki, którą napisał i której dał tytuł *La Femme de Tabarin (Żona Tabarina)*. Mendès zażądał nie tylko udziału w zyskach, ale też umieszczenia swego nazwiska jako współautora libretta. Leoncavallo, że się posłużę żargonem złodziejskim, „poszedł w zaparte". Na procesie odniósł sukces. Przekonał sędziów tupetem, swadą, a przede wszystkim znaną już historyjką z dzieciństwa o procesie, w którym sędzią istotnie był jego ojciec. Z Mendèsem szło mu o wiele gorzej i pewnie nic by w końcu nie wskórał, gdyby zza pleców obu nie wychynął naraz jeszcze jeden tekst, który mógł pogrążyć i narazić na identyczny zarzut również Mendèsa. Wzorem obu była, jak się dziś mniema, wcześniejsza o kilka lat, metateatralna komedia hiszpańska *Un drama nuevo* pióra Manuela Tamayo y Bausa. Mendès w każdym razie naraz wycofał swe oskarżenie, ale nawet zdystansował się wobec poczynionych przez siebie kroków w otwartym liście zamieszczonym w *Le Figaro*… Epilog historii przyniósł dopiero rok 1971, gdy Teresa Lerario, po kwerendzie w sądach ogłosiła artykuł****

demaskujący mistyfikację Leoncavalla. Nic z tego, co rozpowszechniał jako wryte w duszę wspomnienia, nie pokrywa się z prawdą; ani rok, ani dzień, ani godzina zabójstwa – które w rzeczywistości popełniono dwa lata, wcześniej, o czwartej nad ranem, w porze, kiedy sześciolatek z przyzwoitego domu mógł tylko spać. A i miejscem zbrodni wcale nie był teatr, tak jak ofiara bynajmniej nie należała do służby domu sędziego…

Daleko lepiej wyszła, rzecz jasna, fabulacja artystyczna – i w warstwie słownej, i w organizacji muzycznej. Z tej właśnie racji Galsworthy zaliczył *Pajaców* do małej grupy oper, w których akcja bierze w swą władzę muzykę i pozostaje z nią w pełnej harmonii. W tej niezwykłej syntezie, przekonuje autor *Forsythów,* jest coś jakby z Wagnera, coś, czego potem już nie udało się kompozytorowi powtórzyć. Sam dramat zachwyca jako majstersztyk. Tutaj też bodaj najbardziej czuć rywalizację z Mascagnim. *Rycerskość*, która ma raptem jeden akt, dzieli na pół *Intermezzo sinfonico;* Leoncavallo proponuje nam nonszalancko dramat w dwu aktach, które dzieli i łączy symfonicznym antraktem. U obu w operach pierwszorzędne znaczenie ma chór. U Mascagniego jest on niezbędnym składnikiem tradycyjnego porządku chrześcijan, nie przypadkiem więc, już na początku, jego śpiew dochodzi z kościoła – w *Pajacach*, choć ich akcja toczy się w wielkie święto, jest to odświętny tłum wieśniaków, dla których *Assomption* to przypadający na połowę sierpnia czas zabawy, festynów, teatru.

Są krytycy, którzy literackie jakości *Pajaców* cenią wyżej niż ich walory muzyczne. Sam koncept z teatrem w teatrze, dziś, może, nie robi aż takiego wrażenia, po doświadczeniach pirandelizmów i różnych innych ekstrawagancji „metateatralnych", trzeba jednak z naciskiem zaznaczyć, że Leoncavallo, solidnie przecież wykształcony, nic z tych innowacji nie znał, że w najlepszym razie mógł mu w głowie zaświtać Calderon (z jego *Życie jest snem*), Szekspir (z *Hamletem*) i – ewentualnie – Corneille z prawie nikomu, nie znaną, a przecież zabawną *Komedią złudzeń*. Oczywiste natomiast są odniesienia do rodzimej tradycji *commedii dell' arte*, zapomnianej w tych latach, bo skutecznie w cień zepchniętej najpierw przez Goldoniego, potem przez operę buffo. Zwrot w tę właśnie stronę, był pomysłem natchnionym, podobnie jak sprzężenie schematu arcynaiwnej komedii z na wskroś osobistą tragedią patrona aktorskiej trupy, jego nieszczęsnej żony, jej kochanka i jej pechowego adoratora.

Leoncavallo każe nam naraz obserwować dwie sceny. Jedna przedstawia skromnie umeblowaną izbę. W tę i we w tę drepce w niej Kolombina. Jej mąż Pagliaccio ma wrócić późno, więc śmiało czeka na randkę z Arlekinem. Arlekina już słychać, ale jeszcze nie widać. Zjawia się za to sługa Taddeo, zakochany w niej natarczywie brzydal i głupiec. To on przyszykował kochankom kolację, teraz jednak nic po nim, więc Arlekin wyrzuca go za drzwi. Wszystko na nic, bo Pagliaccio wraca przed czasem i z randki nici. Arlekin w porę znika przez okno. Pagliaccio czuje, jak mu rosną rogi, ale wierzy, że powstrzyma ich porost poznając imię galopanta żony. Do tej

KAWAŁEK ŻYCIA… UNO SQUARCIO DI VITA

chwili jest to najczystsza sytuacja komedii *dell'arte* z typowym dla niej personelem i schematem zachowań. Kolombina, i Arlekin przedstawiają typ Zanni, spryciarzy, komicznych sług, czasem głupkowatych szyderców. Nazwa *Zanni* to wenecki skrót imienia Giovanni, które i tam, i wszędzie indziej jest uniwersalnym imieniem sług. Kolombina to przebiegła zazwyczaj pokojówka ze smykałką do intryg. Pomaga pani w jej miłostkach, za co tamta daje jej flirtować z Arlekinem. Kuzynek Colombina ma mnóstwo, zwą się Coralina, Smeraldina, Arlechinetta, etc., etc. Arlekin to szelma, znają go wszyscy. Pochodzi z Bergamo, gdzie bieda aż skwierczy, na chleb zarabia w Wenecji, jako tragarz. Budzi śmiech w swoim pstrym kraciastym kostiumie, twarz u góry zasłania mu ciemna maska ze skóry, zatem prócz Kolombiny, nikt nie wie, jak naprawdę wygląda. I postać tragikomiczna – Pagliaccio albo Pulcinella. Kaleki chytrus. Prostak w białej szacie, z białą maską, a jak bez maski, to z umączkowaną twarzą. Też by chciał być jak *zanni*, lecz mu to nie wychodzi. Nie ma on powodzenia ani u publiczności, ani u kobiet. Jak nikt daje sobie jeździć po głowie, jego *lazzi* nikogo nie bawią, nieustannie też dostaje po nosie. Też ma kuzynów: ten we Francji zwie się Pierrot, w Rosji – Pietruszka, w Niemczech – Hanswurst…

W *Pajacach* mamy tedy scenę przedstawioną w teatrze. Przez fatalny zbieg okoliczności rzeczywistość świata odgrywanego przedstawienia odbija się jak w zwierciadle w rzeczywistości aktorów to przedstawienie grających. Z tym tylko, że Pajac z upudrowaną twarzą nazywa się Canio i jest niemłodym już *capo* trupy, Kolombina to jego małżonka, Nedda, którą przygarnął z ulicy jak dziecko, a gdy dorosła wziął za żonę. Także Taddeo i Arlekin należą do trupy. Pierwszemu na imię Tonio, drugi to Józef – w zdrobnieniu Peppe bądź Beppo. I tylko jedno się nie zgadza, to mianowicie, że absztyfikantem Neddy nie jest Arlekin tylko zuch z okolicy, Silvio. Przedstawienie – nikt jeszcze nie wie, że dla trupy ostatnie – odbywa się w dzień Wniebowzięcia. W ładnym skądinąd miasteczku w Kalabrii w roku nie wiemy którym, ale na pewno między 1865 i 1870. Jak się to kończy, każdy wie.

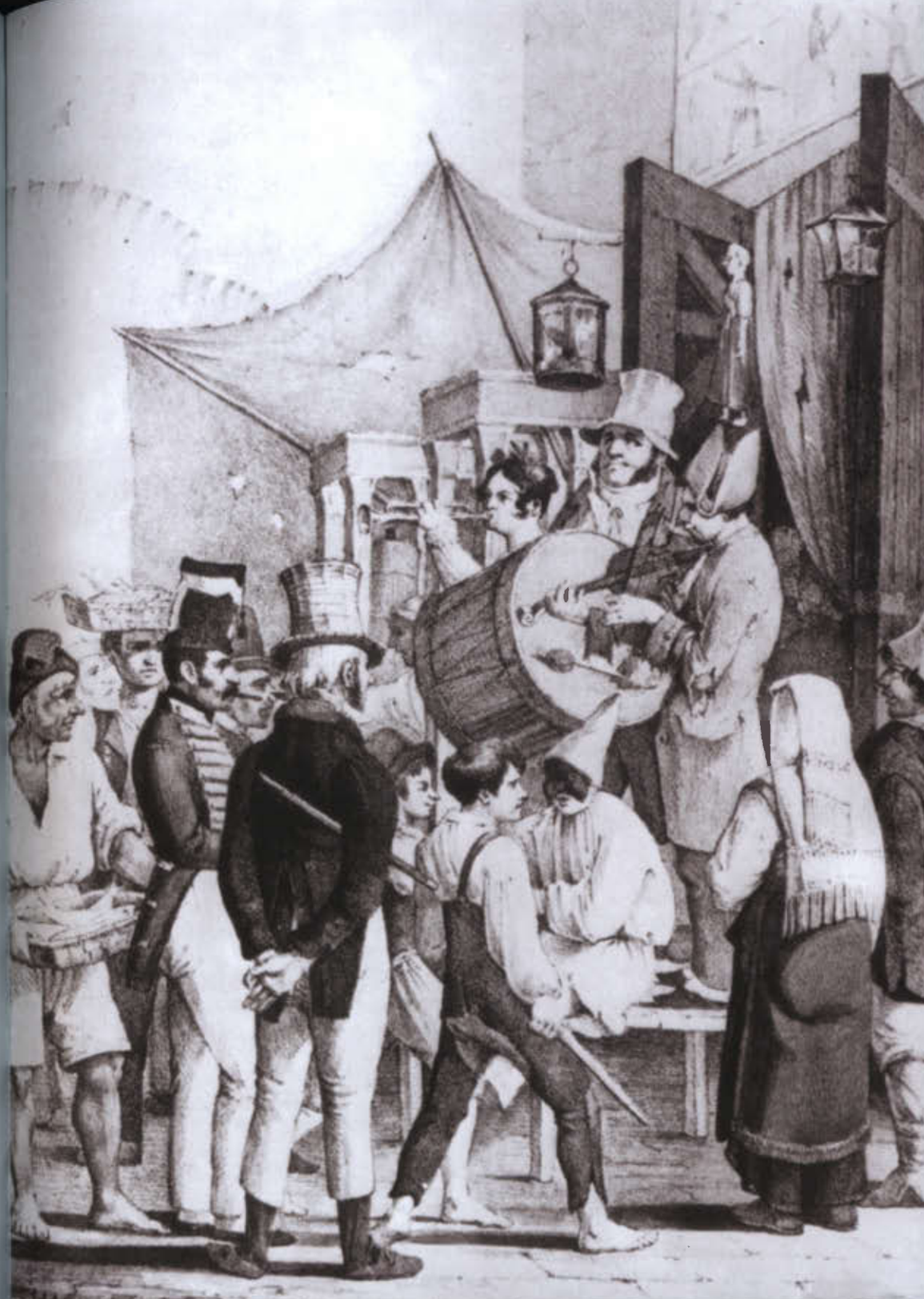
Józef Baliński

* Onorato Roux, *Memorie autobiografiche di Leoncavallo*, Firenze, b.r.w (1909)

** Autor starał się pokazać kawałek (prawdziwego) życia…; z kłębu wspomnień i z głębi ducha

*** Jak to ujął Camille Bellaigue (1858–1930) w liście do Arriga Boita; Bellaigue, autor jednej z pierwszych biografii Verdiego (1911), był krytykiem muzycznym; współpracował z *Le Figaro*.

**** Teresa Lerario, *Leoncavallo e il sogetto dei Pagliacci*, [w:] *Chiagana- Rassegna annuale di studi musicologici*, XXVI– XXVII, Firenze 1971, 115–122.



JESTEM KLOWNEM

Jestem klownem, oficjalna nazwa zawodu brzmi: komik; nie należę do żadnego Kościoła, mam dwadzieścia siedem lat, a jeden z moich numerów, zatytułowany „Przyjazd i odjazd", jest dość długą (niemal zbyt długą) pantomimą, przy czym widzom do samego końca myli się przyjazd z odjazdem; ponieważ zwykle powtarzam sobie jeszcze ten numer w pociągu (składa się z ponad sześciuset elementów, których układ oczywiście muszę umieć na pamięć), zrozumiałe jest, że czasem padam ofiarą własnej fantazji: wbiegam do hotelu, szukam wzrokiem tablicy z rozkładem jazdy, znajduję ją, pędzę schodami w górę lub w dół, aby nie spóźnić się na pociąg, gdy tymczasem powinienem tylko wziąć klucz od pokoju i przygotować się do występu. Na szczęście w większości hoteli już mnie znają; w ciągu pięciu lat wytwarza się pewien rytm, mający mniej wariantów, niżby się to mogło wydawać – a poza tym agent, który zna już moje upodobania, pilnuje, żeby wszystko szło gładko. Hotele respektują to, co on nazywa „wrażliwością duszy artysty".

Moi rodzice, ortodoksyjni protestanci, hołdowali powojennej tolerancji religijnej i posyłali mnie do katolickiej szkoły. Jeśli o mnie chodzi, nie jestem religijny ani nawet formalnie związany z jakimkolwiek Kościołem, tekstami zaś i melodiami liturgicznymi posługuję się tylko w celach terapeutycznych; przynoszą mi one ulgę w obu wrodzonych cierpieniach: melancholii i bólach głowy. Odkąd Maria zbiegła do katolików (określenie to wydaje mi się trafne, mimo że Maria sama jest katoliczką), oba te cierpienia gwałtownie się wzmogły i nawet „Tantum ergo" oraz Litania Loretańska, dotychczasowi faworyci w zwalczaniu bólu, prawie mi nie pomagają. Istnieje inny środek, działający na krótką metę: alkohol – i mogłoby istnieć trwałe uzdrowienie: Maria. Ale Maria opuściła mnie. Klown, który zaczyna pić, stacza się w dół szybciej niż pijany dekarz z dachu. Kiedy jestem nietrzeźwy podczas występu, wykonuję niedokładnie ruchy, które może usprawiedliwić tylko ich precyzja, i popełniam najokropniejszy błąd, jaki może się przytrafić klownowi: śmieję się z własnych dowcipów.

Heinrich Böll
Przekład Teresa Jętkiewicz

Heinrich Böll (1917–1985), prozaik niemiecki, autor powieści *(Utracona cześć Katarzyny Blum, Bilard o wpół dziesiątej, Portret grupowy z damą)* i opowiadań, w większość tłumaczonych na polski, również esejów. Laureat Literackiej Nagrody Nobla (1972). Powieść *Zwierzenia klowna* (*Ansichten eines Clowns* 1963, pol. wyd. 1968) to monolog tytułowego bohatera, który w pustym mieszkaniu rozpamiętuje swoje życiowe klęski.

BIM BAM BIM BAM

Trochę już podrażnieni patrzymy, jak kurtyna idzie w górę, i po krótkim wstępie słyszymy niebywały chór bijących dzwonów, w którym basiści, swym uporczywym *bim bam* (F, C, F, C) wystawiają naszą cierpliwość na ciężką próbę. W końcu to bicie ucisza się, możemy więc z ulgą odetchnąć. Za szybko! Bo wśród chórzystów, którzy zniknęli co dopiero w kulisach, znów wybucha fanatyczny aplauz. *Bim bam bim bam*... Człowiek zaczyna myśleć, że oszalał, toteż przysłuchuje się dalszym, lepszym numerom ze zgrzytliwą bezstronnością.
Muzyka Leoncavalla zdradza duży, gorącokrwisty talent, rozważny umysł i zręczną rękę. Mascagni wydaje mi się oryginalniejszym talentem, Leoncavallo lepszym muzykiem. Ma on zdecydowanie większe wyczucie formy, zaokrąglenia poszczególnych części kompozycji i ich harmonijnego wzajemnego stosunku. Jego muzyka jest mniej przerywana i nierówna. Jeżeli ustrzeże się z jednej strony bezpłodnego filozofowania, z drugiej prostackiej rozrzutności sił, jeżeli nie ulegnie w szerszym niż dotychczas zakresie władzy wagnerowskich wpływów nad własnym „ja", to możemy się po nim spodziewać jeszcze wiele dobrego i radosnego, a nawet ważnego. Leoncavallo nie jest naśladowcą Mascagniego; w ogóle obaj kompozytorzy nie są naśladowcami. Gruntem, z którego wyrośli, jest jeszcze ciągle Verdi, jako ów Włoch, który pierwszy poprzez mocne akcenty dramatyczne i bezwzględną siłę orkiestry rozpoczął rewolucję przeciwko melodyjnej monotonii Belliniego i Donizettiego. Nad tym narodowym gruntem wieje teraz mniej lub więcej gwałtowny wiatr wagneryzmu. Także i Leoncavallo znajduje się pod jego wpływem, jednakże w większej mierze pod wpływem wagnerowskich form zewnętrznych, efektów orkiestralnych, następstwa akordów, niż wagnerowskiej zasady kompozycyjnej. Cechuje go trafność dramatycznego wyrazu, umiejętność malowania nastroju.

Eduard Hanslick, 1894

Eduard Hanslick (1825–1904), austriacki muzykolog, krytyk, estetyk muzyczny. Autor głośnej i ważnej rozprawy *O pięknie w muzyce* (*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854). W krytyce surowy, subiektywny, złośliwy, ale rzetelny i wnikliwy. Był przeciwnikiem estetyki i twórczości Wagnera, wysoko cenił Brahmsa. Jest autorem frapującej autobiografii (1911), jego pisma krytyczne *(Die moderne Oper. Kritiken und Studien)* zebrane zostały w 9 tomów.

PAJAC – DER BAJAZZO (EXCERPTA)

(...) lata mijały i pomimo trosk, które sprawiała mi szkoła, rosłem niezwykle wesoło. Obracałem się, pogodny i lubiany, w kole mych znajomych i krewnych i byłem gładki i miły z uciechy, że udaję miłego, choć wszystkimi tymi ludźmi, którzy byli oschli i pozbawieni wyobraźni, zacząłem instynktownie pogardzać.

*

Przy moim rodzaju towarzyskich zdolności cieszyłem się niekiedy niekłamaną sympatią – przy czym przypomina mi się pewna scena w salonie pensjonatu „Minelli" w Palermo. W kole Francuzów różnego wieku zacząłem przypadkiem i z wielkim nakładem tragicznej mimiki, śpiewanej deklamacji i potoczystych harmonii, improwizować na pianinie „dramat muzyczny Ryszarda Wagnera" i właśnie wśród niesłychanych oklasków skończyłem, gdy podszedł do mnie spiesznie stary pan, który nie miał prawie ani jednego włosa na głowie i którego białe rzadkie bokobrody spadały na jego szarą kurtkę podróżną. Pochwycił obie moje ręce i zawołał ze łzami w oczach: – Ależ to zdumiewające! To zdumiewające, drogi panie! Przysięgam, że od trzydziestu lat nie ubawiłem się tak świetnie! Pozwoli pan, że podziękuję mu z całego serca, prawda? Ależ koniecznie musi pan zostać aktorem albo muzykiem! To prawda, że w takich okolicznościach czułem jakby genialną swawolę wielkiego malarza, który w gronie przyjaciół pozwolił sobie narysować na stole zarazem śmieszną i dowcipną karykaturę. – Ale po obiedzie wróciłem sam do salonu i spędziłem samotną i smętną godzinę, wydobywając z instrumentu poważne akordy, wyrażające, jak mi się zdawało, nastrój, jaki budził we mnie widok Palerma.

*

Zresztą zerwałem przecież ze „społeczeństwem" i wyrzekłem się go, gdy byłem tak śmiały, że nie wysługując mu się w żaden sposób, poszedłem własnymi drogami; i gdybym, aby być szczęśliwym, potrzebował „ludzi", to musiałbym sobie pozwolić na pytanie, czy w tym wypadku nie byłbym do tej chwili zajęty jak kupiec w wielkim stylu bogaceniem się dla ogólnego pożytku i zyskiwaniem sobie powszechnej zawiści i szacunku. Tymczasem – tymczasem! Faktem było, że moje filozoficzne osamotnienie martwiło mnie w zbyt wysokim stopniu i że w końcu nie dało się ono wcale pogodzić z moim pojęciem „szczęścia", z moją świadomością, z moim przekonaniem, że jestem szczęśliwy, którym jednak zachwiać – co nie ulegało wątpliwości – było rzeczą niemożliwą. Nie być szczęśliwym, być nieszczęśliwym; ale czyż to było w ogóle do pomyślenia? To było nie do pomyślenia i tym rozstrzygnięciem była sprawa załatwiona, aż znów przyszły chwile, gdy to osamotnienie, to odosobnienie, to wyłączenie się za nawias nie chciało się wydawać w porządku, zgoła nie w porządku, i czyniło mnie przerażająco ponurym.

PAJAC – DER BAJAZZO (EXCERPTA)

*

Co do mnie, nie zapieram się słabości, że chciałbym należeć do tych ludzi, i zdaje mi się ciągle, mniejsza słusznie czy niesłusznie, jakobym niegdyś do nich należał: „mniejsza", bo bądźmy szczerzy: chodzi o to, za co się uważamy, za co z całą pewnością się podajemy!

*

... chcę i muszę być szczęśliwy! Pojęcie „szczęścia" jako rodzaju zasługi, geniuszu, wytworności, wziętości, pojęcie „nieszczęścia" jako czegoś brzydkiego, bojącego się światła, pogardy godnego, jest ze mną zbyt głęboko zrośnięte, abym mógł jeszcze szanować samego siebie, gdybym był nieszczęśliwy.

Przecisnąłem się naprzód, zdecydowany przystąpić do niej, skoro tylko nadarzy się sposobność. Teraz okaże się, czy rozporządzam jeszcze resztką wesołej pewności siebie i wprawnego dowcipu, czy też posępność i rozpacz moich ostatnich tygodni była usprawiedliwiona! Co mnie właściwie napadło? Skąd wobec tej dziewczyny to męczące i nędzne uczucie złożone z zawiści, miłości, wstydu i podrażnionej goryczy, które w tej chwili znowu, przyznaję, paliło mi twarz? Szczerość! Uprzejmość! Wesołe, mile zadowolenie z siebie, do diabła, jak przystoi utalentowanemu i szczęśliwemu człowiekowi! I z nerwowym zapałem szukałem żartobliwego zwrotu, dobrego słowa, dobrej przemowy, z jaką zamierzałem zbliżyć się do niej. Gdy znowu znalazłem się przy budce z winem, półkole panów zniknęło i tylko znajomy opierał się o ladę, rozmawiając z ożywieniem z młodą sprzedawczynią. Ano cóż, musiałem sobie pozwolić na przerwanie tej rozmowy.
Co się stało? Ach, nic. Prawie nic. Konwersacja urwała się, znajomy odstąpił na krok, ująwszy wszystkimi pięcioma palcami swoje pozbawione oprawy i tasiemki binokle i poprzez te palce przyglądał mi się, a młoda dama zmierzyła mnie od stóp do głów spokojnym, badawczym spojrzeniem – moje ubranie i buty. Ubranie to nie było zgoła nowe, a buty ochlapane były błotem ulicznym; wiedziałem o tym. Poza tym byłem zgrzany i włosy moje znajdowały się prawdopodobnie w wielkim nieładzie. Nie byłem chłodny ani swobodny, ani na wysokości chwili. Opadło mnie uczucie, że ja, obcy, nieuprawniony, nieprzynależny, przeszkadzam tu i ośmieszam się. Niepewność, bezradność, nienawiść i poczucie marności zmąciły mi wzrok i, krótko mówiąc, wykonałem swoje dzielne zamiary, gdy ze ściągniętymi brwiami, zachrypłym głosem rzekłem krótko, niemal grubiańskimi słowy: – Proszę o kieliszek wina.
Rzecz zgoła obojętna, czy się myliłem, spostrzegając jakoby dziewczyna zwróciła ku swemu przyjacielowi szybkie szydercze spojrzenie. Milcząc jak ja i on, podała mi wino, a ja nie podnosząc oczu, czerwony i wzburzony wściekłością i bólem, nieszczę-

PAJAC – DER BAJAZZO (EXCERPTA)

śliwa i śmieszna figura, stałem między obojgiem, wypiłem kilka łyków, położyłem pieniądze na stół, skłoniłem się zmieszany, opuściłem salę i wypadłem na dwór.
Od tej chwili jestem skończony. Ostatnia resztka mego poczucia szczęścia i zadowolenia z siebie padła zaszczuta na śmierć, nie mogę już tak, tak, jestem nieszczęśliwy, wyznaję i widzę w sobie żałosną, śmieszną figurę! Nie wytrzymam tego! Ginę! Zastrzelę się dziś lub jutro!

*

Czy kochałem właściwie tę dziewczynę? Może... ale jak i dlaczego? Czyż miłość ta nie była wytworem mojej od dawna podrażnionej próżności, która na widok tego nieosiągalnego klejnotu wzburzyła się boleśnie i wydała uczucia zazdrości, nienawiści i samopogardy, dla których potem miłość była tylko pozorem, wyjściem i ratunkiem? Tak, wszystko to próżność! Czyż ojciec nie nazywał mnie już kiedyś pajacem?

*

Jest tylko jedno nieszczęście: stracić upodobanie do samego siebie. Nie podobać się już sobie – to nieszczęście.

*

Skończyć! Ale czy to właśnie nie byłoby za bohaterskie dla „pajaca"?

*

Mój Boże! Któż by pomyślał, że tak wielką klęską, takim nieszczęściem jest urodzić się „pajacem".

Tomasz Mann
Przekład Leopold Staff

Tomasz Mann (1875–1955), niemiecki prozaik, autor powieści, opowiadań, nowel, esejów. Znawca i entuzjasta Ryszarda Wagnera, którego sylwetce poświęcił dużo uwagi, m.in. w eseju *Wielkość i cierpienie Ryszarda Wagnera*. Za *Buddenbroków* (1901) otrzymał Nagrodę Nobla (1929), jego sławę umocniły późniejsze powieści: *Czarodziejska góra* (1924), *Józef i jego bracia* (1933–1942), *Doktor Faustus* (1947).

Źródła:
Auden, Wystan Hugh, *Cav and Pag*, [w:] tegoż, *The Dryer's Hand and Other Essays*, Vintage Books, New York 1963; **Betz**, Gerd, *Pablo Picasso. Leben und Werk*, Besler Verlag, Stuttgart 1989; **Böll**, Heinrich, *Zwierzenia klowna*, Czytelnik, Warszawa 1963; ***Cavalleria Rusticana. 100 anni dopo.*** 1890–1990. *Una storia tra immagini, parole e note*, a cura di Gianmario Agazzone – Moreno Bucci, Commune di Livorno, 1990; **Diehl**, Gaston, *Picasso*, Bonfini Press Corporation, Naefels 1978; **Hanslick**, Eduard, *Die modern Oper. Kritiken und Studien*, Berlin 1994; **Iwaszkiewicz**, Jarosław, *Książka o Sycylii*, [w:] tegoż, *Podróże*, Czytelnik, Warszawa 1958; **Jarmuł**, Katarzyna, *Grafika i rysunek polski 1800–1945*. Katalog Muzeum Śląskiego w Katowicach, Katowice 2006; **Mann**, Tomasz, *Pajac*, [w:] tegoż, *Nowele*, przekład Leopold Staff, Czytelnik, Warszawa 1956; **Mascagni** Pietro, *Cavalleria rusticana*, **Leoncavallo** Ruggero, *Paillasse*, L'Avant Scène Opéra, no 50, 1983; **Mascagni**, Pietro, *Cavalleria rusticana*, **Leoncavallo** Ruggero, *Der Bajazzo*. Texte. Materialien. Kommentare, Heraugegeben von Attila Csampai und Dietmar Holland, Rowohlt 1987; **Seume**, Johann Gottfried, *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*. Herausgegeben von Gottfried Erler unter Mitarbeit von Therese Erler. Mit 24 zeitgenössigen Illustrationen und einem Frontispiz, Berlin: Rütten & Loening, 1989; **Signorelli** Olga, *Eleonora Duse*, przekład Barbara Sieroszewska, Czytelnik, Warszawa 1972; **Taillandier**, Yvon, *Paul Cézanne*, Bonfini Press Corporation, Naefels 1981; **Verga**, Giovanni, *Cavalleria Rusticana*, [w:] tegoż, *Nedda e altre Novelle*, a cura di L. Biagiaretti, Curcio, Roma 1978; **Verga**, Giovanni, *Rycerskość wieśniacza*, [w:] tegoż, *Don Candeloro i jego trupa*, przekład Zofia Ernst, Czytelnik, Warszawa 1953; tłumaczenia, jeśli nie podano inaczej, J. B., skróty nie wszędzie zaznaczone.

Ilustracje:
NA OKŁADCE: Pablo Picasso, *Posiłek ubogich*, 1903, frgment, Oslo, Nasjonalgalleriert; Pablo Picasso: *Arlekin i jego towarzyszka*, 1901, Moskwa, Muzeum Sztuk Pięknych im. A. Puszkina. s. 38: Pablo Picasso, *Pierrot;* s. 41: P. Cézanne, *Arlekin*, 1888, rys. Chicago, The Art Institute; s. 45: F. A. Hayder, *Pierrot*, 1929, akwaforta, Muzeum Śląskie w Katowicach; s. 47: S. Mainer, *Teatr uliczny w Neapolu*, XIX w., Kunstbibliothek Berlin, Stiftung Preussischer Kulturbesitz; s. 48: P. Picasso, *Serenada Pierrota i Arlekina*, rys. Projekt sceniczny, 1918, zb. pryw.; s. 51: P. Cézanne, *Arlekin*, 1888–1890, olej, zb. pryw.; s. 55: P. Picasso, *Siedzący Pierrot*, 1918, Nowy Jork, Museum of Modern Art.

ARTYŚCI I PRACOWNICY OPERY NOVA W SEZONIE 2013/2014

Soliści śpiewacy

Soprany
Halina Fulara-Duda
Małgorzata Grela
Krystyna Nowak
Katarzyna Nowak-Stańczyk
Magdalena Polkowska-
-Szachnowska
Victoria Vatutina
Magdalena Barylak*
Małgorzata Długosz*
Julia Iwaszkiewicz*
Wiesława Kończewska-Plac*
Patrycja Krzeszowska-Kubit*
Agnieszka Kozłowska*
Joanna Moskowicz*
Katarzyna Oleś-Blacha*
Gabriela Orłowska de Silva*
Agnieszka Piass*
Ewelina Szybilska*
Marta Ustyniak*
Marta Wyłomańska*

Mezzosoprany
Darina Gapicz
Małgorzata Ratajczak
Ewelina Rakoca
Anna Borucka*
Barbara Krahel*
Monika Ledzion*
Monika Litwin-Dyngosz*
Anetta Szczesik-Wakarecy*

Tenory
Tadeusz Szlenkier
Janusz Ratajczak
Pavlo Tołstoy
Stanisław Baron*
Vasyl Grokholsky*
Sylwester Kostecki*
Paweł Krasulak*
Tomasz Kuk*
Maciej Musiał*
Marcin Naruszewicz*
Dariusz Pietrzykowski*
Szymon Rona*
Aleksander Schulz*
Witold Wrona*
Paweł Wunder*
Adam Zdunikowski*

Barytony
Wojciech Dyngosz*
Andrzej Kostrzewski*
Adam Kruszewski*
Przemysław Rezner*
Radosław Rzepecki*
Dominik Sierzputowski*
Leszek Skrla*
Rafał Songan*
Edward Stasiński*
Adam Woźniak*
Adam Zaremba*

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

Aktorzy
Aleksandra Meller*
Marek Richter*
Andrzej Śledź*

Asystenci reżysera
Ryszard Smęda*
Edward Stasiński*

Konsultant wokalny solistów
Prof. Katarzyna Rymarczyk*

Korepetytorzy
Olga Wołkowa
Artur Pilch
Larysa Tsyplakova*

Opiekun statystów
Henryk Kanciak*

Balet

Kierownik baletu, pedagog
Ilona Jaświn-Madejska

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

Inspektor
Ryszard Madejski

Korepetytorzy
Dorian Makowski*
Łukasz Urbaniak*
Dawid Zwiewka*
Karolina Zwiewka*

Pierwsi soliści
Olga Marczak
Wiktor Dieriewianko
Piotr Kobierzyński

Soliści
Olessia Denissova
Angelika Gembiak
Mina Kobayashi
Marta Kowalczyk
Krzysztof Górski
Mariusz Kowalczyk
Vladimir Seleznev
Tomasz Siedlecki
Sebastian Skalski

Koryfeje
Anna Bebenow
Sylwia Brzezińska
Marta Kurkowska
Marta Kwaśniak
Anna Pietrykowska
Elżbieta Ponicka-Bukolt
Tomasz Gruszecki
Ryszard Madejski
Bogusz Osiński
Konrad Przybytniak
Tomasz Wojciechowski

Zespół
Clelia Averna
Ewa Białek-Seleznev
Agnieszka Błaszczyk
Anna Bobrowska
Natallia Hlinskikh-Rochna
Sandra Kruk
Mariola Moder-Kułakowska
Ewa Sikorska
Joanna Strojna
Leo Patrick
Paweł Kruk
Cezary Modzelewski
Paweł Nowicki
Remigiusz Orłowski
Henryk Adamski*
Cezary Pyszka*

Masażyści-rehabilitanci
Stanisław Szkotnicki*
Christian Justino*
Paulina Mira*

Chór

Kierownik
Henryk Wierzchoń

Korepetytor
Valeriya Savchenko

Inspektor
Józef Guździoł

Soprany
Ewa Banasiak
Hanna Grot
Joanna Gwiazdowska
Małgorzata Horoszkiewicz
Izabela Januszewska
Krystyna Klimczak
Renata Nowak
Klaudia Pawełczyk
Hanna Pawlitka-Pawłowska
Aleksandra Pliszka
Dorota Sobczak
Kamila Sójka
Joanna Tkaczuk
Jolanta Wagner
Anna Wawrzyniak
Mariola Winkler-Kołtyś
Ada Ber*
Joanna Jendrzejewska*
Izabela Miloch*
Maria Swatek*
Maria Tuczkowska*

Alty
Anna Baran
Marta Fortuna
Lidia Golińska
Aleksandra Koczorowska
Tatiana Kujawska-
-Tubiszewska
Anna Malus
Marzena Pawlicka
Elżbieta Skrobiszewska
Danuta Słowińska
Bożena Wysocka
Hanna Bogiel*
Dorota Chorobińska*
Alicja Maison*
Mirosława Maison*
Anna Orczykowska*
Joanna Śmiałkowska*
Magdalena Szwed*
Magdalena Wysocka*

Tenory
Orlin Bebenow
Andrzej Brucki
Jerzy Doliński
Krzysztof Dziedzic
Szymon Figurski
Józef Guździoł
Przemysław Jendrzejewski
Eugeniusz Kalinowski
Marcin Mierzwa
Sławomir Naborczyk
Łukasz Seremet
Grzegorz Szachnowski
Jacek Zieliński
Krzysztof Zimny
Szymon Górski*
Mariusz Ziółkowski*

Basy
Edward Bereit
Jonasz Dunajski
Mateusz Eckert
Leszek Holec
Piotr Kujawiak
Paweł Olszyna
Janusz Stolarski
Paweł Urban
Marek Wawrzyniak
Mirosław Woźniak
Jakub Zarębski
Łukasz Jakubczak*
Jan Kujawski*
Dominik Opaliński*

Konsultant wokalny chóru
Prof. Elżbieta Wtorkowska

Inspicjent
Agnieszka Ryczak

II Inspicjent-Sufler
Anna Kopycińska

Orkiestra

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

Inspektor
Przemysław Nawrocki

I skrzypce
Andrzej Stańczyk
(koncertmistrz)
Helena Piniuta-Szurka
Przemysław Nawrocki
Marcin Tarnawski
Dorota Gajek-Czerw
Wojciech Górecki
Olha Likhnyakevych
Katerina Justino
Michał Kwaśniak
Marta Kępińska
Anna Piniuta*

II skrzypce
Alicja Zok
Anetta Szubert-Górny
Anna Sienkiewicz
Róża Woźniak
Tomasz Komorowski
Lilia Kostiw
Irena Filuś*

Altówki
Mateusz Bocheński
Marta Lutrzykowska
Beata Figas
Ihor Lavrys
Bartosz Olejnik
Michał Rak
Zbigniew Szczęch*

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

Kontrabasy
Maciej Kuczyniecki
Łukasz Macioszek
Andrzej Szajda
Dariusz Chojecki*
Agata Struczyk*

Flety
Monika Jabłońska-Figas
Tomasz Pawlicki
Julia Stanecka
Mirosława Pawłowska

Obaje
Bogumił Sykuła
Jacek Polański
Bogumiła Olejnik
Ewelina Klocek

Klarnety
Jarosław Górny
Mirosław Dudziński
Wojciech Kuczyniecki
Krzysztof Biernacki

Fagoty
Adam Kwiatkowski
Bartosz Nogacki
Andrzej Szcześniewski

Trąbki
Janusz Bobiński
Jacek Wieczorek
Krzysztof Marlewski
Łukasz Rafiński

Waltornie
Wojciech Bryliński
Serhiy Matsenko
Katarzyna Nawrocka
Aliaksandr Uss
Janusz Stanecki

Puzony
Wojciech Zwolski
Radosław Gdula
Marek Fierka
Cezary Zienkowski*

Tuba
Kazimierz Kmieć*
Robert Bartoszewicz*

Harfa
Dorota Buraczewska-Kraus
Maria Lewandowska*

Perkusja
Grzegorz Jurczyk
Maciej Marciniak
Jacek Kwaśniak
Tomasz Bartecki*
Krzysztof Pilarski*

Fortepian/Organy
Celesta/Klawesyn
Olga Wołkowa
Artur Pilch

Akordeon
Marek Wawrzyniak

Gitara/Cymbały
Orlin Bebenow
Ihor Lomaha*

Z-ca dyrektora
ds. inwestycyjnych
Wojciech Bartczak

Główny księgowy
Krystyna Skrzypczak
Z-ca głównego księgowego
Wanda Borowicz
Ewa Lewandowska

Kierownik Koordynacji Pracy Artystycznej
Piotr Karczewski

Koordynator pracy artystycznej
Karolina Stańkowska

Kierownik Działu Spraw Pracowniczych
Janina Litwiniuk

Kierownik Działu Promocji i Obsługi Widzów
Robert Chojnacki

Z-ca Kierownika Działu Promocji i Obsługi Widzów
Małgorzata Krüger

Specjalista ds. reklamy
Ewa Chałat
Alicja Kuklińska

Kierownik Działu Administracji
Daniela Stasiak

Główny specjalista
ds. bhp i ppoż.
Małgorzata Gęsicka

Zespół techniczny

Kierownik Działu Technicznego
Jarosław Jeziorski

Główny brygadier sceny
Jarosław Garnszej

Kierownicy pracowni

Elektrycznej
Krzysztof Augustyniak

Akustycznej
Adrian Michalski

Stolarsko-ślusarskiej
Jan Żmijewski

Plastycznej
Donat Zawisza

Fryzjersko-perukarskiej
Halina Kośnik

Modystycznej
Katarzyna Witkowska

Krawieckich
Jolanta Lubawa

Krawieckiej męskiej
(z-ca kier.) Adam Zgoda

Szewskiej
Józef Michalski

Tapicerskiej
Tomasz Oparka

Główny specjalista ds.
kongresów i imprez zleconych
Barbara Bukała

Specjalista ds. kongresowych
Barbara Rubka

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, 85-079 Bydgoszcz, ul. Kościuszki 27
tel. 52 362 91 50, e-mail: sekretariat@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

Sezon artystyczny 2013 / 2014

Wtorek, 4 lutego 2014 r. godz.19.

Pietro Mascagni

RYCERSKOŚĆ WIEŚNIACZA

Santuzza	Jolanta Wagner
Turiddu	Tadeusz Szlenkier
Alfio	Bartłomiej Misiuda
Mamma Lucia	Małgorzata Ratajczak
Lola	Dorota Sobczak

Ruggiero Leoncavallo

PAJACE

Canio (Pagliaccio)	Tomasz Kuk
Nedda (Colombina)	Magdalena Polkowska
Tonio (Taddeo)	Łukasz Goliński
Silvio	Stanisław Kufluk
Beppe (Arlecchino)	Maciej Musiał

CHÓR , BALET i ORKIESTRA OPERY NOVA.

Dzieci z Pracowni Wokalnej Pałacu Młodzieży.

Dyryguje **Wojciech Rajski**

I inspicjent-sufler	Anna Kopycińska
II inspicjent-sufler	Bartłomiej Tomaka

OPERA NOVA
w Bydgoszczy

SEZON 2013/2014

Pietro Mascagni

RYCERSKOŚĆ WIEŚNIACZA

Cavalleria Rusticana

Melodramat muzyczny w jednym akcie Giovanniego Targioniego-Torzettiego i Guida Menasciego

Ruggero Leoncavallo

PAJACE

Pagliacci

Opera w dwu aktach. Tekst i muzyka Ruggera Leoncavalla

Kierownictwo muzyczne
WOJCIECH RAJSKI

Reżyseria
ANDRZEJ BUBIEŃ

Scenografia i kostiumy
ANITA BOJARSKA

Choreografia
Jarosław Staniek

Reżyseria świateł
Artur Szyman

Przygotowanie chóru
Henryk Wierzchoń

Współpraca muzyczna
Piotr Wajrak

Współpraca scenograficzna
Mariusz Napierała

Asystent dyrygenta
Maciej Wierzchoń

Asystent reżysera
Edward Stasiński

Asystent reżysera świateł
Jan Scheiner

Postaci i wykonawcy:

Rycerskość wieśniacza

Santuzza – Halina Fulara – Duda, Darina Gapicz, Monika Ledzion, Jolanta Wagner,
Turiddu – Tomasz Kuk, Maciej Musiał, Tadeusz Szlenkier,
Alfio – Łukasz Goliński, Bartłomiej Misiuda, Leszek Skrla
Mamma Lucia – Barbara Krahel, Małgorzata Ratajczak
Lola – Darina Gapicz, Ewelina Rakoca, Dorota Sobczak

Pajace

Canio (Pagliaccio) – Sylwester Kostecki, Tomasz Kuk, Janusz Ratajczak
Nedda (Colombina) – Małgorzata Grela, Agnieszka Piass, Magdalena Polkowska, Anna Wierzbicka
Tonio (Taddeo) – Łukasz Goliński, Zenon Kowalski, Leszek Skrla
Silvio – Stanisław Kufluk, Bartłomiej Misiuda, Adam Zaremba
Beppe (Arlecchino) – Paweł Krasulak, Maciej Musiał, Pavlo Tolstoy

oraz

CHÓR, BALET I ORKIESTRA OPERY NOVA

Dzieci z Pracowni Wokalnej Pałacu Młodzieży. Przygotowanie Izabela Cywińska-Łomżyńska

Premiera 26 października 2013 r.

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

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

DYREKTOR – MACIEJ FIGAS

Kasa biletowa, ul. Marszałka Focha 5, tel. 052 325-15-55, czynna: wtorek, środa, czwartek, sobota w godz. 15.00-18.30, niedziela w godz. ~~16.00-18.30~~, poniedziałek i piątek tylko w przypadku przedstawień w godz. 18.00-19.00.
Dział Promocji i Obsługi Widzów, 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