学步小瓶

FRANZ LEHÁR

KRAINA UŚMIECHU

DAS LAND DES LÄCHELNS

Spis treści

Witold Gombrowicz ***, Hermann Hesse*** 1

Realizatorzy 2

Osoby i wykonawcy 3

Streszczenie libretta 4

Jan Grzybowski Ferenc Lehár 6

Bernard Grun Łabędzi śpiew 10

Volker Klotz Egzotyzm 16

Kurt Tucholsky Lehár przy fortepianie 20

Teodor W. Adorno Operetka Seria 23

Zdzisława i Tomasz Tołłoczko Art Déco 25

Anna Sieradzka Inwazja egzotyki 29

Maria Pawlikowska-Jasnorzewska Wiersze 33

Victor Segalen Na uroczystość Zaślubin Władcy 41

Pearl S. Buck Mój brat 43

Pu Yi Cudzoziemcy... 45

Egon Erwin Kisch Wiedeń w Pekinie... 47

Noty o autorach 48

OPERA NOVA

Sezon XLV
2001/2002
Dyrektor Maciej Figas

Mnie zawsze zachwycała forma operetkowa, jedna z najszczęśliwszych, moim zdaniem, jakie wytworzyły się w teatrze. O ile opera jest czymś niemrawym, beznadziejnie wydanym pretensjonalności, o tyle operetka w swym boskim idiotyzmie, w niebiańskiej sklerozie, we wspaniałym uskrzydlaniu się swoim za sprawą śpiewu, tańca, gestu, maski, jest dla mnie teatrem doskonałym, doskonale teatralnym.

Witold Gombrowicz

Rozważania - nawiasem mówiąc, pełne wątpliwości - na temat, czy mamy rację w naszych osądach muzycznych i czy taki Lehár, na przykład, nie jest równy Mozartowi, ten problem, jak myślę, podjął już Wilk Stepowy w rozmowie z Pablem... Ale cały ten wywód dziś uważam za mało wartościowy. To psychologizm, który prowadzi donikąd. Jeśli Lehár dorównuje Mozartowi, to dlaczego Hitler nie miałby być równy Jezusowi, a Sartre Sokratesowi... Dzisiejszy świat bardziej potrzebuje moralności niż rozsądku, bardziej jasnej skali wartości niż psychologii...

Hermann Hesse

Franz Lehár

Kraina uśmiechu

Das Land des Lächelns

Operetka romantyczna w trzech aktach

Romantische Operette in drei Akten

Libretto na podstawie Żółtego kaftana Victora Léona
Ludwig Herzer i Fritz Löhner-Beda.

Przekład: Krystyna Chudowolska i Lech Terpiłowski

Prapremiera: Berlin, Metropol - Theater, 10.10.1929

Realizatorzy

kierownictwo muzyczne	Maciej Figas
reżyseria	Andrzej Wiza
adaptacja sceniczna	Edward Stasiński
scenografia	Jerzy Gorazdowski / Arena Theater und Festspiel GmbH z Xanten
choreografia	Henryk Konwiński i Vladzimir Hlinskikh
przygotowanie chóru	Henryk Wierzchoń

Premiera na scenie Teatru Polskiego w Bydgoszczy
20 listopada 1993

Pierwsze przedstawienia przeniesienia na scenę Opery Nova
27 i 28 października 2001

Osoby i wykonawcy

Ferdynand hrabia Lichtenfels	Edward Stasiński
Liza, jego córka	Ewa Godlewska Beata Gramza
Gustaw hrabia von Pottenstein, porucznik dragonów	Andrzej Walczyna
Baronowa Herdegg, jego ciotka	Wiesława Kończewska-Plac
Książę Su Czong, ambasador Chin w Wiedniu	Igor Łosejev Janusz Ratajczak
Księżniczka Mi, jego siostra	Adriana Dankowska Małgorzata Grela
Czang, ich wuj, mandaryn	Jacek Greszta Andrzej Nowakowski Ryszard Smęda
Pi-Pi, starszy eunuch, dozorca haremu	Stanisław Baron
Pułkownik	Jerzy Gruszczyński
Bliźniaczki	Sylwia Brzezińska Marta Ptaszyńska Agnieszka Żmijewska Beata Piskorska Aleksandra Pliszka Beata Walczyna
inspicjent	Grażyna Juszczyk
II inspicjent i sufler	Agnieszka Ryczak

Orkiestra, chór i balet Opery Nova w Bydgoszczy

dyrygenci
Maciej Figas
Vadim Perevoznikov

STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

W letniej rezydencji barona von Lichtenfelsa odbywa się festyn ludowy. Na plac przed oberżą wkraczają oficerowie dragonów. Pułkownik triumfalnie obwieszcza, że baronówna Liza von Lichtenfels odniosła sensacyjny sukces: okiełznała dziką klacz podarowaną baronowi przez amerykańskiego gubernatora, wygrywając tym samym zakład z pułkownikiem o skrzynkę reńskiego wina. Przegrany z wojskowym fasonem „odkomendorowuje" rozbawione towarzystwo do rezydencji von Lichtenfelsa.

W rezydencji gości między innymi amerykański gubernator z czterema figlarnymi córeczkami bliźniaczkami. Demonstruje jak najgorsze maniery i taki sam poziom towarzyskiej konwersacji, gorszący baronową Hardegg, ciotkę porucznika Gustawa von Pottenstein, którego przybycie anonsuje właśnie kamerdyner. W imieniu 44 regimentu dragonów porucznik składa gratulacje bohaterce dnia. Niebawem kamerdyner wkracza po raz drugi, wznosząc szkatułkę z laki - wspaniały dar konsula chińskiego, księcia Su Czonga. W kasetce Liza znajduje bilecik od Su Czonga. Rozmarzoną dziewczynę zastaje w salonie porucznik Gustaw, który po paru wstępnych zdaniach oświadcza się jej, ale dostaje kosza. W chwilę potem w salonie następuje spotkanie Lizy z Su Czongiem. W duecie „herbacianym" oboje wyśpiewują sobie gorące uczucia. Tymczasem baron Lichtenfels, flirtując z córeczkami gubernatora, zgadza się przedstawić im konsula z Krainy Zielonego Smoka. Su Czong, zeuropeizowany, że bardziej nie można, na prośbę dziewcząt śpiewa o miłości takiej, jak ją pojmują Chińczycy. Sentymentalny nastrój płoszy sekretarz Su Czonga, przybyły z wiadomością, że mandaryn Czang prosi go o niezwłoczny powrót do Chin. Niepocieszoną Lizę Su Czong zapewnia o swej miłości. Dziewczyna, która odwzajemnia jego uczucia, decyduje się na wyjazd z ukochanym.

AKT II

Sala tronowa w fortecznym bastionie stryja Czanga wypełniona jest dygnitarzami różnych szczebli. Po chwili ceremonialnie wkracza do niej Czang. Niebawem pojawia się także Su Czong. Po uroczystości obłuczyn żółtego kaftana stryj odbywa rozmowę z bratankiem, wymawiając mu ostro europejskie obyczaje. Czang chce go uczynić następcą swego książęcego tronu, apeluje więc o ustabilizowanie się czyli o rychły ożenek. Pod koniec rozmowy przybywa siostra Su Czonga, Mi, w stroju, za który i jej dostaje się nagana od stryja. Gdy wychodzi, stryj powraca do rozmowy z bratankiem, stanowczo mu odradzając małżeństwo z Europejką. Niewolnica, nałożnica - i owszem, ale nie żona! Ta bezwzględnie musi być Chinką!

Zjawia się Liza, która żali się na swą samotność i otoczenie budzące niepokój. Wręcza ukochanemu złoty medalion - symbol miłości, na cześć której oboje śpiewają pieśń *Kto dał nam klucze do miłości bram.* Tymczasem na dziedzińcu fortecznym w przebraniu mnicha z zakonu Białych Braci Himalajskich pojawia się porucznik Gustaw. Eunuch Pi-Pi rozpoznaje w nim majtka z załogi „Zielonego Smoka". Gustaw przedstawia się jako król Paflagonii i za pomocą sakiewki zapewnia sobie wstęp do niewieścich komnat. Przedtem uzyskuje jeszcze cenną wiadomość o czterech chińskich narzeczonych przeznaczonych dla Su Czonga. O narzeczonych oczekujących na Wyspach Tysiąca Niespodzianek dowiaduje się od stryja także niczego nie podejrzewający Su Czong, który nie chce się podporządkować planom despotycznego Czanga.

W drodze do komnaty Lizy Gustaw spotyka księżniczkę Mi. Między obojgiem budzi się uczucie od pierwszego wejrzenia. Zastaje ich Liza, która mimo jego przebrania, rozpoznaje Gustawa i rzuca mu się na szyję. Gustaw wyjaśnia, że potajemnie przypłynął tym samym statkiem, którym przybyła Liza. Zdumionej hrabiance przekazuje wiadomość o czterech narzeczonych Su Czonga, po czym namawia ją do ucieczki. Kiedy zdesperowana Liza przystaje na tę propozycję, w komnacie pojawiają się uzbrojeni żołnierze oraz Czang i Su Czong. Obaj poznają porucznika, traktują go jednak z honorami należnymi gościowi. Po odejściu Gustawa Liza zarzuca Su Czongowi niewierność. Czang z bratankiem proszą ją, by się opanowała i wzięła udział w rozpoczynającej się właśnie ceremonii ślubnej, jednakże Liza postanawia porzucić Su Czonga.

AKT III

Osamotniona Liza w pięknej pieśni śpiewa o swej tęsknocie za ojczyzną, po czym popada w zadumę, z której usiłują ją wyrwać tancerki dworskie. Następuje spotkanie z Mi, która, jak się okazuje, przygotowała ucieczkę; straże są uśpione, flagowy okręt Czanga czeka w porcie, Su Czong jest zajęty w Komnacie Rozmów i Negocjacji. Ze słów Mi wynika, że stryj Czang zmienił taktykę i zamiast zatrzymywać Lizę, chce ją usunąć z oczu bratanka. Porucznik Gustaw namawia Mi do wspólnej ucieczki, ale spotyka się z odmową („uczono mnie, że najpiękniejsze kwiaty i najprawdziwsza miłość kwitną w moim kraju"). Mimo to, oboje żegnają się czule. Liza i Gustaw ruszają w drogę. Mi wskazuje sekretne wyjście do ogrodu. Niestety, okazuje się, że jest ono zatarasowane. Młodzi próbują więc wyjść przez świątynię, lecz właśnie wtedy rozsuwa się ściana i przed uciekinierami staje Su Czong. Przerażona Mi błaga go o litość, ale Su Czong wspaniałomyślnie oświadcza, że Liza i Gustaw są wolni i bez przeszkód mogą odjechać.

Gdy zostają sami, Mi i Su Czong śpiewają pieśń: *Jeszcze wrócą dni pełne słońca, pełne barw!... Siostrzyczko Mi, los bywa zły, lecz nigdy łez nie jest wart. Póki młodość trwa, życie urok ma... gorycz i miód wypij w miłości do dna!... .*

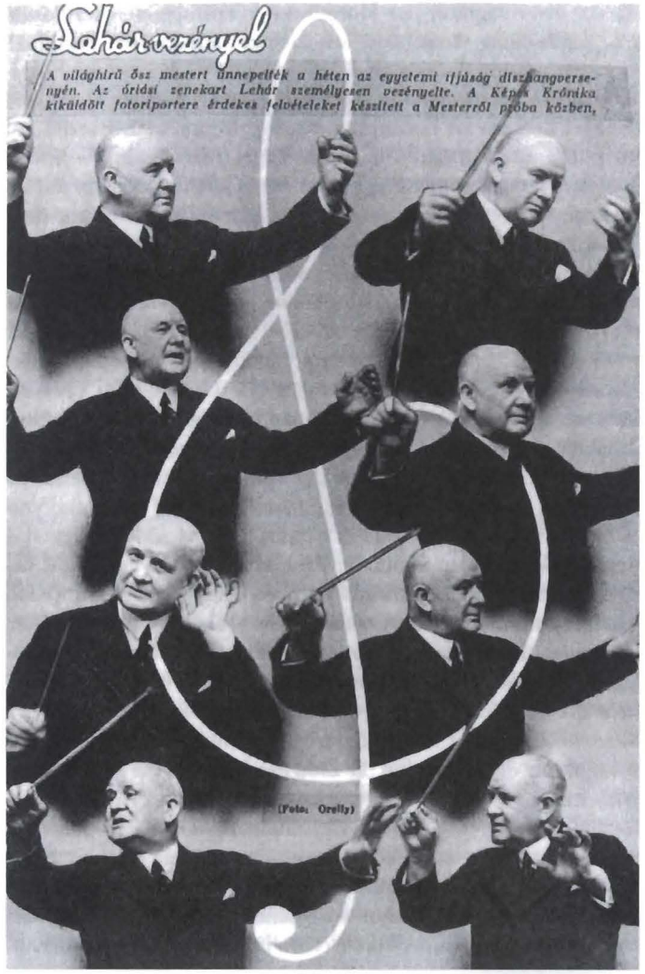
FERENC LEHÁR

JAN GRZYBOWSKI

Jakuba Offenbacha Rossini nazwał „Mozartem Pól Elizejskich". Jan Strauss syn, do odziedziczonego po ojcu tytułu „króla walca" dodał najwyższe cesarsko-operetkowe zaszczyty. Franciszkowi Lehárowi historia poskąpiła trwałego i popularnego przydomka. Odnowiciel wiedeńskiej operetki, pan na dobrach muzycznych, które obejmowały wspaniałą *Krainę Uśmiechu*, nie został uhonorowany przez potomnych nawet tytułem książęcym. Może dlatego, że był to już wiek XX, kiedy blask feudalnych godności raptownie przygasł i od monarszego mecenatu bardziej zaczynały się liczyć wpływy władców kina, radia i płyty gramofonowej. Kiedy Lehár powiększył rzeszę poddanych miłościwie panującego Franciszka Józefa - było to 30 kwietnia 1870 r. - syty chwały Offenbach pisał w Paryżu *Roi Carotte*, 45-letni Strauss kreślił w Wiedniu szkice do *Indigo*, a Sullivan i Gilbert spotkali się w Londynie, by niebawem zawiązać owocną spółkę autorską. Gdy Lehár umierał, była to już epoka telewizji.

Swój życiorys Ferenc Lehár mógłby z powodzeniem odstąpić niejednemu bohaterowi cesarsko-królewskiej operetki. Urodził się w Komárom na Węgrzech. Jego ojciec, też Ferenc, uczeń Suppégo, był kapelmistrzem 30 regimentu piechoty. Komponował marsze, prowadził promenadowe koncerty. Wraz z regimentem ojca, stale zamieniającym miejsca pobytu, mały Ferenc od najwcześniejszych lat odbywał wielką podróż po całej monarchii: Siedmiogród, Budapeszt, Praga, Wiedeń, Sarajewo... Odnotować wypada, że rozgarnięty młodzieniec nie marnotrawił czasu i swoje wojaże traktował jako edukacyjną podróż artystyczną. Asystował przy próbach orkiestrowych ojca, w Budapeszcie, oglądał *Carmen* i *Lohengrina*, w Pradze studiował grę na skrzypcach i kompozycję (tę drugą u samego Dvořaka!). Po pomyślnie zdanym egzaminie w konserwatorium, w lipcu 1888 r., otrzymał angaż jako skrzypek-koncertmistrz w orkiestrze teatralnej w Barmen-Elberfeld. W kilka miesięcy później został I skrzypkiem w orkiestrze ojca, a następnie, w prowincjonalnym Losoncz, najmłodszym kapelmistrzem c.k. armii.

Już wówczas próbował kompozytorskiego rzemiosła: pisał marsze, walce, skomponował dwie opery: pierwszą *Kürassier* (Kirasjer) - do libretta naczelnika stacji w Lonsonczu, drugą, *Rodrigo*, do tekstu pewnego oberleutnanta. Oba dzieła poszły w zapomnienie, ponieważ niedoświadczony kompozytor nie docenił znaczenia fachowego libretta. Nieco pomyślniej potoczyły się losy kolejnej opery *Kukuschka*, której premiera, w Lipsku 1896 r., dała Lehárowi pewne nadzieje na sukces. W optymistycznym odruchu zrzucił nawet mundur (był wówczas kapelmistrzem marynarki w wojennym porcie Pola nad Adriatykiem), ale tylko na 3 miesiące, gdyż 51 guldenów tantiem nie zapewniało jednak egzystencji. Wrócił wtedy nad słoneczny Adriatyk do 87 regimentu piechoty w Trieście. W kwietniu 1898, po śmierci ojca, Lehár obejmuje jego stanowisko kapelmistrza w 3 regimencie piechoty w Budapeszcie. *Kukuschka* wchodzi wówczas na scenę Opery Budapeszteńskiej. O tym ewenemencie powiadamia cesarza dowódca korpusu, książę Lobkovitz. Franciszek Józef, który podobno,



Lehár verényel - Lehár dyryguje, fotomontaż z prasy węgierskiej, rok 1940.

poza regulaminem wojskowym nigdy nie sięgnął po książkę, i nie przepadał też za muzyką, zainteresował się osobą komponującego kapelmistrza. Na próżno jednak pytał o niego podczas rannej parady; Lehár zaspał i na plac nie przyszedł...

Pierwszy prawdziwy sukces przyniósł Lehárowi walc *Złoto i srebro* skomponowany na karnawałową redutę dla księżnej Metternich. Był to końcowy akord wspaniałej historii walca i pierwszy olśniewającej kariery następcy nieodżałowanego Straussa, z którym Lehár spotkał się bodaj tylko raz: w maju 1891 r., podczas uroczystego koncertu na cześć Straussa. Wówczas, w imieniu armii, dwaj kapelmistrzowie: Karel Komzák i Ferenc Lehár - wręczyli leciwemu twórcy ogromny wieniec laurowy...,

z którego parę listków należało już było zatrzymać dla przyszłego autora *Wesołej wdówki*. Wspaniałej *Wdówki* (1905), która, po *Wiedeńskich kobietkach* (1902), *Druciarzu* (1902), *Małżeństwie dla żartu* (1904), przyniosła Lehárowi pełnię sławy. W kwietniu 1907 r. Theater an der Wien dał 400 jej przedstawienie w 1919 - sześćsetne! To mistrzowskie dzieło Lehár napisał mając 34 lata. Zgrabny, dobrze prezentujący się, niebieskooki Węgier z modnymi wąsami, wbrew przyjętym obyczajom rzadko przebywał w kawiarniach. Pracował w domu. Gdy szło o sztukę był uparty, nerwowy, dokładny, bezkompromisowy. Na korespondencję odpowiadał z wojskową punktualnością. Wojskowej edukacji kapelmistrzowskiej zawdzięczał wiele ze swych umiejętności muzycznych. Nabytą w armii precyzję wykorzystywał „dla celów pokojowych". *Książątko* (1909), *Hrabia Luksemburg* (1909), *Ewa* (1911), *Skowronek* (1918), *Błękitny mazur* (1920) pomnażały nabytą sławę.

Rok premiery *Miłości cygańskiej* - 1910 - był dla Lehára rokiem własnej szczęśliwej miłości i wszechstronnego powodzenia: znalazł wybrankę serca, na trzech scenach Wiednia, przy pełnych kompletach, szły jego operetki, poza tym grano go w Londynie, Paryżu, Nowym Jorku... W tym czasie posiadał już wspaniałą willę w Bad Ischl - przedmiot marzeń każdego wiedeńczyka.

Podczas I wojny światowej zamilkł. Gdy po wojnie rozpoczęła się inwazja nowych rytmów z Ameryki, po kawiarniach zaczęto szeptać, że Lehár wypisał się z interesu. I oto, niespodziewanie, wystawił *Paganiniego* (1925), który zapoczątkował nowy, najdojrzalszy artystycznie okres twórczości obejmujący *Carewicza* (1927), *Fryderykę* (1928), *Krainę uśmiechu* (1929) oraz *Piękny jest świat* (1931). W tym okresie z Lehárem związał się słynny tenor, który muzykę i teatr miał we krwi (po matce i ojcu), śpiewak z dyplomem dyrygenckim - Richard Tauber, który dedykowane mu operetki rozsławiał na scenach Berlina i Wiednia.

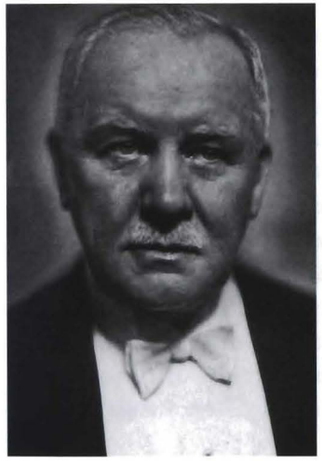
Za szczytowe osiągnięcie Lehára uchodzi powszechnie *Wesoła wdówka*. Sam kompozytor wyżej cenił *Krainę uśmiechu*. W liście z 28 września 1936 do J. J. Schuberta, w którym protestuje przeciwko amerykańskim przeróbkom utworu, napisał wprost, że *Kraina* „jest najlepszym dziełem, jakie dotychczas stworzył".

20 stycznia 1934 na scenę wiedeńskiej Staatsoper weszła *Giuditta*. Trzykrotnie wyższe niż zwykle ceny biletów, prezydent republiki w loży, sam Lehár przy pulpicie dyrygenckim, na scenie Jarmila Novotná i Richard Tauber! Spektakl transmituje 120 rozgłośni! Kwiaty, owacje, pełna gala... Niestety, „świat nie jest już piękny" (jeśli kiedykolwiek taki był, ma się rozumieć, poza sceną operetkową...). W 3 tygodnie później rozpoczęła się likwidacja niepodległej Austrii.

II wojnę światową Lehár przeżył w Bad Ischl. Jego 70 i 75 urodziny przeszły niezauważone. W styczniu 1946 przeniósł się do Zurychu, gdzie zmarła mu żona, Sophie (1947). Przybył tam ciężko chory Tauber, by odwiedzić i pożegnać przyjaciela. Osamotniony Lehár powrócił do Bad Ischl. Zmarł 24 października 1948. Swe dobrze spełnione życie skwitował słowami: „wszystko co ziemskie przeżyłem".

„Każdą nutę należy dokładnie przemyśleć"...
Franz Lehár, rok 1910.

po lewej: Lehár w późnych latach (fot. bez daty),
po prawej: kompozytor przy pulpicie (fot. bez daty).



ŁABĘDZI ŚPIEW

BERNARD GRUN

Od *Paganiniego* zaczyna się ostatni okres twórczości Lehára. Obejmuje on sześć dzieł o charakterze liryczno-dramatycznym, bogatych muzycznie, lecz oddalonych od ideału operetkowego *Paryskiego życia* czy *Zemsty nietoperza*. Trawestując wypowiedź Ryszarda Taubera, można powiedzieć: Lehár nie pisał operetek, lecz pisał Lehára. To, że odchodził przy tym coraz dalej od koncepcji Offenbacha czy Straussa, poczytywać mu można za zasługę lub za błąd - lecz pozostaje faktem historycznym. Jeśli przystaniemy na określenie Egona Friedella, iż chaos jest żywiołem operetki, uznać trzeba, że Lehár swą metodyczną pracą wprowadził w ów chaos ład. Jeśli zaś słuszny jest pogląd innego snującego filozoficzne rozważania autora, że operetka zawdzięcza swe istnienie demaskowaniu plebejusza, tkwiącego w każdym arystokracie, triumfy Lehára zdają się świadczyć o czymś wręcz przeciwnym: że dobra operetka potrafi uznać arystokratę, tkwiącego w każdym plebejuszu. Z uwagi na libretto był *Paganini* nawrotem do biograficznej operetki Jarna. Podobnie jak tam cesarz Józef, Haydn czy książę Eugeniusz, tak tu skrzypek Paganini odnajdywał po miłosnych zgryzotach drogę ku prawdziwemu swemu powołaniu. Lecz dzieło Lehára przewyższało dzieła poprzednich intensywnością muzyki. Każdy jej takt przemawiał głosem nowej, potężnej inspiracji. *Rad jam pocałunki, kradł; Miłość to niebo na ziemi* oraz *Nikt nie kocha cię, jak ja* były prawdziwymi klejnotami partytury, która nie goniąc za popularnością, osiągnęła jej maksimum.

Dwie fatalnie obsadzone role udaremniły sukces premiery wiedeńskiej 30 października 1925. Porywający kunszt śpiewaczy Wery Schwarz i Ryszarda Taubera uczynił w trzy miesiące później z premiery berlińskiej sensację, otwierając dziełu drogę do światowej kariery.

W gronie wielkich tenorów lat dwudziestych - Piccaver, Slezak, Melchior, Gigli, Fleta, Lauri-Volpi - był Ryszard Tauber osobowością wielką i niepowtarzalną: miękkość, kultura, barwa, brawura, belcanto, namiętność jego głosu były tak niezwykłe, iż stał się zdecydowanym ulubieńcem całej swojej generacji. Urodził się 16 maja 1890 w Linzu nad Dunajem jako syn subretki i aktora. Ponieważ muzykę i teatr miał już we krwi, marzył o karierze dyrygenta. Ukończył kapelmistrzowską szkołę przy konserwatorium we Frankfurcie i mając lat osiemnaście został korepetytorem teatru miejskiego w Chemnitz. Pewnego wieczoru, tuż przed rozpoczęciem *Czarodziejskiego fletu*, aktor grający Tamina odwołał swój występ i dwudziestotrzyletni Ryszard, który zawsze interesował się śpiewem, a nawet wziął już parę lekcji - zastąpił go. Wśród publiczności siedzieli wówczas hrabia Seebach, intendent drezdeńskiej Opery Dworskiej oraz jej pierwszy dyrygent, Ernst von Schuch. Zaangażowali Taubera z miejsca. Tak zakończyła się kariera dyrygencka, a rozpoczęła się droga pierwszego tenora.

Osiem lat pozostał Tauber w Dreźnie, śpiewając Verdiego, Pucciniego, Mozarta

Od lewej do prawej: Oscar Strauss, Franz Lehár, Leo Fall (fot. bez daty).

i Wagnera. Zwrócono nań uwagę w Wiedniu i Berlinie, choć jednocześnie sam śpiewak jął odczuwać pewne znużenie. *Wolny strzelec, Niziny, Mignon, Uprowadzenie, Pajace, Faust, Wolny strzelec*... na dłuższą metę to go nudziło. Dawał koncerty pieśni, nagrywał płyty gramofonowe - aż wreszcie, wiosną 1924, spotkał Lehára. Cenili się wzajemnie, nazwiska ich opromieniała sława. Obaj byli niezwykle mądrzy, toteż rychło wytworzył się osobliwy między nimi związek, tak owocny dla obu stron, do którego artystycznie byli predestynowani, choć charakterami do siebie nie pasowali. Lehár, całkowicie pogrążony we własnym świecie i własnej muzyce, podchodził ostrożnie do rzeczy i ludzi, był oszczędny, pedantyczny, nienaganny, punktualny, mieszczański, poważny. Tauber przedstawiał typ „cygana" o szerokim geście i dobrym sercu, był naturalny i ufny. Konwencje

istniały dlań tylko po to, by je pomijać, uczucia - by szafować nimi na wszystkie strony, pieniądze - by rozrzucać je pełnymi garściami. A przecież następowała pomiędzy nimi nieustająca wymiana, która ściśle obu ze sobą związała, czyniąc ich tym, co Lehár określił kiedyś mianem „braci pozbawionych luksusu węzłów krwi". Wielki moment pary Lehár-Tauber następował każdego wieczoru - jak za dawnych czasów Girardiego - gdy w połowie drugiego aktu śpiewak pozostawał sam na scenie. Orkiestra rozpoczynała przygrywkę fortissimo, potem króciutka pauza, sekunda ciszy, w której wszyscy wstrzymywali dech i oto ogarniał widownię urzekający czar niezwykłego głosu, potężnego, pełnego namiętności, to znów wibrującego w lekkim jak tchnienie piano. Wybuchały oklaski, publiczność szalała. Tauber spoglądał z triumfem na widownię, kłaniał się głęboko, trzy, cztery razy. Ludzie krzyczeli: „Da capo! Da capo!" Uśmiech pojawiał się na twarzy śpiewaka, zerkał na dyrygenta, potem znów zaczynał: tym razem pianissimo, nieomal szeptem. Znów huragan braw i jeszcze jeden nadprogram - i znowu, i jeszcze. Dopóki śpiewak nie pokręcił głową, nie pomachał widzom i nie zszedł ze sceny.

W rok po premierze *Paganiniego* śpiewał Tauber tytułową rolę w nowej operetce Lehára - w *Carewiczu*. Oparta na *une piéce bien faite* Gabrieli Zapolskiej, opowiadała ona historię miłości nieśmiałego młodego następcy tronu, Aleksego, do tancerki Soni, miłości, która z zabawy przerodziła się w dręczącą namiętność, a zakończyła tragiczną rezygnacją. Zdecydowanie odbiegająca od rosyjskiego kolorytu *Kukuszki*, pobrzmiewa w durowo-molowej, mrocznej muzyce *Carewicza* czuła elegijna nuta pożądania, odnajdywania się i rozstania: w soczystym E-dur pieśni *Soni Przybędzie ktoś* i *con tenerezza* w Aleksego *Ach, czemuż każdej wiosny jeden tylko maj?* z oddali w tęsknej pieśni o Wołdze, a płomiennie w walcu As-dur *Ciebie jedynie mam*.

Lehár spędzał w tym okresie coraz więcej czasu w Berlinie. Cieszył go entuzjazm, z jakim go tam witano, interesowała różnorodność i śmiałość programów teatralnych i mnóstwo utalentowanych aktorów. Nagle oto pojawiło się nowe, wspaniałe pokolenie interpretatorów Lehára: śpiewacy, jak Bollmann, Bohnen, Jöken, Roswaenge, i primadonny, jak Schwarz, Alpar, Dorsch, Eggerth czy Rita Georg. Lehár jeździł z premiery na premierę, dyrygował, pozwalał się uwielbiać i pisał dalej. Z *Fryderyką* wszedł w jego życie nowy, inspirujący współpracownik - pisarz Fritz Löhner-Beda (1883 - 1942). Pochodził on z Sudetów, był początkowo prawnikiem, postać miał atletyczną, w agresywny i śmiały sposób zwalczał wszystko, co puste, złe i obłudne, i był nieustraszonym bojownikiem zawsze, gdy chodziło o osobiste i duchowe prawa. Za młodu tworzył nader sugestywne liryczne i satyryczne wiersze, napisał też dramat o Oskarze Wildzie *Król życia*, który wywarł wielkie wrażenie. Poprzez kabaret doszedł do pisania szlagierów, stając się niezmiernie produktywny w tej dziedzinie, a z czasem do operetki. Był

Trzech tenorów w Bremie, przed podróżą do Ameryki.
Od lewej do prawej: Armando Tokatyan, Jan Kiepura i Richard Tauber.
Rok 1931.

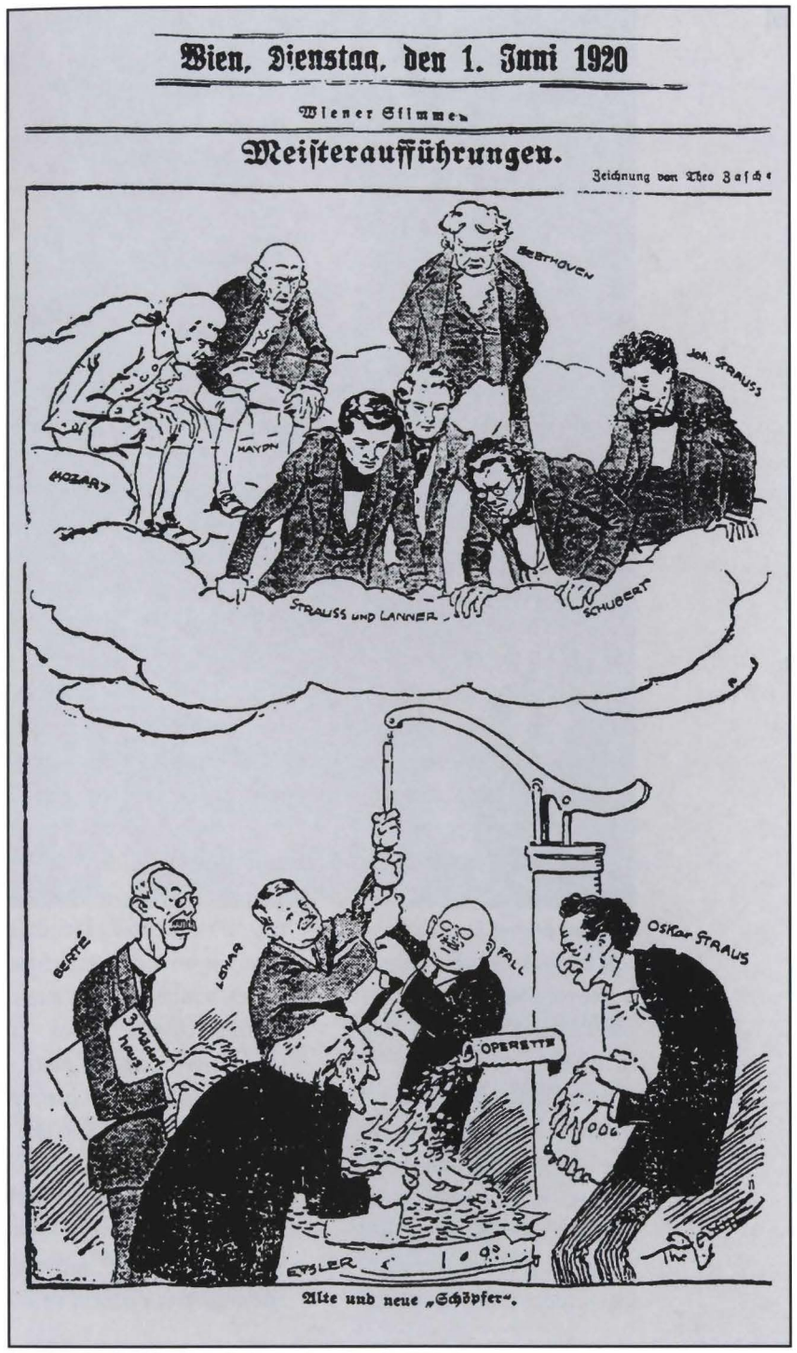
współpracownikiem Eyslera, Aschera i Stolza, zanim spotkał się z trzeźwo myślącym Lehárem, któremu znajomość spraw muzyki i teatru Bedy okazała się niezmiernie przydatna. Pomysł *Fryderyki* pochodził od przyjaciela Bedy, dr Ludwika Herzera, który przydał rzewnym dziejom młodzieńczej miłości Goethego do córki pastora w Sesenheim, Briona, staroheidelbergskiego kolorytu i ukształtował całość w zgrabne libretto. Uświęcone nazwiska w spisie osób doprowadzały krytyków do szału - rzadko przyjmowano utwór sceniczny, który w przyszłości miał się cieszyć światową sławą, z takim sarkazmem. Librecistom zarzucano, że zrobili z Goethego beksę, z nieszczęśliwego Reinholda Lenza wsiowego przygłupka, a z wielkiego księcia Sachsen-Weimar, Karola Augusta, figurę z panoptikum. Muzykę Lehára pomijano pełnym szacunku brakiem zrozumienia. *Dziewczyno ty moja* Taubera oraz ekspresyjne *Po cóż całusem budzisz mnie* Käthe Dorsch zbyto protek-

cjonalnie, a na stylową, piękną i subtelną muzykę, szlachetne brzmienie orkiestry i mistrzowską oszczędność środków nikt nie zwrócił uwagi. Lecz tym bardziej przemówiło dzieło do mas: w trzy miesiące po premierze, która odbyła się w berlińskim Metropolu 4 października 1928, była *Fryderyka* najczęściej graną sztuką niemiecką. W osobach nowych właścicieli Metropolu, braciach Alfredzie i Fritzu Rotterach, pozyskał Lehár dwóch zagorzałych szermierzy swoich idei. Pełni entuzjazmu, opętani teatrem, z gestem, nadawali dziełom Lehára należny im *cachet:* wspaniałą wystawę, rewelacyjną obsadę, najlepszą orkiestrę i wszelką, zapewniającą powodzenie troskę. Operetka Lehára-Taubera w Metropolu gwarantowała widownię wyprzedaną na cały sezon. Co roku zaczynano już około Bożego Narodzenia myśleć o nowościach na jesień, omawiając z przejęciem każdy projekt.

W gronie przyjaciół, którzy ciągle jeszcze podziwiali *Żółty kaftan*, wspominając wszystkie zalety tej operetki i ubolewając nad jej niepowodzeniem, wojowniczy Beda był najbardziej zapalony. Z pomocą Herzera przekonał zawsze skłonnego do przeróbek Lehára, że kilka zręcznych poprawek zdoła przywrócić dzieło do życia. Książę Su-Chong, żeniący się z wiedenką i uwożący ją do swego pałacu w Pekinie, był rolą stworzoną dla Taubera, pod warunkiem, że dawny nieprzekonywający happy end zastąpiony zostanie tradycyjnym pożegnaniem i rozstaniem kochanków. Akcję skondensowano, urealniono partie buffo, skreślono zbędne chóry i odsłony - i dawny niewypał doczekał się jako *Kraina uśmiechu* 10 października triumfalnego zmartwychwstania. W szesnastotaktowym łączniku w Des-dur, który zabrzmiał w *Żółtym kaftanie* na dwie minuty przed zapadnięciem kurtyny po raz pierwszy i ostatni, dostrzegł Beda główny temat nowego dzieła, a podłożywszy podeń słowa *Twoim jest serce me*, stworzył najpiękniejszą z pieśni Taubera. Teraz dopiero ujawniła się w pełni mnogość melodii, a dawne *Uśmiech na ustach, Wieniec z kwiatów jabłoni, Moja miłość, twoja miłość, Przy herbatce "en deux"* grano niebawem i śpiewano równie często, co dokomponowane *Któż w sercach nam miłości wzniecił żar.*

Wszystko, co wydawało się tak łatwe i całkowicie powiodło się w *Krainie uśmiechu*, zakończyło się, mimo wytrwałych wysiłków, niepowodzeniem w operetce *Schön ist die Welt (Piękny jest świat,* 1931) - stanowiącej przeróbkę *Endlich allein* - głównie dlatego, iż Lehár uparł się przy „tristanowskiej" koncepcji drugiego aktu. Historia następcy tronu z X, który poślubić ma następczynię tronu z Y, wcale jej nie znając, i wynikające stąd perypetie stanowiły temat już tak oklepany, że nie mógł wzbudzić zainteresowania. Muzyka Lehára, śmiała i elektryzująca w roku 1914, wydała się po siedemnastu latach - z małymi wyjątkami - pusta i pretensjonalna, a wokalna wirtuozeria Taubera i pani Alpar nie mogły przesłonić faktu, że minął już czas modernizowania starych operetek.

przełożyła Maria Kurecka



Starzy i nowi „twórcy". Karykatura Teodora Zaschego. Czerwiec 1920 rok.

EGZOTYZM

VOLKER KLOTZ

Najogólniej rzecz biorąc, egzotyzm to rozprawa z jakimś obcym „gdzieś tam" ukazanym i ocenionym z perspektywy swojszczyzny. Dla teatru, a więc i dla operetki, taki punkt widzenia stwarza dwie możliwości, dwa odmienne sposoby ustosunkowania się do miejsca akcji. Pierwszy, polegający na przeniesieniu postaci „stąd" „tam", można by nazwać postawą eskapistyczną, sposób drugi - przeciwny - nazwijmy umownie inwazyjnym, polega na sprowadzeniu postaci „stamtąd" „tu". Pierwszy typ operetki reprezentuje *Fatiniza* Franciszka von Suppégo (w której środkowoeuropejscy Cyganie rzuceni są na pogranicze rosyjsko-tureckie w okresie wojny krymskiej), *Ba-ba-clan* Offenbacha, *Gejsza* Jonesa czy *Księżniczka Nefretete* Distala. Typ drugi to sztuki, w których bohaterowie z dalekich stron opuszczają swe środowisko, przybywają do nas i konfrontują nasze formy życia z tymi, w których wyrośli. Do tej kategorii bez wątpienia należy *Nęcący płomień* Eduarda Künnekego (przygody Cyganki z Andaluzji w bidermajerowskim Berlinie), *Bajadera* Kálmána oraz *Giroflé - Girofla* Lecocqa.

W postaci czystej, skrajnej typy te występują niezbyt często, w każdym razie nieporównanie rzadziej aniżeli typ mieszany, gdzie punkt ciężkości pada raz tu, raz tam. Otóż ten właśnie typ cieszył się wielką popularnością w ostatnim okresie rozwoju operetki, to jest w latach trzydziestych. Naturalnie nie był to żaden przypadek. Wspomniana dekada to czasy ekspansji Art Déco - stylistycznego nurtu w architekturze, modzie i artystycznym rzemiośle, który w elegancki sposób pomagał eleganckiemu światu zapomnieć o wszechobecnym kryzysie gospodarczym i o estetycznych ekstrawagancjach poprzednich dziesięcioleci (eksperymenty awangardy, rygorystyczny funkcjonalizm, tzw. „nowa rzeczowość" i jej kult maszyn), które ten świat przyprawiały o męki. Był to więc powrót „dobrego smaku", powrót do subtelności i dekoracyjnego upiększania atmosfery - tak w siedzibach prywatnych jak i w gmachach publicznych. Jednak, w przeciwieństwie do secesji, do której próbowano nawiązać, Art Déco czerpało swe ornamentalne pomysły z przeróżnych źródeł - z Afryki, z Indii, Chin, ba, nawet z Ameryki Łacińskiej. Ta tendencja, rzecz jasna, znajduje odbicie w operetce. Wiele utworów z tamtych lat to dekoracyjne sztuki, w których niedostatki dowcipu (a często inwencji) tuszuje bogactwo oprawy - zarówno brzmieniowej jak i plastycznej. We Francji zwano je *opérettes à grand spectacle*, a pisali je głównie producenci konfekcji muzycznej, trzeciorzędni autorzy tacy jak Vincent Scotto czy Georges Van Parys. W krajach niemieckiego obszaru językowego sprawy potoczły się inaczej. Tu w tym kierunku poszli dwaj niebywale zdolni twórcy, których dzieła błyskawicznie zdobyły sceny całego świata. Pierwszy z nich to wiekowy już mistrz Franz Lehár ze swymi późnymi dziełami. Drugi, Paul Abraham, dopiero zaczynał swą karierę, był zatem jeszcze nowicjuszem... Powiedzmy od razu, że obaj czynili, co tylko mogli, by zadośćuczynić wymogom nowej mody. Jako obywatele wielonarodowej naddunajskiej monarchii obaj byli muzycznymi poliglotami, od dzieciństwa świetnie obeznanymi z muzycznym folklorem cygańskim, węgierskim, słowackim, chorwackim, polskim czy włoskim...

Richard Tauber jako Su Czong (1929 r.).

W swych pierwszych dziełach, skomponowanych na początku stulecia, Franz Lehár wykorzystywał tę wielojęzyczność „Cekanii", mało tego, sięgał dalej, do Francji, co znalazło odbicie w *Wesołej wdówce*, w *Hrabim Luxemburga* czy w *Ewie*. Rezultat tego był doskonały, i to pod każdym względem: tematycznym, dramaturgicznym i oczywiście muzycznym. Podobnie jest w *Druciarzu* ze słowackimi dziećmi rzuconymi w wielkomiejskie środowisko Wiednia, podobnie w *Cygańskiej miłości*, w której bojarska córa traci głowę dla wędrownego skrzypka, podobnie wreszcie w *Białym mazurze*, gdzie austryjacka hrabianka i polski szlachcic zakochują się w sobie pod koniec balu, o świcie, podczas białego mazura. W wszystkich tych dziełach kontrast różnych idiomów muzycznych odzwierciedla albo wprost uwypukla napięcia czy konflikty dzielące postaci. W operetkach komponowanych w latach dwudziestych ten istotny rys coraz wyraźniej zanika. Teraz egzotyka muzyczna staje się celem samym w sobie, wirtuozowskich chwytem, zaś Lehár zachowuje się tak jak turysta, który się znalazł w obcym kraju, i który za wszelką cenę stara się ukryć, że jest cudzoziemcem... Rezultatem tego jest coś, co określa się mianem przestylizowania, a co lepiej nazwać po prostu przesadą. Jako kompozytor Lehár ma nadal wiele świetnych pomysłów, ma też świetnie opanowane rzemiosło, stąd *Frasquita* jest bardziej hiszpańska niż jakakolwiek hiszpańska operetka, a *Żółty kaftan* jest bardziej chiński niż Żółta Rzeka... Problem w tym, że obecnie egzotyzm nie jest już tematycznie niezbędny, nie współtworzy dramatycznych impulsów i nie potęguje napięć. Wprost przeciwnie, koloryt lokalny, zastosowany w dawce przesadnej, zdecydowanie napięcie osłabia. Ostateczne konsekwencje tego rozpasanego egzotyzmu obserwujemy w ostatnich utworach Lehára, w których uciekając od tradycyjnego schematu operetki popada on w inny, znacznie sztywniejszy schemat operetki quasi tragicznej. Los, który w jego wcześniejszych dziełach był w stanie ruszyć świat z posad, teraz okazuje się tak słaby (albo tak srogi), że niszczy miłość dwu zakochanych w sobie, skądinąd przecież wrażliwych istot... Nie udaje się ona genialnemu skrzypkowi i księżniczce Lukki (*Paganini*), nie udaje się marzycielskiemu carewiczowi zakochanemu w czerkieskiej tancerce (*Carewicz*), nie udaje się również austriackiej hrabiance i jej księciu z chińskiej *Krainy uśmiechu*. Ówże książę - Su Czong - powtarza pod koniec sztuki swą arię *Uśmiech na ustach na dobre i złe... nikt nie odgadnie, że prawdy są dwie; inna dla mnie i inna dla świata* ... Otóż to motto stało się - niezamierzenie - ironicznym gestem pożegnania wobec całego gatunku operetki. Jej osobliwa przewaga nad dramatem i operą polegała na tym, że śpiewy i tańce zbiorowości osłaniały a zarazem uwypuklały tragizm wewnętrznego życia jednostki, jej samotność i jej prawdę. W klasycznej operetce nie ma sprzeczności między rzeczywistością ukrytych pragnień i tym, co bohaterów otacza na zewnątrz. Leciwemu Lehárowi, który o takiej lekkomyślności nie chciał nic wiedzieć, zabrakło muzycznych sił, aby wyrazić to, przed czym wzbrania się książę Su Czong: pokazać prawdę skrytą wewnątrz, pokazać na scenie tak, by widz ją ujrzał i usłyszał. Wyrzeczenie jako kulminacyjny punkt muzyczno-dramatycznej akcji nie jest tu niczym innym jak wyrzeczeniem jasności, sugestywności i wyrazistości, słowem rezygnacją z tego, co jest alfą i omegą teatru.

przełożył Józef Baliński

Richard Tauber jako Su Czong w filmie Maxa Reichmanna z 1930 roku.

LEHÁR PRZY FORTEPIANIE

KURT TUCHOLSKY

W Londynie jest parę kin, w których wyświetla się tylko dźwiękowe przeglądy wydarzeń tygodnia. Oglądanie czegoś takiego jest zajęciem pouczającym i nader zabawnym. Naturalnie, wszystko jest ocenzurowane, przecedzone, sprawdzone i jeszcze raz przecedzone - wszystko przechodzi przez całą serię kontroli. „Co? Nie! Tego nie puścimy! Tego dać nie możemy! Odmowa zgody!" - od wydawcy aż po cenzora. Mimo to, najciekawsze w tych przeglądach jest bez wątpienia to, że pokazują one, co popadnie i co się da. Przede wszystkim masy: święta, procesje, pochody, parady, capstrzyki i defilady w tysiącach przeróżnych ujęć. Niechaj podatnik wie, że coś ma ze swojego żołnierza! Nie tylko wtedy, gdy za darmo polegnie na polu chwały, bo tego domaga się narodowa duma, lecz również w czasie pokoju... zamiast opery. Tak, tak, w tych salach jest na co popatrzyć! I na wyścigi konne, ujęte w takie kadry, że więcej człowiek by nie zobaczył nawet z najdroższego miejsca ... i na... w samym środku Londynu... nie może być!..., a jednak, owszem... i na Lehára! Najpierw jakiś głos zapowiada, że już za chwilę zobaczymy go przy fortepianie, co da nam bezpośredni wgląd, jak się pracuje nad nową operetką. Muszę wyznać, że wprost przepadam za tego rodzaju nieprzyzwoitościami, więc z podniecenia aż uszczypnąłem się we własną nogę, zwłaszcza że w pobliżu nie było żadnej innej. Tymczasem na ekranie pojawił się On. Zobaczyłem przy fortepianie mężczyznę, a przegląd tygodnia przemówił do mnie jego głosem: „Niezmiernie się cieszę, że moje melodie zna cały świat i że, jak słyszę, ludzie chcą mnie wreszcie zobaczyć... Dlatego też"... W tej samej chwili zaczął nam grać na swym wielkim pudle, po parę taktów ze swych dawniejszych operetek, z których *Wesoła wdówka* ma sporo naprawdę ładnej muzyki. Następnie dodał jeszcze to i owo - bo niby czemu nie? - a wszystko, rzecz jasna, było i piękne i ładne... Potem jednakże przeszedł do swojej nowej operetki, abyśmy mogli zobaczyć, jak muzyka powstaje w pracowni mistrza. W pracowni zaś zobaczyłem dwu librecistów. Wszechmocny Boże, któryś jest w niebie, i któryś stworzył i roztocz serowy i Hitlera, i kiełbaski z psów, i czarnych i czerwonych klechów, i chuć z kompotem - drogi Boże, tego nie powinieneś był czynić! Właśnie tego nie! - choć z drugiej strony było to bardzo pouczające... Jak dotąd, deptak w Ischl znałem tylko z widokówek, a więc bez ludzi, teraz natomiast nareszcie wiem, jak wyglądają ci, którzy w Lehárowskiej *Fryderyce* napisali słowa: *Ja, hier ist alles in Poesie getaucht**. Ujrzałem tedy obu nurków** i było to coś niebywałego. Pierwszy - ten mniejszy - w ogóle się nie odezwał, tylko stał. To był poeta, autor tekstu. Lecz to nie on, tylko ten drugi, wyższy nurek, był tym, co pisze piękne pieśni, a na dowód jedną z nich trzymał właśnie w ręku. Obaj zachowywali się tak jakby byli przy pracy, choć rzecz jasna nie byli, wszystko bowiem przebiegało zbyt spokojnie, nazbyt zgodnie i gładko. W końcu nurek rzekł do Lehára: Może zagraj to teraz, to sprawdzimy, czy wszystko jest, tak jak ma być. Więc Lehár zagrał, a nurek zaczął śpiewać. No, nie dosłownie, bo śpiewać nie umiał, zresztą nikt tego od niego nie wymagał, choć, jak wiemy, niemało jest ludzi, którzy ochoczo śpiewają, mimo że wcale tego nie potrafią. Więc nurek zaczął: *Wenn die Liebe will / stehn die Sterne still* *** jednakże szybko przerwał, mówiąc, iż tak sobie tylko markuje... Wtedy Lehár energicznie zastukał palcem... „Sukces operetki zależy w dużej mierze od dobrego libretta. Postaci sztuki muszą być prawdziwe, a ich losy powinny wzbudzać u publiczności zrozumienie. Zwykle biorę na warsztat tylko takie libretta, w których los bohaterki naprawdę mnie wzrusza, a jej przeżycia absorbują mnie tak, jakby chodziło o mnie samego... Zawiązanie węzła akcji i rozwiązanie musi pozostawać w logicznym związku"... Tak przemawiał Lehár. Było to bardzo podniosłe. Zaraz potem usłyszeliśmy tenora, który przemienił te słowa w muzykę. Krytyk, o ile jest to mężczyzna, nie powinien zabierać głosu na temat tenorów, w tym względzie bowiem brak mu kompetencji. Gdy kobiety wpadają w zachwyt, słysząc tenora, który zaszepce coś do nich falsetem, my, mężczyźni nic a nic z tego nie rozumiemy. Nie pojmujemy, bo jest to zjawisko psychologiczne, a rzadko który mężczyzna posiada *uterus*... Chcąc nie chcąc musimy więc ograniczyć się do stwierdzenia: to jest ten sposób pozyskiwania miłości, który dla nas jest niedostępny...

„Dlaczego operetka ma większą moc przyciągania publiczności niż jakakolwiek inna forma teatru? Według mnie sprawa polega na tym, że operetka najpełniej odpowiada upodobaniom ogółu. Opera, tragedia, komedia - to samo dotyczy opowiadań, powieści, poezji - zyskują uznanie tylko pewnej części publiczności, natomiast operetka zwraca się do całej ludzkości i u wszystkich znajduje poklask. Ileż to razy utyskiwano, że operetka schlebia płytkiemu smakowi najmniej wybrednej publiczności. Co do mnie, to nadal uważam, że dobra operetka może być dziełem kształtującym dobry smak. Wybrednemu widzowi stwarza okazję do wzruszeń, a nierzadko sprawia mu również przyjemność, natomiast odbiorcom mniej wymagającym wyrabia poczucie smaku. W operetce sztuka, by tak rzec, sama z siebie podkpiwa. Dramatyczny zmysł drwi z idiotycznych powikłań życia, muzyczny zmysł znajduje spełnienie w radosnych i wdzięcznych melodiach, oko wpada w zachwyt na widok wysmakowanych dekoracji i wspaniałych kostiumów.W operetce wszystko służy jednemu celowi: sprawieniu widzowi przyjemności. Jak to powiada Nietzsche, w każdym dorosłym drzemie wielkie dziecko... Ta uwaga znakomicie pasuje do wszystkich amatorów operetki, w szczególności zaś do każdej kobiety, która jest jej największą i najpotężniejszą sojuszniczką. Ona sama czuje się w operetce niczym primadonna, stąd podziw, który postaci na scenie okazują protagonistce, schlebia nie tyle bohaterce, co jej. To ze względu na kobiety wszystkie operetki noszą jednaki tytuł: Jak się wam podobam?, albo dokładniej: Jak się podobam mężczyznom? Z muzyki, tek-

stu i z tego, co się dzieje na scenie, kobieta tworzy sobie nowe pojęcia o tym, czym jest urok, powab i wdzięk, na czym polega odwieczna sztuka gry miłosnej". Tak prawił Lehár... Zapewne dlatego... wszystkie jego melodie brzmią tak samo... W końcu w pewnym sensie jest to odwieczna, stale ta sama melodia, którą wszędzie da się wcisnąć. No cóż, jeśli Puccini to Verdi dla maluczkich, to Lehár jest niewątpliwie ich Puccinim...

Że też coś takiego zyskało sobie międzynarodowy rozgłos, a wykształceni artyści roją sobie, że śpiewając to na scenach całego świata, spełniają jakąś doniosłą kulturową misję...

Panem et circenses! Chleba i igrzysk!... Z chlebem obecnie jest krucho, za to igrzyskom nie ma końca... Lehárze, Lehárze, nie masz pojęcia, jak ja za tobą przepadam! (1931)

przełożył Józef Baliński

* „Tak, tutaj wszystko skąpane jest w poezji". *Fryderyka* - operetka (singspiel) Lehára z 1928 roku, której tematem jest młodzieńcza miłość Goethego do Fryderyki Brion.

** nieprzetłumaczalna gra słów, aliteracji i skojarzeń: getaucht = skąpany, zanurzony, unurzany; Taucher = nurek (a także nur), Tauber Richard - słynny tenor, współtwórca lehárowskich sukcesów.

*** Gdy miłość zechce, cichną gwiazdy...

Po lewej i po prawej Franciszek Lehár i Richard Tauber, po prawej - w ogrodzie w Bad Ischl. (obie fot. bez daty).

OPERETKA SERIA

TEODOR W. ADORNO

Jako operetkę opera frankfurcka wystawiła *Krainę uśmiechu* Lehára, a ponieważ jest to teatr poważny, operetka, rzecz oczywista, też musiała być nader poważna. Sięgnięto tedy po rzecz o złowróżbnym poziomie, który współczesna operetka przejęła z edukacyjnej opery poprzednich pokoleń, co więcej, udrapowała w stosowny tragizm, który właśnie do tego dojrzał. Rzecz zatem kończy się źle, słodko, podniośle i chwalebnie - również dla słuchacza. Muzyce słodyczy też nie brak, ale na chwalbę to ona nie zasługuje. Jest w niej patos pucciniowskiej *Turandot*, która sama przecież przynależy do operetki... Jest w niej importowana wprost z Włoch rapsodyczno-melodyczna afektacja. Osławiona instrumentacja, przy bliższym wejrzeniu, okazuje się dosyć uboga... Najlepsze są jeszcze szlagiery, których przyjemnie się słucha w hotelowych recepcjach.... (1931)

przełożył Józef Baliński

Richard Tauber i Marlene Dietrich. Hollywood 1939.

Georges Lepape, *Zwierciadło*, il. do Feuillets d'Art, Paryż 1919.

ART DÉCO

ZDZISŁAWA I TOMASZ
TOŁŁOCZKO

Art Déco - to skrót od francuskiego Art Décoratif. Termin ten, podobnie jak większość określeń stylów historycznych, ukuty został w czas jakiś po zakończeniu jego artystycznej aktywności. Gotyk na przykład, długo musiał czekać na swą etykietę, a i ona była pierwej terminem raczej pejoratywnym. Jeden z największych autorytetów w zakresie historii Art Déco, Jean Paul Bouillon przekonywująco twierdził, że styl ten trwał od ok. 1903 do ok. 1940. W swoim czasie nosił wiele nazw bądź przydomków: „styl 1925", „modern style", „ultramodern style", „styl lat 20.", „jazz style", zig-zag moderne", „styl Poiret", „styl Chanel" itd. Dopiero zainteresowanie tymi zjawiskami artystycznymi lat 20., które nie wywodziły się bezpośrednio z awangardy, przypomniało ów zapomniany na wiele lat genre. Moda na nowoczesną sztukę dekoracyjną datuje się od wystawy zorganizowanej w 1966 r. w Paryżu.

Jednym słowem Art Déco bez modernizmu byłaby tylko jakimś nowym rodzajem akademizmu dla elit pieniądza. Z drugiej jednak strony była sztuką, która z trudem mieści się w ramach pojęcia modernizm. Awangarda docierała do elit intelektualnych, do wąskich kręgów odbiorców tej sztuki. Można sobie łatwo wyobrazić jak wielu czytelników *Wiadomości Literackich,* pisma przedwojennej inteligencji polskiej, interesowało się twórczością Zofii Stryjeńskiej, a jak wielu np. Katarzyny Kobro.

Elitaryzm Art Déco polegał na czymś innym. Była to „sztu-

ka i życie wytworne". Trawestujemy tu nazwę jednego z magazynów przedwojennych wydawanego w szacie graficznej bliskiej paryskiej odmianie Art Déco - *Teatr i Życie Wytworne*. Była to sztuka adresowana głównie do wysokich sfer, do szczytów hierarchii społecznej. Był to styl wykwintny i kosztowny. W wersji popularnej, już nie z wyszukanych i drogich materiałów, mniej subtelna artystycznie, sztuka ta docierała do uboższego jej konsumenta. Źródłem sukcesu tego genre'u było, między innymi, przyjęcie, w ślad za secesją, z której Art Déco się wywodzi, zasady syntezy wszystkich sztuk (bez podziału na sztukę „czystą" i użytkową) inaczej koncepcja dzieła sztuki jako całości - *oeuvre d'art total*. Świadomie odwoływano się do sztuki dekoracyjnej dawnych epok. Konsekwentnie łączono dawne wzory czy tylko inspiracje z nowymi kierunkami i technikami artystycznymi, stosując tradycyjne materiały wraz z nowoczesnymi jakie przyniosła chemia i technika. Sztuka ta mimo tego tradycjonalizmu zachowała wyraziście nowoczesną wrażliwość. Mimo krytyki awangardy, dla której nowoczesność (modernizm) oznaczała sztukę, generalnie rzecz biorąc, zaangażowaną społecznie, Art Déco należała, przynajmniej na poły, do modernizmu, atoli twórcy tej sztuki skupili uwagę głównie na zagadnieniu dekoracyjności, lekceważąc pozaartystyczne aspekty sztuki.

Pokusa. Nadruk na luksusowej francuskiej papeterii. 1924, Paryż Bibliotheque Fornay.

Od góry do dołu: Reichiro Kawashima, plakat (bez tytułu), Tokio 1927, Shiseido Cosmetics; dwa kolejne plakaty dla tej samej firmy (oba z roku 1925) zaprojektowane przez nieznanego artystę.

Frank McIntosch, projekt okładki modnego czasopisma Asia, 1930 r.

INWAZJA EGZOTYKI

ANNA SIERADZKA

Pojęcie egzotyki było u progu XX stulecia rozumiane bardzo szeroko - oznaczało praktycznie wszystko, co powstało poza kręgiem europejskiej cywilizacji łacińskiej, a więc zarówno niektóre zjawiska sztuki starożytnej (z Mezopotamii, Krety, archaicznej Grecji, Egiptu), bizantynizujące formy utrwalone na obszarze dawnej Rusi, jak też kultury odległe w czasie i przestrzeni - sztukę Oceanii, Indian południowo- i północnoamerykańskich, Orient Dalekiego i Bliskiego Wschodu (od Japonii, Indii czy Syjamu po kraje arabskie), wreszcie folklor - zarówno afrykański, azjatycki, amerykański, jak i europejski.

W tej powodzi różnorodnych źródeł fowiści pierwsi dokonali wyboru na rzecz przejmowania plastycznych walorów z rzeźby murzyńskiej (w ich ślady poszli wkrótce kubiści) czy z kultury bliskowschodniego Orientu. W tym drugim wyborze szczególnie żarliwie sekundowali im twórcy pierwszej, orientalizującej fazy francuskiego Art Déco, dla których bezpośrednim punktem odwołania stał się orientalizm w wydaniu Baletów Rosyjskich, od 1908 r. prezentujących swe spektakle (zwane do 1913 r. Rosyjskimi Sezonami) w Paryżu i innych miastach zachodniej Europy.

Niekwestionowana rola Baletów Rosyjskich w przenoszeniu tendencji orientalnych do stylu Art Déco, a zwłaszcza mody damskiej, biżuterii, wzorów tkanin, grafiki ilustracyjnej, a także sposobu urządzania wnętrz, jest podnoszona i doceniana przez wszystkich badaczy Art Déco.

Zespół rosyjskich tancerzy, kierowany przez Sergiusza Diagilewa, współdziałający z najsłynniejszym ugrupowaniem rosyjskich modernistów "Mirem Iskusstwa", realizujący spektakle do muzyki czołowych ówczesnych kompozytorów rosyjskich (Mikołaja Rimskiego-Korsakowa, Aleksandra Borodina, Modesta Musorgskiego, Igora Strawińskiego) i francuskich (Claude'a Debussy'ego, Maurice'a Ravela), dążył do uzyskania stylistycznej jedności każdego widowiska, harmonijnie łączącego taniec, muzykę, kostiumy i dekorację. Twórcą scenograficznej oprawy większości spektakli był Leon Bakst, którego talent malarza - dekoratora przyczynił się zarówno do sukcesu Baletów Rosyjskich na zachodzie Europy, jak i do „inwazji" Orientu do formującego się stylu Art Déco.

Bakst koncentrował swe zainteresowania na dwu kręgach kulturowych: archaicznym antyku (co również pokrywało się z tendencjami wczesnej fazy Art Déco) i Oriencie - obejmującym w jego pracach zarówno wpływy sztuki staroruskiej, jak i środkowoazjatyckiej

i bliskowschodniej. Dominujące w realizacjach Baksta nasycone barwy, blask złota, materiały mieniące się bogactwem zgeometryzowanego ornamentu, tworzyły wnętrza pełne wschodniego przepychu, na tle których występowali tancerze w egzotycznych strojach: indyjskich turbanach, malowniczych zawojach, szczodrze dekoltowanych przejrzystych tunikach czy wreszcie bufiastych, „haremowych" szarawarach. Realizacje te były kwintesencją ówczesnych wyobrażeń o fascynującym i tajemniczym, dającym mocne wrażenia zmysłowe i odkrywającym nowe podniety estetyczne Oriencie.

Balety Rosyjskie od 1908 r. prezentowały paryskiej publiczności swe nowatorskie spektakle w oprawie scenicznej nie tylko Baksta, lecz także innych członków „Miru Iskusstwa": Mikołaja Roericha, Aleksandra Gołowina i Aleksandra Benois. Największym triumfem Baksta stał się sezon 1910 r., gdy to Balety Rosyjskie wystawiły w Paryżu *Ognistego ptaka* Igora Strawińskiego, *Fantazję orientalną* Musorgskiego i *Szeherezadę* Rimskiego-Korsakowa.

Zwłaszcza ten ostatni spektakl wzbudził powszechny entuzjazm i zaważył na utrwaleniu orientalizujących tendencji w ówczesnej kulturze. Francuski krytyk Jules Bertraud stwierdzał, iż „Orient z tysiącem kolorów wszedł w nasze szare i monotonne życie, zalewając wszystko. Balet Rosyjski jest kamieniem milowym smaku i gustu francuskiego"; malarz i krytyk Jacques Emil Blanche, oceniając znaczenie spektakli Diagilewa w dwadzieścia lat po ich premierach, głosił, że „[...] pierwsze przedstawienie *Szeherezady* było najważniejszym wieczorem dla teatru, mody, dekoracji wnętrz, biżuterii i wszystkich dziedzin sztuki dekoracyjnej", zaś Marcel Proust w *W poszukiwaniu straconego czasu* uznał rosyjskich artystów za „[...] wielkich odnowicieli teatralnego smaku, którzy w sztuce, sztuczniejszej może od malarstwa, spowodowali rewolucję równie głęboką, jak impresjonizm".

Wachlarz francuski z 1925 roku.
Paryż, Gallerie Duvelleroy.

Nieznany artysta,
projekt tapety, 1925 rok.
Paryż, Bibliotheque Forney

Ken, okładka czasopisma Shukan Asahi,
sierpień 1937 rok, Washington, D.C., Library of Congress.

CHINOISERIE

MARIA PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA

Nie po to chcę jechać do Chin,
by widzieć piękne świątynie,
wieżę jakąś Ming czy Tsin
lub pejzaż w Kao-linie.

Przecież
póki mam twarz białą z różowym,
bez kurzych łapek na skroni,
marzyć o tym lub owym
nikt mi nie wzbroni.

Otóż:
Chcę jechać do chińskiej miłości,
chcę jechać do chińskiej wiśni,
najłatwiej tam i najprościej
sen chiński mi się wyśni.

Może
jakiś szumiący dostojnik,
nieznany, żółty i ciemny,
w ramionach jedwabiem strojnych
nauczy mnie chińskich tajemnic?

Jakich?
Tajemnic laki, herbaty,
płaskich jak liść kapeluszy
pagód i smoków rogatych
i mojej własnej duszy.

FILM AMERYKAŃSKI

MARIA PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA

[...] Widma zwierząt! Widma ludzi Młodych,

w krajobrazach czarno-białych i sinych!

Migające zadzierzyste pagody,

słodkie Indie, nie zaznane Chiny!

Skrzypce nagle pośród nut tysięcy

odnalazły prawdę śpiącą wśród łez:

„Nerwy twoje, krew twoja mogły więcej,

qu'as-tu fait, qu'as-tu fait de ta jeunesse?"

Coś się w duszy śmieje, a coś płacze

i tak mówi patrząc tęsknie z ukrycia:

„Drugi raz - od początku inaczej -

może uda się piękny film życia..."

Greta Garbo w filmie *Painted Veil* z 1934 roku.
Fot. Clarence Sinclair Bull.

Marlene Dietrich w głośnym filmie Josefa von Sternberga *Ekspres do Szanghaju*, 1932 rok., fot. Eugene Robert Richee.

GWOŹDZIK Z SZANGHAJU

MARIA PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA

fokstrot

zielony gwoździk chiński całowany deszczem

wzdychał mało o mało tsing tsong

i kołysany wiatrem szeptał jeszcze jeszcze

tsing tsong ho hong

aż chwycony przez ciebie za zielone włosy

krzyknął z płaczem ach dosyć

tsong

Boris Karloff w filmie *The Mask of Fu Manchu*, 1932 rok.

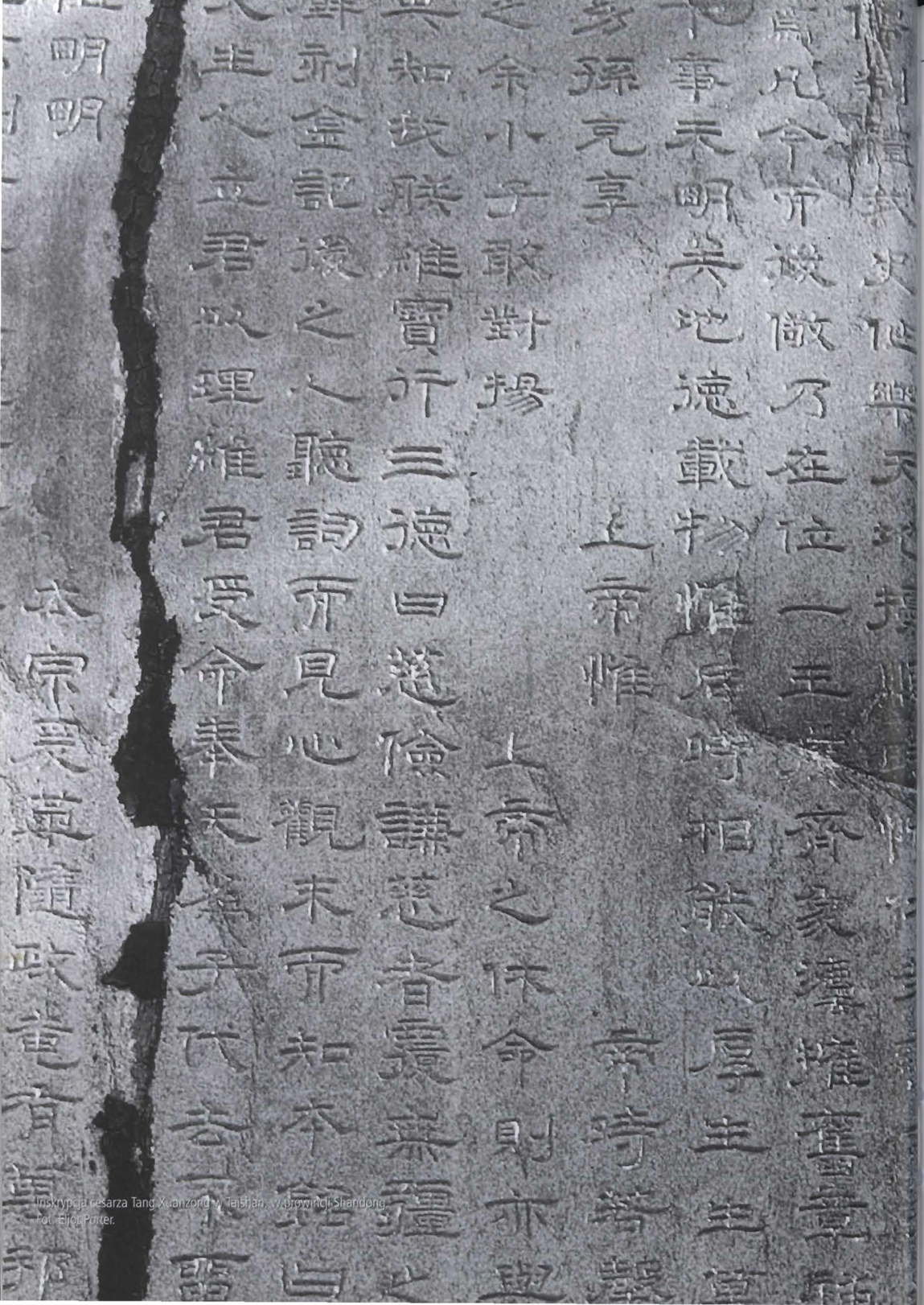
DALEKA PODRÓŻ

MARIA PAWLIKOWSKA-JASNORZEWSKA

O świcie Słońce stoi w zielonym bazarze
sprzedając złote noże i wrzące topazy -
i zasłania śmiech pusty palmowym wachlarzem,
i mówi ci: „Dzień dobry - jesteś w Azji, w Azji..."

Południe w białym stroju z brylantową listwą,
w turbanie pozwijanym z dalekich fantazyj
składa ręce na piersiach i błaga: „Weź wszystko
i skryj głęboko w sercu - jesteś gościem w Azji..."

A wieczorem przez okno, mimo muszarabii,
wpada z księżycem w zębach Mrok drżący z ekstazy
i szepcze: „Oddaj mi się, a potem mnie zabij
złotym sztyletem słońca! Jesteś w Azji, w Azji...".



Inskrypcja cesarza Tang Xuanzong w Taishan, w prowincji Shandong.
Fot. Eliot Porter.

NA UROCZYSTOŚĆ ZAŚLUBIN WŁADCY

VICTOR SEGALEN

Na uroczystość zaślubin Władcy, Ministerstwo Etykiety, proszone przez Cesarzową-Wdowę, poszukawszy rady w Encyklopedii administracyjnej Imperium, opierając się na czcigodnym przykładzie panowania K'ang-hi oraz T'ung-czy, w porozumieniu z Trybunałem Matematyki i Astronomii, z Zarządem Pałacu, uznaje: że jest rzeczą ważną, aby Cesarz miał małżonkę, potrafiącą go wspomagać w kultywowaniu cnoty i zarządzaniu Imperium, łagodnego charakteru, pilną i dobrze wychowaną; i w sposób poniższy ustala ceremonię zaślubin:

Dzień poprzedzający datę zaślubin poświęcony będzie przedstawianiu darów i oznajmieniu - za pośrednictwem Trzech cennych Prezentów - woli Cesarza Cesarzowej-Wybranej.

Trzema Prezentami będą: Tabliczka złota, berło i pieczęć. Rozłożone one zostaną na dziedzińcu, na trzech stołach ustawionych kręgiem otwartym ku południu.

W pomyślnej chwili podejdzie Urzędnik Trybunału Astronomii i obwieści: „Czas radości!"

Cesarz, w swojej szacie ze smokiem, przenikając z południa na północ poprzez zostawioną wolną przestrzeń, niechaj natychmiast przyjdzie upewnić się, że Trzy wielkie drogocenne prezenty - Tabliczka złota, berło i pieczęć - godne są tego, by zostały ofiarowane w hołdzie. Niechaj nadejście jego uświetnią dzwony, bębny, trąby, gongi, cymbały i dymy kadzideł.

Zobaczywszy, iż Cesarz zasiada w Pawilonie Smoka, wszyscy Urzędnicy Dworu i sześciu ministerstw po trzykroć potrójnie uderzą czołem przed Prezentami. Potem ten sam urzędnik powie:

„Zostanie odczytany Edykt pełnej dobroci i Najjaśniejszej Cesarzowej"!

(Wszyscy Urzędnicy na kolanach, z twarzami ku północy. Tylko Cesarz siedzi w Pawilonie Smoka.)

Urzędnik krzyknie: „Niechaj wiadoma będzie wola Cesarzowej!" i bez zwłoki, z twarzą zwróconą ku wschodowi, pełnym czci głosem odczyta złotą Tabliczkę, gdzie zapisano Pozwolenie, udzielone przez Cesarzową-Wdowę na ślub Cesarza z Księżniczką Jehonalą, pełną cnót i doskonałości córką pana Czou, Marszałka Sztandarów.

W tej chwili trzykrotnie uderzą w gong. Muzycy odegrają hymn „Władca triumfuje". Cesarz oddali się.

Wówczas ruszy orszak: wysoki urzędnik, ujmując w obie dłonie Tabliczkę, powierzy ją Wielkiemu Mistrzowi Ceremonii, który umieści ją na wozie Smoka. Potem pieczęć. Potem berło.

Przed wozem postępować będą Wysocy Urzędnicy poprzedzani przez sztandary. Za wozem - inne przystrojone wozy wiozące girlandy z pereł, Szaty z Feniksem, inne zwyczajowe prezenty. Wszystkie udadzą się do siedziby pana, księcia Czou. Tam na trzech stołach znów umieszczone zostaną Tabliczka, berło i pieczęć, które Książę oraz wszyscy mężczyźni z jego rodziny przyjmą ze czcią, podobnie jak kobiety - prezenty z szat i pereł.

Mistrz Ceremonii, rozkazawszy powstać Księciu i wszystkim krewnym płci męskiej, zakrzyknie: „Wysłuchajcie woli Nieba!" Ojciec niechaj uklęknie, Urzędnik zaś po raz drugi ogłosi Pozwolenie.

Wtedy pojawi się Księżniczka-Wybrana, nosząca już Szatę z Feniksem, z twarzą przysłoniętą przez kaskady pereł. Wielki Mistrz obwieści: „Ci oto pełniący swe funkcje urzędnicy, unosząc dłonie, w imieniu Tego, który zasiada na Tronie Smoka, przekazują Księżniczce Jehonali, wraz z berłem dla sprawowania władzy, Tabliczkę złotą i pieczęć, które udzielają jej władzy cesarskiej".

Zaraz też jeden z członków Han-lin* odczyta gratulacje Akademii, objawiające Księżniczce powód, dla którego spośród wszystkich młodych księżniczek żyjących pod tym Niebem Ją właśnie wybrano.

Wówczas jeden z Książąt Krwi, ujmując w obie dłonie berło, podniesie je przed wszystkimi kobietami, z których jedna krzyknie: „Padnijcie na twarze".

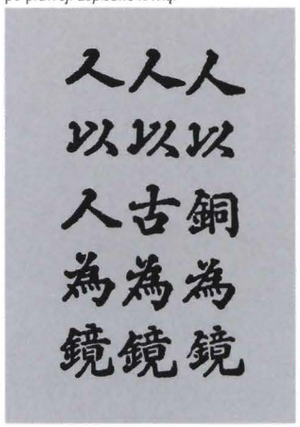
I, jako że owej wigilii żadna nie powinna go dotknąć, powracający do Pałacu Urzędnik weźmie je z sobą. Tabliczka i pieczęć, oddane dwóm Eunuchom, na tę noc zostaną jeszcze w apartamentach Narzeczonej-Władczyni.

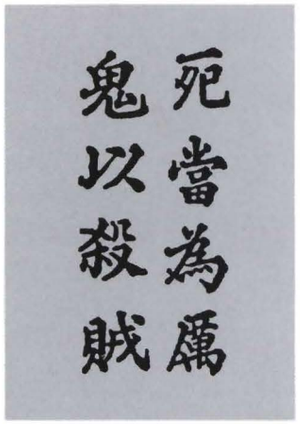
Gdy tylko eskorta powróci do Pałacu, a bramy jego zostaną zamknięte, jeden z Urzędników krzyknie: „Stosowne Ceremonie zostały spełnione". Niechaj krzyk ten powtarzają wszyscy czuwający i strażnicy, aż wyraźnie zostanie on usłyszany na dziedzińcu Cesarza, gdzie powtórzy się go jeszcze.

przełożył Ireneusz Kania

* Han-lin (właściwie Han-lin-jüan) - akademia uczonych - literatów, założona za dynastii T'ang, w VIII w.; początkowo jej funkcją było redagowanie edyktów cesarskich i kształcenie wysokich urzędników. W czasach późniejszych jej znaczenie zmalało.

Napisy chińskie; po lewej: *Zwierciadła,*
po prawej: *Zapisane krwią.*





MÓJ BRAT

PEARL S. BUCK

Podobny jest do matki, szczupły, drobnokościsty, wysoki i prosty jak trzcina bambusowa. We wczesnym dzieciństwie przebywaliśmy zawsze razem i on to pierwszy nauczył mnie rysować pędzelkiem i tuszem litery w elementarzu. Ale był chłopcem, a ja tylko dziewczynką. Kiedy więc miał lat dziewięć, a ja sześć, zabrano go z pomieszczeń niewieścich do tego skrzydła domu, gdzie mieszka ojciec. Odtąd spotykaliśmy się bardzo rzadko, bo gdy brat podrósł, wstydził się odwiedzać kobiety; zresztą matka niechętnie na to patrzyła.

Mnie oczywiście nie wolno było nigdy chodzić na podwórze, gdzie przebywali mężczyźni.

Wkrótce po przeniesieniu brata zakradłam się pewnego razu w mroku wieczora pod sklepioną Bramę Księżycową i oparłszy się o mur rozglądałam się po podwórzach w nadziei, że może ujrzę brata w ogrodzie, lecz widziałam tylko służących, którzy uwijali się z dymiącymi półmiskami. Gdy otworzyli drzwi do pokojów ojca, buchnął stamtąd grzmiący śmiech zmieszany z wysokim, piskliwym śpiewem kobiecym. Po zamknięciu ciężkich wrót cisza zaległa znów ogród.

Długo stałam pod bramą, nasłuchiwałam śmiechu biesiadników i pytałam żałośnie w duchu, czy brat bierze także udział w tej wesołości. Nagle ktoś szarpnął mnie mocno za ramię. Była to Wang-Ta-ma, pierwsza służebna matki. Zawołała:

- Jeśli cię tu raz jeszcze zdybię, powiem o tym matce! Słyszane to rzeczy, żeby taka bezwstydna dziewczyna chodziła zaglądać do mężczyzn!

Ośmieliłam się wyszeptać:

- Szukałam tu tylko brata.

Ale Wang-Ta-ma odpowiedziała z naciskiem:

- Twój brat jest teraz także mężczyzną!

Tak więc widywałam go bardzo rzadko. Słyszałam jednak, że lubił naukę i bardzo wcześnie oczytany był w Czterech Księgach i Pięciu Klasykach, tak że ojciec ustąpił wreszcie jego prośbom i pozwolił mu udać się do Pekinu, do szkoły cudzoziemskiej. W czasie moich zaślubin studiował na pekińskim uniwersytecie narodowym i w listach pisanych do domu ustawicznie prosił o pozwolenie na podróż do Ameryki. Zrazu moi rodzice nie chcieli słyszeć o tym, matka zaś nie zgodziła się na to nigdy. Ale ojciec cenił spokój nade wszystko i z góry mogłam przewidzieć, że brat ciągłymi prośbami dopnie w końcu swego.

敬避字
敬忘名

Napis chiński:
Przez wzgląd na szacunek

W czasie ferii, które dwukrotnie spędził w domu przed moim zamążpójściem, mówił wiele o księdze zwanej Wiedzą. Matka moja przeczuwała, że taka rzecz musi przynieść nieszczęście, nie widziała bowiem możliwości zastosowana tej zachodniej wiedzy w życiu szlachetnie urodzonego Chińczyka. Podczas ostatniego pobytu w domu brat chodził w stroju cudzoziemskim, co matkę ogromnie raziło. Kiedy wszedł do jej pokoju, ponury i obcy, matka stuknęła laską o podłogę i zawołała:

- Co to znaczy? Co to znaczy? Nie waż mi się pokazywać na oczy w tym błazeńskim stroju!

Musiał przeto włożyć zwyczajne ubranie, chociaż był zły i przez dwa dni z tym zwlekł, aż wreszcie ojciec nakazał mu to uczynić. Matka miała słuszność. W chińskim stroju wyglądał wytwornie i uczenie. Kiedy zaś w cudzoziemskich szatach wystawiał nogi na pokaz, był to obraz w naszym rodzie nigdy nie widziany ani nie przeczuwany.

Lecz nawet podczas tych dwóch wizyt w domu rzadko mówił ze mną. Nie wiedziałam nic o książkach, które kochał. W nawale spraw koniecznych, aby mnie przygotować do małżeństwa, nie miałam już czasu na dalsze studiowanie klasyków.

O jego małżeństwie nie mówiliśmy, rzecz prosta, nigdy. Taka rozmowa nie uchodziłaby między młodym mężczyzną i kobietą. Od podsłuchujących sług dowiedziałam się tylko, że brat mój opiera się i nie chce się żenić, choć matka trzykrotnie już wyznaczała dzień ślubu. Za każdym razem nakłaniał ojca, by przesunął termin, aż ukończy studia. Wiedziałam, że jest zaręczony z córką rodu Li, poważanego w mieście dla bogactwa i stanowiska. Przed trzema pokoleniami zwierzchnik rodu Li i zwierzchnik naszego rodu piastowali urząd namiestników w sąsiadujących z sobą okręgach tej samej prowincji.

Jego narzeczonej nie widzieliśmy oczywiście. Ojciec postanowił o tym związku, gdy brat nie miał jeszcze roku. Dlatego nie godziło się naszym rodzinom obcować z sobą przed małżeństwem. Właściwie nigdy nie mówiono o narzeczonej i raz jeden tylko słyszałam, jak Wang-Ta-ma gadała z innymi dziewkami:

- Szkoda, że córka domu Li jest starsza o trzy lata od naszego młodego pana. Mąż powinien także wiekiem górować nad żoną. Ale rodzina jest stara i bogata, i ... - Spostrzegła mnie, umilkła i zabrała się do swej roboty.

Nie mogłam pojąć, dlaczego mój brat sprzeciwiał się małżeństwu. Kiedy pierwsza nałożnica posłyszała o tym, zawołała ze śmiechem:

- Z pewnością znalazł sobie w Pekinie jakąś ładną dziewczynę mandżurską!

Ja jednak byłam zdania, że mój brat kocha tylko swoje księgi.

I tak wzrastałam sama na podwórzach i w mieszkaniach kobiet.

przełożyła Wanda Kragen

CUDZOZIEMCY...

PU YI

[...] Cudzoziemców zobaczyłem po raz pierwszy na ostatnim przyjęciu, jakie cesarzowa-wdowa Lung Yu wydała dla żon zagranicznych ambasadorów. Zarówno ich dziwaczne ubrania, jak włosy i oczy o tylu różnych kolorach wydały mi się brzydkie i odrażające. Przedtem nigdy nie widywałem ludzi z zagranicy, wiedziałem jednak mniej więcej, jak wyglądają dzięki ilustracjom w czasopismach: nad górną wargą mieli wąsy, nosili spodnie z kantami i koniecznie laseczki. Według tego, co mówili eunuchowie, wąsy cudzoziemców były tak sztywne, że na koniuszkach można by wieszać latarki: a nogi się nie zginały. Wierząc w to święcie, pewien stary urzędnik radził cesarzowej-wdowie Tzu Hsi w roku 1900, żeby do walki z cudzoziemcami używać bambusowych tyczek: kiedy cudzoziemiec uderzony taką tyczką przewróci się, to nie potrafi się podnieść. Zresztą ich własne laseczki - wtórowali eunuchowie - są „laskami cywilizacji", którymi popychają lub biją ludzi. Na szczęście mój nauczyciel Chen Pao-shen był w południowo-wschodniej Azji, spotykał tam cudzoziemców i jego opowieści o świecie zacierały z wolna obraz, jaki wytworzyłem sobie w dzieciństwie pod wpływem bajania eunuchów. Mimo to zmieszałem się i zaniepokoiłem, gdy mi powiedziano, że będę miał nauczyciela-cudzoziemca. [...]

przełożyła Jolanta Mach

Napis chiński:
Hołd dla rozumu

其國無師長
其民無嗜慾

Kulisy do hollywoodzkiego filmu *Pan Wu*, rok 1927.

WIEDEŃ W PEKINIE...

EGON ERWIN KISCH

...Słowa Karola Marksa, że Austria to niemieckie Chiny, zawsze przychodzą nam na myśl, ilekroć błądzimy po labiryncie chińskich ulic. Zaiste czujemy się tam tak, jak gdybyśmy się znajdowali w azjatyckiej Austrii, w chińskim Wiedniu. Tuż obok siebie: hałaśliwa wesołość i nędza, odwieczna herbaciarnia i business, serwilizm i surowość, nienawiść do obcych i obcy przemysł. Naród Feaków. Zawsze jest tu niedziela, nawet w dzień powszedni, zawsze jest tu dzień, nawet w nocy. Tylko nad ogniskiem nie obraca się rożen. Widzi się więcej głodnych niż sytych. Chińczycy są bardziej wiedeńczykami niż sami wiedeńczycy, w najlepszych czasach Wurstelprater nie mógł się mierzyć z Ts'ien-men-ta-tsie, ulicą Pekinu, którą należałoby zaznaczyć na globusie fosforyzującą kreską. Na wiedeńskim Praterze stoi (albo stał) w środku karuzeli pięciometrowej wysokości Chińczyk z warkoczami i zwisającymi wąsami i podnosi rękę, gdy koniki karuzeli zataczają koła. W Chinach nie ma karuzeli z pięciometrowej wysokości Europejczykiem pośrodku, błogosławiącym jadących na niej ludzi. W tej więc dziedzinie Wiedeń ma nad Pekinem zdecydowaną przewagę. Również gdy na przykład Mei Lan-fang bądź Lo Sa -jung (aktorka ta, Rosa Jung, jest córką Niemca) przechodzi ulicą, nie budzi to takiego poruszenia jak ukazanie się ulubieńca publiczności teatralnej w alei Prateru. Podobnie w konkurencji pomiędzy grupami figur panopticum Präuscher otrzyma palmę pierwszeństwa. A młode wino? Tego Pekin w ogóle nie zna. Natomiast to, co się w Wiedniu nazywa pogrzebem pierwszej klasy, jest po prostu niczym wobec konduktu pogrzebowego w Chinach (...)

przełożył Tadeusz Zabłudowski

Ze zbiorów
Działu Dokumentac
ZG ZASP

NOTY O AUTORACH

Teodor W. Adorno (wł. Teodor Wiesengrund) 1903-1969. Niemiecki filozof, socjolog, teoretyk muzyki i krytyk muzyczny. Obok M. Horkheimera czołowa postać frankfurckiej szkoły filozoficzno-socjologicznej. Z jego prac w Polsce ukazały się: *Filozofia nowej muzyki* (1974), *Dialektyka negatywna* (1986), *Teoria estetyczna* (1994), eseje *Sztuka i sztuki* (1990) oraz szkice *Minma moralia* (1999). **Pearl S. Buck** (1892-1973), amerykańska powieściopisarka, wychowana w Chinach, laureatka nagrody Nobla (1938). Światowy rozgłos przyniosły jej powieści: *Spowiedź Chinki* (East Wind, West Wind, 1930), *Ziemia błogosławiona* (The Good Earth, 1931), za którą otrzymała nagrodę Pulitzera, ponadto zbeletryzowane biografie rodziców, którzy byli misjonarzami w Chinach: matki - *Wygnanka* (The Exile, 1936) i ojca - *Walczący anioł* (The Fighting Angel, 1936). **Bernhard Grun.** Niemiecki muzykolog, kompozytor i krytyk muzyczny urodzony w 1901 roku na Morawach. Muzykę studiował w Wiedniu u Albana Berga, Feliksa Weingartnera i Egona Wellesza. Wprowadzony przez Lehára w krąg twórców wiedeńskiej operetki, cieszył się przyjaźnią Kálmána, Benatzky'ego, Nedbala i Oscara Straussa. Oprócz obszernej historii operetki (Kulturgeschichte der Operette, Monachium 1961, wyd. II, znacznie poszerzone, Berlin/NRD 1967, przekład polski Maria Kurecka, 1974) napisał jeszcze monografie Oscara Straussa i Mozarta. **Jan Grzybowski.** Warszawski publicysta muzyczny, wieloletni członek redakcji muzycznej TV, współpracownik *Ruchu Muzycznego* i II Programu Polskiego Radia. **Egon Erwin Kisch** (1885-1948), czeski dziennikarz i pisarz pochodzenia żydowskiego piszący po niemiecku. Jego powieści, nowele, poezje i dramaty nie znalazły uznania. Międzynarodową sławę zyskał Kisch jako podróżnik i publicysta. Jest autorem głośnych reportaży z Rosji (*O carach, popach i bolszewikach*, 1927, *Oblicze Azji Sowieckiej*, 1931), Chin (*Chiny bez maski*, 1933), Australii (*Wylądowałem w Australii*, 1937) i Meksyku (*Meksyk*, 1945), z których większość przełożona została na język polski. **Volker Klotz.** Niemiecki anglista i germanista urodzony w Darmstadzie w 1930 roku. Profesor literatury na uniwersytecie stuttgarckim, krytyk muzyczny i teatralny. Autor książek: *Bertold Brecht* (1959), *Teatr i publiczność* (1976), *Powieść przygodowa* (1979), *Mieszczański teatr śmiechu* (1980). Szczególne uznanie, a z czasem i rozgłos przyniosła mu cytowana tu książka o operetce - pierwsza analityczna praca poświęcona tej formie teatru. **Maria Pawlikowska-Jasnorzewska** (1894-1945), poetka polska, córka Wojciecha, wnuczka Juliusza Kossaków. Debiutowała zbiorkiem *Niebieskie migdały* (1922). Do 1939 roku wydała tuzin tomików poetyckich, m.in. *Pocałunki* (1926), *Dancing* (1927) oraz *Wachlarz* (1927), z którego pochodzą wiersze zamieszczone w niniejszym programie. **Pu Yi** (1905-1968). Ostatni cesarz Chin z mandżurskiej dynastii Qing. Na tron wstąpił jako trzyletnie dziecko lecz wkrótce (1911) został zdetronizowany. W 1932 r. został prezydentem Republiki Mandżurii, a dwa lata później cesarzem Mandżurii. Po raz kolejny zdetronizowany w 1945 r., przez parę lat był internowany na Syberii. Po powrocie do Chin pracował jako ogrodnik w Pekinie. Jego autobiografia *From Emperor to Citizen* stała się podstawą scenariusza głośnego filmu B. Bertolucciego z 1987 r. **Victor Segalen** (1878-1919), francuski poeta, prozaik, lekarz, archeolog i podróżnik. W Chinach, którymi był zafascynowany, spędził wiele lat, osiągając doskonałą znajomość języka chińskiego i dialektu pekińskiego. Znalazło to odbicie zarówno w jego poezji (zbiorki: *Stèles, Equipées, Peintures*) jak i prozie: *Listy z Chin, René Leys, Syn Nieba.* Dwa ostatnie utwory doczekały się również tłumaczeń na język polski. **Anna Sieradzka.** Historyk sztuki. Autorka pierwszej poważnej polskiej pracy omawiającej zjawiska i problemy Art Déco (*Art Déco w Europie i w Polsce,* Warszawa 1996). **Zdzisława i Tomasz Tołłoczko.** Historycy sztuki związani z Akademią Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Autorzy prac poświęconych problemom sztuki XX wieku (m.in. *W kręgu architektury Art Déco,* Kraków 1997). **Kurt Tucholsky** (1890-1935). Niemiecki pisarz, poeta i publicysta pochodzenia żydowskiego. Popularność zdobył przenikliwymi artykułami o różnych zjawiskach życia w Republice Weimarskiej (głośny tom *Deutschland, Deutschland,*1929), humorystycznymi opowiadaniami (zbiór *Rheinsberg,* 1912) oraz ciętymi satyrami adresowanymi do berlińskich kabaretów. W Polsce wydano jego powieść *Zamek Gripsholm* (1985) oraz wybór tekstów publicystycznych p.t. *Księga pięciu szyderców* (1955).

Źródła tekstów: Adorno Theodor W., Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann. Musikalische Schriften, Bd. VI, Darmstadt 1984; Buck Pearl S., Spowiedź Chinki, przekład Wanda Kragen, Warszawa 1960, LSW; Gombrowicz Witold, Operetka, [w tegoż:] Dzieła, t.VI: Dramaty, red. J.Błoński, Warszawa 1986; Grun Bernard, Dzieje operetki, przekład M. Kurecka, Kraków 1974, PWM; Grzybowski Jan, Ferenc Lehár, w: Lehár, Kraina uśmiechu, program: Państwowa Operetka w Warszawie, 1970; Hesse Hermann, Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe. Mit einem Essay von Hermann Kasack, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1986; Kisch Egon Erwin, Chiny bez maski, przekład Tomasz Zabłudowski, wyd.II, Warszawa 1957, MON; Klotz Volker, Operette Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst, München-Zürich 1997, Piper Verlag; Pawlikowska-Jasnorzewska Maria, Poezje, Warszawa 1974, PIW; Pu Yi, Byłem ostatnim cesarzem Chin, przekład Jolanta Mach, Łódź 1988, WŁ; Segalen Victor, Syn Niebios, przekład, nota i przypisy Ireneusz Kania, Kraków 1982,WL; Sieradzka Anna, Art Déco w Europie i w Polsce, Warszawa 1996, Volumen, WSZiP; Tołłoczko Zdzisława i Tomasz, W kręgu architektury Art Déco, Kraków,1997, PAN; Tucholsky Kurt, Lehár am Klavier, [w tegoż:] Gesammelte Werke, t. IX, Hamburg 1985, Rowohlt Verlag.

Źródła ilustracji: Okładka: Eliot Porter, Ogród mandaryna. Suzhou, prowincja Jiangsu. Fot. Eliot Porter. Pozostałe ilustracje ze zbiorów prywatnych i następujących wydawnictw: Czech Stan, Das Operettenbuch, 4., vollständig neubearbeitete Auflage, Stuttgart 1960; Marlene Dietrich. Portraits 1926-1960. Mit einer Einleitung von Klaus-Jürgen Sembach und einem Text von Josef von Sternberg, München 1984, Schirmer/Mosel; Frey Stefan, Was sagt ihr zu diesem Erfolg. Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik des 20.Jahrhunderts, Frankfurt am Main und Leipzig 1999; Grun Bernard, Die leichte Muse.Kulturgeschichte der Operette, 2. Auflage, München 1961, Langen Müller Verlag; Jürgs Michael, Gern hab'ich die Frau'n geküsst. Die Richard -Tauber -Biographie, München 2000, Econ Ullstein List;Kobal John, Hollywoods Ruhm und Schönheit. The famous John Kobal Collection, die hohe Kunst der Glamour Fotografie, München 1983, Bahia Verlag; Kery Patrizia Franz, Art Déco Druckgraphik gestaltet und herausgegeben von Marshall Lee, Frankfurt am Main/Berlin 1986; Pepper Terence, John Kobal, Clarence Sinclair Bull. Star-Photograph der MGM, München 1989, Schirmer-Mosel; Porter Eliot & Jonathan, All Under Heaven; The Chinese World, Pantheon Books/ Random House, New York 1983; Segalen Victor, Stèles, Paris 1973, Gallimard.

ARTYŚCI I PRACOWNICY OPERY NOVA W SEZONIE 2001/2002

Soliści śpiewacy
Soprany
Adriana Dankowska
Halina Fulara-Duda
Ewa Godlewska
Beata Gramza
Małgorzata Greła
Wiesława Kończewska-Plac
Dorota Karolina Sobierańska
Urszula Walaszczyk-Nogaj
Marta Boberska*
Donata Hoppel*
Iwona Hossa*
Małgorzata Kneć-Ajdukiewicz*
Magdalena Krzyńska-Piełat*
Gabriela Orłowska-Silva*
Katarzyna Oleś-Blacha*
Dorota Radomska*
Aleksandra Zielińska*
Mezzosoprany
Małgorzata Ratajczak
Beatriz Blanco*
Jolanta Gizella*
Monika Litwin-Dyngosz*
Anna Lubańska*
Monika Walerowicz-Baranowska*
Joanna Zakrzewska*
Tenory
Stanisław Baron
Igor Losseev
Janusz Ratajczak
Błażej Grek*
Mirosław Kin*
Ryszard Minkiewicz*
Przemysław Niezgoda*
Paweł Skaluba*
Jacek Szymański*
Leszek Świdziński*
Jarosław Wewiórą*
Paweł Wunder*
Adam Zdunikowski*
Barytony
Wojciech Dyngosz
Edward Stasiński
Paweł Kajzderski*
Włodzimierz Kalemba*
Adam Kruszewski*
Leszek Skrla*
Florian Skulski*
Rafał Songan*
Andrzej Witlewski*
Basy
Jacek Greszta
Jerzy Gruszczyński
Andrzej Nowakowski
Ryszard Smęda
Janusz Borowicz*
Andrzej Klimczak*
Piotr Nowacki*
Władysław Podsiadły*
Jerzy Sobczyński*
Asystent reżysera
Edward Stasiński
Korypetytorzy
Larisa Tsyplakova
Olga Volkova
Violetta Łukaszewska*
Kamilla Zygmunt*
Balet
Kierownik i pedagog
Vladimir Hlinskikh
Inspektor
Cezary Pyszka
Korypetytor
Sergiej Morozov
Pierwsi soliści
Anna Tłokińska-Dzerevianka
Wiktor Dzerevianka
Soliści
Maria Adamska
Olessia Denissova
Piotr Kobierzyński
Cezary Pyszka
Volha Karpovich
Koryfeje
Aleksander Anatska
Ilona Jaświn-Madejska
Izabela Kobierzyńska
Ryszard Madejski
Beata Piskorska
Elżbieta Ponieka-Bukolt
Ewa Rynkowska*
Andriej Tserakhau
Zespół
Tomasz Azjan
Sylwia Brzezińska
Janina Czyszak
Magdalena Fabiszewska
Ewa Grodzka
Natalia Hlinskikh
Svetlana Irjavskaia
Natalia Kostrzewska
Mariusz Kowalczyk
Paweł Kruk
Sandra Kruk
Anna Lewandowska
Konrad Przybytniak
Marta Ptaszyńska
Ewelina Szczepańska
Rafał Tuszyński
Agnieszka Żmijewska
Henryk Adamski*
Henryk Kanciak*
Tadeusz Kolanowski*
Jolanta Nawrotek*
Ewa Pyszka*
Kazimierz Raczek*
Chór
Kierownik
Henryk Wierzchoń
Asystent kierownika chóru
Izabella Cywińska
Korypetytor
Waleria Savchenko*
Inspektor
Józef Guździoł
Soprany
Małgorzata Bara*
Magdalena Beszczyńska*
Patrycja Cywińska*
Aleksandra Doroszewska*
Magdalena Drozdowska*
Monika Frąckiewicz*
Beata Gaj
Hanna Grot
Krystyna Klimczak
Mariola Kołtyś-Winkler
Zofia Krybalska-Wróbel
Agnieszka Kot*
Magdalena Kot*
Agnieszka Krzyżanowska*
Marzena Kuczyniecka*
Joanna Kuźmicka*
Monika Kwapich
Kamila Lawrenz*
Katarzyna Michalak*
Renata Nowak
Iwona Nowosad*
Katarzyna Osiak*
Hanna Pawłowska
Aleksandra Pliszka
Danuta Poźniak*
Joanna Przymus*
Anna Pyrzyk
Grażyna Ratajczak*
Aleksandra Rękas*
Joanna Sobowiec*
Czesława Staniszewska*
Barbara Synowicz
Elżbieta Szewczykowska*
Joanna Tkaczuk
Maria Tuczkowska*
Beata Walczyna
Magdalena Warzecha*
Bożena Wysocka
Joanna Zasada*
Alty
Hanna Bogiel
Krystyna Ciabaszewska*
Magdalena Drozdowska*
Marta Fortuna
Monika Frąckiewicz*
Magdalena Gągol*
Danuta Giro-Syryńska
Anna Grabowska*
Maria Gurbowicz*
Maria Herdzin*
Anna Hołowicka
Ewa Nowak*
Małgorzata Horoszkiewicz-Nowicka
Mirosława Karasińska
Tatiana Kujawska
Małgorzata Majchrzak
Monika Marunowska*
Magdalena Miszewska*
Ewa Nowak*
Ewa Osieleniec*
Marzena Pawlicka
Aleksandra Rajewska
Barbara Rubka
Monika Skowron*
Elżbieta Skrobiszewska
Danuta Słowińska
Joanna Sobowiec*
Agnieszka Sowa*
Małgorzata Wierzbiańska
Tenory
Orlin Bebenow
Andrzej Brucki
Jerzy Doliński
Krzysztof Dziedzic
Józef Guździoł
Roman Kaniewski
Zbigniew Koczorowski
Marcin Mierzwa
Marcin Naruszewicz*
Krzysztof Nowakowski*
Marek Pawłowski
Marcin Pomykała*
Wiktor Raczyński
Jan Rink*
Rafał Sójka*
Andrzej Walczyna
Jacek Zieliński
Mariusz Ziółkowski
Basy
Edward Bereit
Krzysztof Dekański*
Krzysztof Filasiński
Zbigniew Fortuna
Marek Zasada
Michał Gacka*
Marcin Gęsla*
Zdzisław Jeżak
Marian Jendrzejczak*
Andrzej Kasnakow*
Janusz Kujawski
Piotr Lempa*
Janusz Lewandowski*
Paweł Olszyna
Andrzej Piskorski
Marian Polaszewski*
Marek Wawrzyniak
Mirosław Woźniak
Marek Zasada*
Grzegorz Żołyniak*
Inspicjent
Grażyna Juszczyk
Sufler/Inspicjent II
Agnieszka Ryczak
Orkiestra
Dyrygenci
Maciej Figas
Vadim Perevoznikov
Henryk Wierzchoń
Włodzimierz Szymański*
Piotr Wajrak*
Inspektor
Jerzy Wojciechowski
I skrzypce
Oleksandr Sora
(koncertmistrz)
Barbara Łotyszoje
Przemysław Nawrocki
Wojciech Górecki
Olha Likhnyakevych
Magdalena Koronka
Tomasz Komorowski
Andrzej Bondel
Krystyna Prystasz*
Bolesław Siarkiewicz*
Jarosław Pawłowski*
Ewa Mutkowska*
II skrzypce
Anetta Szubert-Górny
Jolanta Drangowska
Róża Woźniak
Alicja Szukało
Piotr Buczyński
Irena Kamińska
Gabriela Klaput*
Altówki
Beata Figas
Ihor Lavrys
Filip Wroniszewski
Mateusz Bocheński
Marta Wiśniewska
Zbigniew Milewski*
Mirosław Przybył*
Wiolonczele
Adam Szurka
Dorota Daszkiewicz
Ewa Półtorak
Danuta Kruszewska
Jan Przytuła
Grażyna Dudzińska
Joanna Otmianowska
Joanna Powideł
Kontrabasy
Dariusz Zygmunt
Maciej Kuczyniecki
Dariusz Chojecki
Flety
Tomasz Pawlicki
Monika Jabłońska-Mordka
Mirosława Pawłowska
Oboje
Jacek Polański
Krzysztof Wroniszewski
Tamara Polańska
Bogumił Sykuła
Klarnety
Mirosław Dudziński
Jarosław Górny
Jarosław Libront*
Jerzy Wojciechowski
Wojciech Kuczyniecki
Fagoty
Bartosz Nogacki
Marek Jakubiec
Czesław Cieślak
Waltornie
Wojciech Bryliński
Jerzy Katafiasz
Krzysztof Biskupski
Sergiy Vyprichenko
Marcin Rajkowski
Trąbki
Liwio Szumała
Adam Zwoliński
Jerzy Sznajdrowski
Krzysztof Marlewski
Puzony
Andrzej Owsik
Mieczysław Klaus*
Witold Warski
Marek Fierka
Cezary Zienkowski*
Łukasz Michalski*
Tuba
Kazimierz Kmieć*
Robert Bartosiewicz*
Harfa
Barbara Markiewicz
Marzena Krawczyk
Perkusja
Tomasz Bartecki
Grzegorz Jurczyk
Krzysztof Pilarski
Maciej Marciniak
Mirosław Zyta*
Fortepian
Waleria Savchenko
Larisa Tsyplakova
Olga Volkowa
Akordeon
Marek Wawrzyniak*
Główna księgowa
Krystyna Skrzypczak
Z-ca głównej księgowej
Wanda Borowicz
Asystent dyrektora
Piotr Karczewski
Kierownik koordynacji pracy artystycznej
Gizela Szala
Kierownik Działu Promocji i Obsługi Widzów
Robert Chojnacki
Dział kadr
Janina Litwiniuk
Stefania Rohnka
Specjalista ds. reklamy
Ewa Chałat
Alicja Kuklińska
Główny specjalista ds. administracji
Daniela Stasiak
Bibliotekarz
Krystyna Ciabaszewska
Zespół techniczny
Kierownik działu technicznego
Jarosław Jeziorski
Główny brygadier sceny
Jarosław Gamszej
Kierownicy pracowni
Elektrycznej
Krzysztof Augustyniak
Stolarsko-ślusarskiej
Jan Żmijewski
Plastycznej
Donat Zawisza
Fryzjersko-perukarskiej
Zofia Domagała
Modystycznej
Jerzy Pielat
Krawieckich
Irena Skrabulska
Krawieckiej damskiej
(z-ca kier.) Sigrid Budzińska
Krawieckiej męskiej
(z-ca kier.) Adam Zgoda
Szewskiej
Józef Michalski
Tapicerskiej
Tomasz Oparka
Kierownik zakładu działalności gospodarczej
Elżbieta Szulakowska

* współpraca

Projekt i opracowanie programu
Józef Baliński

Opracowanie graficzne
i przygotowanie do druku

Agencja Reklamowa
„Studio da Vinci"
85-846 Bydgoszcz, ul. Równa 4
tel. 052/ 362 91 50
e-mail: poczta@studio-davinci.pl
http/www.studio-davinci.pl

Druk
Drukarnia Abedik, ul. Głinki 84, tel. 052/ 370 07 10

Wydawca
Opera Nova w Bydgoszczy

Opera Nova
85-006 Bydgoszcz
ul. Gdańska 20
Poland

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje
i wszystkich informacji udziela:

Dział Promocji i Obsługi Widzów
85-006 Bydgoszcz, ul. Gdańska 20
tel./fax 052/ 322 59 50, 325 49 32
fax 052/ 325 49 50

czynny w godz. 8.00 - 15.30
oraz w każdą sobotę w godz. 9.00 - 14.00

W gmachu Opery przy ul. Focha 5
kasa czynna wyłącznie w dniu spektaklu, godzinę
przed rozpoczęciem przedstawienia

Kasa Opery Nova, ul. Gdańska 20, tel./fax 052/ 322 53 50

poniedziałek	8.30 - 18.30
wtorek	8.30 - 18.30
środa	8.30 - 18.30
czwartek	8.30 - 15.30
piątek	8.30 - 15.30
sobota	9.00 - 18.30
niedziela	16.00 - 19.00

Opera w Internecie: http://www.opera.bydgoszcz.pl

październik 2001
ISBN 83-915570-5-2