



TEATR WIELKI

RUGGIERO LEONCAVALLO

PAGLIACCI

PAJACE



RUGGIERO LEONCAVALLO

PAGLIACCI

RUGGIERO LEONCAVALLO

PAGLIACCI

PAJACE

pod honorowym patronatem **Ambasady Włoch w Warszawie**
under the honourable auspices of **Ambasciata d'Italia a Varsavia**





TEATR WIELKI

RUGGIERO LEONCAVALLO

PAGLIACCI

PAJACE

opera w dwóch aktach z prologiem | an opera in two acts with prologue
libretto kompozytora | libretto by the composer

premiera 31 stycznia 2015 | premiere January 31, 2015

REALIZATORZY CREDITS

GABRIEL CHMURA

kierownictwo muzyczne
conductor

KRZYSZTOF CICHEŃSKI

reżyseria
director

MAGDA FLISOŃSKA

dekoracje
set designs

JULIA KOSEK

kostiumy
costume designs

GRZEGORZ WIERUS

współpraca muzyczna
music assistant

MAREK RYDIAN

reżyseria świateł
lighting design

BARTŁOMIEJ SZCZESZEK

asystent reżysera
director assistant

MARIUSZ OTTO

kierownictwo chóru
chorus master

NATALIA PIĄTKOŃSKA

asystent scenografa
set & costume designer assistant

OBSADA CAST

5

CANIO / PAGLIACCIO

George Oniani
Wojciech Sokolnicki

SILVIO

Stanisław Kuflyuk
Michał Partyka

NEDDA / COLOMBINA

Martyna Cymerman
Roma Jakubowska-Handke
Magdalena Nowacka

BEPPE / ARLECCHINO

Karol Bochański
Marek Szymański

TONIO / TADDEO

Andrzej Filończyk
Jaromir Trafankowski

WIEŚNIAK I PEASANT I

Sebastian Radecki
Paweł Szajek

WIEŚNIAK II PEASANT II

Bartłomiej Kornacki
Krzysztof Napierala

SUMMARY

PROLOGUE

The clown Tonio steps before the curtain to say that the author has written about actors, who know the same joys and sorrows as other people, promising the audience that what they will see is no mere play-acting, but real life.

ACT I

Excited villagers mill about as a small theatrical road company arrives at the outskirts of a Calabrian town. Canio, head of the troupe, describes that night's offering, and when someone jokingly suggests that the hunchback Tonio is secretly enamoured of his young wife, Canio warns he will tolerate no flirting with Nedda. As vesper bells call the women to church, the men go to the tavern, leaving Nedda alone. Disturbed by her husband's vehemence and suspicious glances, she envies the freedom of the birds soaring overhead. Tonio appears and indeed tries to make love to her, but she scorns him. Enraged, he grabs her, and she lashes out with a whip, getting rid of him but inspiring an oath of vengeance. Nedda in fact does have a lover — Silvio, who now arrives and persuades her to run away with him at midnight. But Tonio, who has seen them, hurries off to tell Canio. Before long the jealous husband bursts in on the guilty pair. Silvio escapes, and Nedda refuses to identify him, even when threatened with a knife. Beppe, another player, has to restrain Canio, and Tonio advises him to wait until evening to catch Nedda's lover. Alone, Canio sobs that he must play the clown though his heart is breaking.

ACT II

The villagers, Silvio among them, assemble to see the play *Pagliaccio e Colombina*. In the absence of her husband, *Pagliaccio* (played by Canio), *Colombina* (Nedda) is serenaded by her lover *Arlecchino* (Beppe), who dismisses her buffoonish servant, *Taddeo* (Tonio). The sweethearts dine together and plot to poison *Pagliaccio*, who soon arrives; *Arlecchino* slips out the window. With pointed malice, *Taddeo* assures *Pagliaccio* of his wife's innocence, firing Canio's real-life jealousy. Forgetting the script, he demands that Nedda reveal her lover's name. Forced to confront the reality of the situation, she refuses to name her lover and is stabbed by Canio. Silvio rushes from the audience, too late to save her, and is also killed by Canio, who announces to the stunned audience: "The play is over."

PROLOG

Tonio, przebrany za Taddea, jedną z postaci w odgrywanej za chwilę sztuce, zwraca się do publiczności z mową, w której wyklada widzom treść i sens dramatu, który zostanie dla nich odegrany. Zaznacza, że artyści to zwykli ludzie, przeżywający nieraz podobnie jak wszyscy inni miłość i szczęście, zazdrość, cierpienie i ból, więc prezentowane emocje też będą prawdziwe.

AKT I

W dzień Wniebowzięcia przybywa do małego miasteczka w Kalabrii wędrowna trupa, radośnie witana przez mieszkańców. Canio, kierownik zespołu, wita wieśniaków i zaprasza ich na wieczorne przedstawienie. Mimo uśmiechu na twarzy jego serce jest niespokojne – przepelnia je zazdrość wobec pięknej żony, która nęci tak wielu mężczyzn. W gorących słowach mówi Neddzie o swej wielkiej miłości, uprzedza ją jednak, że gdyby była mu niewierna, czeka ją śmierć.

Gdy Canio wraz z grupą aktorów, zaproszeni przez gościnnych wieśniaków, idą do oberży, Tonio zostaje z tyłu, by rzekomo oporządzić osła. Samotna Nedda powierza niebu swe udręki żony tyrana i tęsknotę za nieosiągalną wolnością. Zaskakuje ją Tonio i korzystając z chwili samotności, wyznaje jej swą namiętność. Nedda odpycha go jednak z obrzydzeniem, a gdy ten próbuje ją pocałować, dostaje po twarzy. Wściekły Tonio odchodzi, przysięgając zemstę. Okazja nadarza się niemal natychmiast – Nedda wita w uniesieniu kochanka, młodego wieśniaka imieniem Silvio. Postanawiają oni uciec razem po przedstawieniu. Tonio podsłuchał ich rozmowę i biegnie do oberży, skąd sprowadza Cania. Silvio zdołał zbiec w ostatniej chwili, cała więc wściekłość zdradzonego małżonka zwraca się przeciw Neddzie. Gdy ta wzbrania się wyjawić imię kochanka, Canio grozi jej nożem. Beppe w ostatniej chwili powstrzymuje rękę Cania, gotowego zabić żonę na miejscu. Zbliża się godzina przedstawienia, Canio nie ma więc innego wyjścia, jak tylko zdławić ból w sercu i zagrać na scenie wesolą komedię ku uciesze zebranego tłumu.

AKT II

Tonio uderza w bęben, wzywając ostatnich widzów, którzy rozsiadają się na teatralnych ławkach. Nedda sprzedaje bilety, dzięki czemu Silvio, który wmiszał się w tłum widzów, wymienia z nią kilka słów.

Teatralna scena przedstawia mieszkaniec Kolombiny, odgrywanej przez Neddę, która oczekuje swojego kochanka Arlekina, granego przez Beppe. Pierwszy pojawia się jednak służący Taddeo z zakupami, który wyznaje Kolombinie swą miłość. Rozlega się serenada i zaraz potem przez okno wdrapuje się Arlekin, który bez pardonu wyrzuca konkurenta za drzwi. Gdy tylko kochankowie siadają do stołu zastawionego stołu, służący Taddeo ogłasza powrót małżonka. Arlekin zmuszony jest uciec przez okno. Canio, w kostiumie Pajaca, poczyna odgrywać przewidzianą komedię, jednak żądając od Kolombiny, by mu wyjawiała imię zbiegłego kochanka, zaczyna coraz bardziej tracić poczucie granicy między komedią a rzeczywistością. Spozstrzega to Nedda i próbuje za wszelką cenę uratować nastrój przedstawienia, co Canio odbiera jak osobistą obelgę, zrywa maskę i ukazuje osłupiałej publiczności prawdziwą twarz zdradzonego męża. Na razie tylko przerażony Silvio rozumie, co się dzieje. Publiczność bowiem nadal sądzi, że to wszystko teatr. Canio dopada uciekającą Neddę i z nożem w ręce żąda od niej imienia prawdziwego kochanka. Gdy zaś i ona zrzuca kostium Kolombiny, traktując męża wyzywająco, ten zabija ją na oczach widzów. Znajdujący się wśród tłumu Silvio rzuca się na ratunek, jednak i on ginie z ręki Cania, który poznał w nim kochanka swej żony. Odwracając się ku osłupiałej i przerażonej publiczności, Canio z rozpaczą wola – „komedia skończona”.

The background is a dark, industrial, and abstract composition. It features a grid of light spots on the right side, possibly representing a film strip or a digital grid. The overall color palette is dominated by dark blues, blacks, and greys, with some reddish-brown highlights. The text is overlaid on this background.

KRZYSZTOF CICHEŃSKI

INTERPRETACJE

Skoro wciąż jeszcze na scenie autor umieszcza starodawne maski, po części pragnie nawiązać do dawnych zwyczajów i do was, jak dawniej, mnie posyła. Lecz nie po to, bym powiedział, jak niegdyś: „Łzy, które wylewamy, są nieprawdziwe! Nie przejmujcie się naszym bólem i udręką!” O, nie! Przeciwnie: autor chciał przedstawić wam kawałek życia. Jego maksyma brzmi: artysta jest człowiekiem i dla ludzi ma pisać. A jego inspiracją jest prawdziwe życie. [...] Przedstawiłem Wam ideę... Teraz posłuchajcie historii.

Historię *Pajaców* można odczytać i przedstawić na różne sposoby. W prologu, śpiewanym przez Tonio, kompozytor przedstawił „ideę”, która nadaje fabule uniwersalnego znaczenia: artysta chce opowiedzieć publiczności o najprawdziwszym życiu, o skrywanym pod zabawną maską pajaca cierpieniu człowieka. Czy tego właśnie domaga się widz, przychodząc na spektakl? Zobaczyć prawdziwe łzy, współczuć cierpiącej postaci, która przypomina mu o zdradzie, odrzuceniu, samotności i braku spełnienia? Czy może woli zapomnieć o tym wszystkim, śmiać się z tragicznych losów postaci na scenie, nierozumiejąc, że fikcyjne wydarzenia mogą przytrafić się także jemu? Tytułowi pajace starają się więc sprostać oczekiwaniom publiczności (dostarczyć wrażeń i rozrywki) i zarazem wyrazić poprzez sztukę własne uczucia i myśli. Zarówno kompozytor, jak i szef trupy aktorskiej – Canio/Pagliaccio – nie godzą się na teatralne kłamstwo. Chcą, aby „łzy, wylewane na scenie” były prawdziwe oraz by widz przejął się „bólem i udręką”, z którymi zmagają się w prawdziwym życiu artyści. Jakich więc użyć środków, by uciszyć śmiechy i wstrząsnąć publicznością? Czy koniecznym jest zadać ciału prawdziwą ranę przy pomocy ostrego noża? Czy lepiej jest zderzeć maskę z twarzy (Canio: *No! Pagliaccio non son!* / *Nie! Nie jestem Pajacem!*) i wejść na scenę we własnym imieniu, czy może zapomnieć o swoim człowieczeństwie i niezośnej w prywatnym życiu nadwrażliwości i zrosnąć się z przebraniem na stałe, by strategia gry aktorskiej, ukrywania tego, co indywidualne i wzmacniania efektu tego, co wykreowane, rządziła także prawdziwym życiem (Tonio/Taddeo)?

Kompozytor rzuca wyzwanie nie tylko publiczności, ale także wykonawcom – śpiewakom, reżyserowi, twórcom scenografii i kostiumów: ukazać komediantów w „starodawnych maskach”, którzy wyglądają na scenie na oczach tłumu wieśniaków kalabryjskich czy może przedstawić zmagania współczesnych artystów, próbujących opowiedzieć widzom o ludzkim (własnym) cierpieniu, które nie pozwala udawać i bezpiecznie wyśmiać się z nieszczęścia. Każda z postaci ma własną historię – libretto kompozytora w skondensowanej fabule ukazuje pewien jej wycinek, punkt przecięcia się istotnych wydarzeń z życia czwórki aktorów (a także Silvia, który nie jest artystą). W drugim akcie treść zyskuje metaforyczną, teatralną reprezentację w odgrywanym spektaklu, brutalnie przerwany tragiczną śmiercią, spowodowaną (nieodpuszczalnym społecznie i artystycznie) wybuchem prawdziwych emocji aktora na scenie. Biegiem wydarzeń rządzą indywidualne uczucia (samotności i odmienności – Tonio, zaborczej miłości, zdrady i żądzy zemsty – Canio, uległości, zniewolenia, zagubienia – Nedda), które Leoncavallo ujawnił w słynnych partiach monologowych – prologu, ariach *Stridono lassù* (*Ćwierkają w górze*) czy *Vesti la giubba* (*Zakładaj kubrak*). Z dzisiejszej perspektywy wydaje się mało istotnym pytanie o pochodzenie historii wykorzystanej przez kompozytora. Być może Leoncavallo „podkradł” ją od kogoś z dramaturgów (Joaquin Estebanez, Catulle Mendès), podejmujących temat ulicznego aktora, dokonującego zbrodni na scenie, w sytuacji gdy fikcyjne wydarzenia odgrywanej postaci zbyt dokładnie oddają rzeczywistość jej wykonawcy.

Być może, jak sam zapewniał, historia ta wydarzyła się naprawdę w kalabryjskiej miejscowości Monalto i dotyczyła zabójstwa z zazdrość przyjaciela rodziny Leoncavalla (ojciec kompozytora był sędzią w tej sprawie) Opera *Pajace*, dzięki połączeniu sprawnej fabuły i odwiecznego motywu podwójnego życia artysty, rozpiętego pomiędzy fikcją i rzeczywistością (oddanego przy pomocy konwencji maski komedianta – spektaklu w spektaklu), stanowi uniwersalną opowieść o konfrontacji osobistych pragnień i życiowej konieczności; prywatnego,

emocjonalnego zagubienia i publicznie okazywanej postawy beztrzęsłego prześmiewcy, bolesnej prawdy i radosnego udawania. I wreszcie, konkretnie, dzieło Leoncavalla mówi o zmaganiu wrażliwego, cierpiącego artysty, pragnącego wyrazić swój ból na scenie, z publicznością, która oczekuje od niego rozrywki, zdolnej odwrócić uwagę od ludzkiego cierpienia. Tym samym widownia staje się ważnym bohaterem tego dramatu – to wobec niej pajace przeżywają swoje rozterki:

CANIO

**Mam grać! Ogarnięty szaleństwem, nie wiem nawet, co mówię, co robię!
Ale tak trzeba... dalej, bierz się w garść! Cóż to! Zdaje ci się może, że jesteś człowiekiem? Jesteś Pajacem! Zakładaj kubrak, twarz pobiel mąką. Ludzie płacą i chcą się śmiać. Kiedy Arlekin sprzątnie ci Kolombinę, śmiejesz się, Pajacu... i wszyscy będą bić brawo! Zmień w błazenadę spazmy i płacz; a w głupie miny szloch i ból... Śmiejesz się, Pajacu, ze swej zdeptanej miłości! Śmiejesz się z bólu, który zatruwa ci serce!**

Czy artyście wolno przeciwstawić się tym oczekiwaniom? Czy jego „spazmy i płacz” zostaną docenione i zaakceptowane? Dla szefa trupy aktorskiej, odpowiedzialnego za byt własny, swojej rodziny i współtowarzyszy, to pytanie nabiera także prozaicznego, ekonomicznego wymiaru – czy widz za to zapłaci? Konflikt ten zyskuje ciężar etyczny – odgrywając komedię, której domaga się publiczność, Canio musi ukrywać tragiczną prawdę i pokazać na scenie kłamstwo. Nie potrafi jednak zachować z mną krwi, sztuka staje się zbyt realistyczna – tym samym zagraża bezpieczeństwu widzów, którzy w coraz większym poruszeniu obserwują jej przebieg. Brak zgody na poruszanie przez artystów drażliwych tematów – reprezentowane przez nich postawy sprzeciwu czy odważnej prowokacji, odsłaniającej skrywaną społecznie, niechcianą prawdę – jest problemem uniwersalnym i, jednocześnie niezmiernie aktualnym. Przykłady takiego działania, nienachalnie przywoływane

w przygotowywanej inscenizacji w poznańskim Teatrze Wielkim (amerykańska kontrkultura lat 60., performance czy teatr brutalistów), być może sprowokują pytania o ocenę najnowszych wydarzeń, które w niepokojący sposób ograniczają możliwości artystycznej ekspresji i rolę sztuk we współczesnym społeczeństwie. Pominiecie w inscenizacji opery Leoncavalla refleksji nad aktualnym kontekstem funkcjonowania artystów (protesty, zrywane i cenzurowane spektakle, debaty o rentowności sztuki i jej marketingowej wartości) byłoby gestem poddania się, jakiemu ulega Canio w swojej słynnej arii. Niezwykła historia przedstawiona w *Pajacach*, w której kompozytor zawarł „kawalek życia” w ponadczasowej formie i dzięki poruszającej serce muzyce stawia odbiorców wobec konkretnego problemu – ludzkiej godności i wrażliwości, kryjącej się pod zabawną maską komedianta.

A dark, moody photograph of a person in a tunnel. The person in the foreground is mostly in shadow, with their face partially visible. The background shows another person standing further down the tunnel. The overall color palette is dark red and brown. There are two black circular marks on the left side of the image.

KRZYSZTOF CICHEŃSKI

INTERPRETATIONS

Since the author is putting on the stage again the old Comedy of Masks, he would like to revive some of the old customs and so sends me out again to you. But not to say, as of old, “The tears we shed are feigned! Do not alarm yourselves at our sufferings and our torments!” No. The author instead has sought to paint for you a scene from life. He takes as his basis simply that the artist is a man and that he must write for men. His inspiration was a true story. [...] I have told you his plan. Now hear how it is unfolded.

The story of the *Pagliacci* can be interpreted and presented in various ways. In the prologue, sung by Tonio, the composer presented the ‘idea’ which gives the plot a universal meaning: the artist wants to tell the audience a story about real life, about a man’s suffering hidden behind a mask. Is this what a viewer demands coming to see a performance? To see real tears, sympathize with the character who suffers and reminds the audience about betrayal, rejection, loneliness and lack of fulfilment? Or, perhaps, they prefer to forget about all this, laugh at the tragic fate of the characters, failing to understand that the fictitious events may also happen to them? The title pagliacci try to live up to the spectators’ expectations (such as amusement and entertainment) and, at the same time, to express their own feelings and thoughts. Neither the composer nor the head of the troupe of actors – Canio/Pagliaccio – accept the stage lie. They want the “tears shed on the stage” to be real and they wish that the audience take to their hearts the “sufferings and torments” which artists struggle with in real life. What means, then, should be used in order to silence laughs and shock the audience? Is it really inevitable to inflict a real wound with a sharp knife? Is it better to take off the mask (Canio: *No! Pagliaccio non son! / No, I am Pagliaccio no longer!*) and enter the stage on one’s own behalf, or rather to forget about one’s humanity and oversensitivity, so unbearable in private life, and become integrated with the disguise for ever, so that the strategy of acting, hiding what is individual and reinforcing the effect of the created should rule real life (Tonio/Taddeo)?

The composer issues a challenge not only to the audience but also the performers – singers, the director, the authors of the set and costumes designs: to show the players in “ancient masks”, them who play around on the stage before a crowd of Calabrian peasants, or perhaps to show the struggle of contemporary artists, who try to tell the viewers about their human (own) suffering which does not allow them to dissemble and safely make fun of one’s misfortune. Each character has their own history. The libretto in a condensed plot presents merely a fragment, the intersection of significant experiences of four actors (as well as Silvio, who is not an artist). In Act II the plot gains a metaphorical, theatre representation in the play, brutally interrupted by tragic death, caused by an (unacceptable in social and artistic terms) outburst of real emotions of an actor on the stage. The course of events is ruled by individual feelings (Tonio – loneliness and being different, Canio – possessive love, betrayal and thirst for revenge, Nedda – submissiveness, enslavement and a feeling of being lost), revealed by Leoncavallo in the famous monologue parts – the Prologue and the *arias Stridono lassù (Chirp up aloft) or Vesti la giubba (Put on your costume)*. From today’s perspective, a question about the origin of the story seems irrelevant. Leoncavallo could have “borrowed” it from a playwright (Joaquin Estebanez, Catulle Mendès), who took up the subject of a street actor committing a crime on the stage when the fictitious events of the character he plays are too similar to the performer’s life.

It is possible, as he himself claimed, that the story really took place in a Calabrian village called Monalto and was about a friend of Leoncavallo's family, murdered out of jealousy (the composer's father was a judge in that case).

The opera *Pagliacci*, thanks to its lively plot and the eternal motif of an artist's double life, stretched between fact and fiction (shown with the conventions of a player's mask and a performance in another performance), is a universal story about confronting private desires and necessities; a feeling


of being lost and publicly manifested attitude of a carefree mocker; the painful truth and cheerful dissembling. Finally, Leoncavallo's work is specifically about the struggle of a sensitive, suffering artist, who wants to express his torment on the stage in front of the audience expecting amusement which could divert their attention from human suffering. Therefore, the audience becomes an important character of the drama – it is them that the pagliacci experience their dither before:

CANIO

To act!... While gripped by frenzy, I no longer know what I'm saying or doing! And yet... I must... force yourself! Bah, are you a man? You're a clown! Put on your costume and powder your face. The audience pays and wants to laugh. And if Arlecchino steals Colombina from you, laugh, Pagliaccio... and everyone will applaud!. Turn into jest your anguish and your sorrow, into a grimace your sobs and your grief. Laugh, clown, at your broken love, laugh at the pain which poisons your heart!

Is an artist allowed to oppose those expectations? Will his "sobs and grief" be appreciated and accepted? For the head of a troupe, responsible for his own, his family's and other actors' being, this questions has also a prosaic, economic meaning – will the viewers pay for it? The conflict gains an ethical weight – acting a comedy which the audience demands, Canio has to hide the tragic truth and show a lie on the stage. However, he cannot stay calm, the play becomes too realistic and exposes to danger the spectators, who are watching, more and more moved. Not allowing artists to talk about touchy subjects or to represent attitudes of protest or brave provocation which would reveal a truth not acceptable for society, is a universal problem, really relevant today. Examples of such attitude, gently referred to in the staging prepared by

the Poznań Opera House (American counterculture of the 1960s, performance or brutalist theatre) may provoke questions about the latest events which alarmingly moderate the possibility of artistic expression and the role of art in modern society. Passing over a reflection on the current context of artistic functioning (protests, censured and cancelled shows, debates about profitability of art and its marketing value) in the staging of Leoncavallo's opera would be a gesture of surrender, like in Canio's well-known aria. The extraordinary story presented in *Pagliacci*, in which the composer placed "a piece of life" in a timeless form, and thanks to the moving music, makes the recipients face a particular problem – of human dignity and sensitivity, hidden under a player's amusing mask.



KONRAD DRYDEN

LEONCAVALLO:
MISTRZ REALIZMU

Leoncavallo to synonim „człowieka owianego tajemnicą” w świecie operowym, a to za sprawą jego jakże licznych sprzeczności, które znajdujemy między barwnym życiorysem kompozytora a paradoksalną osobowością. To człowiek, który był czuły, nie stronił od towarzystwa, emocjonalny, dziecinny, ambitny, idealistyczny, melancholijny, kosmopolita o ładnym głosie, a zarazem skromny, wrażliwy, oddany, pracowity i dowcipny. Jednak często kłamał na swój temat, szybko dostosowywał się do poglądów innych osób, spierał się z wieloma kolegami po fachu, skłócał ze sobą swoich wydawców aż ci w końcu go opuścili, a on sam nie specjalnie przejawiał talent do zarządzania sprawami finansowymi. Doświadczył zarówno biedy i głodu podczas swoich paryskich lat jak i otyłości oraz bogactwa, gdy swe lata spędzał w Szwajcarii. Był archetypowym neapolitańczykiem, aczkolwiek upodobał sobie życie z dala od swojej ojczyzny, w której czuł się niezrozumiany. Finansowy nóż na gardle uniemożliwiał mu tworzenie tego, czego chciał, a jego ostatnie utwory operetkowe stanowiły jedynie smutną próbę przetrwania. Świat muzyki obchodził setną rocznicę urodzin Ruggiera Leoncavalla w 1958 roku, choć właściwie on sam przyszedł na świat 23 kwietnia 1857 roku przy ulicy Riviera di Chiaia (w Neapolu), w domu ojca swojej matki, Raffaela D’Auri, powszechnie znanego malarza i profesora, którego prace ozdabiały wnętrza Pałacu Królewskiego, a także willi Capodimonte. Vincenzo, ojciec kompozytora, był sędzią, a pierwsze wspomnienia Leoncavalla pochodziły z miejscowości Montalto Uffugo w prowincji Cosenza (Kalabria), dokąd przeniosta się jego rodzina i gdzie w późniejszym czasie osadzona została akcja opery *Pajace*.

Już jako ośmiolatek, zachwycony towarzyszeniem ojca w prowadzonych przez niego sprawach sądowych, był zdecydowany zgłębiać rozumienie czynników psychologicznych, nieodłącznie towarzyszących ludzkiemu zachowaniu, którą to wiedzę następnie częściowo wykorzystał w *Pajacach*. Jedną ze spraw w 1865 roku dotyczyła dwóch szewców – braci D’Alessandro Luigi, pchnięty zazdrością, „angielskim nożem szewskim” zadał cios w lewe ramię dwudziesto-dwuletniego mężczyzny, Gaetano Scavello, podczas gdy drugi z braci, Giovanni, brutalnie wbił sztylet w brzuch ofiary.

Jak donoszą makabryczne relacje, które znajdziemy w dokumentach sądowych, z niezamierzoną ironią, pierwszy tłumaczył swój czyn niewypracowanymi dwudziestoma dniami Gaetana, podczas gdy o drugim pisano, że był naprawdę „śmiertelnie niebezpieczny”. Wmieszana w całą sprawę kobieta, której imienia nie podano, została uznana jedynie za „tę, która nie zasługuje na naszą uwagę”. Giovanni D’Alessandro został wkrótce potem aresztowany, a Luigi dobrowolnie wstawił się za bratem, powołując się na jego niewinność. Vincenzo Leoncavallo przewodniczył sprawie w charakterze sędziego.

Po wcześniejszej pobieranych lekcjach gry na fortepianie, w 1867 roku Leoncavallo rozpoczął studia w Vittorio Emanuele Institute, uzupełnione podjęciem studiów eksternistycznych w słynnym konserwatorium San Pietro a Majella w Neapolu, gdzie jego nauczycielami byli Beniamino Cesi, Lauro Rossi i Paolo Serrao. Jednak spokój wczesnych lat życia został niestety zburzony w 1873 roku poprzez śmierć matki, która zmarła krótko po porodzie swojego trzeciego syna, wydarzenie to pozostawiło trwały ślad w psychice przyszłego kompozytora. Następnie uczył się na uniwersytecie w Bolonii, gdzie studiował literaturę, a główną dla niego atrakcją były zajęcia prowadzone przez wielkiego włoskiego poetę Giosuè Carducciego. To okres intelektualnego fermentu, który później został wzmocniony spotkaniami z kolegą, również studentem, Giovannim Pascolą.

Zainspirowany Carduccim oraz bolońskimi kręgami I teracimi, Leoncavallo przystąpił do pisania szkicu libretta do opery opartej na legendarnym brytyjskim poecie Thomasie Chattertonie. Niestety nie zdoławszy zainteresować jakiegokolwiek impresario wystawieniem swojej pracy, w 1878 roku wrócił więc do Neapolu. Po okresie niezdecydowania, postanowił w końcu przyjąć ofertę zamieszkania w Egipcie, gdzie jego wujek, Giuseppe Leoncavallo, piastował ważne stanowisko w Instytucie Egipskim. Grając recitale fortepianowe przyciągnął uwagę brata kedywa egipskiego, Muhammeda Hamdiego, który już wkrótce zatrudnił go jako prywatnego nauczyciela muzyki. Okres ten skończył się w 1882 roku, gdy kompozytor uciekł zagranicę brytyjskim statkiem o nazwie „Propitious” [pol. życzliwy, łaskawy], dopływając do wybrzeży Francji, bezpiecznie omijając powstania nacjonalistyczne

Leoncavallo przybywszy do wybrzeży Marsylii bez grosza w kieszeni, kontynuował swoją podróż do Paryża w nadziei na lepszą przyszłość. W czasie tych „lat galery” – jak później je nazwano – kompozytor wiał koniec z końcem pracując jako akompaniator „artystów gorszej jakości” w trakcie różnych kawiarnianych koncertów. Choć Leoncavallo był artystycznie sfrustrowany, to jednak los ostatecznie uśmiechnął się do niego, gdy spotkał dramaturga i wydawcę muzycznego Georgesa Hartmanna, z którego polecenia rozpoczął pracę jako pianista-akompaniator barytona Victora Maurela w trakcie prób do opery *Herodiada* Masseneta, która miała zostać zrealizowana w Théâtre-Italien. Zarówno Maurel jak i Massenet okazali się ważni dla kariery Leoncavallo. Wtedy właśnie zdobył on szansę na uzupełnienie swojego skromnego dochodu lekcjami z emisji głosu oraz pisaniem utworów dedykowanych różnym wpływowym paryskim damom, na których to salonach poznał Gounoda, Thomasa, Daudeta, Zolę oraz Alexandra Dumasa-syna. Te lata zainspirowały go później do skomponowania opery *Cyganeria*, swojej własnej interpretacji powieści *Scènes de la vie de bohème* Henriego Murgera. W tamtym też czasie poznał swoją Mimi – atrakcyjną, ciemnowłosą sopranistkę, Marie Rose Jean, która ostatecznie została jego żoną w 1895 roku.

W 1886 roku dokończył swoje drugie pełnowymiarowe dzieło, poemat symfoniczny na tenor i orkiestrę *La nuit de mai*, w oparciu o poemat Alfreda de Musseta. Pomimo tego, że dzieło miało doczekać swojej premiery rok później, Leoncavallo nie czekał dłużej i udał się do Włoch razem z Marie-Rose (którą nazywał Berthe) w roku 1888. Początkowo zamieszkał w Mediolanie, gdzie Maurel umówił go na spotkanie w wydawnictwie Ricordi. Leoncavallo na przesłuchaniu zdecydował się zagrać fragmenty swojej nowo skomponowanej opery *I Medici*. Była to pierwsza część zaplanowanej trylogii dotyczącej włoskiego renesansu, inspirowanej Wagnerem i Carduccim, którą zatytułował *Crepusculum* (*Zmierzch*). Choć kontrakt z wydawnictwem został podpisany jeszcze tego samego roku, zdaje się, że Giulio Ricordi bardziej cenil sobie młodego człowieka jako librecistę, stąd zwrócił się do niego z propozycją dołączenia do stale rosnącej liczby współpracowników pracujących nad tekstem *Manon Lescaut* Pucciniego.

Zainspirowany oszalałymi sukcesem opery Mascagniego *Rycerskość wieśniacza*, Leoncavallo natychmiast naszkicował nowe libretto o podobnej sile i zwięzłości, które

pierwotnie zatytułował *Il pagliaccio* (*Kłown*). Za scenariusz posłużył mu nie tylko proces braci D'Alessandro o morderstwo, ale przede wszystkim sztuki Catulla Mendèsa i Paula Ferriera *La femme du Tabarin* oraz Manuela Tamayo y Bausa *Un drama nuevo*. Zatem opera *Pajace* najprawdopodobniej nie ujrzałaby światła dziennego gdyby nie *Rycerskość*, i minęły lata, zanim te dwie opery zostały połączone w jeden wieczer – ku wielkiej irytacji obu kompozytorów, którzy później specjalnie komponowali dodatkowe jednoaktowe opery, by zastąpić siebie wzajemnie. (Kiedy opera *Pajace* miała swoją premierę w nowojorskiej Metropolitan Opera w 1893 roku, pierwotnie była przedstawiana razem z operą Glucka *Orfeusz i Eurydyka*). Wysłuchawszy propozycji Leoncavallo, Giulio Ricordi zauważył, że było to „ładne, ale trudne... w jaki sposób bowiem ten mężczyzna (Canio) ubrany na białe może być traktowany poważnie?” Opera *Pajace* (napisana na papierze listowym Ricordiego fioletowym atramentem, jak to miał w zwyczaju kompozytor) była później zakupiona przez konkurencyjną firmę Sonzogno i ostatecznie doczekała się premiery 21 maja 1892 roku w mediolańskim teatrze Teatro Dal Verme (jej skomponowanie zabrało około pięciu miesięcy). W skład występującej obsady wchodziłi Adelina Stehle (Nedda), Fiorello Giraud (Canio), Victor Maurel (Tonio) i Mario Rousset (Silvio), a orkiestrą dyrygował Arturo Toscanini. Sukces nie przyszedł od razu, a samemu przedstawieniu towarzyszyła fala krytyki, bowiem partyturze zarzucano, że była rzekomo niedostatecznie nowoczesna i zbyt przypominała *bel canto* (w szczególności aria Neddy).

Opera *Pajace* pierwotnie napisana w jednym akcie, w późniejszym czasie poprzedzona została preludium, gdy Leoncavallo zdecydował podzielić swoje dzieło na dwie części. Arturo Toscanini – dyrygent światowej premiery – zasugerował również wprowadzenie intermezzo, dając tym samym czas na przygotowanie zmiany sceny na akt z *commedią*; prolog z kolei, wygłaszany przez Tonia, został ostatecznie dodany na prośbę Victora Maurela. Co więcej, ten jakże egocentryczny baryton zmienił również tytuł z liczby pojedynczej na liczbę mnogą, włączając całą trupę aktorów (przede wszystkim Tonia), aniżeli wymieniać tylko Cania. Kompozytor umieścił w partyturze także kilka swoich poprzednich utworów, łącznie z *Tristesse* i *La chanson des yeux* dla *ballatelli* Neddy oraz jej duetu z Silvio, w dodatku dosłownie „zapożyczonego” z Trio op. 49 d-moll Mendelssohna.

Pod koniec 1892 roku opera *Pajace* miała także swoją premierę w Wiedniu, podczas której jednoaktówką, zagraną przed głównym przedstawieniem, był *L'amico Fritz* Mascagniego. Alfonso Garulli, grający tego wieczoru Cania, był pierwszym, który zadeklamował finałową frazę *La commedia è finita!*, która, zgodnie z pierwotnym założeniem Leoncavalla, miała być zaśpiewana ironicznie przez Tonia, choć to Carusowi zwykle przypisywać się zasługi za zapoczątkowanie tej tradycji. W sumie istnieje ponad 60 różnic w większości dotyczących kwestii interpretacji między oryginalnym manuskrytem a opublikowaną partyturą.

Leoncavallo spędził całe swoje życie daremnie starając się odtworzyć sukces opery *Pajace*. Mimo, że niektóre utwory w jego twórczości zostały zainspirowane tą operą – wcześniejszy poemat symfoniczny *La nuit de mai* i opera *Cyganeria* (1897) oraz *Zaza* (1900), jak również fragmenty niedocenionej opery *Roland z Berlina* (1904) zleconej przez cesarza Wilhelma II – to właśnie *Pajace* są bez wątpienia słusznie uznawane za arcydzieło. Choć Leoncavallo zdawał się wyznaczyć w *Pajacach* kierunek jakim jest weryzm, jego prawdziwym zamiarem było skierowanie treści ku tematowi historycznym, wywodzącym się z wielkiej literatury. Stąd tak bardzo trudno mu było dostosować się do roli archetypicznego kompozytora tego nurtu.

Choć *Pajace* ze wszech miar są operą lekką, znajdziemy w niej niesamowity, złowieszczy wręcz język, który Leoncavallo wplótł do partytury, który nigdy, nawet na chwilę, nie pozwalał widzowi zapomnieć, że to, co czasem przypomina scenariusz lekkiej operetki, w rzeczywistości prowadzi w kierunku najbardziej przerażającej serii wydarzeń. Pojawiają się wyraziste kolory Picassa, genialnie powiązane z zawiłą siecią motywów przewodnich. *Pajace* są głównie operą dla śpiewaka, co zawdzięczają niektórym rozwiązaniom w stylu *bel canto* z ariami (scena Neddy) i duetom (Nedda/Silvio). Poza tym, zarówno *Pajace* jak i *Rycerskość wieśniacza* sprawiają wrażenie tradycyjnych, pełnowymiarowych oper, dzięki swoim niezaprzeczalnym bogactwom zarówno muzycznej jak i psychologicznej treści, które wywodzą się z włoskiego przepelnionego emocjami *fin de siècle*.

W 1904 roku Leoncavallo wybudował wspaniałą willę Miriam nad brzegami jeziora Maggiore w Szwajcarii. Jednak

w ciągu kilku lat rosnące długi zaczęły przewyższać dochody, a nieustanna spirala ciągnąca w dół okazała się nieunikniona. Z tego powodu pojechał na dwie trasy koncertowe do Stanów Zjednoczonych – w 1906 roku (podczas której odmówił przyjęcia zaproszenia do Białego Domu na spotkanie z Theodorem Rooseveltem) i następnie w 1913 roku. Gdy podróże okazały się być fiaskiem nie przynoszącym żadnych materialnych korzyści, ponownie wrócił do pisania operetek (z których największym sukcesem okazała się *La reginetta delle rose* w 1912 roku) i podjął się niepomyślnej próby podjęcia pracy w filmach czy w fabryce lalek. Od tego czasu pozbawiony środków do życia i poważnie chory kompozytor, zmuszony był patrzeć na konfiskatę jego ukochanej posiadłości i równocześnie tworzyć opery takie jak patriotyczna *Marmeli* (1916), w której wykorzystywał tematy z wcześniejszych utworów (*Chatterton*). Dodatkowe przedsięwzięcia muzyczne szyły na marę talentu Titty Ruffo, Luisy Tetrazzini (*Mirandolina*) i Carusa – również nie odniosły sukcesu. Ostatnią partyturą kompozytora, która wyszła spod jego ręki była operetka *A chi la giarrettiera*, którą skończył w 1919 roku – i w tym roku zmarł w Montecatini na zapalenie nerek.

Jego wcześniejsi konkurenci Mascagni i Puccini uczestniczyli w uroczystościach pogrzebowych, po których szczątki kompozytora zostały przeniesione do Florencji. Jednak nawet po śmierci nie zaznał spokoju. Berthe, szukając sposobów ucieczki przed swoimi długami, rozpoczęła wystawianie „operetek Leoncavalla”, które kompozytor rzekomo miał rozpocząć za życia. Warto jednak zaznaczyć, że żadna litera (bądź strona manuskrytu, która wyszła spod ręki kompozytora) dotycząca „pośmiertnej” opery *Edipo re*, mającej swoją premierę z udziałem Ruffo w Chicago w 1920 roku, nie ujrziała światła dziennego za życia Leoncavalla. Należy przy tym dodać, że muzyka prawie całkowicie pochodziła z opery *Roland z Berlina*. W 1989 roku nazwisko Leoncavallo pojawiało się ponownie w gazetach, tworząc coś na miarę skandalu, gdy jego szczątki zostały ponownie pochowane w Brissago po usilnych prośbach wpływowego admirała. Miejmy nadzieję, że kompozytor, człowiek, który zaznał mało spokoju za życia, ostatecznie odnajduje spokój w rzeczywistości, która otacza go teraz.



KONRAD DRYDEN

LEONCAVALLO:
MASTER OF REALISM

Leoncavallo has been synonymous to "opera's mystery man" on account of the numerous discrepancies in his vita and his paradoxical persona. This was a man who was affectionate and gregarious, emotional, childlike, ambitious, idealistic, melancholic, soft-spoken, a cosmopolite, modest, sensitive, dedicated, hardworking and humorous. However, he frequently lied about himself, quickly adopted other people's ideas, quarreled with many of his colleagues, played his publishers against one another until they abandoned him and was hopelessly inadequate in financial matters. He experienced poverty and hunger during his Parisian years and obesity and wealth during his Swiss years. He was the archetypical Neapolitan, yet he preferred to live away from his own country where he felt misunderstood. Financial pressures kept him from composing what he wanted, and his final string of operettas was a sad attempt at survival.

The music world celebrated his centenary in 1958, even though he was actually born on 23 April 1857 at Riviera di Chiaia (Naples) in the home of his maternal grandfather Raffaele D'Auria, a well-established painter and professor, whose works grace the Royal Palace as well as the villa at Capodimonte. Vincenzo, the composer's father, was a judge, and Leoncavallo's first impressions were of Montalto Uffugo in the province of Cosenza (Calabria) where the family had relocated and where the scene of *Pagliacci* would later be set.

The eight-year-old delighted in attending his father's prosecutions, intent on understanding the psychological factors inherent in human behavior that he would later partially incorporate into *Pagliacci*. One of these in 1865 dealt with the D'Alessandro brothers, who were shoemakers. Jealousy led Luigi D'Alessandro to stab a 22-year-old man named Gaetano Scavello in the left arm with an "English shoemaker's knife", while his brother, Giovanni, brutally plunged another dagger into Gaetano's abdomen. The grisly court papers state, with unintentional irony, that the first would have accounted for Gaetano's missing twenty days of work, while the second was indeed "mortally dangerous." The woman involved, who remained nameless, was referred to solely as "one who does not merit our concern." Giovanni D'Alessandro was arrested shortly thereafter, with Luigi presenting himself voluntarily pleading his innocence. Vincenzo Leoncavallo presided over the case as judge.

After having originally taken piano lessons, Leoncavallo initiated his studies in 1867 upon attending the Vittorio Emanuele Institute, complemented by his enrollment as an external student at the famed San Pietro a Majella conservatory in Naples, where his teachers included Beniamino Cesi, Lauro Rossi and Paolo Serrao.

The serenity of his early years, however, was unfortunately shattered in 1873 when his mother died shortly after giving birth to her third son; an event which left an enduring impression on the future composer. He was later enrolled as a student of literature at the University of Bolōgna, where a highlight was attending classes taught by the great Italian poet Giosuè Carducci. It marked a time of intellectual ferment that was further strengthened by his meetings with fellow student Giovanni Pascoli.

Inspired by Carducci and Bologna's literary circles, Leoncavallo proceeded to draft the libretto for an opera based on the legendary British poet Thomas Chatterton. However, unable to interest an impresario in performing the work, he returned to Naples in 1878. Following a period of indecision, he finally opted to accept an offer to live in Egypt, where his uncle, Giuseppe Leoncavallo, held an important position at the Egyptian Institute. Following piano recitals, he eventually came to the attention of the Khedive's brother, Muhammed Hamdy, who soon engaged him as private music instructor. These years came to an end in 1882 when the composer fled aboard a British ship (the "Propitious") bringing him to France and safety following nationalistic uprisings.

The composer, after arriving penniless in Marseilles, continued on to Paris hoping for a brighter future. These were his so-called "galley years" eking out a living as an accompanist of "artists of lesser quality" at various café-concerts. Artistically frustrated, Leoncavallo finally had the good fortune of meeting the dramatist and music publisher Georges Hartmann, for whom he worked as pianist/accompanist for rehearsals of Massenet's *Hérodiade* that was to be produced by Victor Maurel at the Théâtre-Italien. Both Maurel and Massenet would prove important to his career. It was at this point that he also managed to supplement his meagre income with vocal instruction in addition to composing songs dedicated to a variety of influential Parisian hostesses, in whose

salons he made the acquaintance of Gounod, Thomas, Daudet, Zola and Alexandre Dumas-fils. These years would later inspire him for his own rendition of *La Bohème*, and it was there that he met his Mimi, in the form of an attractive dark-haired soprano named Marie Rose Jean, who would eventually become his wife in 1895.

In 1886 he put the final touches to a second large-scale work for tenor and orchestra based on Alfred de Musset's poem *La nuit de mai*. Although the opus would receive its premiere one year later, Leoncavallo opted to return to Italy with Marie-Rose (whom he called Berthe) in 1888. They initially took up residence in Milan, where Maurel arranged an introduction to the Ricordi publishing house. Leoncavallo chose to play parts of his newly composed opera *I Medici* at the hearing: the first part of a planned trilogy inspired by Wagner and Carducci to be entitled *Crepusculum* (*Twilight*) dealing with the Italian Renaissance. Although a contract was signed with the publishing house the same year, it seems that Giulio Ricordi favored the young man as librettist and asked him to join the ever-growing list of collaborators working on the text of Puccini's *Manon Lescaut*.

Inspired by Mascagni's meteoric success with *Cavalleria rusticana*, Leoncavallo immediately drafted a fresh libretto of similar force and brevity originally entitled *Il pagliaccio* (*The Clown*), to a scenario derived not only from the D'Alessandro murder trial but above all from Catulle Mendès and Paul Ferrier's plays *La femme du Tabarin* and Manuel Tamayo y Baus's *Un drama nuevo*. Thus, *Pagliacci* would certainly not have come into existence without *Cavalleria*, and it would take years before the two operas were billed together in one evening – to the great irritation of both composers, who later expressly composed additional one-act operas to replace those of each other. (When *Pagliacci* premiered at the Metropolitan Opera in 1893 it was initially performed with Gluck's *Orfeo ed Euridice*).

Upon hearing Leoncavallo's proposal, Giulio Ricordi remarked that it was "nice but difficult... how will this man (Canio) dressed in white be taken seriously?" *Il pagliaccio* (written on Ricordi's notepaper in the composer's customary violet ink) was later purchased by the rival firm of Sonzogno and eventually premiered on 21 May 1892 at Milan's Teatro Dal Verme

(taking some five months to compose). The cast consisted of Adelina Stehle (Nedda), Fiorello Giraud (Canio), Victor Maurel (Tonio) and Mario Rousset (Silvio), conducted by Arturo Toscanini. It was not an immediate success, with an array of critics believing the score to be insufficiently modern and all-too reminiscent of Bel Canto (Nedda's aria in particular).

Originally written to be performed in one act, *Pagliacci* later received a short prelude when Leoncavallo decided to divide the work into two parts. Arturo Toscanini – conductor of the world premiere – also suggested an intermezzo allowing time to prepare for the *commedia*'s scene change, while Tonio's prologue was finally added at Victor Maurel's insistence. The egocentric baritone also additionally altered the title from the singular to the plural, thereby incorporating the entire troupe of players (above all Tonio) rather than only Canio. The composer also placed some of his earlier songs into the score, including *Tristesse* and *La chanson des yeux* for Nedda's *ballatella* and her duet with Silvio, in addition to "borrowing" verbatim from Mendelssohn's Trio op. 49 in D-minor.


Later in 1892, *Pagliacci* also premiered in Vienna as a curtain raiser to Mascagni's *L'amico Fritz*. Alfonso Garulli, the evening's Canio, was the first to declaim the final phrase *La commedia è finita!* (*The play has ended!*), which Leoncavallo originally composed to be sung in an ironic manner by Tonio, even though Caruso is usually given credit for initiating the custom. In fact, there are over 60 differences – mostly concerning matters of interpretation – between the original manuscript and the published score.

Leoncavallo would spend a lifetime futilely trying to recapture *Pagliacci*'s success. Although some of his output recalls this work's inspiration (the early symphonic poem *La nuit de mai* and the operas *La bohème* (1897) and *Zazà* (1900) as well as portions of the undervalued *Der Roland von Berlin* (1904) commissioned by Kaiser Wilhelm II), it is, without one superfluous note, rightly considered his masterpiece. Although Leoncavallo seemed to personify the verismo movement with *Pagliacci*, his real love was directed toward historical subjects deriving from great literature. It was thus painfully difficult for him to have to adapt to the role of an archetypical verismo composer.

Although *Pagliacci* is all light, there remains an uncanny, downright sinister musical language that Leoncavallo has woven throughout the score that never for a moment lets the spectator forget that what at times resembles the scenario of a lighthearted operetta is, in fact, the evolving of a most horrific series of events. These are the vivid colors of a Picasso, brilliantly tied together with an intricate web of leitmotifs. *Pagliacci* is essentially a singer's opera, indebted to some of the bel canto standards with set arias (Nedda's scene) and duets (Nedda/Silvio). Additionally, both *Pagliacci* and *Cavalleria rusticana* convey the impression of being full-length operas, thanks to their undeniable wealth of both a musical and psychological density that could only have originated in Italy during the emotion-laden *fin de siècle*.

In 1904, Leoncavallo constructed the sumptuous Villa Myriam on the shores of Lake Maggiore in Switzerland. Within a few years, however, increasing debts began to outweigh his income, and an incessant downward spiral became inevitable. This was the reason for two U.S. tours the composer undertook in 1906 (where he cancelled an invitation to the White House to meet Theodore Roosevelt) and 1913 respectively. When this failed to bring in the needed cash, he turned to composing a series of operettas (the most successful being *La reginetta delle rose* in 1912) and a thwarted attempt to work in films and invest in a doll factory. By now, a destitute and seriously ill composer, then forced to see the sequestration of his beloved property while simultaneously composing operas such as the patriotic *Marneli* (1916) using themes from earlier works (*Chatterton*). Additional projects tailored to the talents of Titta Ruffo, Luisa Tetrazzini (*Mirandolina*) and Caruso also failed. The composer's final score in his own hand is the operetta *A chi la giarrettiiera* completed in 1919 – the year of his death in Montecatini of nephritis.

His former rivals Mascagni and Puccini attended the funeral service, after which the composer's remains were brought to Florence. However, not even death offered tranquility. Berthe, seeking a means to escape her debts, began producing "Leoncavallo operettas" that the composer had supposedly "sketched" during his lifetime. It is also noteworthy that not a single letter (or manuscript page in the composer's hand) has come to light regarding his "posthumous" opera *Edipo re*, which premiered with Ruffo in Chicago in 1920, considering that its music stemmed almost entirely from *Der Roland von Berlin*. In 1989, Leoncavallo's name exploded into the newspapers creating something of a scandal when his remains were re-buried in Brissago at the insistence of an influential admirer. One hopes that the composer, a man who found little peace during his lifetime, will finally be able to treasure the serenity now surrounding him.



MICHAŁ J. STANKIEWICZ

CAŁY ŚWIAT GRA KOMEDIĘ

Teatr sam w sobie jest na tyle inserującym zjawiskiem, że może stać się podstawą do zbudowania innego dzieła czy to literackiego, plastycznego, muzycznego czy dramatycznego. Powstawały powieści i opowiadania, filmy, opery, sztuki teatralne, w których jednym z ukazanych elementów było przedstawienie w teatrze. Jeśli realizacja spektaklu zaistnieje w sztuce teatralnej, zjawisko takie nazywamy techniką bądź ideą teatru w teatrze. Konsekwencje jej wykorzystania są bardzo złożone – oprócz podstawowej wartości dramaturgicznej, a co za tym idzie zróżnicowania lub przelamania konstrukcji przebiegu akcji, wpłcenie w strukturę jednego teatru, teatru wewnętrznego, może wpłynąć na przekaz ideowy, nieść polemikę czy konfrontację wobec dzieła innego, służyć możliwościom interpretacyjnym. Znaczeń można by mnożyć w nieskończoność, podobnie jak przykładów jej wykorzystania w sztukach teatralnych. Sama też konstrukcja może być bardzo złożona, generując liczne typy tychże modeli. Komplikacja wielowymiarowości tych struktur tylko się wzmacnia, gdy technika podwójnego teatru przenoszona zostaje na grunt teatru muzycznego, w tym opery – wykorzystywana muzyka tylko rozbudowuje wielowymiarowość zastosowanej techniki. Zasadniczym jednak elementem, leżącym u podstaw założeń techniki podwójnego teatru, jest element wewnętrznej teatralizacji – czyli moment, kiedy zespół aktorów odgrywanej sztuki dzieli się na dwa podzespoły, realizujące wewnętrzną scenę (aktor gra aktora) i wewnętrzną publiczność, gdzie aktor gra widza (choć ta pozostać może w sferze intencji). W historii opery jednym z najważniejszych, a zarazem najciekawszych dzieł wykorzystujących technikę teatru w teatrze, są *Pajace* Ruggiera Leoncavalla. Kompozytor, czerpiąc z doświadczeń swoich poprzedników, po mistrzowsku wyważył ideę z jej muzyczną i sceniczną realizacją, tworząc dzieło wielowymiarowe, pełne teatralnych niuansów, otwarte na wielość interpretacji.

Nakładanie się na siebie rzeczywistości, przenoszenie scen, osób i ról, przebieranki, kopiowanie charakterów, zachowań i gestów – to kluczowe elementy każdego przedstawienia scenicznego, wykorzystującego technikę teatru w teatrze. „Czysty przypadek teatru w teatrze zachodzi po prostu wtedy, kiedy na scenie jest inna scenka i na niej odbywa się przedstawienie, którego widzami są postacie sztuki.” [M. Dziwulska, 1981] Wprowadzenie elementu

teatralizacji w środek rzeczywistości scenicznej już od dawna cieszyło i cieszy się nadal obrzymią popularnością, zarówno u twórców, jak i wśród publiczności. Technika ta bowiem pozwala na zintensyfikowanie różnorodności wprowadzanych na scenę postaci, przez co przedstawienie staje się bardziej wyraziste i ciekawsze w odbiorze.

Klasyczny przejaw zaistnienia idei teatru w teatrze, wiążący się z wystąpieniem jednego teatru w ramach drugiego, nie jest jedynym środkiem stanowiącym o jej zastosowaniu. Już bowiem obecność narratora, komentującego wydarzenia sceniczne bądź wprowadzającego publiczność w akcję dramatu, powoduje rozwarstwienie przedstawionej rzeczywistości. W obrębie tych wszystkich dramatów, które urzeczywistniają koncepcję teatru w teatrze, doszukiwać się można konkretnych poziomów narracyjnych, szeregujących dany utwór na skali intensywności wkraczania w tę technikę.

Pierwszym szczeblem teatralizacji wydaje się ukazanie świata realnego, istniejącego samodzielnie, bez wprowadzania jakichkolwiek technik czy nakładania różnych rzeczywistości. Owa „realność” zmienia swoją rangę dopiero w momencie, kiedy traktuje ona o instytucji teatru czy też zawiera elementy wewnętrznego przedstawienia teatralnego. Mamy wówczas do czynienia ze „zwykłym” obrazem teatru wewnętrznego odgrywanego na deskach teatru zewnętrznego. W tym przypadku stopień komplikacji narracyjnej jest niewielki, ze względu na brak świadomości występujących aktorów wobec faktu, że odgrywają oni dodatkowe role. Kolejny, już trzeci, poziom uzyskujemy poprzez „uświadomienie” przez kompozytora jednej lub większej liczby postaci roli, jaką te pełnią występując na scenie. W tym wypadku postacie teatralne wydają się świadomie kształtować kreowaną przez siebie rzeczywistość. Dopiero ten moment uznać można za ścisłe urzeczywistnienie idei teatru w teatrze. Mimowolnie doprowadza ono do mnożących się, niemal w nieskończoność, relacji aktora względem widza. Tworzy się tym sposobem pewna perspektywa przestrzenna, pogłębiana za każdym razem przez dodawanie kolejnych odniesień pomiędzy tymi dwiema, postawionymi naprzeciw siebie, grupami. Można zatem badać formalne odniesienia tych wielu rzeczywistości, traktując je jako swoisty system luster.

Model wprowadzania teatru do teatru ma bardzo długą historię. Badacze doszukują się go w dramaturgii starorzymskiej (np. u Plauta i Seneki), a nawet w tradycji indyjskiej z epoki klasycznego sanskrytu (np. Kalidasa). Bezspoornie już model ten pojawiał się w nowożytnej dramaturgii francuskiej z XVI wieku, w dziełach scenicznych „złotego wieku” w Hiszpanii od końca XV w. przez kolejne dwa stulecia czy wreszcie w teatrze elżbietańskim, z Thomasem Kydem i jego *Tragedią hiszpańską* na czele. Sam William Szekspir wykorzystywał tę technikę choćby w *Śnie nocy letniej*, gdzie amatorska grupa teatralna, wystawia spektakl dla uczczenia zaślubin Tezeusza z Hipolitą, stanowiący opowieść o miłości Pirama i Tyzbe. Motyw podwójnego teatru pojawia się także w *Hamlecie*. W tym dramacie, na prośbę młodego księcia, aktorzy odgrywają przed Klaudiuszem i Gertrudą spektakl *Zabójstwo Gonzagi*. Obserwując reakcję widowni (czyli widza wewnętrznego) – zwłaszcza ojczyzna – Hamlet chce się przekonać, czy Klaudiusz winien jest królobójstwa. Dowodzi to wielkiego zaufania księcia (jak i samego Szekspira) wobec sztuki – Hamlet sądzi, że ma ona tak wielki wpływ na uczucia człowieka, tak wielką moc, że potrafi odkryć najmroczniejsze zakamarki duszy, odsłonić największe ludzkie tajemnice. Także w *Burzy*, jednej z ostatnich sztuk Szekspira, mistrz ze Stratford wprowadza model teatru w teatrze, co ciekawe – na dwóch niezależnych warstwach. Pierwsza z nich to rozgrywana w IV akcie na scenie „maskarada”, przedstawienie w wykonaniu zwolanych przez Ariela duchów, uświetniającej zaręczyny Mirandy i Ferdynanda; druga to już sam Epilog sztuki, w którym Prospero, jeszcze jako aktor odgrywający swoją rolę, zwraca się do publiczności zewnętrznej, by swoimi oklaskami sprawiła, żeby i on został z wyspy uwolniony, by mógł pożeglować do Mediolanu. To już przeniesienie podwójnego teatru na poziom najwyższy – poprzez swój monolog Prospero staje się aktorem-reżyserem, a audytorium zewnętrzne (widzowie, którzy przyszli na spektakl) – aktorami, wykonującymi wskazania reżysera.

Teraz zniknęły wszystkie czary moje,
 Teraz o własnych tylko siłach stoję;
 Siły to słabe; dziś od was zależy,
 Czy nawa moja z wiatrami pobieży,
 Czyli tu jeńcem samotnym zostanę.
 Lecz kiedy księstwo moje odzyskane,
 Gdy przebaczone krwawe przedsięwzięcia,
 Niech mnie tu wasze nie wiążą zaklęcia,
 Ale od długiej i smutnej niewoli
 Niechaj mnie pomoc rąk waszych wyzwoli;
 Ze wszystkich piersi szmer długi, łaskawy
 Niech teraz wydmie żagle mojej nawy
 Albo się z celem długiej pracy minę,
 Jakby choć krótką bawić was godzinę.
 Przeciw wam w pomoc nie przyjdą mi duchy;
 Na moje czary każdy z was jest głuchy
 I rozpacz tylko czeka na mnie wszędzie,
 Jeśli modlitwa w pomoc nie przybędzie:
 Modlitwa bramy litości otwiera
 I błędów dawnych pamiętki zaciera,
 Jak sami chcecie grzechów odpuszczenia,
 Tak mi przebaczcie moje przewinienia.

W. Szekspir, *Burza*, Epilog, tłum. Leon Ulrich

Warto wymienić ponadto i inne przykłady tekstów dramatycznych różnych epok, których autorzy realizowali w różnej formie ideę teatru w teatrze. W literaturze obcej jest to *Świętoszek* i *Improwizacja w Wersalu* Moliera, *Wielki teatr świata* Pedra Calderóna de la Barki, *Faust* Johanna Wolfganga Goethego, *Sześć postaci w poszukiwaniu autora* Luigiiego Pirandella, *Księga Krzysztofa Kolumba* Paula Claudela, *Improwizacja w Alma* Eugène’a Ionesco. Za przykłady z polskiej literatury mogą posłużyć utwory dramatyczne – *Kordian* Juliusza Słowackiego, dramaty Stanisława Wyspiańskiego: *Wesele* z zastosowaniem konwencji jasełek i *Noc listopadowa*, w której scena piąta – „W Teatrze Rozmaitości” – realizuje wewnętrzne przedstawienie, pantomimiczny fragment *Fausta* według Goethego (w którym *nota bene* także wykorzystana została idea podwójnego teatru). Innym przykładem teatru w teatrze z polskiej literatury jest *Tango* Sławomira Mrożka, gdzie oglądamy na scenie bezsensowne eksperymenty artystyczne Stomila.

Specyficzną formą podwójnego teatru jest teatr – bądź też i sama opera – w operze. Technika teatru w teatrze w dziełach operowych przyjmuje analogiczne formy jak w przypadku dramatu – tak, że kolejne poziomy narracyjne są w zasadzie takie same. Poszerzony być może jedynie sposób jej konkretyzacji poprzez warstwę muzyczną, tzn. poprzez wprowadzenie fragmentu muzyki z jednej opery w strukturę muzyczną drugiej opery.

Zapewne najwcześniejszą teatralizacją na gruncie teatru operowego jest słynna aria *Possente spirito* z *Orfeusza* Claudio Monteverdiego z 1607 roku. Schodząc do podziemi tytułowy bohater wykonuje swoją pieśń przed obliczem Charona, który będąc jej odbiorcą, staje się także widzem. Podobnie jest w operze *Orfeusz i Eurydyka* Christopha Willibalda Glucka z 1762, gdzie dochodzi do wewnętrznej teatralizacji poprzez wykonanie przez śpiewaka pieśni przed Furiami.

Wolfgang Amadeusz Mozart także w swoich dziełach wykorzystywał model zdwojonego teatru. Elementy techniki teatru w teatrze, nie wykraczającej jednak poza poziom idei, wskazać można w *Don Giovannim*. Rozwarstwienie pojawia się w chwili wprowadzenia na scenę wewnętrznej orkiestry – następuje wtedy podział ansamblu na zespół muzyków i wewnętrzną publiczność. Scena finałowa opery zasługuje na szczególną uwagę ze względu na zastosowaną technikę zdwojenia teatru w warstwie muzycznej. Mozart bowiem wprowadza fragmenty oper – Vicenta Martín y Solera *Una cosa rara*, Giuseppe Sartiiego *Fra i due litiganti il terzo gode*, a także swojego *Wesela Figara*.

Elementy teatralizacji zawarte w dziełach operowych, realizowane poprzez nakładanie kolejnych warstw muzycznych znaleźć można w wielu innych dziełach. Za przykłady mogą już posłużyć takie opery jak *Tannhäuser* Richarda Wagnera z turniejem śpiewaczym czy *Carmen* Georges Bizeta z habanerą śpiewaną przed Don José.

W napisanym niemalże w tym samym czasie co *Don Giovanni* (1787) jednoaktowym Singspielu zatytułowanym *Dyrektor teatru* (1786), Mozart także odwołuje się do techniki podwójnego teatru. W tym dziele zachowany jest tylko jeden poziom narracyjny, jednak temat, którego on dotyczy, całkowicie wpisuje się w realizację opery w operze – tytułowy dyrektor teatru zmagają się z problemem doboru obsady do planowanej sztuki. Spokojny przebieg tego poziomu zostaje jednak w kilku miejscach zakłócony. Madame Herz i Mademoiselle Silberklang, uwikłane w wokalne klótnie, zdają się być świadome swoich teatralnych możliwości oddziaływania na odbiorcę. Sam Mozart, wiktając śpiewaczki

w techniczne akrobacje – fioritury, biegniki, pasáže – zdaje się sugerować chwiejność i płynność pomiędzy teatrem a rzeczywistością. Balansowanie pomiędzy nimi najlepiej bodaj słyhać w tercecie zazdrosnych śpiewaczek i łagodzącego całą sytuację tenora, gdzie muzyka ze słowem zdaje się pozostawać zsynchronizowana, co nadaje zjawisku opery wyższy, niemal metafizyczny wymiar.

Tego samego wieczoru, w którym odbyła się premiera *Dyrektora teatru* Mozarta, w oranżerii cesarskiej rezydencji w Schönbrunnie, Antonio Salieri zaprezentował nowo skomponowaną jednoaktową operę *Prima la musica e poi le parole*. Co ciekawe, to dzieło także zawiera technikę teatru w teatrze i – podobnie jak Mozart – kompozytor również nie wyszedł poza poziom idei, dzieło dotyczy jedynie procesu powstawania opery i współpracy kompozytora z librecistą. *Prima la musica* w całości utrzymana jest na jednym poziomie narracyjnym, a z ideą teatru w teatrze łączy ją jedynie fakt, iż treść jej związana jest z pracą autorów opery. Sytuacje nie wykraczają tu poza ścisłe odegranie przez aktorów-autorów swoich ról.

Turek we Włoszech Gioacchina Rossiniego jest jednym z najokazalszych przejawów konkretyzacji teatru w teatrze, z jakim można się spotkać w historii opery. W libretcie, autorstwa Felice Romaniego, stykamy się z najwyższym stopniem skomplikowania poziomu narracyjnego, a to za sprawą Poety, którego należy identyfikować z librecistą operowym. W niezwykle sposób znalazł się on na scenie wśród postaci przez siebie wymyślonych. Jego obecność powoduje więc stworzenie iluzji teatru w teatrze. Poeta, będący jedynym wyznacznikiem interesującej nas idei, jest świadomy roli, jaką odgrywa na scenie. On jeden utrzymuje stały kontakt z pozostałymi osobami występującymi na scenie, jak również z publicznością. Ponadto Poeta artykułuje czasami swoje przekonania na temat sztuki i poetyki w ogóle, które nie mają żadnego związku z akcją jego libretta, co przenosi całe dzieło na poziom metateatralny. Poeta symbolizuje mediatora, dzięki któremu Rossini umożliwił widzowi zaznajomienie się z poetyką twórcy, ze sposobami artystycznego poszerzenia rzeczywistości. Rossini za pośrednictwem Poety tłumaczy, iż utwór sceniczny w stylu *buffo* musi zawierać intrygę, wątki poboczne i moral, że pożądane jest szczęśliwe zakończenie. Tylko w masce Poety Rossini jest w stanie oswobodzić się z zobowiązań i uzależnień, hamujących twórcze zdolności artysty. Dzięki tym staraniom kompozytor wznosi się mentalnie ponad szarą rzeczywistość i pelen satysfakcji z góry spogląda na dzieło, którego twórcą w całości jest on sam.

Czy można?... Czy można?...
Panie! Panowie!... Wybaczcie,
że sam się przedstawię. Jestem Prolog.
Skoro wciąż jeszcze na scenie
autor umieszcza starodawne maski,
po części pragnie nawiązać
do dawnych zwyczajów,
i znów mnie do was posyła.
Lecz nie po to, bym powiedział, jak niegdyś:
„Łzy, które wylewamy, są nieprawdziwe!
Nie przejmujcie się naszym bólem i udęką!”
O, nie, nie!
Przeciwnie: autor chciał
przedstawić wam kawałek życia.
Jego motto brzmi:
artysta jest człowiekiem i dla ludzi ma pisać.
A jego inspiracją jest prawdziwe życie.
Rój wspomnień w duszy
śpiewał mu pewnego dnia:
a on pisał prawdziwymi łzami
i czas odmierzał szlochaniem!
Zobaczcie więc, jak kochają istoty ludzkie;
zobaczcie nienawiści smutne owoce.
Jęki bólu, krzyki wściekłości usłyszycie
i śmiech cyniczny!
I nie patrzcie na nasze ubogie
komedianckie kapoty,
lecz raczej w dusze zajrzyjcie,
bo my jesteśmy ludźmi z krwi i kości
i na tym łąz padole tym samym,
co wy oddychamy powietrzem!
Przedstawiłem wam ideę...
Teraz posłuchajcie historii.
Ruszamy. Zaczynajcie!

Z niezmiernie ważną realizacją techniki teatru w teatrze możemy się spotkać w *Pajacach* Ruggiera Leoncavalla. Wykorzystanie tradycji komedii *dell'arte* uznać można za proces „ponownej teatralizacji teatru poprzez grę aktorską, siłę gestu, improwizację zbiorową” [P. Pavis, 1998], jaki miał miejsce także na gruncie opery. Co ciekawe, *Pajace*, stanowiące powrót do tradycji starowłoskich widowisk improwizowanych, stały się jednym z pierwszych dzieł realizujących nurt operowego weryzmu.

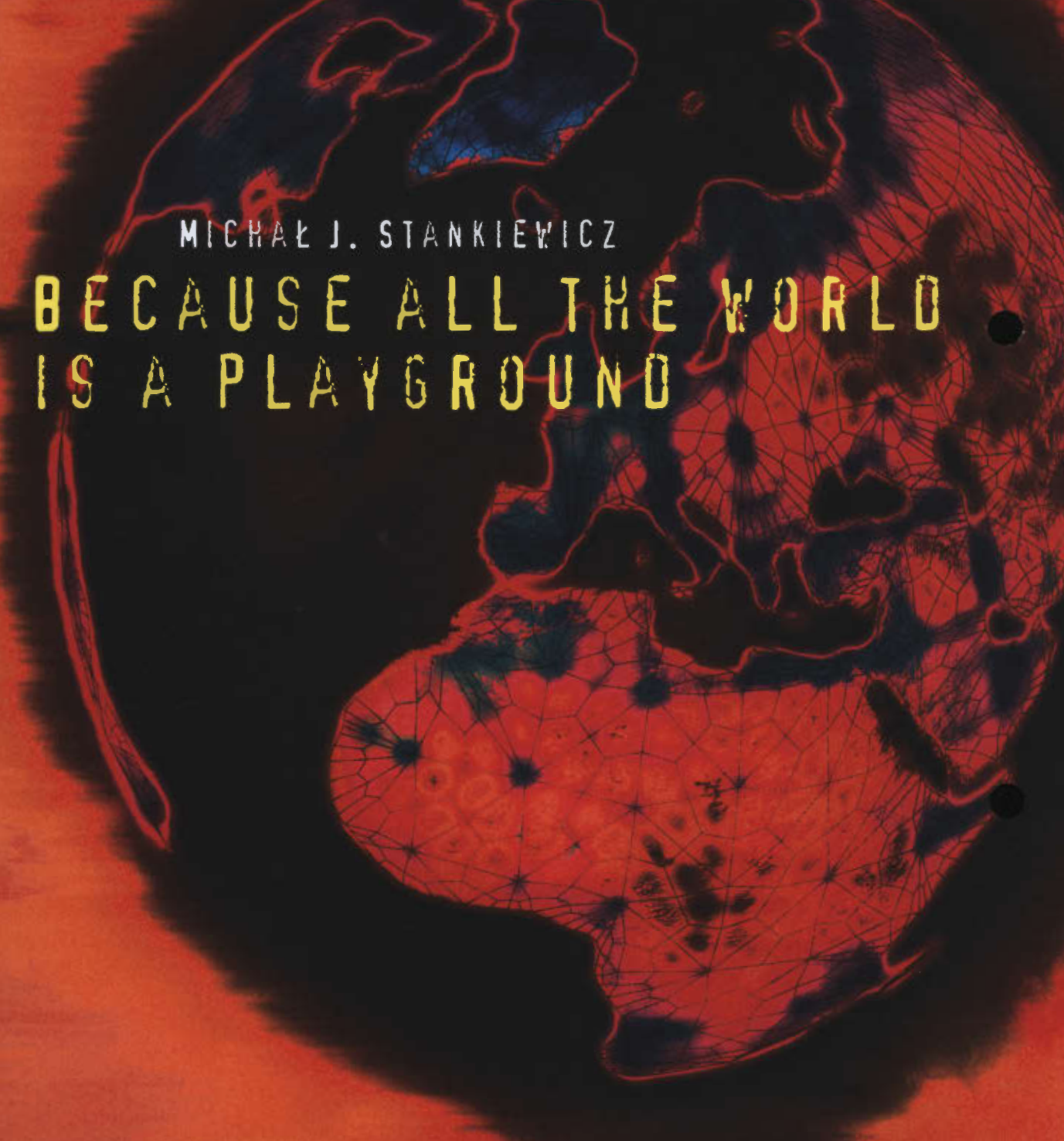
Schemat zdwojonego teatru w operze Leoncavalla poprowadzony jest na dwóch niezależnych poziomach. Pierwszy z nich, zbliżony do finałowego wystąpienia Prospera w *Burzy* Szekspira, to metateatralny Prolog, w którym Tonio, jeden z bohaterów dramatu, w kostiumie ze spektaklu wewnętrznego, wypowiada przed zewnętrzną publicznością (omijając publiczność wewnętrzną, która pojawi się dopiero w akcie II) monolog, będący pewnego rodzaju manifestem opery werystycznej. Należy tu jednak zaznaczyć, że nie jest on sztucznie wstawionym, niezwiązanym z fabułą opery tekstem, a ściśle wiąże się z treścią obu części przedstawienia. Teatralizacja tego fragmentu powstaje również w sferze interpretacyjnej – widz zadaje sobie pytanie czy Tonio, wzorem wcześniejszych przykładów z umieszczonym poetą-kompozytorem (jak w *Turku we Włoszech*) świadomie kreuje sytuację sceniczną. Takie rozumienie tym bardziej byłoby uzasadnione, gdyby przywrócić dziełu oryginalne jego zakończenie, w którym ostatnie słowa *Komedia skończona* [*La commedia è finita*] wypowiedane były przez rozpoczynającego operę Tonio, a nie – jak ma to miejsce obecnie – przez Cania. Już tylko jako ciekawostkę należałoby w tym miejscu dodać, że fakt ten zapoczątkował z końcem XIX wieku tenor Alfonso Garuli, który podczas swojego występu w Wiedniu zażądał od realizatorów, by kwestia ta wypowiedana była przez niego. Na poziomie warstwy dramaturgicznej nie jest to znacznym odstępstwem, zmienia się jednak zasadniczo koncepcja klamry, jako modelu teatralizacji dzieła.

Drugim poziomem zastosowanej techniki teatru w teatrze przez Leoncavalla w jego *Pajacach* jest ukazanie przygotowań do spektaklu ze sprzedażą biletów, zasiadaniem publiczności, zakładaniem kostiumów, jak i wykonania samego spektaklu. Wyraźnie są tu zaznaczone granice pomiędzy publicznością i aktorami wewnętrznymi, stojącymi w opozycji do widza zewnętrznego. Interesujący jest moment, kiedy w pierwszej fazie techniki zdwojonego teatru, kompozytor zastosował podwójną konstrukcję teatru w teatrze. Canio-Pajac, nakazując Arlekinowi wykonać serenadę pod oknem jego kochanki, której słuchaczami – a więc trzecią warstwą odbiorcy – byli Colombina i Taddeo. Powstał w ten sposób model teatru w teatrze w teatrze, z jakim rzadko można się spotkać w literaturze operowej.

Komplikacji w strukturze teatralizujących dzieło zabiegów jest znacznie więcej. Wystarczy wyróżnić choćby postać samego Cania, który zdaje się od początku nie wchodzić w swoją rolę jako aktora – on też jako jedyny pozostaje przy swoim własnym imieniu od początku do końca opery Leoncavalla, będąc w opozycji do pozostałych aktorów: Nedda / Colombina, Tonio / Taddeo, Beppe / Arlecchino. Utrzymanie przez niego jednego poziomu teatralności

(cały czas jest sobą) powoduje zażębieńnię się warstwy podstawowej z dwoma kolejnymi warstwami zwielokrotnionych teatrów. Wieloznaczna jest także postać Tonia, który realizując założenia podwójnego teatru, ma jednak świadomość świata wewnętrznego, którego kreacja bezpośrednio wpływa na świat zewnętrzny.

Realizacja techniki teatru w teatrze nie jest niczym nadzwyczajnym ani zaskakującym, także na gruncie teatru operowego, gdzie wykorzystywana była już od początku istnienia tego gatunku. Liczne przykłady wskazywać mogą na drogę jej rozwoju, od mało skomplikowanego wprowadzenia wewnętrznego śpiewaka (*Orfeusz*), przez model wykorzystujący postać aktora-autora lub aktora-reżysera (*Turek we Włoszech*), po formułę teatru w teatrze w teatrze (*Pajace*) z licznymi jej przesunięciami. Na dziele Leoncavalla oczywiście nie kończy się historia wykorzystania tej techniki w operze, powstały i po dzień dzisiejszy nadal powstają kolejne dzieła, w różny sposób realizując ideę zdwojonego teatru. *Pajace* są jednak tym dziełem, gdzie komplikacja, nakładanie się kolejnych płaszczyzn zarówno na poziomie konkretyzacji, jak i idei, jest największa.

The background of the image is a stylized world map. The map is rendered in a dark red or maroon color, with the continents outlined in a slightly lighter shade. Overlaid on the map is a complex, glowing wireframe or grid pattern, resembling a digital or network structure. The overall aesthetic is high-tech and abstract. The text is centered on the map.

MICHAŁ J. STANKIEWICZ

BECAUSE ALL THE WORLD
IS A PLAYGROUND

Theater itself is such an interesting phenomenon that may become a source of building another masterpiece whether literary, fine art, musical or dramatic one. There have been created numerous novels, short stories, sculptures and paintings, films, operas, theater plays in which one of many elements performed on the stage was a play in a theater itself. If that happens in a theater play, we call this technique, or idea, a play within a play. If applied, its consequences, however, are quite complex since apart from the basic dramaturgic value, and therefore, diversity or breaking the structure of the plot, weaving the structure of one theater into another one – the internal, may influence the ideological message conveyed there, arouse polemics or confrontation against another masterpiece as well as serve other interpretation purposes. Its importance can be endlessly multiplied just like the examples of its use in theater plays. Also the structure itself may be extremely complex generating numerous types of such models. The complexity of multi-dimensional aspect of these structures is only strengthened when the technique of the play within a play is transferred into the reality of musical theater, including opera, where it is the music which only extends this multi-dimensional character of the technique. However, the crucial element constituting the base of the assumptions governing the play within a play idea is the element of internal theatricalization, i.e. the moment when the troupe of actors performing in the play divides itself into two sub-teams realizing an internal stage (actor-play-actor) and internal audience where the actor plays a role of a viewer (this one can be only intention-driven though). One of the most important as well as the most interesting masterpiece in the history of opera which uses the device of the play within a play is *Pagliacci* by Ruggiero Leoncavallo. The composer, inspired by his fellow predecessors, superbly expressed this idea with its musical and stage realization, creating a multi-dimensional masterpiece full of theatrical nuance and open to the diversity of interpretation.

Such overlapping realities, transferring stages, people and roles as well as masquerades, copying the characters, their behavior and gestures – these are the key elements of each stage performance, which uses the play within a play technique. "The pure instance of the play within a play takes place just when there appears another stage

on the proper one and this is the place where the play is performed, in which the play's characters constitute its audience" [M. Dziejulska, 1981]. The introduction of this theatricalization in the middle of the stage reality has been popular for a long time and still is among both authors as well as the audience since this technique as such allows for the intensification of diversity in characters appearance on the stage, therefore, the play becomes more expressive and more interesting in a perceptive way.

A classical manifestation of the play within a play, relating to the performance of one play within another, is not the only medium justifying its use since it is the presence of a narrator commenting on the stage events or introducing the audience to the drama plot, which results in the stratification of the presented reality. Within all these dramas that incorporate the play within a play technique, we can search for some specific levels of narration, ranking a particular play in the intensity scale of implementing this technique.

The first level of theatricalization seems to be the presentation of the real world, existing independently, without introducing any techniques or overlapping different realities. That 'reality' changes its importance only the moment when it starts treating theater as an institution or includes an element of an internal theater performance. Then, we deal with an 'ordinary' picture of internal theater played on the external theater stage. In this case the degree of narrative complexity is small due to the unconsciousness of the performing actors of the fact that they play additional roles. Another, the third, level is achieved via the composer who makes one or a greater number of characters become aware of their rôle on the stage. In this case theater characters seem to consciously shape the created reality. Only this moment can be considered as a precise embodiment of the play within a play idea. Though unintentionally, it leads to the multiplication of the actor-audience relations almost unlimitedly. Hence, a specific spatial perspective has been created, deepened every time by adding additional subsequent references between these two groups set earlier opposite each other. Therefore, formal references of those multi-realities may be examined by treating them as a peculiar system of mirrors.

The model of introducing the play within a play has a long tradition. Some specialists seek for its roots in old Roman dramas (e.g. Plautus and Seneca), or even in the Indian tradition from the period of Classical Sanskrit (e.g. Kalidasa). Undoubtedly, this model appeared as late as in 16th century in modern French drama as well as in stage masterpieces of the Spanish 'Golden Age' originated in the late 15th century throughout the subsequent two centuries or in the Elizabethan theater with Thomas Kyd's *Spanish Tragedy*. Also William Shakespeare used this technique e.g. in *A Mid-Summer Night's Dream*, where a group of amateur theater actors stages the play to celebrate the marriage of Theseus and Hippolyta, being the story of love between Pyramus and Thisbe. The motif of the play within a play appears also in *Hamlet*. In this drama, following the request of a young prince, the actors stage the play *Murder of Gonzago* in front of Claudius and Gertrude. While observing the audience reaction (i.e. internal viewers) – especially the step-father's reaction – Hamlet wants to become convinced if Claudius is guilty of the King's murder. It proves a huge trust the prince (as well as Shakespeare himself) puts in the play – Hamlet thinks that it influences human feelings to a massive extent, is so powerful that it can reveal the darkest corners of the human soul, reveal the biggest secrets man could ever hide. Also *The Tempest*, one of the very last plays by Shakespeare, is the work in which the master from Stratford introduces the play within a play model. Interestingly, it takes place in two independent layers. The first is the masquerade performed on the stage in Act IV, a performance played by two ghosts called by Ariel, celebrating the engagement of Miranda and Ferdinand; the second is the Epilog itself, in which Prospero, though still as an actor playing his role, turns to the external audience to make it applaud so loud that he could be released from the island and sail to Milan. The play within a play has been transferred to the highest level thanks to the monologue in which Prospero becomes simultaneously an actor and a director, whereas the external audience (the people who came to see the play) – become actors following the instructions given by the director.

Now my charms are all o'erthrown,
 And what strength I have's mine own,
 Which is most faint: now, 'tis true,
 I must be here confined by you,
 Or sent to Naples. Let me not,
 Since I have my dukedom got
 And pardon'd the deceiver, dwell
 In this bare island by your spell;
 But release me from my bands
 With the help of your good hands:
 Gentle breath of yours my sails
 Must fill, or else my project fails,
 Which was to please. Now I want
 Spirits to enforce, art to enchant,
 And my ending is despair,
 Unless I be relieved by prayer,
 Which pierces so that it assaults
 Mercy itself and frees all faults.
 As you from crimes would pardon'd be,
 Let your indulgence set me free

W. Shakespeare, *The Tempest*, Epilogue

Moreover, it is also worth enumerating other examples of dramatic works originated in different periods, whose authors embodied the idea of the play within a play in different forms. In foreign literature it is definitely *Tartuffe* and *L'Impromptu de Versailles* by Moliere, *The Great Theater of the World* by Pedro Calderón de la Barca, *Faust* by Johann Wolfgang Goethe, *Six Characters In Search of an Author* by Luigi Pirandello, *The Book of Christopher Columbus* by Paul Claudel or *The Improvisation* by Eugène Ionesco. While searching for examples in Polish literature, we can find such drama pieces as – *Kordian* by Juliusz Słowacki, dramas by Stanisław Wyspiański, e.g. *The Wedding* which uses a nativity play as a device and *November Night*, in which scene 5 – „In Variety Theater” – takes place an external performance of pantomimic fragment of *Faust* by Goethe (in which *nota bene* the idea of the play within a play is also used). Another example of the play within a play in Polish literature is *Tango* by Sławomir Mrożek, where we observe absurd artistic experiments made by Stomil on the stage.

A peculiar form of the play within a play is theater – or more specifically opera itself – in an opera. The technique of the play within a play in opera masterpieces takes analogical forms as in the case of drama so that the subsequent levels of narration are, in fact, the same. Only the way of its implementation via the music layer may be broadened, i.e. by introducing a musical fragment from one opera into the musical structure of another.

Definitely the earliest theatricalization on the opera stage is a famous aria *Possente spirito* from *L'Orfeo* by Claudio Monteverdi from 1607. While descending into the nether world, the main character sings his song in front of Charon, who as his addressee, becomes also his audience. Similarly, the opera *Orfeo ed Euridice* by Christoph Willibald Gluck dating back to 1762 shows its internal theatricalization via the performance of the singer's song in front of the Furies.

Wolfgang Amadeus Mozart also used the model of the play within a play in his works. Some elements of this

technique, which does not go beyond the level of the idea itself, can be found in *Don Giovanni*. The stratification appears at the moment of introducing the internal orchestra on the stage – then the division of the ensemble into the musicians and internal audience takes place. The final scene of the opera deserves a special attention due to the technique of the play within a play which was used at the musical level since Mozart introduced the fragments of such operas as – *Una cosa rara* by Vicent Martín y Soler, *Fra i due litiganti il terzo gode* by Giuseppe Sarti as well as his own *Le nozze di Figaro*.

The elements of theatricalization included in great operas, usually realized by overlapping subsequent musical layers, can be found in many other pieces. Such operas as *Tannhäuser* by Richard Wagner involving singing competition or *Carmen* by Georges Bizet with Habanera sung in front of Don José's windows can be set as examples.

Another piece written by Mozart in more or less the same time as *Don Giovanni* (1787), namely one-act Singspiel titled *Der Schauspieldirektor* (1786) also implements the technique of the play within a play. However, in this work there is found only one level of narration, but the topic it concerns inscribes entirely in the idea of opera within an opera – a title theater manager fights with casting problems to the play he is planning to stage. The gentle course of this level is, however, distorted in some fragments. Madame Herz and Madamoiselle Silberklang, entangled in vocal quarrels, seem to be aware of their theatrical potential to influence the audience. Mozart himself seems to suggest a specific instability and flowability between theater and reality by engaging the two singers in highly technical vocal acrobatics such as fiorituras, mordents and passages. This balance between them is best heard in the trio of envious singers and a tenor gently soothing the tensed atmosphere, where both music and words seem to be synchronized, which gives the opera phenomenon an impression of higher, almost metaphysical dimension.

The same evening when the premiere of Mozart's *Der Schauspieldirektor* took place in an imperial setting of the Orangery at Schönbrunn, Antonio Salieri presented his newly composed one-act opera *Prima la musica e poi le parole*. Interestingly, this work is also based upon the technique of the play within a play and – like Mozart – the composer did not exceed the idea level either. The work refers only to the process of opera creation and cooperation of a composer with a libretto writer. *Prima la musica* is fully kept at one narrative level, and only because its content relates to the work of opera authors, this is the element which reflects the play within a play idea. These situations do not go beyond the roles played by actors-authors.

Il Turco in Italia by Gioacchino Rossini is one of the most prominent manifestations of the embodiment of the play within a play that has ever been encountered in opera. In libretto by Felice Romani, we touch the highest level of the narrative complexity due to the Poet, who should to be identified with the opera libretto writer. He has unusually appeared on the stage among the characters he created. His presence makes the illusion of the play within a play. The Poet, the only determinant of the idea we are interested in, is aware of the role he plays on the stage. He is the only one who has a contact with other people performing there as well as the audience. Moreover, the Poet expresses sometimes his own opinions on art and poetics in general, which do not have anything in common with the libretto's plot, hence they transfer the masterpiece into the meta-theatrical level. The Poet symbolizes a mediator thanks to which Rossini makes it easier for the viewer to learn more about the ways of artistic perception of the reality. Rossini uses the Poet to explain that the stage play in a *buffo* style must include the main plot, subplots and moral or that happy ending is desirable. Only by wearing the Poet's mask, Rossini is able to set himself free from his commitments and dependency, which block his creative artistic abilities. Due to these attempts, the composer rises mentally above the grey reality and full of satisfaction takes a look at his masterpiece, which he fully composed, from the above.

Please? Will you allow me?
 Ladies! Gentlemen! Excuse me
 if I appear thus alone. I am the Prologue.
 Since our author is reviving on our stage
 the masks of ancient comedy,
 he wishes to restore for you, in part,
 the old stage customs, and once more
 he sends me to you.
 But not, as in the past, to reassure you,
 saying, "The tears we shed are false,
 so do not be alarmed by our agonies
 or violence!" No! No!
 Our author has endeavoured, rather,
 to paint for you a slice of life,
 his only maxim being that the artist
 is a man, and he must write
 for men. Truth is his inspiration.
 Deep-embedded memories stirred one day
 within his heart, and with real tears
 he wrote, and marked the time with sighs!
 Now, then, you will see men love
 as in real life they love, and you will see
 true hatred and its bitter fruit. And you will hear
 shouts both of rage and grief, and cynical laughter.
 Mark well, therefore, our souls,
 rather than the poor players' garb
 we wear, for we are men
 of flesh and bone, like you, breathing
 the same air of this orphan world.
 This, then, is our design.
 Now give heed to its unfolding.
 On with the show! Begin!

R. Leoncavallo, *Pagliacci*, Prologue, trans. EMI (U.S.) Ltd.

An extremely important manifestation of the play within a play can be found in *Pagliacci* by Ruggiero Leoncavallo. The use of such a device as the *commedia dell'arte* tradition can be treated as a process of "renewed theatricalization of theater via actors' play, the power of gestures and collective improvisation" [P. Pavis, 1998], which also appeared in opera. Interestingly, *Pagliacci*, as a return to the old-Italian tradition of improvised performances, has become one of the first masterpieces of verismo in opera.

The scheme of the play within a play in opera by Leoncavallo is conducted at two independent levels. The first one is similar to the final performance by Prospero in *The Tempest* by Shakespeare. It is the meta-theatrical Prologue, in which Tonio, one of the drama characters, wearing a costume typical of the external theater, speaks out loud a monologue in front of the external audience (skipping the internal audience which appears no sooner than in Act II), which is a kind of a manifestation of verismo in opera. However, it is noteworthy here that the words he says are not an artificially inserted text irrelevant to the opera text, but it is strictly connected with the content of both parts of the performance. The theatricalization of this part takes place also at the interpretation level – the audience asks themselves a question if Tonio, following earlier examples of the inserted poet-composer character (as in *Il Turco in Italia*) consciously creates the stage-like situation. Such an understanding, therefore, would be even more justified if the masterpiece had the original ending set where the very last words *La commedia è finita* would be said by Tonio, who starts the opera, not – as it is currently observed – by Canio. As a matter of curiosity, this tradition originated at the end of 19th century by Alfonso Garuli, who during one of his numerous performances in Vienna imposed on the organizers the request of saying this sequence of words at the end. At the dramatic level it is not a huge deviation, however, the concept of a buckle changes substantially as a theatricalization model of the masterpiece.

The second level of the used device of the play within a play by Leoncavallo in *Pagliacci* shows the preparations to the performance including tickets selling, finding the seats, putting on costumes as well as the performance

of the play itself. Clearly, the boundaries between the audience and internal actors, standing in opposition to the external audience, is visible. An interesting moment comes when in the first phase of the development of the play within a play idea, the composer used a double concept of the play within a play: Canio, the Clown, orders Arlekin to perform a series of serenades under the lover's window, the listeners of which – so the third layer of viewers – were Colombina and Taddeo. Here, the model of the play within a play within a play was created, which actually is quite a rare phenomenon in opera literature.

There are a lot more complications in the structure of measures facilitating theatricalization of the masterpiece. It is enough to say that e.g. Canio, who from the very beginning seems not to enter his role as an actor since being the only one who keeps his own name from the beginning till the end of the opera by Leoncavallo, stays in opposition to the rest of the troupe: Nedda / Colombina, Tonio / Taddeo, Beppe / Arlecchino. Keeping the same level of theatricalization (he stays himself all the time) results in overlapping the basic layer with two subsequent layers of multiplied theaters. Tonio is also an ambiguous character. He realizes the assumption of the play within a play, however, he is aware of the internal world, whose creation directly influences the external world.

The realization of the play within a play is nothing peculiar or surprising also when it comes to opera where it has been used since the very beginning of this genre. Numerous examples may indicate its stages of development, from a slightly complicated introduction of the internal singer (*L'Orfeo*), through the model using the character of actor-author or actor-director (*Il Turco in Italia*), finishing with the formula of the play within a play within a play (*Pagliacci*) with multiple transitions. Certainly, Leoncavallo's masterpiece is not the last work in which this device was used in opera. More and more operas have been created and are continuously being created which implement the idea of the play within a play in different ways. *Pagliacci* is, however, the only masterpiece where the complication, overlapping of subsequent layers both at the implementation as well as the idea level is the greatest.

Michał J. Stankiewicz – musicologist, publisher, journalist, author of articles popularizing opera art, literary manager at the Poznań Opera House, PhD student at the Faculty of Polish and Classical Philology at Adam Mickiewicz University in Poznań. He edited opera, ballet and festival programmes for the Poznań Opera House in 2005-2015. He interviewed Polish and European culture personages – singers, dancers, conductors, directors, stage designers – which interviews were published in a number of periodicals, Internet portals on programme booklets.

PAGLIACCI

W TEATRZE WIELKIM W POZNANIU IN POZNAŃ OPERA HOUSE



Stanisław Drabik (Canio)



Marian Koubek (Canio)



▲
16 IV 1920

dyrygent conductor
Milan Zuna

reżyseria direction
Adam Dołżycki

scenografia
set & costumes designs
Leon Dołżycki

▲
14 XI 1935

dyrygent conductor
Stefan Barański

reżyseria direction
Maria Janowska-Kopczyńska

scenografia kompilowana
stage decors compiled

▲
9 XI 1946

dyrygent conductor
Zygmunt Wojciechowski

reżyseria direction
Maria Janowska-Kopczyńska

scenografia
set & costumes designs
Zygmunt Szpingier

▲
6 II 1983

dyrygent conductor
Adam Pałka

reżyseria direction
Stawomir Żerdzicki

scenografia
set & costumes designs
Andrzej Sadowski

Un'opera lirica in due atti Opera w dwóch aktach

PAGLIACCI

PAJACE

Libretto e musica di Libretto i muzyka

RUGGIERO LEONCAVALLO

tlumaczenie Anna Makuracka

Personaggi Postacie

Nedda attrice da fiera, moglie di Canio (nella commedia Colombina), *soprano* **Nedda** wędrowna aktorka, żona Cania (w komedii Kolombina), *sopran*

Canio capo della compagnia (nella commedia Pagliaccio), *tenore* **Canio** właściciel wędrownej trupy (w komedii Pajac), *tenor*

Tonio lo scemo (nella commedia Taddeo), *baritono* **Tonio** głupek (w komedii Taddeo), *baryton*

Beppe commediante (nella commedia Arlecchino), *tenore* **Beppe** komediant (w komedii Arlekin), *tenor*

Silvio contadino, *baritono* **Silvio** wieśniak, *baryton*

Coro di contadini e contadine Chór wieśniaków i wieśniaczek

L'azione si svolge in Calabria presso Montalto, il giorno della festa di Ferragosto. Epoca: fra il 1865 e il 1870. *Rzecz się dzieje w Kalabrii, koto Montalto, w dniu święta Ferragosto, między rokiem 1865 i 1870.*

PROLOG

Tonio, w kostiumie Taddea, jak w przedstawieniu, wychodząc przed kurtynę.

Tonio

Czy można?... Czy można?...
potem, witając obecnych
Panie! Panowie!... Wybaczcie,
że sam się przedstawię.
Jestem Prolog:

Skoro wciąż jeszcze na scenie
autor umieszcza starodawne maski,
po części pragnie nawiązać
do dawnych zwyczajów,
i znów mnie do was posyła.

Lecz nie po to, bym powiedział, jak niegdyś:
„Łzy, które wylewamy, są nieprawdziwe!
Nie przejmujcie się naszym bólem
i udręką!” O, nie! Nie:
Przeciwnie: autor chciał
przedstawić wam
kawalek życia.
Jego motto brzmi:
artysta jest człowiekiem
i dla ludzi
ma pisać.
A jego inspiracją jest prawdziwe życie.

PROLOGO

Tonio, in costume da Taddeo come nella commedia, passando attraverso al telone.

Tonio

Si può?... Si può?...
poi salutando
Signore! Signori!... Scusatemi
se da sol me presento.
Io sono il Prologo:

Poiché in iscena ancor
le antiche maschere mette l'autore,
in parte ei vuol riprendere
le vecchie usanze, e a voi
di nuovo inviami.

Ma non per dirvi come pria:
«Le lacrime che noi versiam son false!
Degli spasimi e de' nostri martir
non allarmatevi!» No! No:
L'autore ha cercato
invece pingervi
uno squarcio di vita.
Egli ha per massima sol
che l'artista è un uom
e che per gli uomini
scrivere ei deve.
Ed al vero ispiravasi.

Rój wspomnień
w duszy
śpiewał mu pewnego dnia.
a on pisał prawdziwymi łzami
i czas odmierzał
szlochaniem!

Zobaczycie więc,
Jak kochają istoty ludzkie;
zobaczycie nienawiści smutne owoce.
Jęki bólu,
krzyki wściekłości usłyszycie
i śmiech cyniczny!

I nie patrzcie
na nasze ubogie komedianckie kapoty,
lecz raczej w dusze zajrzyjcie,
bo my jesteśmy ludźmi
z krwi i kości
i na tym leż padole
tym samym, co wy oddychamy powietrzem!

Przedstawiłem wam ideę...
Teraz posłuchajcie historii.
wołając w kierunku sceny
Ruszamy. Zaczynajcie!
Wychodzi; kurtyna podnosi się.

Un nido di memorie
in fondo a l'anima
cantava un giorno,
ed ei con vere lacrime scrisse,
e i singhiozzi
il tempo gli battevano!

Dunque, vedrete amar
sì come s'amano gli esseri umani;
vedrete de l'odio i tristi frutti.
Del dolor gli spasimi,
urli di rabbia, udrete,
e risa ciniche!

E voi, piuttosto
che le nostre povere gabbane d'istrioni,
le nostr'anime considerate,
poiché s'iam uomini
di carne e d'ossa,
e che di quest'orfano mondo
al pari di voi spiriamo l'aere!

Il concetto vi dissi...
Or ascoltate com'egli è svolto
gridando verso la scena
Andiam. Incominciate!
Rientra e la tela si leva.

AKT PIERWSZY

Rozwidlenie wiejskich dróg przy wjeździe do wioski. Po prawej stoi ukośnie scena wędrownego teatru. Podnoszeniu się kurtyny towarzyszą fałszywe dźwięki trąbki na przemian z uderzeniami w bęben, przybliżające się śmiechy, wesole okrzyki, gwizdy ulicznych łobuziaków i nawoływania. Zwabieni tymi odgłosami, drogą nadbiegają odświętnie ubrani wieśniacy i wieśniaczki, podczas gdy garbus Tonio spogląda na drogę po lewej, po czym, znudzony zbliżającą się gromadą, rozkłada się na ziemi przed sceną. Jest trzecia po południu; sierpniowe słońce mocno przypieka.

SCENA PIERWSZA

Dzieci

Hej!

Chór Wieśniaków i Wieśniaczek

nadbiegając jedni po drugich

Są tu! Wracają. . .

Pajac jest tam!

Idą za nim wszyscy,

dorośli i dzieci,

wszyscy oklaskują

jego zarty.

A on, z powagą,

pozdrowia, idzie dalej,

i wali raz po raz

w wielki bęben

ATTO PRIMO

La scena rappresenta un bivio di strada in compagnia, all'entrata di un villaggio. La destra occupata obliquamente da un teatro di fiera. All'alzarsi della tela si sentono squilli di tromba stonata alternantisi con dei colpi di cassa, ed insieme risa e, grida allegre, fischi di monelli e vociare che vanno appressandosi. Attirati dal suono e dal frastuono i contadini di ambo i sessi, in abito da festa, accorrono a frotte dal viale, mentre Tonio il gobbo, va a guardare verso la strada a sinistra, poi, annoiato dalla folla che arriva, si sdraia, dinanzi al teatro. Son tre ore dopo mezzogiorno; il sole di agosto splende cocente.

SCENA PRIMO

Ragazzi

Eh!

Coro di Contadini e Contadine

arrivando a poco a poco

Son qua! Ritornano...

Pagliaccio è là!

Tutti lo seguono,

grandi e ragazzi,

ai motti, ai lazzi

applaude ognun.

Ed egli serio

saluta e passa

e torna a battere sulla

gran cassa.

Dzieci

spoza sceny

Pogoń osła batem, dzielny Arlekinie!

Wieśniacy i Wieśniaczki

Czapki fruną w powietrze!

Canio

spoza sceny

Idźcie do diabła!

Beppe

spoza sceny

A masz! A masz, hultaju!

Wieśniacy, Wieśniaczki, Dzieci

Czapki w powietrze, dalej.

Wśród pisków i gwizdów, już.

Grupa ulicznych łobuziaków wbiega na scenę z lewej strony.

Tłum

Oto wózek ...

Cofnijcie się... Jadą...

Co za harmider! Boże przenajświętszy!

Pojawia się wózek pomalowany na różne kolory, ciągnięty przez osiołka, którego prowadzi Beppe, przebrany za Arlekina, odganiając dzieci za pomocą pejczy.

Na wózku, z przodu, leży Nedda

w kostiumie, który jest połączeniem stroju

Cyganki i akrobatki. Za nią stoi wielki bęben.

Z tyłu za wózkiem idzie piechotą Canio,

w kostiumie Pajaca, w prawej ręce trzymając trąbkę, a w lewej pałkę, którą uderza w bęben.

Wieśniacy i wieśniaczki, uradowani, otaczają wózek.

Ragazzi

di dentro

Ehi, sferza l'asino, bravo Arlecchino!

Contadini e Contadine

In aria gittano i cappelli!

Canio

di dentro

Itene al diavolo!

Beppe

di dentro

To! To! birichino!

Contadini, Contadine e Ragazzi

I lor cappelli diggià.,

fra strida e sibili diggià.

Un gruppo di monelli entra, correndo, in iscena dalla sinistra.

La Folla

Ecco il carrello...

Indietro... Arrivano...

Che diavolerio! Dio benedetto!

Arriva una pittoresca carretta dipinta a vari colori e tirata da un asino che Beppe, in abito da Arlecchino, guida a mano camminando, mentre collo scudiscio allontana i ragazzi. Sulla carretta sul davanti e sdraiata Nedda in un costume tra la zingara e l'acrobata. Dietro ad essa è piazzata la gran cassa. Sul di dietro della carretta è Canio in piedi, in costume di Pagliaccio, tenendo nella destra una tromba e nella sinistra la mazza della gran cassa.

I contadini e le contadine attorniano festosamente la carretta.

Tłum

Niech żyje Pajac, niech żyje Pajac,
Niech żyje! Jesteś księciem pajaców!
Twój humor przegania smutki!
Wszyscy oklaskują twoje żarty...
A on, z powagą, pozdrawia, idzie dalej...
Niech żyje! Niech żyje Pajac!
Niech żyje Pajac, wszyscy biją ci brawo!

Canio

Dziękuję!

Tłum

Niech żyje!

Canio

Dziękuję!

Tłum

Brawo!

Canio

Chciałbym...

Tłum

A przedstawienie? A przedstawienie?

Canio

uderzając mocno raz po raz w bęben,
żeby uciszyć krzyki
Moi państwo!

La Folla

Viva Pagliaccio, viva Pagliaccio,
Evviva! il principe se' dei pagliacci!
I guai discacci tu co'l lieto umore!
Ognun applaude a' motti, ai lazzi...
Ed ei, ei serio saluta e passa...
Viva! Viva Pagliaccio! etc.
Evviva Pagliaccio, t'applaude ognun!

Canio

Grazie!

La Folla

Evviva!

Canio

Grazie!

La Folla

Bravo!

Canio

Vorrei...

La Folla

E lo spettacolo? E lo spettacolo?

Canio

picchiando forte e ripetutamente
sulla cassa per dominar le voci
Signori miei!

Tłum

odsuwając się i zatykając uszy
Oj, bo ogłuchniemy! Przestań!

Canio

*z przesadną uprzejmością,
komicznym gestem zdejmując beret*
Pozwól mi państwo przemówić?

Tłum

śmieje się
Ha! Ha! Ha! Ha! Ha!
Temu to trzeba ustąpić,
milczeć i słuchać!

Canio

Wspaniałe przedstawienie
o dwudziestej trzeciej
szykuje dla was oddany, wierny sługa!
klania się
Zobaczcie rozterki dzielnego Pajaca;
jak się mści, jak sprytnie zastawia pułapkę ...
Zobaczcie, jak Tonio trzęsie portkami,
i jak snuje sieć intryg.
Przybądźcie, zechciejcie nas zaszczyścić,
panowie i panie.
O dwudziestej trzeciej! O dwudziestej trzeciej!

Tłum

Przyjdziemy, a ty zachowaj dla nas
swój dowcip.
O dwudziestej trzeciej!

La Folla

scostandosi e turandosi le orecchie
Uh! ci assorda! Finiscila!

Canio

*affettando cortesia e togliendosi
il berretto con un gesto comico*
Mi accordan di parlar?

La Folla

ridendo
Ah! ah! ah! ah! ah! ah!
Con lui si dee cedere,
tacere ed ascoltar!

Canio

Un grande spettacolo
a ventitré ore
prepara il vostr'umile e buon servitore!
riverenza
Vedrete le smanie del bravo Pagliaccio;
e com'ei si vendica e tende un bel laccio...
Vedrete di Tonio tremar la carcassa,
e quale matassa d'intrighi ordirà.
Venite, onorateci signori e signore.
A ventitré ore! A ventitré ore!

La Folla

Verremo, e tu serbaci
il tuo buon umore.
A ventitré ore!

Canio

O dwudziestej trzeciej!

Tłum

O dwudziestej trzeciej!
Przyjdziemy!

Tonio podchodzi, żeby pomóc Neddzie zsiść z wózka, lecz Canio, który już zdążył zeskoczyć, wymierza mu policzek.

Canio

Precz stąd!
Potem bierze Neddę w ramiona i stawia ją na ziemi.

Tłum

Ha! Ha! Ha!

Wieśniaczki

ze śmiechem, do Tonia
Masz za swoje, bawidamku!

Dzieci

gwizdząc
Na zdrowie!

*Tonio pokazuje łobuziakom pięść; ci uciekają;
Tonio odchodzi mamrocząc i znika w namiocie na prawo od sceny.*

Canio

A ventitré ore!

La Folla

A ventitré ore!
Verremo!

Tonio si avanza per aiutar Nedda a discendere dal carretto, ma Canio, che è già saltato giù, gli dà un ceffone dicendo.

Canio

Via di lì!
Poi prende fra le braccia Nedda e la depone a terra.

La Folla

Ah! ah! ah! etc.

Contadine

ridendo, a Tonio
Prendi questo, bel galante!

Ragazzi

fischando
Con salute!

Tonio mostra il pugno ai monelli che scappano, poi si allontana brontolando e scompare sotto la tenda a destra del teatro.

Tonio

na stronie

Zapłacisz mi za to! Łajdaku!

Tymczasem Beppe prowadzi osiołka z wózkiem za drewnianą scenę.

Wieśniak

do Cania

Powiedz, chcesz z nami wychylić

szklaneczkę na rozstajach?

No powiedz, chcesz?

Canio

Z radością.

Beppe

pojawia się z tyłu drewnianego teatru; trzymany w rękę bat porzuca przed sceną i mówi

Zaczekajcie...

Idę z wami!

Potem wchodzi do teatru od drugiej strony, żeby zmienić kostium.

Canio

wołając w głąb sceny

Tonio, idziesz?

Tonio

spoza sceny

Czyszczę osiołka.

Zaczynajcie beze mnie.

Tonio

a parte

La pagherai! brigante!

Intanto Beppe conduce l'asino col carretto dietro al teatro.

Un contadino

a Canio

Di', con noi vuoi bereve

un buon bicchiere sulla crocevia?

Di', vuoi tu?

Canio

Con piacere.

Beppe

ricompare di dietro al teatro; getta la frusta, che ha ancora in mano, dinanzi alla scena e dice

Aspettatemi...

Anch'io ci sto!

Poi entra dall'altro lato del teatro per cambiar costume.

Canio

gridando verso il fondo

Di', Tonio, vieni via?

Tonio

di dentro

Io netto il somarello.

Precedetemi.

Inny wieśniak

ze śmiechem

Uważaj, Pajacu,
chce zostać tylko po to,
żeby się zalecać do Neddy!

Canio

śmiejąc się szyderczo, ale marszcząc brwi

Ha! Ha! Tak myślicie?
W taką grę, wierzcie mi,
lepiej ze mną nie grać, moi drodzy;
i do Tonia... i trochę do wszystkich to mówię!
Teatr i życie to nie to samo;
nie... to nie to samo! ..

I kiedy tam, na scenie, Pajac
przyłapie swą żonę
z jakimś pięknišem w sypialni,
wygłosi komiczną gadkę,
potem się uspokoi
albo podda się czując razy kija!...
A widzowie biją brawo, śmiejąc się wesoło!

Lecz jeśli naprawdę przyłapałbym Neddę...
inaczej by się to skończyło,
jak tu stoję i z wami rozmawiam!...
Takiej gry, wierzcie mi...
lepiej nie zaczynać!

Un altro contadino

ridendo

Bada, Pagliaccio,
ci solo vuol restare
per far la corte a Nedda!

Canio

ghignando, ma con cipiglio

Eh! Eh! Vi pare?
Un tal gioco, credetemi,
è meglio non giocarlo con me, miei cari;
e a Tonio... e un poco a tutti or parlo!
Il teatro e la vita non son la stessa cosa;
no... non son la stessa cosa!...

E se lassú Pagliaccio
sorprende la sua sposa
col bel galante in camera,
fa un comico sermone,
Poi si calma
od arrendesi ai colpi di bastone!...
Ed il pubblico applaude, ridendo allegramente!

Ma se Nedda sul serio sorprendessi...
altramente finirebbe la storia,
com'è ver che vi parlo!...
Un tal gioco, credetemi...
è meglio non giocarlo!

Nedda

na stronie

Zamęt mam w głowie!

Wieśniacy

Więc bierzesz to na serio?

Canio

lekko poruszony

Ja?!... No co wy! O, przepraszam!...

Uwielbiam moją żonę!

Całuje Neddę w czoło.

*Zza sceny słychać dźwięk dudów;
wszyscy biegną na lewo,
patrząc w stronę kulis.*

Łobuziaki

wołają

Dudziarze!

Wieśniacy i Wieśniaczki

Dudziarze!

Do kościoła idą kumowie.

W oddali dzwony biją na nieszpory.

Towarzyszą wesołej kompanii,
co parami spieszy na nieszpory.

Biją dzwony... Chodźmy.

Dzwon nas zwywa do Pana!

Canio

Ale potem... pamiętajcie!

O dwudziestej trzeciej!

Nedda

a parte

Confusa io son!

Contadini

Sul serio pigli dunque la cosa?

Canio

un po' commosso

Io?... Vi pare! Scusatemi!...

Adoro la mia sposa!

Va a baciare Nedda in fronte.

*Un suono di cornamusa si fa sentire all'interno;
tutti si precipitano verso la sinistra, guardando
fra le quinte.*

Monelli

gridando

I zampognari!

Contadini e Contadine

I zampognari!

Verso la chiesa vanno i compari.

Le campane suonano a vespero da lontano.

Essi accompagnano la comitiva
che a coppie al vespero sen va giuliva.

Le campane... Ah! Andiam.

La campana ci appella al Signore!

Canio

Ma poi... ricordatevi!

A ventitré ore!

Dudziarze nadchodzą z lewej strony odświętnie ubrani, z kolorowymi wstążkami we włosach. Za nimi idzie tłum wieśniaków i wieśniaczek także w odświętnych strojach. Chór na scenie wymienia z nimi pozdrowienia i uśmiechy, potem wszyscy dzielą się na pary i grupki, dołączają do kompanii i odchodzą, śpiewając, drogą w głąb, za teatrem.

Wieśniacy i Wieśniaczki

Chodźmy! Chodźmy!
Don, din don, din don.
Din don, dzwonią na nieszpory,
dziewczęta i chłopcy, din don!
Spieszmy do kościoła!
Din don, wnet słońce
Szczyty gór pocałuje.
Mamusię na nas patrzę,
uwaga, kompani!
Din don, wszystko opromienia
światło i miłość!
Lecz starsi pilnują
zuchwałych zakochanych!
Din don, dzwonią na nieszpory,
dziewczęta i chłopcy, din don, etc.

Podczas, gdy chór śpiewa, Canio wchodzi z tyłu teatru, zostawia swój kubrak Pajaca, potem wraca, z uśmiechem żegna gestem Neddę, po czym wychodzi z Beppe i pięcioma lub sześcioma wieśniakami na lewo. Nedda zostaje sama.

I zampograni arrivano dalla sinistra in abito da festa con nastri dai colori vivaci e fiori ai capelli acuminati. Li seguono una frotta di contadini e contadine ach'essi parati a festa. Il coro, che è sulla scena, scambia con questi saluti e sorrisi, poi tutti si dispongono a coppie ed a gruppi, si uniscono alla comitiva e si allontanano, cantando, pel viale del fondo, dietro al teatro.

Contadini e Contadine

Andiam! Andiam!
Don, din don, din don.
Din don, suona vespero,
ragazze e garzon, din don!
A coppie al tempio ci affrettiam!
Din don, diggià i culmini
il sol vuol baciare.
Le mamme ci adocchiano,
attenti, compar!
Din don, tutto irradiasi
di luce e d'amor!
Ma i vecchi sorvegliano
gli arditi amador!
Din don, suona vespero,
ragazze e garzon, din don, etc.

Durante il coro, Canio entra dietro al teatro e va a lasciar la sua giubba da Pagliaccio, poi ritorna, e dopo aver fatto, sorridendo, un cenno d'addio a Nedda, parte con Beppe e cinque o sei contadini per la sinistra. Nedda resta sola.

SCENA DRUGA

Nedda

zamysłona

Jaki ogień miał w oczach!
Spuściłam wzrok ze strachu, że wyczyta
moje skrywane myśli!
Och! Gdyby mnie przyłapał...
On, taki raptus!
Ale dość już.
To tylko koszmarny sny i wymysły.
Jakie piękne sierpniowe słońce!
Jestem pełna życia
i, cała ogarnięta nieznaną tęsknotą,
pragnę ... sama nie wiem, czego!

spoglądając w niebo

Och, jak te ptaki fruwią,
jak świergocą!
Czego chcą? Dokąd lecą? Kto to wie!
Moja mama, co umiała przepowiadać przyszłość,
rozumiała ich trele,
i, kiedy byłam mała, tak śpiewała:
Ćwir! Ćwir!

Ćwierkają w górze, swobodnie
wznosząc się w powietrze;
lecą jak strzały, ptaki.
Rzucają wyzwanie chmurom i palącemu słońcu,
i fruną, fruną po niebiańskich szlakach.

SCENA SECONDA

Nedda

pensierosa

Qual fiamma avea nel guardo!
Gli occhi abbassai per tema ch'ei leggesse
il mio pensier segreto!
Oh! s'ei mi sorprendesse...
brutale come egli è!
Ma basti, orvia.
Son questi sogni paurosi e fole!
O che bel sole di mezz'agosto!
Io son piena di vita,
e, tutta illanguidita per arcano desio,
non so che bramo!

guardando in cielo

Oh! che volo d'augelli,
e quante strida!
Che chiedono? dove van? chissà!
La mamma mia, che la buona ventura annunciava,
comprendevo il lor canto
e a me bambina così cantava:
Hui! Hui!

Stridono lassù, liberamente
lanciati a vol,
a vol come frecce, gli augel.
Disfidano le nubi e'l sol cocente,
e vanno, e vanno per le vie del ciel.

Pozwólcie im błądzić w przestworzach,
złaknionym błękitu i blasku:
one też gonią za marzeniem, za zjawą,
i fruną, fruną wśród złocistych chmur!
Czy wiatr je goni, czy huczy burza,
z rozpostartymi skrzydłami wszystkiemu
stawia czoła; deszcz, błyskawice,
nic ich powstrzymać nie zdola,
i fruną, fruną nad otchłanią i morzem
Lecą ku dziwnym krajom, o których
może snią i których próżno szukają.

Lecz, niebiańscy Cyganie, słuchają tajemnej
siły, co ich gna... i fruną! Fruną! Fruną!

*W czasie trwania piosenki Tonio wychodzi
z tyłu teatru i opiera się o drzewo, słuchając,
wniebowzięty. Nedda, skończywszy śpiewać,
chce wejść do środka i spostrzega go.*

Nedda

Ty tutaj? Myślałam, że już poszedłeś!

Tonio

przytomniejąc, łagodnie
To wina twojego śpiewu.
Napawałem się nim, zauroczony!

Lasciateli vagar per l'atmosfera,
questi assetati d'azzurro e di splendor:
seguono anch'essi un sogno, una chimera,
e vanno, e vanno fra le nubi d'or!
Che incalzi il vento e latri la tempesta,
con l'ali aperte san tutto sfidar;
la pioggia i lampi,
nulla mai li arresta,
e vanno, e vanno sugli abissi e i mar.
Vanno laggiu verso un paese strano
che sognan forse e che cercano in van.

Ma i boèmi del ciel, seguon l'arcano poter
che li sospinge... e van! e van! e van! e van!

*Tonio durante la canzone sarà uscito di dietro
al teatro e sarà ito ad appoggiarsi all'albero,
ascoltando beato.*
Nedda, finito il canto, fa per rientrare e lo scorge.

Nedda

Sei là? credea che te ne fossi andato!

Tonio

ridiscendendo, con dolcezza
È colpa del tuo canto.
Affascinato io mi beava!

Nedda

śmiejąc się drwiąco

Ha! Ha! Co za poezja!

Tonio

Nie śmieję się, Neddo!

Nedda

Idź, idź do gospody!

Tonio

Wiem, że jestem szpetny i krzywy;
że budzę tylko kpiny i obrzydzenie.

Ale ja też mam marzenia, tęsknoty,
serce bijące!

Kiedy mnie mijasz ze wzgardą,
nawet nie wiesz, jak ja płacę z bólu!

Bo, na swoje nieszczęście, uległem czarowi,
pokonała mnie miłość! Pokonała mnie miłość!

podchodząc

O, pozwól mi, pozwól mi wyznać...

Nedda

przerywając mu i szydząc z niego

że mnie kochasz? Ha! Ha! Ha!

Będziesz miał okazję wyznać mi to wieczorem
jeśli pragniesz!

Nedda

ridendo con scherno

Ah! ah! Quanta poesia!...

Tonio

Non rider, Nedda!

Nedda

Va, va all'osteria!

Tonio

So ben che difforme, contorto son io;
che desto soltanto lo scherno e l'orror.
Eppure ha'l pensiero un sogno, un desio,
e un palpito il cor!

Allor che sdegnosa mi passi d'accanto,
non sai tu che pianto mi sprema il dolor!
Perché, mio malgrado, subito ho l'incanto,
m'ha vinto l'amor! m'ha vinto l'amor!

appressandosi

Oh! lasciami, lasciami or dirti...

Nedda

interrompendolo e beffeggiandolo

che m'ami? Ah! ah! ah!

Hai tempo a ridirmelo stasera,
se brami!

Tonio

Nedda!

Nedda

Dziś wieczorem!
Strojąc miny tam,
tam, na scenie!

Tonio

Nie śmieję się, Neddo!

Nedda

Będziesz miał okazję,
strojąc miny, tam! Ha! Ha! Ha! Ha!

Tonio

Nie śmieję się! Nie śmieję się!
Uległem czarowi, pokonała mnie miłość!

Nedda

Na razie tej rozpaczy... Ha! Ha!

Tonio

Neddo!

Nedda

Ha! Ha!

Tonio

Neddo!

Tonio

Nedda!

Nedda

Stasera!
Facendo le smorfie colá,
colá, sulla scena!

Tonio

Non rider, Nedda!

Nedda

Hai tempo
Facendo le smorfie colá! Ah! ah! ah! ah!

Tonio

Non rider, no! Non rider!
Subito ho l'incanto, m'ha vinto l'amor!

Nedda

Per ora tal pena... ah! ah!

Tonio

Nedda!

Nedda

Ah! ah!

Tonio

Nedda!

Nedda

Tej rozpaczy możesz sobie oszczędzić! Ha! Ha!

Tonio

gorączkowo, gwałtownie

Nie, tutaj chcę ci to wyznać,
a ty mnie wysłuchasz;
kocham cię, pragnę ciebie,
i będziesz moją!

Nedda

z powagą, arogancko

Ej! Powiedz, mistrzu Tonio!
Czy grzbiet cię dzisiaj świerzbi,
czy może wytarganie za uszy
pomoże ostudzić twój żar?!

Tonio

Wyśmiewasz się ze mnie?! Podła!
Na krzyż Chrystusa!
Uważaj, bo może cię to drogo kosztować!

Nedda

Grozisz mi? Chcesz, żebym zawołała Cania?

Tonio

ruszając w jej stronę
Najpierw cię pocałuję!

Nedda

Tal pena ti puoi risparmiar! Ah! ah!

Tonio

delirante con impeto

No, è qui che voglio dirtelo,
e tu m'ascolterai,
che t'amo e ti desidero,
e che tu mia sarai!

Nedda

seria ed insolente

Eh! dite, mastro Tonio!
La schiena oggi vi prude,
o una tirata d'orecchi
è necessaria al vostro ardor?!

Tonio

Ti beffi?! Sciagurata!
Per la croce di Dio!
Bada che puoi pagarla cara!

Nedda

Minacci? Vuoi che vada a chiamar Canio?

Tonio

muovendo verso di lei
Non prima ch'io ti baci!

Nedda

cofając się
Uważaj!

Tonio

podchodzi bliżej, otwierając ramiona, żeby ją objąć
Zaraz będziesz moja!

Nedda

Cofa się w kierunku teatru, widzi bat pozostawiony przez Beppe, chwyta go i uderza Tonia w twarz, mówiąc
Nędznik!

Tonio

Krzyczy i cofa się.
Na najświętszą Dziewicę wniebowziętą, Nedda, przysięgam... zapłacisz mi za to!
Wychodzi na lewo, wygrażając jej

Nedda

patrząc nieruchomo, jak się oddala
Żmija! Idź!
Wreszcie się zdradziłeś...
Głupek Tonio!
Duszę masz,
tak, jak ciało, pokrzywioną...
plugawą! ..

Nedda

retrocedendo
Bada!

Tonio

S'avanza ancora aprendo le braccia per ghermirla
Oh, tosto sarai mia!

Nedda

Sale retrocedendo verso il teatrino, vede la frusta lasciata da Beppe, l'afferra e dá un colpo in faccia a Tonio, dicendo.
Miserabile!

Tonio

Dá un urlo e retrocede.
Per la Vergin pia di mezz'agosto, Nedda, giuro... me la pagherai!
Esce minacciando dalla sinistra

Nedda

immobile guardandolo allontanarsi
Aspide! Va!
Ti sei svelato ormai...
Tonio lo scemo!
Hai l'animo
siccome il corpo tuo diforme..
lurido!...

SCENA TRZECIA

Silvio

*wspinając się na murek po prawej stronie
i wychylając się do połowy, woła po cichu
Nedda!*

Nedda

*podchodząc do niego pośpiesznie
Silvio! O tej porze...
To nierozważne!*

Silvio

*podskakując wesolo i podchodząc do niej
E tam!
Wiedziałem, że niczym nie ryzykuję.
Canio i Beppe od dawna w gospodzie,
w gospodzie ich widziałem!...
Lecz na wszelki wypadek przyszedłem dróżką
przez zarośla, mnie tylko znaną.*

Nedda

*Mało brakowało,
a wpadłbyś na Tonia!*

Silvio

*ze śmiechem
Na Tonia garbusa!*

SCENA TERZA

Silvio

*sporgendo la metà dei corpo arrampicandosi
dal muretto a destra, e chiama a bassa voce
Nedda!*

Nedda

*affrettandosi verso di lui
Silvio! a quest'ora...
che imprudenza!*

Silvio

*saltando allegramente e venendo verso di lui
Ah bah!
Sapea ch'io non rischiamo nulla.
Canio e Beppe da lunge a la taverna,
a la taverna ho scorto!...
Ma prudente pe la macchia
a me nota qui ne venni.*

Nedda

*E ancora un poco
in Tonio t'imbattevi!*

Silvio

*ridendo
Oh! Tonio il gobbo!*

Nedda

Garbusa, przed którym trzeba mieć się
na baczności!
On mnie kocha... Przed chwilą mi to wyznał...
i w swoim dzikim szaleństwie,
żądając pocałunków,
śmiał mnie napastować!

Silvio

Na Boga!

Nedda

Z pomocą bata
ostudziłam zapal
tego psa bezwstydnego!

Silvio

Chcesz wiecznie żyć w takim strachu?!
Neddo! Neddo!
Mój los jest w twoich rękach,
Neddo! Neddo, zostań!
Przecież wiesz, święto się kończy,
jutro wszyscy wyjadą.
Neddo! Neddo!
A jak ty stąd wyjedziesz,
co będzie ze mną...
z moim życiem?!

Nedda

wzruszona
Silvio!

Nedda

Il gobbo è
da temersi!
M'ama... Ora qui mel disse...
e nel bestial delirio suo,
baci chiedendo,
ardia correr su me!

Silvio

Per Dio!

Nedda

Ma con la frusta
del cane immondo
la foga calmai!

Silvio

E fra quest'ansie in eterno vivrai?!
Nedda! Nedda!
Decidi il mio destin,
Nedda! Nedda, rimani!
Tu il sai, la festa ha fin
e parte ognun domani.
Nedda! Nedda!
E quando tu di qui sarai partita,
che addiverr? di me...
della mia vita?!

Nedda

commossa
Silvio!

Silvio

Neddo, Neddo, powiedz:
jeśli to prawda, że Canio nigdy cię nie kochał,
jeśli to prawda, że nienawidzisz
tej wiecznej włóczędzy i tego, co robisz,
jeśli twoja wielka miłość
nie jest kłamstwem,
wyjedźmy dzisiaj w nocy!
Ucieknij, ucieknij ze mną!

Nedda

Nie kuś mnie!
Chcesz mnie zgubić?
Cicho, Silvio, już dosyć...
To obłąd, to szaleństwo!
Zaufałam ci,
oddałam swe serce!
Nie wykorzystuj mnie,
mojej gorącej miłości!
Nie kuś mnie! Nie kuś mnie!
Zlituj się nade mną! Nie kuś mnie!
Nie kuś!
Zresztą... Kto wie! ... lepiej wyjechać.
Los nam nie sprzyja,
próżne nasze słowa!
Jednak z mojego serca
wyrwać cię nie potrafię,
żyć będę tylko miłością,
którą mi w sercu zbudziłeś!

Silvio

Nedda, Nedda, rispondimi:
s'è ver che Canio non amasti mai,
s'è ver che t'è in odio
il ramingar e'l mestier che tu fai,
se l'immenso amor tuo
una fola non è
questa notte partiam!
fuggi, fuggi con me!

Nedda

Non mi tentar!
Vuoi tu perder la vita mia?
Taci Silvio, non piú...
È deliro, è folia!
Io mi confido a te,
a te cui diedi il cor!
Non abusar di me,
del mio febbrile amor!
Non mi tentar! Non mi tentar!
Pietà di me! Non mi tentar, non mi tentar!
Non mi tentar!
E poi... Chissá!... meglio è partir.
Sta il destin contro noi,
è vano il nostro dir!
Eppure dal mio cor
strapparti non poss'io,
vivrò sol de l'amor
ch'hai destato al cor mio!

Silvio

Ach! Neddo! Ucieknijmy!

Nedda

Nie kuś mnie!

Silvio

Neddo, zostań!...

Co ze mną będzie,
jak odjedziesz?

Zostań! Neddo! Ucieknijmy!

Chodź!

Tonio pojawia się w głębi z lewej.

Silvio

Nie, ty mnie już nie kochasz!

Tonio

dostrzegając ich, na stronie

A! Słucha cię, ładacznicą!

Ucieka ścieżką, wygrażając.

Nedda

Jak to!

Silvio

Ty mnie już nie kochasz!

Silvio

Ah! Nedda! fuggiam!

Nedda

Ah! Non mi tentar!

Silvio

Nedda rimani!...

Che mai sará per me
quando sarai partita?

Riman! Nedda! Fuggiam!

Deh vien!

Tonio appare dal fondo a sinistra.

Silvio

No, piú non m'ami!

Tonio

scorgendoli, a parte

Ah! T'ascolta, squaldrina!

Fugge dal sentiero minacciando.

Nedda

Che!

Silvio

Piú non m'ami!

Nedda

Ależ kocham cię! Kocham!

Silvio

Ale rano odjedziesz?

z miłością, próbując ją urzec

Więc czemu, sama powiedz, rzuciłaś na mnie urok,

jeśli teraz chcesz mnie bezlitośnie opuścić?!

Czemu podarowałaś mi tamten pocałunek,

wśród gorących westchnień rozkoszy?!

Nawet jeśli ty zapomniałaś te ulotne chwile,

ja nie mogę zapomnieć, i znów chcę poczuć

te zarliwe westchnienia, gorące pocałunki,

co taki płomień rozpalily w moim sercu!

Nedda

pokonana i zagubiona

Niczego nie zapomniałam. .

zburzyła mój spokój

miłość, która w twych oczach płonie!

U twego boku, zakochana,

chcę wieść życie pełne miłości

spokojnej i pogodnej!

Oddaję się tobie; zrobię, co zechcesz.

Jesteś mój, o niczym już nie myślę!

Zapomnijmy o wszystkim!

Spójrz mi w oczy!

Pocałuj mnie, pocałuj!

Zapomnijmy o wszystkim!

Nedda

Si, t'amo! t'amo!

Silvio

E parti domattina?

amorosamente, cercando ammaliarla

E allor perché, di', tu m'hai stregato

se vuoi lasciarmi senza pietá?!

Quel bacio tuo perché me l'hai dato

fra spasmi ardenti di voluttá?!

Se tu scordasti l'ore fugaci,

io non lo posso, e voglio ancor,

que' spasmi ardenti, que' caldi baci,

che tanta febbre m'han messo in cor!

Nedda

vinta e smarrita

Nulla scordai...

sconvolta e turbata

m'ha questo amor che ne'l guardo ti villa!

Viver voglio a te avinta, affascinata,

una vita d'amor

calma e tranquilla!

A te mi dono; su me solo impera.

Ed io ti prendo e m'abbandonno intera!

Tutto scordiam!

Negli occhi mi guarda!

Baciami, baciami!

Tutto scordiamo!

Silvio

Zapomnijmy o wszystkim!
Patrzę na ciebie, całuję!
tuląc ją w ramionach
Przyjdiesz?

Nedda

Tak... Pocałuj mnie!
Tak, spójrz na mnie i mnie pocałuj!
Kocham cię, kocham

Silvio

Tak, patrzę na ciebie, całuję!
Kocham cię, kocham.

SCENA CZWARTA

Podczas gdy Silvio i Nedda, pogrążeni w rozmowie, kierują się w stronę murku, po kryjomu, ścieżką na skróty, nadchodzą Canio i Tonio.

Tonio

wstrzymując Cania
Idź powoli, to ich zaskoczysz!

Canio idzie ostrożnie, wciąż wstrzymywany przez Tonio; z miejsca, w którym się znajduje, nie może zobaczyć Silvia, który przeskakuje przez murek.

Silvio

Tutto scordiam!
Ti guardo, ti bacio!
stringendola fra le braccia
Verrai?

Nedda

Si... Baciami!
Si, mi guarda e mi bacia!
T'amo, t'amo.

Silvio

Si, ti guardo e ti bacio!
T'amo, t'amo.

SCENA QUATRA

Mentre Silvio e Nedda s'aviano parlando verso il muricciuolo, arrivano, camminando furtivamente dalla scorciatoia, Canio e Tonio.

Tonio

ritenendo Canio
Cammina adagio e li sorprenderai!

Canio s'avanza cautamente sempre ritenuto da Tonio, non potendo vedere, dal punto ove si trova, Silvio che scavalca il muricciuolo.

Silvio

*częściowo już po drugiej stronie murku,
opiera się na nim*

Późną nocą będę tam, w dole
Zejdź ostrożnie, tam mnie znajdziesz

*Silvio znika, a Canio dochodzi
do rogu teatru.*

Nedda

do Silvia, który zniknął już w dole
Do zobaczenia nocą;
na zawsze już będę twoja.

Canio

*który z miejsca, w którym się znajduje, słyszy
te słowa, krzyczy*
Ach!

Nedda

odwraca się, przestraszona, i woła w stronę muru
Ucieka!

*Jednym skokiem Canio doskakuje do muru; Nedda
zagradza mu drogę, ale po krótkiej walce Canio
odpycha ją na bok, przeskakuje przez mur i znika.
Tonio zostaje z lewej strony spoglądając na Neddę,
która jak skamieniata stoi obok muru, nasłuchując,
czy nie słyhać odgłosów walki.*

Silvio

*che ha già la metà del corpo dall'altro lato
ritenendosi al muro*

Ad alta notte laggiù mi terrò.
Cauta discendi e mi ritroverai.

*Silvio scompare e Canio si appressa
all'angolo del teatro.*

Nedda

a Silvio che sarà scomparso di sotto
A stanotte
e per sempre tua sarò.

Canio

*che dal punto ove si trova ode queste parole
dá un urlo*
Ah!

Nedda

si volge spaventata e grida verso il muro
Fuggi!

*D'un balzo Canio arriva anch'esso al muro; Nedda
gli si para dinante, ma dopo breve lotta egli
la spinge da un canto, scavalca il muro e scompare.
Tonio resta a sinistra guardando Nedda, che come
inchiodata presso il muro cerca sentire se si ode
rumore di lotta mormorando.*

Nedda

Dopomóż mu, Panie!

Canio

spoza sceny

Tchórze! Teraz się chowasz!

Tonio

śmiejąc się cynicznie

Ha! Ha! Ha!

Nedda

*słyszac śmiech Tonio odwraca się i mówi z pogardą,
patrzac na niego*

Brawo! Brawo, mój Tonio!

Tonio

Staram się, jak mogę!

Nedda

Tak, jak myślałam!

Tonio

Ale nie tracę nadziei, że stać mnie na więcej!

Nedda

Budzisz we mnie pogardę i obrzydzenie!

Nedda

Aitalo, Signor!

Canio

di dentro

Vile! t'ascondi!

Tonio

ridendo cinicamente

Ah! ah! ah!

Nedda

*al riso di Tonio si è voltata e dice con disprezzo
fissandolo*

Bravo! Bravo il mio Tonio!

Tonio

Fo quel che posso!

Nedda

È quello che pensavo!

Tonio

Ma di far assai meglio no dispero!

Nedda

Mi fai schifo e ribrezzo!

Tonio

Nawet nie wiesz, jak się cieszę!
*Tymczasem Canio przeskakuje przez mur
i wraca na scenę blady, ocierając pot
ciemną chustką.*

Canio

z wściekłością
Kpiny i pośmiewisko!
Nic z tego! On dobrze zna tę ścieżkę.
Nieważne; i tak mi zaraz zdradzisz
Imię twojego gacha.

Nedda

odwracając się, zmartwiła
Kto?

Canio

z wściekłością
Ty, na Boga Ojca!...
wyciągając zza paska sztylet
Jeśli w tej chwili
nie poderznięłem ci jeszcze gardła,
to dlatego, że nim uwalam to ostrze
w twojej cuchnącej krwi,
bezwstydnicu,
chcę poznać jego imię!... Mów!!

Tonio

Oh non sai come lieto ne son!
*Canio, intanta scavalca di nuovo il muro
e ritorna in scena pallido, asciugando il sudore
con un fazzoletto di colore oscuro.*

Canio

con rabbia concentrata
Derisione e scherno!
Nulla! Ei ben lo conosce quel sentier.
Fa lo stesso; poiché del drudo il nome
or mi dirai.

Nedda

volgendosi turbata
Chi?

Canio

furente
Tu, pel padre eterno!...
cavando dalla cinta lo stiletto
E se in questo momento
qui scannata non t'ho già
gli è perché pria di lordarla
nel tuo fetido sangue,
o svergognata, codesta lama,
io vo' il suo nome!... Parla!!

Nedda

Na próżno mnie obrażasz.
Moje usta będą milczeć.

Canio

krzyczy

Imię, jego imię,
w tej chwili, kobieto!

Nedda

Nie! Nie, nigdy ci nie powiem!

Canio

*rzucając się z wściekłością w jej stronę
i zamierzając się sztylętą
Na Madonnę!*

*Beppe, który wszedł z lewej strony, na słowach
Neddy biegnie do Cania i wyrywa mu sztylęt,
po czym ciska go między drzewa.*

Beppe

Panie! Co robicie! Na miłość Boską!
Ludzie wychodzą z kościoła
i idą tu na przedstawienie! ...
Chodźmy ... już, uspokójcie się!...

Canio

szamocząc się
Zostaw mnie, Beppe!
Imię! Jego imię!

Nedda

Vano è l'insulto.
È muto il labbro mio.

Canio

urlando

Il nome, il nome,
non tardare, o donna!

Nedda

No! No, nol diro giammai!

Canio

*slanciandosi furente
col pugnale alzato
Per la madonna!*

*Beppe, che sarà entrato dalla sinistra, sulla risposta
di Nedda corre a Canio e gli strappa il pugnale
che getta via tra gli alberi.*

Beppe

Padron! che fate! Per l'amor di Dio!
La gente esce di chiesa
e a lo spettacolo qui muove!...
Andiamo... via, calmatevi!...

Canio

dibattendosi
Lasciami Beppe!
Il nome! Il nome!

Beppe

Tonio, chodź go przytrzymać!

Canio

Imię!

Beppe

Chodźmy, idą widzowie!

Tonio bierze Cania za rękę, podczas gdy Beppe zwraca się do Neddy.

Beppe

Potem się będziesz tłumaczyć!

Odejdź już stąd,

Idź się przebrać...

Wiesz, że Canio jest porywczy, ale dobry!

Popycha Neddę pod namiot i znika wraz z nią.

Canio

ściskając głowę rękami

Hańba! Hańba!

Tonio

po cichu do Cania, popychając go ku przodowi sceny

Uspokójcie się, panie ...

Lepiej udawać, kochaś wróci

Zaufajcie mi!

Canio wykonuje gest pełen rozpacz, lecz Tonio popychając go łokciem kontynuuje po cichu.

Beppe

Tonio, vieni a tenerlo!

Canio

Il nome!

Beppe

Andiamo, arriva il pubblico!

Tonio prende Canio per la mano mentre Beppe si volge a Nedda.

Beppe

Vi spiegherete!

E voi di lì tiratevi

Andatevi a vestir...

Sapete... Canio è violento, ma buon!

Spinge Nedda sotto la tenda e scompare con essa.

Canio

stringendo il capo fra le mani

Infamia! Infamia!

Tonio

piano a Canio, spingendolo sul davanti della scena

Calmatevi padrone...

È meglio fingere; il ganzo tornerà.

Di me fidatevi!

Canio ha un gesto disperato, ma Tonio spingendolo col gomito prosegue piano.

Tonio

Ja będę jej pilnował.
Zacznijmy przedstawienie.
Kto wie, może on przyjdzie na spektakl
i się zdradzi!
Dalej. Trzeba stwarzać pozory, wtedy wszystko się
uda!

Beppe

wychodząc z teatru
Chodźmy, już, ubierzcie się, panie.
A ty wal w bęben, Tonio!
*Tonio wchodzi od tyłu do teatru, Beppe także
wchodzi do srodka, podczas gdy Canio, przybity,
kieruje się powoli w stronę kurtyny.*

Canio

Mam grać! Ogarnięty szaleństwem,
nie wiem nawet, co mówię, co robię!
Ale tak trzeba... dalej, weź się w garść!
Cóż to! Zdaje ci się może, że jesteś człowiekiem?
Jesteś Pajacem!

*Zakładaj kubrak, twarz pobiel mąką.
Ludzie płacą i chcą się śmiać.
Kiedy Arlecchin sprzątnie ci Kolombinę,
śmiej się, Pajacu... a dostaniesz brawa!
Zmień w błazenadę spazmy i płacz;
a w głupie miny szloch i ból...
Śmiej się, Pajacu, ze swej zdeptanej miłości!
Śmiej się z bólu, który zatruwa ci serce!*

*Poruszony, wchodzi pod namiot, podczas,
gdy kurtyna powoli opada.*

Tonio

Io la sorveglio.
Ora facciamo la recita.
Chissá ch'egli non venga a lo spettacolo
e si tradisca!
Or via. Bisogna fingere per riuscir!

Beppe

uscendo dalle scene
Andiamo, via, vestitevi padrone.
E tu batti la cassa, Tonio!
*Tonio va di dietro al e teatro Beppe anch'esso
ritorna all'interno, mentre Canio accasciato
si avvia lentamente verso la cortina.*

Canio

Recitar! Mentre presso dal delirio
non so pi? quel che dico e quel che faccio!
Eppur è d'uopo... sforzati!
Bah! sei tu forse un uom?
Tu se' Pagliaccio!

*Vesti la giubba e la faccia infarina.
La gente paga e rider vuole qua.
E se Arlecchin t'invola Colombina,
ridi, Pagliaccio... e ognuno applaudirà!
Tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto;
in una smorfia il singhiozzo e'l dolor...
Ridi, Pagliaccio, sul tuo amore in franto!
Ridi del duol t'avvelena il cor!*

*Entra commosso sotto la tenda, mentre
la tela cade lentamente.*

AKT DRUGI

Scena jak w akcie pierwszym.

SCENA PIERWSZA

Tonio pojawia się z drugiej strony teatru z wielkim bębnem i idzie w lewy róg proscenium. Ze wszystkich stron schodzą się ludzie, żeby obejrzeć przedstawienie; Pepe idzie pomóc kobietom zająć ławki.

Wieśniacy i Wieśniaczki

nadchodząc

Hej! Hej!... Prędko! Prędko!

Prędko, spieszymy się, żywo, kumie!

Tonio

waląc w bęben

Dalej, dalej, dalej, dalej!

Wieśniacy i Wieśniaczki

...bo przedstawienie zaraz się zaczyna.

Boże, jak się spieszyliśmy, żeby zdążyć na czas!

Silvio nadchodzi z głębi sceny i siada z przodu po lewej, pozdrawiając przyjaciół.

ATTO SECONDO

La stessa scena dell'atto primo.

SCENA PRIMA

Tonio compare dall'altro lato del teatro colla gran cassa e va a piazzarsi sull'angolo sinistro del proscenio del teatrino. Intanto la gente arriva da tutte le parti per lo spettacolo e Peppe viene a mettere nei banchi per le donne.

Contadini e Contadine

arrivando

Ohé! Ohé!... Presto! Presto!

Presto affrettiamoci, svelto, compare!

Tonio

picchiando la cassa

Avanti, avanti, avanti, avanti!

Contadini e Contadine

ché lo spettacolo dee cominciare.

O Dio che correr per giunger tosto!

Silvio arriva dal fondo e va a pigliar posto sul davanti a sinistra salutando gli amici.

Tonio

Zaraz zaczynamy!

Wieśniacy i Wieśniaczki

Prędeż, kumy, pospieszmy się
Przedstawienie zaraz się zaczyna.

Tonio

Zaraz zaczynamy, dalej, dalej!

Wieśniacy

Patrz, jak biegną, spryciarki!

Tłum

Co za pośpiech, mój Boże!

Wieśniacy

Siadajcie, piękne kumy!

Wieśniaczki

Chciałyśmy zdążyć na czas

Tonio

Zajmujcie miejsca!

Tłum

Znajdźmy jakieś miejsca!

Tonio

Zajmujcie miejsca!

Tonio

Si dà principio!

Contadini e Contadine

Presto compari, ci affrettiam.
Dee lo spettacol cominciar.

Tonio

Si dà principic, avanti, avanti!

Contadini

Veh, come, come ccrrono le bricconcelle!

La Folla

Che correre mio Dio!

Contadini

Accomodatevi comari belle!

Contadine

Per giunger tostc qua.

Tonio

Pigliate posto!

La Folla

Cerchiamo posto!

Tonio

Pigliate posto!

Tłum

Bardziej z przodu.
Znajdźmy miejsca
bardziej z przodu,
bo przedstawienie
zaraz się zaczyna.

Tonio

Dalej!

Tłum

Pospieszcie się!

Tonio

Zajmujcie miejsca, prędko!

Tłum

Pospieszcie się, zaczynajcie
Na co jeszcze czekacie?
Na co czekacie?
Wszyscy już są!

Tonio

Dalej, dalej, dalej, dalej!

Wieśniaczki

usadzając się i przepychając
Nie pchajcie się, jest gorąco!
Chodź, Beppe, pomóż nam! Beppe!

La Folla

Ben sul davanti.
Cerchiam di metterci
ben sul davanti,
ché lo spettacolo
dee cominciare.

Tonio

Avanti!

La Folla

Spicciatevi!

Tonio

Pigliate posto! su!

La Folla

Via su spicciatevi, incominciate.
Perché tardate mai?
perché tardate?
Siam tutti lá!

Tonio

Avanti, avanti, avanti, avanti!

Contadine

cercando sedersi, spingendosi
Ma non pigiatevi, fa caldo!
Su, Beppe, aiutaci! Beppe!

Wieśniacy

Patrz! Już się kłóć! Wzywają pomocy!
Siadajcie już, nie krzyczcie!

*Nedda wychodzi przebrana za Kolombinę,
z talerzem, żeby zebrać opłatę. Beppe stara się
usadzić kobiety. Tonio wchodzi do teatru,
zabierając wielki bęben.*

Wieśniaczki

Tu obok jest miejsce!
Chodź, Beppe, pomóż nam!
Nie pchajcie się,
jest tak gorąco!

Wieśniacy

Dalej, siadajcie!
Siadajcie już, nie krzyczcie!

Beppe

Siadajcie już, nie krzyczcie!

Silvio

po cichu do Neddy, płacąc za miejsce
Nedda!

Nedda

Bądź ostrożny! Nie widział cię!

Silvio

Będę na ciebie czekać. Nie zapomnij!

Contadini

Veh! s'accapigliano! chiamato aiuto!
Sedete, via, senza gridar!

*Nedda esce vestita da Colombina col piatto
per incassare posti. Beppe cerca di mettere
a posto le donne. Tonio rientra nel teatro
portando via la gran cassa.*

Contadine

Su, v'è posto accanto!
Su, Beppe, aiutaci!
Ma non pigiatevi,
fa caldo tanto!

Contadini

Ma via sedetevi!
Sedete, via, senza gridar!

Beppe

Sedete, via, senza gridar!

Silvio

piano a Nedda, pagando il posto
Nedda!

Nedda

Sii cauto! Non t'ha veduto!

Silvio

Verro ad attenderti. Non obliar!

Odszedłszy od Silvia, Nedda zbiera pieniądze od innych widzów, po czym wchodzi do teatru z Beppe.

Tlum

Dalej, pospieszcie się!
Na co czekacie? Zaczynajcie!
Co tak długo?

Beppe

Po co te nerwy! Do diabła!
Najpierw zapłaćcie, płacicie Neddzie!

Tlum

wszyscy naraz chcą płacić
Tutaj! Tu!
Zaczynajcie!
Na co czekacie? Pospieszcie się, zaczynajcie.
Na co czekacie? Dalej z tą komedią!
Krzyczmy głośniej, tak, krzyczmy głośniej!
Już, już... wybiła dwudziesta trzecia!
Krzyczmy głośniej! Krzyczmy głośniej!
Wszyscy czekają na przedstawienie!
Słychać długie, głośne dzwonięcie.
Ach! Kurtyna idzie w górę!
Cisza! Cisza! Hej tam!

Część kobiet siedzi na ławkach, ustawionych skośnie, zwracając twarze w stronę sceny teatru; część stoi w grupie razem z mężczyznami na wzniesieniu, pod dużym drzewem. Inni mężczyźni stoją wzdłuż pierwszych kulis po lewej. Silvio jest przed nimi.

Nedda dopo aver lasciato Silvio riceve ancora il prezzo della sedia da altri, e poi rientra anch'essa nel teatro con Beppe.

La Folla

Suvvia, spicciatevi!
Perché tardate? incominciate!
Perché indugiate?

Beppe

Che furia! Diavolo!
Prima pagate, Nedda incassate!

La Folla

volendo pagare nella stesso tempo
Di qua! Di qua!
Incominciate!
Perché tardar? Spicciate, incominciate.
Perché tardar? Suvvia questa commedia!
Facciam rumor, sì, sì, facciam rumore!
Diggià, diggià... suonar ventitré ore!
Facciam rumor! Facciam rumor!
Allo spettacolo ognun anela!
Si ode una lunga e forte scampanellata.
Ah! S'alza la tela!
Silenzio! Silenzio! Olá! Olá!

Le donne sono parte sedute sui banchi, situati obliquamente, volgendo la faccia alla scena del teatrino; parte in piedi formano gruppo cogli uomini sui rialzo di terra ov'è il grosso albero. Altri uomini in piedi lungo le prime quinte a sinistra. Silvio è innanzi ad essi.

SCENA DRUGA

Komedia

Podnosi się kurtyna w teatrze. Kiepsko namalowana scena przedstawia pokój z dwójgiem drzwi z boków i otwieranym oknem w głębi. Z prawej strony sceny stoi stół i dwa proste słomiane krzesła. Nedda w kostiumie Kolombiny chodzi niespokojnie.

Kolombina

Pajac, mój mąż,
późną nocą dopiero wróci...
A ten głupiec Taddeo...
czemu jeszcze go nie ma?
Ach! Ach!

*Spoza sceny dobiegają dźwięki gitary;
Kolombina biegnie do okna i gestami okazuje
miłą niecierpliwość.*

Arlekin

spoza sceny
O, Kolombino, czuły, wierny Arlekin
jest blisko ciebie!
Wołając cię i wdychając
Czeka tu, biedaczysko!
Ukaż mi swoje liczko, ucałować je pragnę
w tej chwili.
Twoje usteczka. Miłość mnie dręczy!
Miłość mnie dręczy i cierpień przysparza!
Ach! Cierpień mi przysparza!

SCENA SECONDA

Commedia

La tela del teatrino si alza. La scena, mal dipinta, rappresenta una stanzetta con due porte laterali ed una finestra praticabile in fondo. Un tavolo e due sedie rozze di paglia sono sulla destra del teatrino. Nedda in costume da Colombina passeggia ansiosa.

Colombina

Pagliaccio mio marito
a tarda notte sol ritorner?...
E quello scimunito di Taddeo..
perché mai non ? ancor qua?
Ah! ah!

*Si ode un pizzicar di chitarra all'interno; Colombina
corre alla finestra e d? segni d'amorosa impazienza.*

Arlecchino

di dentro
O Colombina, il tenero fido Arlecchin
? a te vicin!
Di te chiamando, e sospirando
aspetta il poverin!
La tua faccetta mostrami, ch'io vo' bacciar
senza tardar.
La tua boccuccia. Amor mi cruccia!
Amor mi cruccia e mi sta a tormentar!
Ah! e mi sta a tormentar!

O, Kolombino, otwórz mi okno,
bo tutaj, blisko,
wzywając cię
i wzdychając,
czeka biedny Arlekin!
Blisko ciebie jest Arlekin!

Kolombina

wracając, niespokojna, ku przodowi
Umówionego znaku przybliża się chwila,
Arlekin czeka!

*Siada, niespokojna, tyłem do drzwi po prawej stronie.
Drzwi otwierają się i wchodzi Tonio przebrany za
służącego Taddea, z koszykiem przewieszonym
przez lewe ramię. Zatrzymuje się, żeby popatrzeć
na Neddę z przesadnie tragiczną miną, po czym
mówi*

Taddeo

To ona!
potem, gwałtownie wznosząc ku niebu ręce i koszyk
Bogowie, jaka piękna!

Widzowie

śmieją się
Ha! Ha! Ha!

O Colombina, schiudimi il finestrin,
che a te vicin
di te chiamando,
e sospirando
è il povero Arlecchin!
A te vicin è Arlecchin!

Colombina

ritornando ansiosa sul davanti
Di fare il segno convenuto appressa l'istante,
ed Arlecchino aspetta!

*Siede ansiosa volgendo le spalle alla porta di destra.
Questa si apre e Tonio entra sotto le spoglie
del servo Taddeo, con un panierino infilato al braccio
sinistro. Egli si arresta a contemplare Nedda
con aria esageratamente tragica, dicendo.*

Taddeo

È dessa!
poi levando bruscamente al cielo le mani
ed il panierino
Dei, come è bella!

La Folla

ridendo
Ah! ah! ah! etc.

Taddeo

A gdybym tak wyznał kapryśnicy
swoją miłość, co wzrusza nawet kamienie!
Mąż jest daleko.
Czemu nie miałbym się odważyć?
Sami jesteśmy,
nikt nas nie podejrzewa!
Śmiało... Spróbujmy!
wydaje długie, przesadne westchnienie
Ach!

Publiczność się śmieje.

Kolombina

odwracając się
To ty, potworze?

Taddeo

znieruchomiały
Tak, to ja!

Kolombina

Pajac wyjechał?

Taddeo

jak wyżej
Wyjechał!

Taddeo

Se a la rubella io disvelassi
l'amor mio che commuove fino i sassi!
Lungi è lo sposo.
Perché non oso?
Soli noi siamo
e senza alcun sospetto!
Orsù... Proviamo!
sospirando lungo, esagerato
Ah!

Il pubblico ride.

Colombina

volgendosi
Sei tu, bestia?

Taddeo

immobile
Quell'io son, sì!

Colombina

E Pagliaccio è partito?

Taddeo

come sopra
Egli partì!

Kolombina

Co tak stoisz jak stup?
Kurczę kupileś?

Taddeo

Oto ono, boska piękności!
*Padając na kolana, oburącz podaje koszyk
Kolombinie, która podchodzi do niego.*

Proszę, obaj jesteście u twych stóp!
Bo oto wybiła godzina, o Kolombino,
bym otworzył przed tobą swe serce!
Powiedz, czy zechcesz mnie wysłuchać? Od dnia...

*Kolombina podchodzi do okna, uchyla je
daje znak; potem idzie w stronę Taddeo.*

Kolombina

wyrywając mu koszyk
Ile wydałeś u karczmarza?

Taddeo

Jeden pięćdziesiąt.
Od owego dnia moje serce,
moje serce...

Kolombina

przy stole
Nie nudź mnie, Taddeo!

Colombina

Che fai così impalato?
Il pollo hai tu comprato?

Taddeo

Eccolo, vergin divina!
*Precipitandosi in ginocchio, offrendo colle due
mani il paniere a Colombina che si appressa.*

Ed anzi, eccoci entrambi ai piedi tuoi!
Poiché l'ora è suonata, o Colombina,
di svelarti il mio cor!
Di', udirmi vuoi? Dal dì...

*Colombina va alla finestra la schiude
e fa un segno; poi va verso Taddeo.*

Colombina

strappandogli il paniere
Quanto spendesti dal trattore?

Taddeo

Una e cinquanta.
Da quel dì il mio core,
il mio core...

Colombina

presso alla tavola
Non seccarmi Taddeo!

Arlekin wskakuje przez okno, stawia na ziemi butelkę, którą trzyma pod pachą, po czym idzie w stronę Taddeo, który udaje, że go nie widzi.

Taddeo

do Kolombiny, znacząco

Wiem, że jesteś czysta, wiem, że jesteś czysta!
Jesteś czysta i nieskalana, jak śnieg!
Tak, czysta!... jak śnieg!
I chociaż wydajesz się być nieugięta,
tak, nieugięta, zapomnieć cię nie potrafię,
nie, nie potrafię!

Arlekin

*Chwyta go za ucho dając mu kopniaka i wygania go.
Idź się przewietrzyć!*

Publiczność się śmieje.

Taddeo

cofając się komicznie w stronę drzwi po prawej
Bogowie! Oni się kochają!
Ustucham twoich słów.
do Arlekina
Błogosławię wam! Stanę tam i będę was strzegł!

Taddeo wychodzi.

Publiczność śmieje się i bije brawo.

Arlecchino scavalca la finestra, depone a terra una bottiglia che ha sotto il braccio, e poi va verso Taddeo mentre questi finge non vederlo.

Taddeo

a Colombina, con intenzione

So che sei pura, so che sei pura!
sei pura e casta al par di neve!
Sì, casta!... al par di neve!
E ben che dura, dura ti mostri,
dura, ad obliarti non riesco
no! non riesco!

Arlecchino

*Lo piglia per l'orecchio dandogli un calcio e lo obbliga a levarsi.
Va a pigliar fresco!*

Il pubblico ride.

Taddeo

retrocedendo comicamente verso la porta a destra
Numi! s'aman!
m'arrendo ai detti tuoi.
ad Arlecchino
Vi benedico! Lá veglio su voi!

Taddeo esce.

Il pubblico ride ed applaude.

Kolombina

Arlekinie!

Arlekin

z przesadnym uczuciem

Kolombino!

Wreszcie Amor wysłuchał naszych błagań!

Kolombina

Zjedźmy podwieczorek.

Kolombina wyjmuje z szuflady dwa nakrycia i dwa noże. Arlekin bierze butelkę, potem oboje zasiadają do stołu naprzeciw siebie.

Kolombina

Spójrz, ukochany, jaką wspaniałą kolację przygotowałam!

Arlekin

Spójrz, ukochana, jaki boski nektar ci przyniosłem!

Razem

Miłość kocha aromat wina i kuchenne wonie!

Arlekin

Moja łakomczuszka Kolombina!

Colombina

Arlecchin!

Arlecchino

con affetto esagerato

Colombina!

Alfin s'arrenda ai nostri prieghi amor!

Colombina

Facciam merenda.

Colombina rende dal tiretto due posate e due coltelli. Arlecchino va a prender la bottiglia, poi entrambi siedono a tavola uno in faccia all'altro.

Colombina

Guarda, amor mio, che splendida cenetta preparai!

Arlecchino

Guarda, amor mio, che nettare divino t'apportai!

A Due

L'amore ama gli effluvi del vin, de la cucina!

Arlecchino

Mia ghiotta Colombina!

Kolombina

Mój słodki opójl!

Arlekin

biorąc fiołkę, którą ma w szacie

Weź ten środek nasenny;
podaj go Pajacowi
zanim zaśnie,
a potem razem uciekniemy!

Kolombina

Tak, daj mi go!

Taddeo

*otwiera na oścież drzwi po prawej i przebiega
przez scenę trzęsąc się przesadnie*

Uwaga! Pajac... jest tam...
wściekły... i szuka broni!..

Wie o wszystkim... Biegnę się zabarykadować!

*Wybiega pędem na lewo i zamyka drzwi.
Publiczność się śmieje.*

Kolombina

do Arlekina

Uciekaj!

Arlekin

wyskakując przez okno

Wlej mu eliksir do filizanki!

Znika.

Colombina

Amabile beone!

Arlecchino

prendendo un'ampolletta che ha nella tunica

Prendi questo narcotico;
dallo a Pagliaccio
pria che s'addormenti,
e poi fuggiamo insieme!

Colombina

Sì, porgi!

Taddeo

*spalanca la porta a destra e traversa la scena
tremando esageratamente*

Attenti! Pagliaccio... è là...
tutto stravolto... ed armi cerca!...
Ei sa tutto... lo corro a barricarmi!

*Entra precipitoso a sinistra e chiude la porta.
Il pubblico ride.*

Colombina

ad Arlecchino

Via!

Arlecchino

scavalcando la finestra

Versa il filtro ne la tazza sua!

Scompare.

SCENA DRUGA

Canio w kostiumie Pajaca pojawia się w drzwiach po prawej.

Kolombina

w oknie

Do zobaczenia nocą...
Na zawsze będę twoją!

Canio

chwytając za serce i mamrocze na stronie
Na Boga! Te same słowa!
Podchodząc, żeby wypowiedzieć swoją kwestię.

Weź się w garść!
głośno
Był z tobą jakiś mężczyzna!

Nedda

Co za bzdury! Jesteś pijany?

Canio

nie spuszczać z niej wzroku
Pijany! Tak... od godziny!!

Nedda

podejmując rolę
Wcześniej wróciłeś.

SCENA SECONDA

Canio in costume da Pagliaccio, compare sulla porta a destra.

Colombina

alla finestra

A stanotte...
E per sempre io sarò tua!

Canio

porta la mano al cuore e mormora a parte
Nome di Dio! quelle stesse parole!
Avanzandosi per dir la sua parte.

Coraggio!
forte
Un uomo era con te!

Nedda

Che folle! Sei briaco?

Canio

fissandola
Briaco! sì... da un'ora!!

Nedda

riprendendo la commedia
Tornasti presto.

Canio*znacząco*

Ale w samą porę!

Martwi cię to? Martwi cię to!

Słodka zoneczko!!

podejmuje rolę

Ach! Myślałem, żeś sama,

wskazując na stół

a tam są dwa nakrycia!

Nedda

Usiadł ze mną Taddeo,

co tam się zamknął ze strachu!

w stronę drzwi po lewej

Dalej... mów!

Taddeo*spoza sceny, udając strach, ale znacząco*

Uwierzcie jej, panie! Uwierzcie jej!

Ona jest niewinna!!

Brzydzą się kłamstwem

te pobożne usta!!

Widzowie*śmiejąc się*

Ha! Ha! Ha! Ha!

Canio*con intenzione*

Ma in tempo!

T'accora? T'accora!

dolce sposina!!

riprende la commedia

Ah! sola io ti credea

mostrando la tavola

e due posti son lá!

Nedda

Con me sedea Taddeo,

che lá si chiuse per paura!

verso la porta a sinistra

Orsú... parla!

Taddeo*di dentro, fingendo tremare ma con intenzione*

Credetela! Credetela!

Essa è pura!

E abborre dal mentir

quel labbro pio!!

La Folla*ridendo*

Ah! ah! ah! ah!

Canio

ze złością do publiczności

Do diabła!

potem glucho do Neddy

Skończmy z tym!

Ja też mam prawo reagować,

jak każdy człowiek

Jego imię..

Nedda

zinnno i z uśmiechem

Czyje?

Canio

Chcę imię twojego kochanka,

podłego gacha, w którego ramionach się budzisz,

ty bezwstydną kobieto!

Nedda

wciąż grając swoją rolę

Pajac! Pajac!

Canio

Nie! Nie jestem Pajacem;

jeśli mam białą twarz,

to ze wstydu i z pragnienia zemsty!

Człowiek upomina się o swoje prawa,

a serce, które krwawi, pragnie krwi,

żeby zmyć hańbę, przekłeta!

Nie, nie jestem Pajacem!

Canio

rabbioso al pubblico

Per la morte!

poi a Nedda sordamente

Smettiamo!

Ho dritto anch'io d'agir

come ogn'altr'uomo.

Il nome suo...

Nedda

fredda e sorridente

Di chi?

Canio

Vo' il nome de l'amante tuo,

del drudo infame a cui ti desti in braccio,

o turpe donna!

Nedda

sempre recitando la commedia

Pagliaccio! Pagliaccio!

Canio

No! Pagliaccio non son;

se il viso è pallido,

è di vergogna, e smania di vendetta!

L'uom riprende i suoi dritti,

e'l cor che sanguina vuol sangue

a lavar l'onta, o maledetta!

No, Pagliaccio non son!

Jestem głupcem,
który przygarnął cię, sierotę, z ulicy,
prawie na śmierć zagłodzoną,
dał ci nazwisko
i miłość, co była gorączką i szaleństwem!
Złamany bólem, pada na krzesło.

Wieśniaczki

Kumy, aż chce mi się płakać!
Ta scena jest jak prawdziwa!

Wieśniacy

Cicho tam! Do diabła!

Silvio

na stronie

Ledwo nad sobą panuję!

Canio

opanowując się i stopniowo ożywiając

Liczyłem, zaślepiiony szaleństwem,
jeżeli nie na miłość, to na litość... na wdzięczność!
Każde poświęcenie serce z radością znosiło
i wiernie wierzyło, bardziej, niż w Boga, w ciebie!
Lecz w twojej paskudnej duszy mieszka tylko
zepsucie; ty nie masz serca... znasz tylko prawo
żądzy! Odejdź, nie jesteś warta mojego cierpienia,
podła ładacznico, choć, pelen wzgardy,
zdeptać cię własną stopą!!

Son quei che stolido
ti raccolse orfanella in su la via
quasi morta di fame,
e un nome offriati,
ed un amor ch'era febbre e follia!
Cade come affranto sulla seggiola.

Contadine

Comare, mi fa piangere!
Par vera questa scena!

Contadini

Zitte laggiù! Che diamine!

Silvio

a parte

Io mi ritengo appena!

Canio

riprendendosi ed animandosi a poco a poco

Sperai, tanto il delirio accecato m'aveva,
se non amor, pietà... mercé!
Ed ogni sacrificio al cor lieto, imponeva,
e fidente credeva più che in Dio stesso,
in te! Ma il vizio alberga sol ne l'alma tua
negletta; tu viscere non hai... sol legge
e' il senso a te! Va, non merti il mio duol,
o meretrice abbieta, vo' ne lo sprezzo mio
schiacciarti sotto i piè!!

Widzowie

z entuzjazmem

Brawo!

Nedda

zimno, z powagą

Więc dobrze!

Jeśli uważasz, że jestem ciebie niegodna,
przeznaj mnie w tym momencie.

Canio

z szyderczym uśmiechem

Ha! Ha!

O nic lepszego nie mogłaś prosić,
by pobiec czym prędzej do drogiego kochanka.

Sprytna jesteś! Nie! Na Boga!

Zostaniesz...

i zdradzisz mi imię swego gacha!!

Nedda

próbując podjąć komedię

z wymuszonym uśmiechem

Już dobrze, nie myślałam
doprawdy, żeś taki straszny!

Tu nie ma żadnej tragedii.

w stronę drzwi po lewej

Chodź, powiedz mu, Taddeo,
że człowiek, co tu siedział przed chwilą,
przed chwilą tu, koło mnie,
to był... lękliwy, nieszkodliwy Arlecchino!

La Folla

entuzjasta

Bravo!

Nedda

fredda, ma seria

Ebben!

Se mi giudichi di te indegna,
mi scaccia in questo istante.

Canio

sogghignando

Ah! ah!

Di meglio chiedere non dèi
che correr tosto al caro amante.

Se' furba! No! per Dio!

Tu resterai...

e il nome del tuo ganzo mi dirai!'

Nedda

cercando riprendere la commedia

sorridendo forzatamente

Suvvia, così terribile
davver non ti credeo!

Qui nulla v'ha di tragico.

verso la porta a sinistra

Vieni a dirgli o Taddeo,
che l'uom seduto or dianzi,
or dianzi a me vicino
era... il pauroso ed innocuo Arlecchino!

Śmiech, ucięty szybko reakcją Cania.

Canio

strasznym głosem

Ach, tak! Prowokujesz mnie!

Nadal nie rozumiesz,

że nie ustąpię?

Jego imię albo twoje życie! Jego imię!

Nedda

wybuchając

Ach! Nie, na moją matkę!

Mogę być niegodziwa...

co tylko chcesz, ale nie jestem tchórzem, na Boga!

Wieśniacy i Wieśniaczki

Oni tak na poważnie?

To wszystko jest naprawdę?

Cicho tam!

To nie żarty.

Silvio

na stronie

Dłużej już nie wytrzymam!

Co za dziwna komedia!

*Beppe chce wejść na scenę drzwiami po lewej,
lecz Tonio go powstrzymuje.*

Beppe

Trzeba tam wejść, Tonio. Boję się! ..

Risa tosta represso dall'attitudine di Canio.

Canio

terribile

Ah! tu mi sfidi!

E ancor non l'hai capita

ch'io non ti cedo?...

Il nome, o la tua vita! Il nome!

Nedda

prorompendo

Ah! No, per mia madre!

Indegna esser poss'io...

quello che vuoi, ma vil non son, per Dio!

Contadini e Contadine

Fanno davvero?

Seria è la cosa?

Zitti laggiù!

Seria è la cosa e scura!

Silvio

a parte

Io non resisto più!

Oh la strana commedia!

*Beppe vuol uscire dalla porta a sinistra,
ma Tonio lo ritiene.*

Beppe

Bisogna uscire, Tonio. Ho paura!...

Tonio

Cicho bądź, głupi!

Nedda

Moja miłość jest silniejsza od twojego gniewu!
Nie powiem! Nawet za cenę śmierci!

Canio

krzyżąc, chwyta nóż leżący na stole
Jego imię! Jego imię!

Nedda

provokując go
Nie!

Silvio

wyciągając sztylet
Do diabła! On nie żartuje ..

Widzowie i Beppe

który próbuje wyrwać się Tonio
Co robisz! Stój! Pomocy!

Kobiety, cofając się z przestachem przewracają ławki i zastawiają mężczyznom przejście, przez co Silvio musi walczyć, żeby utorować sobie drogę na scenę. Tymczasem Canio w porywie wściekłości chwyta Neddę i zadaje jej cios w plecy, podczas, gdy ta próbuje biec w stronę publiczności.

Tonio

Taci sciocco!

Nedda

Di quel tuo sdegno è l'amor mio più forte!
Non parlerò! No! A costo de la morte!

Canio

urlando dà di piglio a un coltello sul tavolo
Il nome! il nome!

Nedda

sfidandolo
No!

Silvio

snudando il pugnale
Santo diavolo! Fa davvero...

La Folla e Beppe

che cerca svincolarsi da Tonio
Che fai! Ferma! Aita!

Le donne che indietreggiano spaventate, rovesciano i banchi ed impediscono agli uomini di avanzare, ciò che obbliga Silvio a lottare per arrivare alla scena. Intanto Canio al parossismo della collera, ha afferrata Nedda in un attimo e la colpisce per di dietro mentre essa cerca di correre verso il pubblico.

Canio

A masz! A masz!
do Neddy
Powiesz konając!

Nedda

padając śmiertelnie ranna
Pomocy! Silvio!

Silvio

który prawie dotarł na scenę
Nedda!

Słyszac wotanie Silvia, Canio odwraca się jak dzikie zwierzę, jednym skokiem znajduje się przy nim i zadaje mu cios.

Canio

Ach! ... to ty?
W samą porę!

Silvio pada jak rażony piorunem.

Widzowie

krzycząc
Stój! Jezus Maria!

Kiedy mężczyźni rzucają się w stronę Cania, żeby go rozbroić i schwycić, on, nieruchomy, ogłuszony, upuszcza nóż.

Canio

Komedia skończona!

Canio

A te! A te!
a Nedda
Di morte negli spasimi lo dirai!

Nedda

cadendo agonizzando
Soccorso! Silvio!

Silvio

che e quasi arrivato alla scena
Nedda!

Alla voce di Silvio, Canio si volge come una belva, balza presso di lui e in un attimo lo ferisce, dicendo.

Canio

Ah!... sei tu?
Ben venga!

Silvio cade come fulminato.

La Folla

urlando
Arresta! Gesummaria!

Mentre parecchi si precipitano verso Canio per disarmarlo ed arrestarlo, egli, immobile, istupidito lascia cadere il coltello dicendo.

Canio

La commedia è finita!



RUGGIERO LEONCAVALLO

PAGLIACCI

PAJACE

GABRIEL CHMURA

Born in Wrocław, Poland, Gabriel Chmura grew up in Israel, where he studied piano and composition at the Music Academy of Tel Aviv. He then studied conducting with Pierre Dervaux in Paris, Hans Szwedowski in Vienna and with Franco Ferrara in Siena, Italy.

In 1971 he was the first prize winner in the Herbert von Karajan Competition in Berlin, as well as the Gold Medal at the Cantelli Competition of Milano's La Scala. These victories led to extensive international engagements. Recently, Gabriel Chmura won the Jan Kiepura Prize 2012 in the category of best conductor. In October 2013 he received an honorary degree *honoris causa* from the Music Academy in Wrocław. Mr. Chmura was appointed Music Director of the opera house in Aachen, Germany, in 1974 and retained this position until his appointment as Music Director of the Bochumer Philharmonic in 1983. In 1987, he was appointed Music Director of the National Arts Centre Orchestra in Ottawa, Canada. With this orchestra he made extensive tours in North America, including Carnegie Hall in New York. In 2001, Gabriel Chmura was appointed as Music Director of the Polish National Radio Symphony Orchestra Katowice, and in August 2012, he became the artistic director of the Poznań Opera House in Poland.

Gabriel Chmura has recorded with the London Symphony for DGG, and with the Munich and the Berlin Radio Orchestras for CB 9. Schubert's *Lazarus* with the Stuttgart Radio Orchestra, Hermann Prey and Edith Mathis on the "Orfeo" label received the "Grand Prix de Disque Mondial de Montreux". His recording of Haydn's Symphonies no. 6, 7 and 8 with the National Arts Centre Orchestra for CBC was chosen as "Best Choice" by the American Record Guide and was nominated for the Canadian JUNO Award. The recent recording of the 1st Symphony by Mahler and the Sibelius *Valse triste*, the principal work from the 2002 UK tour, was very well received in Europe. After the huge success of the first two Weinberg CDs for "Chandos" (Symphony No 5 and Sinfonietta No 1, Symphony No 4, Sinfonietta No 2 and the *Rhapsody on Moldavian Themes*), the series has been followed by the release of the 14th & 16th Symphony.

Urodził się we Wrocławiu. Edukację muzyczną rozpoczął u prof. Adama Kopycińskiego, byłego dyrektora Opery Wrocławskiej. W 1957 roku wyemigrował z rodziną do Izraela, gdzie kontynuował naukę muzyki oraz podjął studia w Akademii Muzycznej w Tel Awiwie, zakończone dyplomami z kompozycji, fortepianu i dyrygentury. Studia dyrygenckie kontynuował u Pierra Dervaux w Paryżu, Hansa Swarowsky'ego w Wiedniu oraz Franco Ferrary w Sienie, we Włoszech. Jest laureatem wielu prestiżowych nagród w czołowych konkursach dyrygenckich na świecie. W 1970 zdobył I nagrodę w Konkursie Dyrygenckim w Besançon, w którym ongiś zdobył ją nestor polskich dyrygentów Jerzy Katlewicz. W 1971 otrzymał Złoty Medal w Konkursie Cantelli, La Scala w Mediolanie. W tym samym roku był też laureatem I nagrody w Konkursie Herberta von Karajana w Berlinie. Ostatnio otrzymał Teatralną Nagrodę Muzyczną im. Jana Kiepury w kategorii „najlepszy dyrygent”. W roku 2013 Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu przyznała mu tytuł Doktora Honoris Causa w uznaniu znaczącego dorobku, honorując twórczy wkład i szczególne zasługi dla rozwoju sztuki muzycznej, życia artystycznego oraz promocji muzyki polskiej.



W latach 1974-91 kierował, jako dyrektor artystyczny, kolejno: Operą w Akwizgranie (Niemcy), Orkiestrą Symfoniczną w Bochum (Niemcy) oraz Orkiestrą Narodową w stolicy Kanady – Ottawie. W październiku 2001 objął stanowisko dyrektora artystycznego Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. Gabriel Chmura dyryguje czołowymi orkiestrami świata, takimi jak Filharmonicy Berlińscy, Orchestre National de France, Montreal Symphony czy Filharmonicy Izraelscy oraz Orkiestrą Symfoniczną NHK Tokyo. Jest również stałym dyrygentem gościnnym Berlińskiej Orkiestry Symfonicznej. W Polsce występował z NOSPR oraz z muzykami Filharmonii Krakowskiej, Poznańskiej, Wrocławskiej i Filharmonii Narodowej w Warszawie. Od sezonu artystycznego 2012/2013 pełni funkcję dyrektora artystycznego poznańskiego Teatru Wielkiego.

Artysta nagrywa z London Symphony dla wytwórni DGG oraz z orkiestrami radiowymi w Berlinie i Monachium dla CBS.

Schubertowski *Łazarz*, nagrany pod jego kierunkiem, został wyróżniony Grand Prix du disque Mondial de Montreux. Nagrania symfonii Haydna, dokonane przez Gabriela Chmurę z National Arts Centre Orchestra dla CBS, zostały uznane za „Best Choice” przez „American Record Guide” i zyskały nominację do kanadyjskiej nagrody Juno. Zrealizowane nagranie I Symfonii Gustava Mahlera oraz *Valse triste* Jeana Sibeliusa, głównych dzieł trasy koncertowej po Wielkiej Brytanii w 2002 roku, spotkało się z dużym uznaniem ze strony krytyki w Europie. Gabriel Chmura popularyzuje za granicą twórczość polskich kompozytorów, m.in. Mieczysława Wajnerberga. Po wielkim sukcesie dwóch pierwszych płyt CD z utworami Wajnerberga, nagranych z wytwórnią Chandos – V Symfonia, Sinfonietta nr 1, IV Symfonia, Sinfonietta nr 2 oraz *Rapsod na tematy moldawskie*, Gabriel Chmura przystąpił do nagrania XIV i XVI Symfonii tego kompozytora.

A director whose artistic activity is connected first of all with the Automaton Theatre, which he founded in 2006. In 2011-2013, together with a group of friends – actors, multimedia artists, visual artists and musicians – he directed seven performances, mainly based on his own texts. In 2001, the Theatre showed its first premiere, *Seminaria immanentnej wiosny*, which is a theatre-philosophical commentary for Igor Stravinsky's *The Fire of Spring*. *Inkorporacja mumii mojej praprababki Malgorzaty* had its premiere in June 2011 as a part of Nowa Siles Kratońska Festival. The performance, each time adapted to a new space, has been presented to the Poznań audience many times. In December 2011 Cicheński directed *Czerwona planeta: tygrys, asasy i martwa cesarzowa*, in which Allen Ginsberg's poetry and Giacomo Puccini's opera *Madame Butterfly* played a significant role. The Automaton Theatre staged its premieres *Egzorcycy i terapeutyci* and *Spadkobiercy Geppetta* in 2012 and 2013 respectively, as a part of the "Maski" Festival. In 2012 also *Ekshumacja Kurki Wodnej* based on Stanisław Wilkiewicz and Puzuk, *tragikomedie na cztery kamery internetowe* were performed. Running his own theatre and organizational and financial problems connected with it have been an important context for the director's work on Leoncavallo's *Pajaców*. Krzysztof Cicheński is a PhD student at the Department of Drama, Theatre and Shows of the Adam Mickiewicz University in Poznań. Apart from his scientific activity connected with his PhD thesis (his supervisor is Prof. Dobrochna Ratajczakowa), he runs various classes at the Department of Theatre Studies. The results of their activities were presented in 2012 and 2014, when *Archiwum aktorów* and *Próżność: queer szlachectwo* were shown. As a result of Cicheński's work for the Department of Drama, Theatre and Shows and Prof. Ratajczakowa's recommendation, he started his career as an opera director. In 2014 he took part in the first edition of the Opera Theatre Laboratory. An effect of that was staging Bruno Colli's opera *The Angel of the Cross*, whose libretto was based on a story by Edgar Allan Poe. The performance, staged at the Wojewódzki Teatr Opery in Poznań, was warmly received both by the audience and critics, Polish and foreign. The show was presented at the 52. Montecatini Festival in Kudowa-Zdrój and at the Franz Liszt Music Academy in Budapest.

Reżyser, którego działalność artystyczna związana jest przede wszystkim z założonym przez siebie w 2006 roku niezależnym Teatrem Automaton. W latach 2011-2013 Cicheński wraz z grupą przyjaciół – aktorów, artystów multimedialnych, plastyków i muzyków – wyreżyserował siedem spektakli, głównie na podstawie własnych tekstów. W 2011 roku, w ramach poznańskiego VI Festiwalu Wiosny, Teatr Automaton zaprezentował pierwszą premierę – *Seminaria immanentnej wiosny*, będącą teatralno-filozoficznym komentarzem do *Święta wiosny* Igora Strawińskiego. *Inkorporacja mumii mojej praprababki Malgorzaty* wystawiona została po raz pierwszy w czerwcu 2011 roku w ramach festiwalu Nowej Siles Kuratorskiej. Spektakl, który za każdym razem dostosowywany jest do nowej przestrzeni, był wielokrotnie prezentowany poznańskiej publiczności. W grudniu 2011 roku, podczas XV Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Maski” w Poznaniu, Cicheński wyreżyserował przedstawienie *Czerwona planeta: tygrys, asasy i martwa cesarzowa*, w którym ważnym kontekstem była poezja Allena Ginsberga i opera *Madame Butterfly* Giacomo Pucciniego. Teatr Automaton wystawiał swoje premiery także podczas kolejnych edycji Festiwalu „Maski” – opowieść *Spadkobiercy Geppetta* (2012) oraz *Egzorcycy i terapeutyci* (2013). W 2012 roku powstały także: widowisko *Ekshumacja Kurki Wodnej* wg dramatu Witkacego oraz *Puzuk, tragikomedie na cztery kamery internetowe*. Prowadzenie własnego zespołu teatralnego i związane z tym problemy organizacyjne i finansowe, stanowiły dla reżysera ważny kontekst w pracy nad inscenizacją *Pajaców* Leoncavallo.

KRZYSZTOF CICHEŃSKI

Krzysztof Cicheński jest także doktorem Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk. Oprócz działalności naukowej, związanej z pracą nad rozprawą doktorską (promotor prof. Dobrochna Ratajczakowa), twórca prowadzi także liczne zajęcia praktyczne na kierunku Wiedza o teatrze. Działania teatralne ze studentami zostały zaprezentowane podczas pokazów pracy *Archiwum aktorów* w 2012 roku i *Próżność, queer, szaleństwo* w roku 2014.

Dzięki współpracy Katedry Dramatu, Teatru i Widowisk z Teatrem Wielkim w Poznaniu oraz rekomendacji prof. Ratajczakowej, Krzysztof Cicheński rozpoczął karierę jako reżyser operowy. W 2014 roku wziął udział w pierwszej edycji projektu Laboratorium Teatru Operowego, którego efektem było wystawienie opery Bruna Coliego *Anioł dziwnych przypadków*, z librettem napisanym na podstawie opowiadania Edgara Allana Poe'go. Spektakl, grany w kameralnej Sali im. Wojciecha Drabowicza poznańskiej opery, spotkał się z bardzo dobrym przyjęciem zarówno ze strony publiczności jak i polskich i zagranicznych krytyków. Przedstawienie prezentowane już było podczas 52. Festiwalu Moniuszkowskiego w Kudowie-Zdrój oraz w Akademii Muzycznej im. Franciszka Liszta w Budapeszcie.



MAGDA FLISOWSKA

Absolwentka Liceum Plastycznego we Wrocławiu (specjalność techniki graficzne), studentka scenografii na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Laureatka stypendium Prezydenta Wrocławia w dziedzinie kultury i sztuki w 2010 roku, zdobywczyni nagród i wyróżnień w konkursach krajowych. Współtwórczyni dekoracji i kostiumów do spektakli *Trzy siostry* Antoniego Czechowa w reżyserii Piotra Kruszczyńskiego w ramach projektu Klasyka Na Nowo oraz *Dzieci Zory* w reżyserii Grzegorza Reszki w ramach projektu Scena Debiutów, obu zrealizowanych w Teatrze Nowym w Poznaniu. Autorka dekoracji do opery *Bruna Coliego Anioł dziwnych przypadków* z librettem opartym na opowiadaniu Edgara Allana Poe'go, w reżyserii Krzysztofa Cicheńskiego, zrealizowanej na scenie kameralnej Teatru Wielkiego w Poznaniu.

Zajmuje się scenografią, kostiumami i grafiką.

A graduate of the Art Secondary School in Wrocław (specialty: graphic techniques), a student of stage design at the Poznań University of Arts. In 2010 she won the scholarship of the President of Wrocław in the field of culture and art, she has also won various awards in competitions around the country. She took part in designing stage scenery and costumes for Anton Chekhov's *Three Sisters* directed by Piotr Kruszczyński and *Dzieci Zory*, directed by Grzegorz Reszka, both performed at the Nowy Theatre in Poznań. Flisowska designed the scenery for Bruno Coia's *The Angel of the Odd* with libretto based on Edgar Allan Poe's story, directed by Krzysztof Cicheński, staged at the Poznań Opera House. Magda Flisowska is a costume and stage designer and a graphic artist.



JULIA KOSEK

Od 2011 roku związana z Teatrem Automaton. Autorka kostiumów i charakteryzacji do spektakli *Egzorcyci i terapeuci*, *Spadkobiercy Geppetta*, *Inkorporacja mumii mojej praprababki Małgorzaty* i *Puzuk* (do dwóch ostatnich zrealizowała także projekcje zdjęć i video). Tworzy stylizacje do sesji fotograficznych i koncertów muzycznych. Uczy się w Międzynarodowej Szkole Kostiumografii i Projektowania Ubioru w Warszawie i studiuje psychologię na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Since 2011 Julia Kosek has been connected with the Automaton Theatre. The author of costumes and make-up for *Egzorcyci i terapeuci*, *Spadkobiercy Geppetta*, *Inkorporacja mumii mojej praprababki Małgorzaty* and *Puzuk* (for the other two she also prepared photo and video projections).

Julia Kosek prepares stylizations for photo sessions and music concerts. She is a student of Międzynarodowa Szkoła Kostiumografii i Projektowania Ubioru and a psychology student at the Adam Mickiewicz University.



CHÓR CHOIR

SOPRANY SOPRANOS

Lucyna Białas
Izabella Błasiak
Ewa Boguszevska
Irina Filippowicz
Małgorzata Hadrych
Anita Furgol-Kownacka
Joanna Kopeć-Hoffmann
Joanna Kortylewicz
Agnieszka Korzeniowska
Anna Muraszko
Iwona Neuman
Wiesława Urbaniak
Violetta Zawadzka

ALTY ALTOS

Ewa Bielawska
Joanna Chmielnicka
Małgorzata Frąckowiak
Urszula Klawiter Maniecka
Marta Kostanciak
Kinga Krasowska
Danuta Kulcenty
Monika Matuszak
Ewa Pszczółka
Elwira Radzi-Pacer
Lidia Röbbken
Jolanta Snuszka
Lilla Suszka

TENORY TENORS

Michał Gumienny
Jarosław Gwoździak
Sławomir Lebioda
Rafał Małęgowski
Jan Mantaj
Jerzy Mantaj
Maciej Marcinkowski
Przemysław Myszkowski
Piotr Płończak
Robert Pucek
Sebastian Radecki
Dariusz Stręk
Paweł Szajek

BASY BASSES

Lech Algusiewicz
Piotr Bróździak
Adam Głapiak
Jarosław Górczak
Andrzej Just
Bartłomiej Kornacki
Tomasz Kostanciak
Paweł Matz
Krzysztof Napierała
Witold Nowak
Romuald Piechocki
Piotr Skoluda

ORKIESTRA ORCHESTRA

I SKRZYPCY 1ST VIOLINS

Eliza Schubert-Pietrzak
Sandra Haniszewska
Magdalena Olech
Maciej Piórkowski
Aleksandra Lesner
Anna Machowska
Piotr Kostrzewski
Giedy Jędrzejczak
Urszula Pietz
Dawid Fabisiak
Agata Kabacińska
Magdalena Pacek

II SKRZYPCY 2ND VIOLINS

Wojciech Sablik
Monika Dworczyńska
Wiesław Ziółkowski
Andre Kasztelan
Dawid Walczak
Maria Matuszewska
Joanna Modzelewska
Iwona John Skorobohata
Bartłomiej Skorobohaty
Sylvia Kaczmarek-Subera

ALTÓWKI VIOLAS

Łukasz Kierończyk
Domonika Sikora
Remigiusz Strzelczyk
Agnieszka Kubasik
Jędrzej Kaczmarek
Zuzanna Wesolowska
Małgorzata Karasiewicz
Michał Burdzy

WYŁONCZELE CELLOS

Dorota Hajzer
Krzysztof Kubasik
Marta Łupacz
Jan Wójcik
Aleksandra Awtuszevska
Andrzej Nowicki
Aleksandra Józwiak
Agata Maruszczak

KONTRABASY DOUBLE BASSES

Donat Zamiara
Maciej Pakula
Tomasz Grabowski
Stanisław Binek
Michał Francuzik

HARFA HARPS

Paulina Kostrzewska
Joanna Liberadzka

FLETY FLUTES

Paulina Graś Łukaszewska
Sebastian Łukaszewski
Brygida Gwiazdowska-Binek
Maciej Piotrowski

OBOJE OBOES

Mariusz Dziejdziniewicz
Piotr Furtak
Wiesław Markowski
Maria Pasternak

KLARNETY CLARINETS

Jakub Majda
Sławomir Henrychowski
Krzysztof Mayer
Tomasz Goliński

FAGOTY BASSOONS

Mateusz Nowicki
Dariusz Rybacki
Błażej Pasternak
Joanna Kotodziejska

WALTORNIE FRENCH HORNS

Mikołaj Olech
Paulina Chudzyńska
Damian Lotycz
Joanna Kubiś
Ewa Szychowiak
Miroslaw Sroka

TRĄBKI TRUMPETS

Maciej Słomian
Maciej Gwóźdź
Leszek Kubiak
Henryk Rzeźnik

PUZONY TROMBONES

Zbigniew Starosta
Piotr Nobik
Tomasz Stanisławski
Tomasz Kaczor

TUBA TUBA

Jacek Kortylewicz

PERKUSJA PERCUSSION

Piotr Kucharski
Piotr Szulc
Małgorzata Bogucka Mier
Łukasz Berlin
Oskar Walczak*
Kamil Karmelita*

* współpraca cooperation



DYREKCJA MANAGEMENT

dyrektor
general manager
Renata Borowska-Juszczynska

dyrektor artystyczny
artistic director
Gabriel Chmura

z-ca dyrektora ds.
ekonomiczno-administracyjnych
deputy director
Robert Szczepański

z-ca dyrektora ds. technicznych
technical director
Jacek Wenzel

główny księgowy
chief accountant
Małgorzata Tomaszewska

szeft baletu
chief of the ballet
Tomasz Kajdański

KIEROWNICTWO MANAGERS

kierownik literacki
literary manager
Michał J. Stankiewicz

kierownik koordynacji
pracy artystycznej
head of artistic administration
Maciej Wieloch

kierownik promocji i marketingu
promotion manager
Monika Jaworska

kierownik biura obsługi widzów
audience service manager
Andrzej Frąckowiak

kierownik działu
hr manager
Grażyna Kostro

kierownik działu
administracyjno-gospodarczego
administrative manager
Hanna Małag

kierownik archiwum
archive manager
Tadeusz Boniecki

kierownik produkcji artystycznej i p.o.
kierownika działu produkcji środ. insc.
artistic production manager
& act. set designs production manager
Magdalena Kulczyńska

kierownik widowni
head of the audience
Kamila Weinert

z-ca głównego księgowego
deputy chief accountant
Dorota Wenzel

kierownik działu
inwestycji i eksploatacji
investment & exploitation manager
Norbert Sobczak

radca prawny
solicitor
Agnieszka Brzozowska-Wilczek

dział projektów edukacyjnych
education projects department
Małgorzata Arentowska

pozyskiwanie funduszy
fundraising
Anna Płiszka

KIEROWNICTWO ARTYSTYCZNE ARTISTIC MANAGEMENT

kierownik chóru
chorus master
Mariusz Otto

asystent dyr. artystycznego
artistic director assistant
Grzegorz Wierus

korepetytorzy, pianiści
soloists coaches, pianists
Olga Lemko
Wanda Marzec
Olena Skrok

pedagogzy,
asystenci choreografa
educators,
choreograph assistants
Wiktor Dawidiuk
Małgorzata Polyińczuk-Stańda

korepetytorzy
coaches
Grażyna Lewandowska
Magdalena Maryniak

korepetytor chóru,
pianista, pedagog
chorus coach,
pianist, educator
Miroslaw Gałęski

asystenci reżysera
stage director assistants
Bartłomiej Szczeszek
Krzysztof Szaniecki

inspicjenci
stage managers
Danuta Kaźmierska
Wiesława Wiza
Ryszard Dłużewicz
Paweł Kromolicki

inspektor baletu
ballet supervisor
Andrzej Płatek

inspektor chóru
choir supervisor
Joanna Korytewicz
Lech Algusiewicz
Arkadiusz Hirsch

inspektor orkiestry
orchestra supervisor
Błażej Pasternak
Dominika Sikora

KIEROWNICTWO TECHNICZNE TECHNICAL MANAGERS

główny spec. ds. kostiumografii
costume master
Czesław Pietrzak

kierownik bryg. oświetlenia scen.
stage lighting foreman
Marek Rydian

kierownik bryg. elektroakustycznej
electro-acoustic foreman
Krzysztof Kolakowski

kierownik sceny
technical stage manager
Dariusz Michalski

pracownia perukarsko-charakteryzatorska
wig & make-up workshop
Anna Hampelska

garderobiane dressers
Ewa Wower

malarnia i modelatornia
paint workshop
Jacek Wysocki

dekoratornia
decorative workshop
Robert Niedrich

pracownia krawiecka damska
female tailor workshop
Krzyszyna Jędrzycka

pracownia krawiecka męska
male tailor workshop
Mariola Czarnicka

pracownia modystyczna
milliner workshop
Elżbieta Bogusławska

pracownia obuwnicza
shoe workshop
Kazimierz Mikołajczak

ślusarnia
iron works
Damian Prentke

stolarnia
joinery
Marek Kwiatkowski



TEATR WIELKI

Opera Wielka
Teatr Wielki
Poznań

Teatr Wielki w Poznaniu ul. Fredry 9, 61-701 Poznań
tel. 61 65 90 200, opera@opera.poznan.pl www.opera.poznan.pl

redakcja i opracowanie, koncepcja programu **editor and concept**
Michał J. Stankiewicz

projekt graficzny **graphic design**
Jacek Kaliński / typodrom.pl

plakat do spektaklu **poster**
idea: Krzysztof Cicheński / Julia Kosek, typografia: Jacek Kaliński
projekt: Agnieszka Popek-Banach / Kamil Banach

autorzy tekstów **esseys authors**
Konrad Dryden
Michał J. Stankiewicz

tlumaczenia tekstów **esseys translation**
Małgorzata Bączyńska
Aleksandra Jaworowska

tlumaczenie libretta **libretto translator**
Anna Makuracka

zdjęcia **photos**
Magdalena Ośko / Maciej Bogunia (s. 39, 40, 41)

ISBN 978-83-64819-04-9



9 788364 819049

druk **printing**
Zakład poligraficzny Moś i Łuczak / mos.pl
ul. Pivna 1, 61-065 Poznań



Enea

MECENAS TEATRU WIELKIEGO



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

mecenas Teatru



honorowy patronat



partner premiery



partnerzy Teatru



ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

patroni medialni



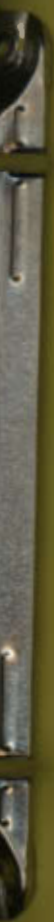
ams



empik



inyourpocket
ESSENTIAL CITY GUIDES





TEATR WIELKI

na Stanisława Moniuszki
w Poznaniu

