Giacomo Puccini

La Boheme

Cyganeria

POZnań*
*Miasto know-how

Szanowni Państwo,

u progu tegorocznego sezonu letniego na kulturalnej mapie Poznania pojawiają się coraz to nowe inicjatywy z obszaru niemal wszystkich dziedzin sztuki, ukazujące nie do końca jeszcze odkryty potencjał naszej miejskiej przestrzeni. Potwierdzeniem tego działania jest projekt Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki, w ramach którego zaplanowano wystawienie w zabytkowych przestrzeniach Starej Gazowni opery Giacomo Pucciniego – *Cyganeria*. To pełne ekspresji i sugestywności dzieło, w niepowtarzalny sposób zainauguruje cykl plenerowych przedstawień zamykających kolejne artystyczne sezony, a jednocześnie otwierających czas letnich prezentacji, czas przede wszystkim intensywnego dziania się festiwalowego w naszym mieście. Nie bez powodu *Cyganerię* odnajdą Państwo w programie tegorocznego „maltafestival poznań 2010".

Premiera sztuki planowana na 25 czerwca br. to w rzeczywistości wyjątkowa szansa na spotkanie z jedną z najbardziej melodyjnych romantycznych oper, zapadających w pamięci nawet najwykwintniejszego melomana. To również osobliwa konfrontacja z reżysersko-scenograficznym debiutem Agaty Dudy-Gracz, która z ogromną odwagą wpisała to XIX-wieczne dzieło w industrialną przestrzeń Starej Gazowni.

Z nieukrywaną, przyznaję, niecierpliwością i ciekawością czekam na to wydarzenie – nietuzinkowe, tworzone przez najwyższej klasy artystów międzynarodowego formatu, w tym również Chór i Orkiestrę Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki oraz Poznański Chór Chłopięcy pod dyrekcją Jacka Sykulskiego. Wielką stratą byłoby przeoczenie dzieła, w ramach którego różnorodność nastrojów przeplata się z pasją, historią oraz nieocenionym kunsztem muzyczno-teatralnym wykonawców.

Mam również nadzieję, iż taka dawka walorów zintegrowanych w jednym spektaklu stanie się milowym krokiem w staraniach Poznania o prestiżowy tytuł Europejskiej Stolicy Kultury 2016, na długie lata kształtując myślenie o operze jako jednym z najcenniejszych źródeł wiedzy o tradycji i rodzącej się z jej inspiracji sztuce.

Z poważaniem
Sławomir Hinc
Zastępca Prezydenta Miasta Poznania

TEATR WIELKI
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU

dyrektor Michał Znaniecki

Giacomo Puccini

LA BOHÈME

Cyganeria

opera liryczna w czterech aktach
libretto Luigi Illica i Giuseppe Giacosa
na podstawie *Scen z życia cyganerii*
Henri Murgera

MEGAPRODUKCJA
Stara Gazownia w Poznaniu

premiera 25 czerwca 2010

Instytucja Kultury
Samorządu Województwa
Wielkopolskiego

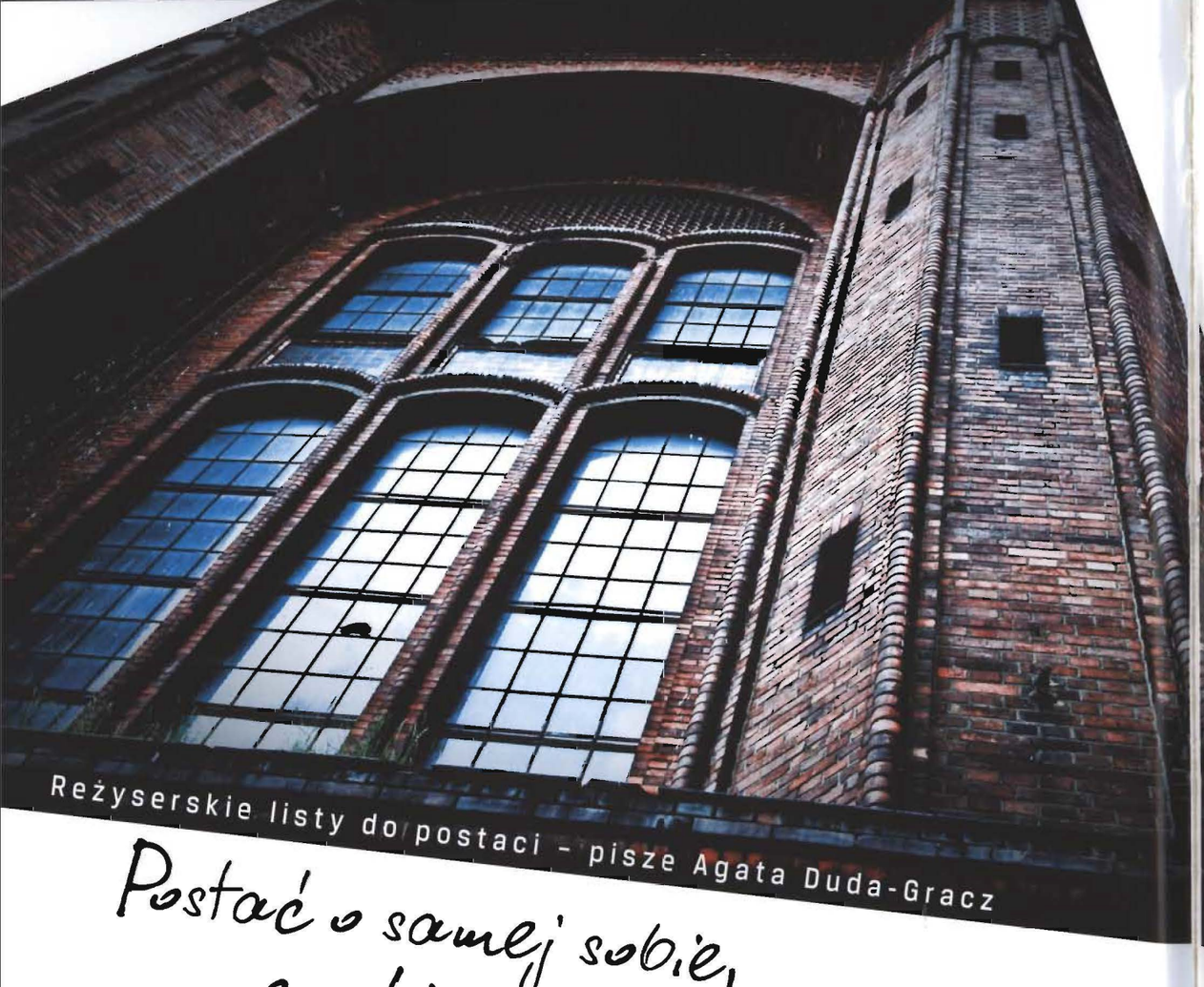
kierownictwo muzyczne	**Agnieszka Nagórka**
reżyseria i scenografia	**Agata Duda-Gracz**
choreografia	**Janina Niesobska**
reżyseria światła	**Katarzyna Łuszczyk**
przygotowanie chóru	**Mariusz Otto**
przygotowanie Poznańskiego Chóru Chłopięcego	**Jacek Sykulski**
choreografia walk scenicznych	**Maciej Maciejewski**
projekcje	**Katarzyna Brewińska** **Łukasz Ludkowski**
asystenci reżysera	**Katarzyna Brewińska** **Krzysztof Szaniecki**

realizatorzy

THANATOS	Cezary Studniak
ONA	Justyna Wasilewska
ON	Marek Kałużyński
MIMI	Aleksandra Chacińska, Roma Jakubowska-Handke
MIMI-ŚMIERĆ	Antonella de Chiara, Monika Mych
RODOLFO	Tomasz Kuk, Sang-Jun Lee, Arturo Martin
MARCELLO	Mariusz Godlewski, Tomasz Mazur, Artur Ruciński
MUSETTA	Barbara Gutaj, Małgorzata Olejniczak
SCHAUNARD	Tomasz Mazur, Maciej Nerkowski
COLLINE	Rafał Korpik, Remigiusz Łukomski
ALCINDORO	Marian Kępczyński, Andrzej Ogórkiewicz, Jaromir Trafankowski
BENOIT	Marian Kępczyński, Andrzej Ogórkiewicz
PARPIGNOL	Bartłomiej Szczeszek, Marek Szymański
SIERŻANT	Krzysztof Napierała, Romuald Piechocki
CELNIK	Maciej Marcinkowski, Sebastian Radecki

chór, balet i orkiestra Teatru Wielkiego w Poznaniu, Poznański Chór Chłopięcy, statyści

obsada



Reżyserskie listy do postaci - pisze Agata Duda-Gracz

Postać o samej sobie, czyli co ja tutaj robię...

THANATOS

moje imię nie ma znaczenia
tak jak i twoje

dzieci za szybko przestają być dziećmi
- dorosłość nie jest warta tego pośpiechu

nie ma dwóch takich samych śmierci
i żadna nie jest lepsza od drugiej
choć każda jest nieunikniona

jestem z tobą od dnia twoich narodzin
i zabiorę cię, kiedy skończy się twój czas

nie wszystkie słowa są warte zapamiętania tak
jak nie wszystkie chwile są warte przeżycia

jestem wielbicielem proporcji
drażni mnie wszelki nadmiar, dlatego zsyłam
cierpienie na tych, którzy zaznali zbyt wiele
radości i daję zapomnienie tym, o których
nie pamiętał Bóg

dla ciebie mam kieszeń pełną słodyczy,
- tak szybko przestałaś być dzieckiem,
że nie zdążyłaś poznać ich smaku

w drugiej kieszeni mam sny, na które
zabrakło ci czasu
a które nie wyśnione odbierają sens
umieraniu

a ja przecież muszę mieć sens
nawet jeżeli całe twoje życie było
pomyłką

Jestem pretensjonalnym gadułą, wiem.
Ale korzystam z okazji, bo tak lubię rozmawiać
z tymi, którzy za chwilę już nic nie będą
pamiętać, że wolę dać im jeszcze trochę czasu,
byle tylko wygadać się do końca...

ONA

Mam swoje prawdziwe imię. Ale kogo to obchodzi.
Prawdziwe imiona są banalne. Więc za każdym razem wymyślam inne, łatwe do zapamiętania dla każdego, kto chce się zabawić. Wszystkie pasują do tresowanego psa... czyli do mnie. Pysia, Misia, Bela, jak sobie życzysz kowboju. Było minęło i już nie wróci, a kto się smuci ten niech zanuci.

> Umieranie nie jest takie eleganckie
> jak w filmach.
> Umieranie śmierdzi i boli.
> Umieranie jest fizjologiczne
> i bardzo mało bohaterskie.
> Moje umieranie trwa już jakiś
> czas, a jego powody są z gatunku
> sercowych.

Nie udało mi się z nim oswoić. Nie udało mi się z nim pogodzić.
Pewnie powinnam się przygotować ale nie wiem jak.
Tak siak na opak w mojej głowie jeden chłopak.
Każdy dzień jest ostatni. A upływ czasu odmierza fizjologia.
Widzę dziwne rzeczy. Takie, które może zobaczyć tylko zdychający pies.
Widzę ślady tych co już nie żyją i ich samych błąkających się pomiędzy tymi, co jeszcze tu są... przez jakiś czas.

Widzę Cię.

...

Jesteś żonaty? Nie? A kim jesteś? Dziadkiem Mrozem? Złudzeniem optycznym?
Masz ognia? Masz. A papierosa masz? Bo ja nie mam...
Kim jestem? Nikim. A ty?... Jesteś posiadaczem ognia i papierosów... to już coś.
Nie, nie spieszy mi się.
Tak, mam ochotę się zabawić. W sumie, poza zabawianiem się nic innego nie robię.
Nie musisz gasić światła, nie jestem wstydliwa.

...

Jeszcze mamy czas, prawda? Jeszcze zdążę cię pokochać...

...

Obiecaj, że się we mnie zakochasz. I że będziesz mnie kochał już zawsze. Zawsze. Do śmierci...

ON okazał się osobą przewidującą – zabrał ze sobą koc

ON i ONA są poza czasem. ONA teraz ciągle się śmieje. ON też się śmieje, ale nie tylko do NIEJ. Taszczą przez scenę choinkę. ONA ją stroi. Dla NIEGO.

...

Powiedz, zawsze mnie będziesz kochał? Zawsze? Stale? Do końca życia?

...

A może powinniśmy pomalować całą choinkę na fioletowo? Podobają ci się fioletowe choinki?

...

Szły diabły przez piekło, o holender jak tu ciepło
Wszystkie diabły pozdychały, tylko jeden został mały!

...

Obiecaj, że nigdy nie przestaniesz mnie kochać. Obiecaj!
Wesołych Świąt, mój ukochany!

ON

Świat składa się z poranków i nocy.
Czasem pojawia się ktoś i trzeba
z tego korzystać,
zanim wyjdzie i już nie wróci.
Najlepiej jest uprzedzić jego zniknięcie
i odejść, zanim otworzy oczy.
Nie wolno się przyzwyczaić.
I nie wolno uwierzyć.

Nie wiem skąd przychodzą obrazy i zdarzenia, w których biorę udział.
Rano zawsze budzę się z twarzą wciśniętą w podłogę i zimnymi rękami.
Budzę się sam.
Obecność drugiego człowieka mogłaby sprawić, że uwierzyłbym w to co niemożliwe.

To, co dzieje się pod moimi powiekami jest o wiele ciekawsze niż to, co widzę po ich otwarciu.
Rzeczywistość, w której żyję rwie się i nie ma żadnej ciągłości. Myślę, że to dobrze, bo istnienie ciągłości mogłoby sprawić, że pamiętałbym to, czego pamiętać nie chcę. To ja wybieram sceny, które chcę przeżyć i odrzucam te, których przeżyć nie powinienem.
Sam decyduję o stanie mojego umysłu.
Moje serce służy już tylko do bicia.

Ciało kobiety jest jednym wielkim oszustwem.
Parę razy już dałem się zwieść ale to było dawno temu.
Prawda jest taka, że...

...że wszystko co mi się przydarza, jest chwilowe

że jestem wstydliwym efektem kopulacji dwojga ludzi, którzy nie mieli sobie nic do powiedzenia

że nigdy nikomu do niczego nie byłem potrzebny

że siły wyższe nie istnieją

że nie ma Wiary, Nadziei i Miłości

że religijność wynika ze strachu a wiara z niewiedzy

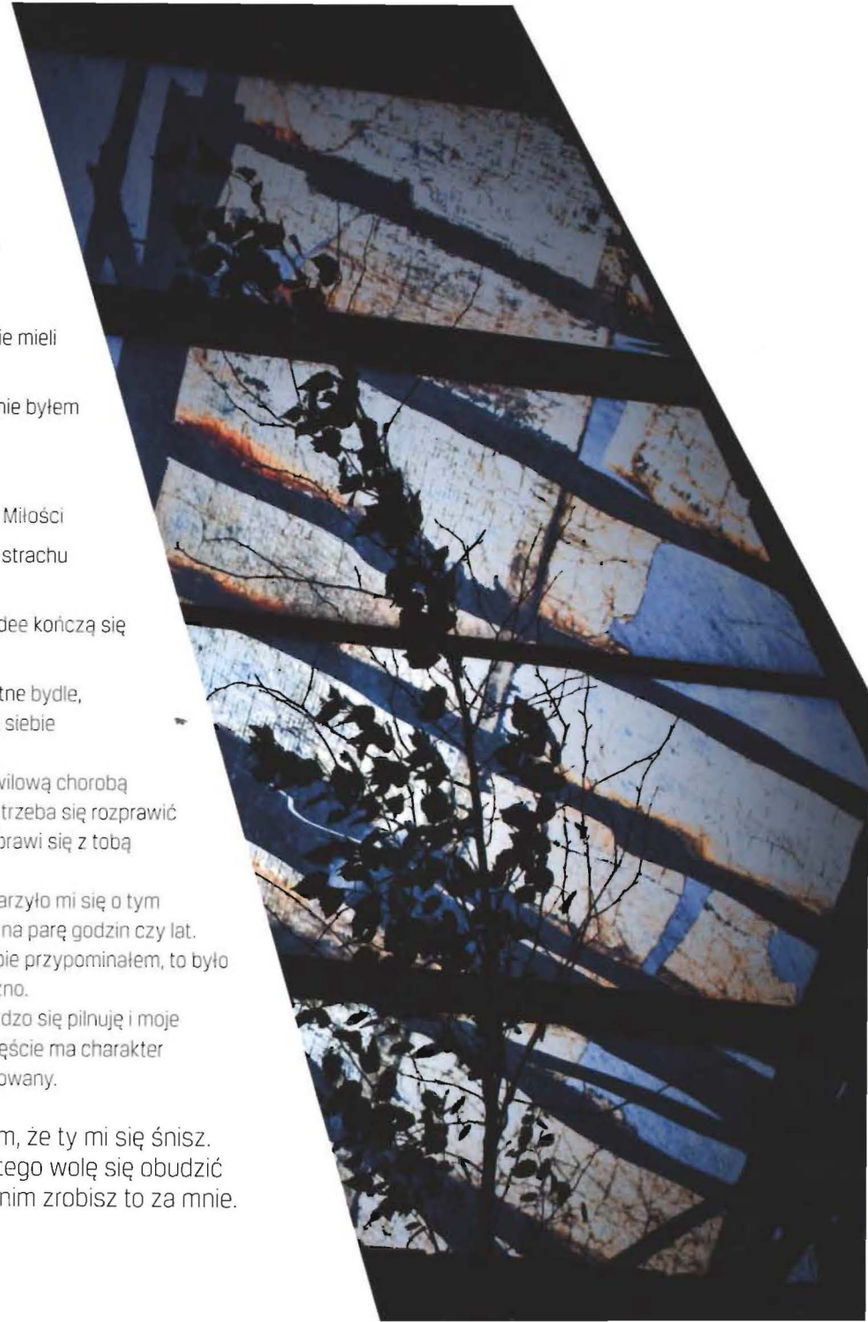
że wszystkie wielkie idee kończą się klęską

że człowiek to okrutne bydle, które żyje tylko dla siebie

a miłość jest chwilową chorobą umysłu, z którą trzeba się rozprawić zanim ona rozprawi się z tobą

Kilka razy zdarzyło mi się o tym zapomnieć, na parę godzin czy lat.
A kiedy sobie przypominałem, to było już za późno.
Teraz bardzo się pilnuję i moje nieszczęście ma charakter umiarkowany.

Wiem, że ty mi się śnisz.
Dlatego wolę się obudzić zanim zrobisz to za mnie.



MIMI

To prawda, że mnie nigdy nic nie wychodzi.
Że wszystko leci mi z rąk
Że zawsze coś zniszczę
potłukę
splamię
podrę
zrzucę
zapomnę
zgubię
zepsuję
wypaplam
nie zauważę
zaprzepaszczę
zawiodę
rozczaruję
zagapię się
zaniecham

To prawda, że jestem sama sobie winna.
To prawda, że nikogo nie mam
i nikomu na mnie nie zależy bo
zniszczyłam
potłukłam
splamiłam
podarłam
rzuciłam
zapomniałam
zgubiłam
zepsułam
wypaplałam
nie zauważyłam
zaprzepaściłam
zawiodłam
rozczarowałam
zagapiłam się
zaniechałam

> Nie przywiązuję wagi do swojego ciała.
> Ono przecież i tak umiera. Ono nie ma dla mnie
> żadnej wartości. Oddaję je więc każdemu,
> kto mi się spodoba bez żalu i wstydu.

Do myśli o śmierci można się przyzwyczaić.
Ja bym tylko chciała żeby mnie nie bolało.
I chciałabym miło spędzić CZAS, który mi pozostał.
CZAS. Ludzie, którzy nie wiedzą, kiedy umrą nie rozumieją
znaczenia tego słowa.
Ja wiem, kiedy umrę... umrę „w krótkim CZASIE"

Chcę więc, żeby ten „krótki CZAS" był dobry i żebym
umierając nie narobiła zbyt dużego bałaganu.

RODOLFO

Gdyby ktoś chciał poznać człowieka żyjącego w cieniu,
to zapraszam.
Człowiek z cienia to ja.

> mniejszy – gorszy – ten drugi – ten z tyłu
> – ten za tym, na kogo warto patrzeć
> – mniej ważny – mniej interesujący – kolega
> wiesz kogo – współlokator – ktoś, kogo imię
> zawsze wylatuje z pamięci – a nazwisko
> z niczym się nie kojarzy

Teraz żyję w cieniu MARCELLA.
MARCELLO – bożyszcze kobiet, legenda tutejszej bohemy,
malarz, performer i geniusz!
A tak naprawdę – dupek. Gnój. Buc. Niedomyty, nieogolony
pijaczyna, który wszystko oblewa farbą i nazywa to wielką
sztuką. Egzaltowany megaloman. Szuja. Brudas i niechluj,
nie znający się na niczym i nie zainteresowany niczym
z wyjątkiem własnych genitaliów.

A ja, cóż. Ja jestem poetą. Złym poetą.
W przeciwieństwie do boskiego MARCELLA jestem
absolutnie świadomy swoich możliwości.
Nigdy nie napisałem dobrego wiersza.
Nigdy nie napisałem niczego, co miałoby jakikolwiek sens.
Umiem rymować. I tyle.
Rymuję więc od lat. Moje rymy są tak beznadziejne jak
otaczająca mnie rzeczywistość.
Nie widzę sensu ani mojej egzystencji ani egzystencji
w ogóle.
Moim jedynym zajęciem jest wegetacja.
A jedynym zwycięstwem prawidłowy stolec
Nie chce mi się. Nie widzę powodu.
Nie ma znaczenia kto z kim i dlaczego.

Kiedyś było inaczej ale „ co było i nie jest nie pisze się w rejestr"
Kiedyś byłem zakochany i „zostałem olany".
Kiedyś miałem pracę, teraz „się nie bogacę".
Kiedyś bywałem szczęśliwy, „dzisiaj jestem prawdziwy."

Lubię skopać boskiemu MARCELLOWI dupę. Lubię jego
konsternację i głupawy uśmiech oznaczający, że rzeczywistość
znowu go przerosła i że „stary, nie wiem co jest grane".
Lubię słuchać bełkotu COLLINA, któremu drogi przeżarły mózg
a ciało coraz częściej odmawia posłuszeństwa. Nie jest ani
dobry ani zły, ani głupi ani mądry... jest snem o samym sobie,
pozbawionym jakichkolwiek pretensji do świata.
Szanuję SCHAUNARDA. Pracuje jako męska dziwka i jest
uczciwym człowiekiem. Nie udaje kogoś innego niż jest
i zawsze dzieli się tym co ma. Jest nieszczęśliwy
a ze swojego nieszczęścia nie robi widowiska.
Ja robię widowisko. Chcę, żeby wszyscy widzieli że jest mi źle
i żeby im to przeszkadzało. Żeby mieli problem
jak ze mną postąpić i czuli się zobowiązani. Żebym był dla nich
jak przysłowiowy wrzód na tyłku.

Jestem niezadowolony.
Jestem drażliwy.
Jestem pasożytem.
Nie potrafię robić niczego pożytecznego.
Wykorzystuje innych ludzi i na nikim mi nie zależy.
Nie lubię siebie.
I jestem tego wszystkiego świadom.

Czasem się tylko zastanawiam, czy zawsze tak będzie?
Na to wygląda... no chyba, że zdarzy się cud.
Ale cuda nie są dla ludzi.
A już na pewno nie dla takich miernot jak ja.

MARCELLO

Jestem po prostu fantastyczny.
Nie mówię tego głośno ale taka jest prawda.

Duże formaty buchające kolorem i ekspresja tak nowatorska, że o n i muszą mnie ignorować, bo inaczej musieliby spalić wszystkie galerie sztuki współczesnej. Wiem, że o n i robią wszystko, żeby świat mnie nie zauważył. Czekają aż umrę, żeby mnie odkryć pośmiertnie i zbić fortunę na moich obrazach i legendzie niezrozumianego za życia geniusza... ludzie kochają takie historie. Bohema, awangarda, bieda i wielka sztuka.
Ale ja się nie dam tak łatwo pogrzebać. A jeżeli będę miał umrzeć to na złość i m spalę wszystko co namalowałem... i pozostawię po sobie samą tylko legendę.

> Moja legenda nie ogranicza się jednak tylko do sztuki; są jeszcze kobiety. Po mojej śmierci setki kobiet będą wyć z rozpaczy... bo ja jestem bożyszczem kobiet.
> Nie mówię tego głośno ale taka jest prawda.

Miałem więcej kobiet niż jakikolwiek inny mężczyzna byłby w stanie sobie choćby wyobrazić.
I one wszystkie mnie kochały chociaż ja nie kochałem żadnej z nich.
Nie mówię tego głośno ale taka jest prawda.

Nie kochałem żadnej...
z wyjątkiem MUSETTY.

MUSETTA jest jak choroba, opętanie, kara.
Ja wiem że każdy musi nieść swój krzyż... a ja muszę nieść MUSETTĘ.

Ona jest zła. Zepsuta. Sprzedajna.
Miał ją tu każdy, kto ma trochę forsy... a ona zawsze w końcu szła za tym, co traktował ją najgorzej. Kto nią poniewierał najbardziej... czyli zawsze w końcu szła za mną. To prawda, że mam ciężką rękę ale to ona mnie do tego prowokowała. Dręczyła mnie tak długo aż w końcu przestawałem nad sobą panować...
A potem nie mogłem sobie wybaczyć. I całowałem jej pobite ciało i błagałem żeby mi wybaczyła.
Ona wybaczała i zabawa zaczynała się od początku.
A potem nagle znikała, tak jakby jej nigdy nie było.
Za każdym razem wyłem za nią jak pies. Zapijałem się i staczałem coraz niżej. I kiedy byłem już na samym dnie, pojawiała się znowu... u boku kolejnego sponsora.
Za każdym razem przysięgałem sobie, że już nigdy więcej, że to był ostatni raz, ze tym razem nie ulegnę... i za każdym razem pozwalałem jej wrócić i wszystko zaczynało się od początku.
...
MUSETTA zniknęła parę miesięcy temu. Powoli podnoszę się z kolan i znowu zaczynam malować. Już nigdy nie pozwolę jej doprowadzić siebie do takiego stanu. Swoje serce zapakowałem w gazetę i wyrzuciłem przez okno.

Maluję. Żyję. Piję. Bawię się i pozwalam się uwielbiać ENTUZJASTKOM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ.
Dziewczyny, kochajcie artystów! Kochajcie sztukę!
Kochajcie mnie!

MUSETTA to przeszłość.
Jestem wolny!
Nie mówię tego głośno ale taka jest prawda.

MUSETTA

Zawsze śmieję się z męskich żartów, choć kompletnie ich nie rozumiem.
Zawsze uśmiecham się do innych kobiet, choć one nie uśmiechają się do mnie.
Zawsze mam co robić.

Nie mam złych humorów ani depresji. Próbowałam, bo to dzisiaj takie „na czasie", ale mi nie wychodzi.

Kocham artystów i filmy o wielkiej miłości.
Kocham się bawić i tańczyć i biegać nago po pokoju.
Kocham mężczyzn... ich zapach, ich siłę i zuchwałość.
Kocham ich, kiedy się śmieją, kiedy się biją i kiedy tak na mnie patrzą, że aż mnie wierci w brzuchu. Kocham, kiedy mnie ściskają i powtarzają w kółko to samo, albo kiedy sapią i dyszą i tak się męczą a potem są spoceni jak myszy! Kocham swoje ciało... i nie jestem w tym odosobniona. Wiem, że oni wszyscy mnie potrzebują i nawzajem możemy sobie sprawić tyle radości... A potem przynoszą mi prezenty. I czasem, kiedy jest już po wszystkim, płaczą. Oni są tacy niecierpliwi...

> Nie lubię nosić majtek.
> Nie lubię „ludzi z problemami", bo chcą tylko na siebie zwrócić uwagę.
> Nie lubię jeść ryb i słuchać długich przemówień.
> Nie lubię mojej matki i nie chcę jej pamiętać.
> Nie wierzę w piekło.
> Wiem, że zawsze będę młoda. Tak jak wiem, że są kobiety, które zawsze były stare.

Nigdy mi niczego nie brakowało. Zawsze miałam to, co chciałam, ale nigdy nie dostałam niczego za darmo.
Nawet jako dziecko musiałam płacić:
Dostaniesz lalkę jak zaśpiewasz piosenkę.
Dostaniesz ciastko, jeżeli zmówisz paciorek.

Im byłam starsza, tym bardziej zmieniały się ceny.
Podnosiłam spódnicę w zamian za kolorowe wstążki.
Zamykałam oczy i liczyłam do 30, kiedy niecierpliwe ręce wujków wciskały się między moje nogi. Potem te same ręce wkładały mi do buzi cukierki.
Trzymałam się mocno ściany próbując utrzymać równowagę, kiedy mili panowie zarzucali mi sukienkę na głowę i postękiwali cicho. Potem zawsze były i kwiaty i błyszczące spinki i różne inne rzeczy, które chciałam mieć.
Z czasem nauczyłam się „hojności". Nie zawsze biorę coś w zamian. Czasami miewam „gest".
Oczywiście, są rzeczy, których mieć nie mogę.
Ale nie godzę się z tym łatwo.

No i jest jeszcze MARCELLO.
Mój największy błąd.
Moja jedyna miłość.
Moja choroba.
I moja śmierć. Bo on mnie kiedyś zabije. I wiemy to oboje.

Ale ja nie narzekam. Ja - MUSETTA - jestem zawsze radosna. Ja - MUSETTA - potrafię się cieszyć życiem.
Jakie by nie było.

SCHAUNARD

Wiem, że się tu marnuję.
Powinienem być gdzieś indziej.
Na przykład w Nowym Jorku.
Chciałbym mieszkać w Nowym Jorku.

To nieprawda, że ludzie wszędzie są tacy sami.
Są ludzie lepsi i gorsi. Ale najgorsi są tu.
...
W Nowym Jorku byłbym gejem.
Tutaj jestem ciotą.

W Nowym Jorku każda Briget Jones chciała by się
ze mną przyjaźnić
Tutaj daję dupy w śmierdzących szczynami zaułkach,
a za zarobione pieniądze kupuję sobie przyjaźń
nieudaczników.

W Nowym Jorku miałbym apartament, do którego
zapraszałbym ludzi sztuki.
Tutaj mieszkam w starej przyczepie z trójką artystów,
którym najlepiej wychodzi picie wódki.

W Nowym Jorku, każdy dzień byłby inny.
Tutaj zmienia się tylko pogoda.
Ciekawe, że zawsze zmienia się na gorsze.
...
Wszystko ma swój czas a ja pilnuję, żeby ten czas
był jak najkrótszy.
Krótki stosunek. Krótki sen. Krótkie tańce. Krótki romans.
Krótkie życie... mam nadzieję.
Umieranie też powinno być krótkie i chciałbym go nie
zauważyć. Pach! – i po wszystkim.

Mam nadzieję, że Boga nie ma.
Bo jeżeli jest, to może się okazać,
że nie lubi gejów
i po śmierci też będę miał przesrane.

COLLINE

„Lecę bo chcę, oł je,
Lecę, bo czemu nie,
Nie pamiętaj więcej słów,
A tu wstaje nowy nów..."

A jak się komuś nie podoba, to niech nie patrzy.
Ja nikomu nie mówię jak ma żyć.
Ja, w odróżnieniu od was wszystkich, jestem szczęśliwy.
Moje życie jest takie jak chcę, a jak przestaje takie być
to po jednej ścieżce wszystko wraca na swoje miejsce.

„Ścieżynka, ścieżka aż będę niebieska,
A może biała, bo tak bym wolała..."

Zapowiadałem się dobrze i miałem „wyjść na ludzi".
Oczko w głowie mamusi i duma tatusia.
Ale coś poszło nie tak i ich złoty chłopczyk rozleciał się
na kawałki na drugim roku studiów: wydział filozofii
o Boże jaka szkoda jak mogło do tego dojść taki zdolny
i kto by przypuszczał...
„Synu, dlaczego?"
Nie pamiętam. Nie chcę pamiętać.
Nie pamięta moja głowa. Nie pamięta moje serce.
„A dusza struta przykleja się do buta
I nikt jej nie pyta czemu jest zgnita."

Na ludzi nie wyszedłem. Wyszedłem za to z domu
i nigdy tam nie wrócę.

Mówią, że jestem ćpunem a ja mam to gdzieś.
„Fruwam po niebie coraz bliżej siebie."
Nie pamiętam imion ludzi z którymi mieszkam.
Mam nadzieję, że mój mózg w końcu się podda i umrze
tak jak wcześniej zrobiły to wszystkie inne organy.

Umieranie to długi i czasochłonny proces.
Ale ja znam sposób żeby go sobie uprzyjemnić.

ALCINDORO

Jak się człowiek zakręci to zawsze da sobie radę.
Zawsze można coś kupić, sprzedać, opchnąć tu i tam.
Trzeba tylko mieć swój rozum, wiedzieć co i jak.
A ja to wiem.

Czas też można kupić, trzeba tylko wiedzieć od kogo.
A ja to wiem.

> Ja swoje lata mam i swoje przeżyłem
> ale jestem jeszcze niezły byk: i w mordę
> potrafię dać i kobiecie tak dogodzić,
> że potem ledwo chodzi.

Na śmieciach się znam - GOMINO SENSEI czy jakoś tak,
to po japońsku PAN ŚMIECI. Ja jestem PANEM ŚMIECI.
Surowce wtórne, sortowanie, wywóz, odzysk i takie tam.
Mam ludzi, co potrafią wyszperać na wysypisku takie
cuda, że się we łbie nie mieści. Stare radia też da się
naprawić a żelastwo to po prostu żyła złota. Właściwie
to ze wszystkiego da się wycisnąć pieniądz, trzeba tylko
wiedzieć jak.
A ja to wiem.

Niedługo będę mieć własną hurtownię a wtedy to mi już
nikt nie podskoczy.

I ważne jest, żeby wyglądać jak człowiek. I ciuchy mieć
takie, żeby było widać, że się jest kimś a nie takim
gołodupcem, jak ci tutaj. Szmaciarze. A opalenizna
od razu pokazuje wszystkim, że jesteś człowiek
europejski. Więc na solarce nie ma co oszczędzać,
bo bez inwestycji to nic z tego nie będzie. Trzeba tylko
wiedzieć, co jest ważne.
A ja to wiem.

I kobietę trzeba mieć, taką żeby ludziom gały wychodziły
z orbit jak ją zobaczą.
Ja się na kobietach znam. Wiem czego im trzeba i umiem
je tak zakręcić, że mi jedzą z ręki. Nawet te najlepsze...
...jak MUSETTA. Prawdziwa artystka. Wszyscy ją tu znają,
bo co wieczór tańczyła u „Mamusa" na barze. Na rurze
też potrafi ale mówi, że nie lubi. A w ogóle to mówi, że
lubi śpiewać... tylko, że dzisiaj takie czasy, że ludzie wolą
patrzeć niż słuchać. Teraz MUSETTA tańczy tylko dla mnie.
Skończyły się publiczne popisy. No, chyba, że od czasu do
czasu... a co, niech sobie ludzie popatrzą jaką ALCINDORO
ma kobietę!

Bo ALCINDORO wie co i jak.
Bo ALCINDORO to gość, któremu nikt nie podskoczy.
Bo ALCINDORO to jest ktoś.
Bo ALCINDORO potrafi trzymać wszystko za pysk.
I nie ma, że się komuś coś nie podoba! Bo ALCINDORO
ma sposoby, na takich dupków co to nie wiedzą z kim
trzymać.
Bo ALCINDORO swoje przeżył i teraz już nie pozwoli żeby
mu ktoś podskoczył.
Bo każdy musi wiedzieć gdzie jest jego miejsce.
ALCINDORO wie, gdzie jest jego miejsce.

Ja jestem ALCINDORO i swoje wiem.
Ja to wiem.

BENOIT

Co u mnie?
Stara bieda.
Od zawsze ta sama. Bo nigdy nie było dobrze. Bo dobry
Bóg nie lubi takich jak ja.

Fakt - lata lecą i człowiek powinien już coś z tego życia
mieć. Powinien ale nie ma.
Bo co niby ma?
4 stare przyczepy kempingowe, które wynajmuje łajzom
i ćpunom za psie pieniądze
telewizor, co ma tylko 2 programy
starą żonę, która nigdy nie była ładna... i chyba zawsze
była stara
bezsenność i myśli, za które idzie się do piekła
żylaki odbytu, wieczną zgagę i kwaśny oddech
bolesne poczucie, że Bóg mnie nie lubi i cokolwiek nie
zrobię i tak nie zdobędę jego sympatii

Najgorzej jest oczywiście rano. Boli mnie głowa,
bolą mnie bebechy, boli mnie dusza. W lustrze w łazience
czeka na mnie odbicie własnej strasznej mordy.
W kuchni czeka wrzaskliwe babsko, które zawsze jest
niezadowolone. I wszędzie pełno wszystkożernych
bachorów... wiecznie chorych i jakiś takich koślawych:
czekają tylko żeby wykraść mi z kieszeni te parę groszy,
które udaje mi się wydusić z lokatorów.
Nie ma się czemu dziwić, w końcu skoro Bóg mnie nie lubi
to dlaczego miałyby mnie lubić własne dzieci?
Nawet pies mnie nie lubi i czeka tylko, żeby wbić mi zęby
w nogę. Skułem mu za to mordę parę razy ale to nic nie
pomogło; dalej jest wredny.

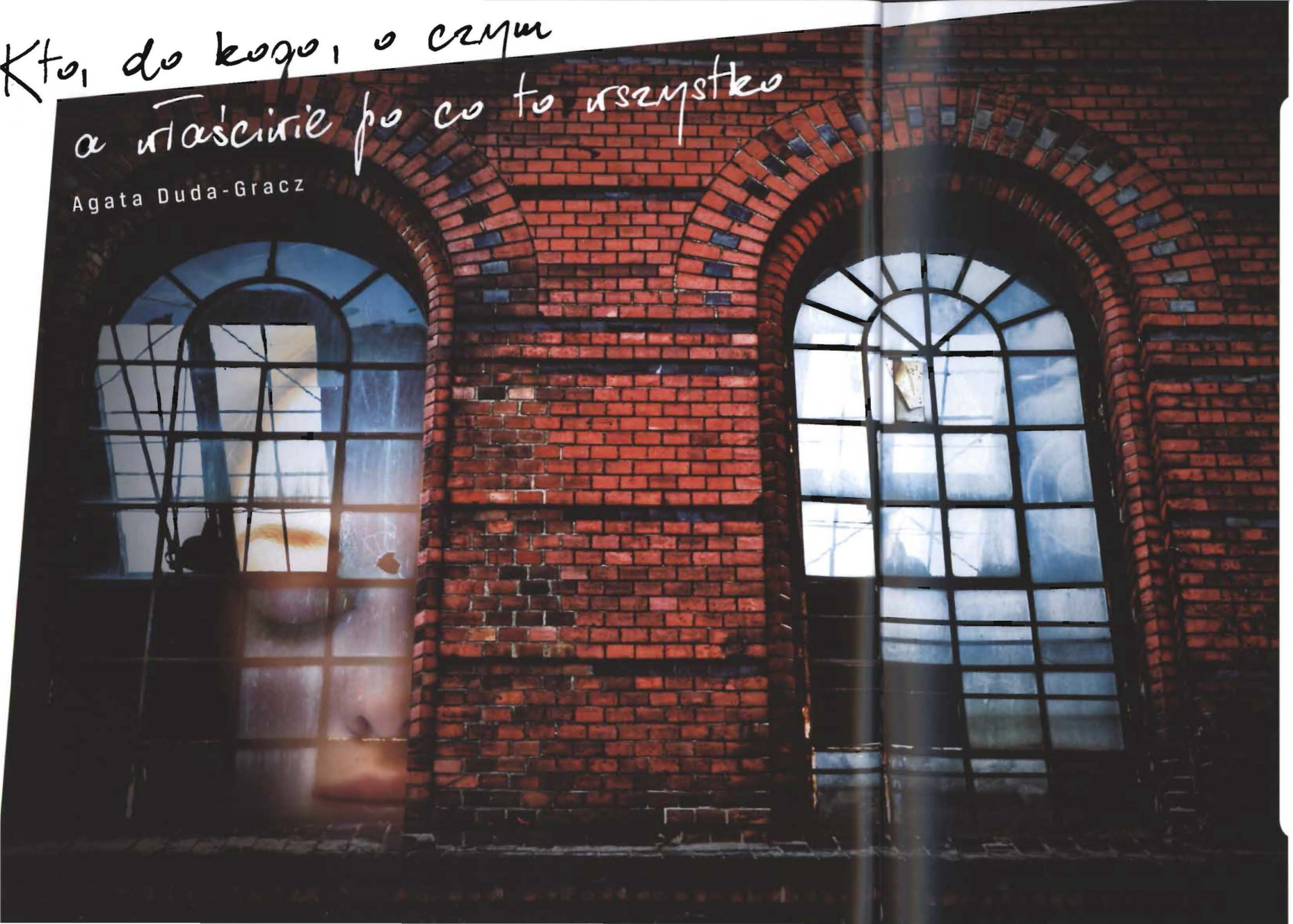
Nie twierdzę, że jestem porządnym
człowiekiem.
Jestem taki jak się da
w tych warunkach.
Bo jaki może być człowiek,
którego nie lubi Bóg?

Lubię się napić.
A niby czemu nie?
A co ja mam z tego życia
poza tym?
Jak się człowiek napije to dusza
w nim wyje jakby trochę mniej...
Lubię baby.
A najbardziej młode siksy, te co się
tak śmieją niewiadomo z czego
i chętnie rozkładają nogi przed
każdym, kto postawi im „drinka"
Lubię czwartą nad ranem...
o tej porze śmietniki wyglądają
jak góry skarbów...

> Nie boję się śmierci.
> Boję się umierania.
> Boję się być zdany na łaskę
> innych ludzi... bo nic gorszego
> od „innych ludzi" nie może
> mi się przydarzyć.
> No bo co może się przydarzyć
> człowiekowi, którego Bóg
> nie lubi?

Kto, do kogo, o czym
a właściwie po co to wszystko

Agata Duda-Gracz



ONA stoi sama na pustym placu. Patrzy w niebo. Zaczyna śpiewać, ale jej nie wychodzi. Zaczyna jeszcze raz. Głos więźnie jej w gardle. Znowu próbuje śpiewać. I znowu jej się nie udaje. Nie może złapać powietrza. Próbuje jeszcze raz. Nagle gdzieś z tyłu sceny dobiega gwizdanie (a może nucenie?). Na wielkiej płachcie materiału wiszącej nad sceną powoli ukazuje się twarz – THANATOS gwiżdże (a może nuci?). Światło na scenie gaśnie, widać tylko tę twarz coraz większą i większą tak jakby przybliżała się, żeby lepiej zobaczyć tego kto na nią patrzy. Nagle gwizd się urywa. Projekcja gaśnie równocześnie z zapaleniem światła sceny. ONA i THANATOS stoją naprzeciw siebie. THANATOS przykłada do ucha złożone dłonie, słucha: scenę wypełnia dźwięk szybko bijącego serca. THANATOS odsuwa ręce od ucha: bicie serca jest mniej słyszalne. Znowu przysuwa: dźwięk ponownie wypełnia scenę. ONA chce coś powiedzieć ale nie może wydobyć głosu. THANATOS wyciąga z kieszeni cukierka i rzuca nim w głąb sceny: tam gdzie rzucił zapala się światło oświetlając stojącą w nim MIMI. Śpiew MIMI zastępuje JEJ słowa... Kiedy ONA słabnie MIMI milknie. ONA znowu próbuje coś powiedzieć. THANATOS rzuca następnego cukierka: po drugiej stronie sceny światło wydobywa stojącą w nim MUSETTĘ. MUSETTA śpiewa o tym co ONA chciałaby powiedzieć. Trzy kobiety wykonują ten sam gest. Światło oświetlające MIMI i MUSETTĘ gaśnie gwałtownie kiedy JEJ skończyły się słowa, które jeszcze trzeba wypowiedzieć. THANATOS zaczyna rzucać cukierki w różne strony sceny. Miejsce, w które rzucił ożywają: zaczynają się jarzyć swoim światłem ukazując zgromadzone tam postaci i szczątki scen z przeszłości; resztki śpiewu, śmiechu, życia... okruchy przeszłości, zjawy, sny, których już nie ma i być może nie było nigdy. „Mamus", przyczepa MARCELLA i RODOLFA, pogrzeb BENOIT, przyczepa MIMI i jej stoisko ze sztucznymi kwiatami, plac budowy z podchmielonymi PORTIERAMI, rusztowania i zamieszkujących je KLOSZARDÓW – wszystko to rozpala się i gaśnie na przemian, w rytmie wyznaczonym przez ruch THANATOSA; by nagle gwałtownie się zatrzymać.

THANATOS robi gest i nad sceną na tej samej płachcie, gdzie jeszcze przed chwilą była jego twarz, pojawia się twarz JEJ i napis: SEN PIERWSZY. THANATOS wykonuje następny gest: wszystko ożywa. THANATOS zaczyna śpiewać.
Po chwili: Wszystkie światła z wyjątkiem jednego gasną. A w tym jednym świetle stoi ON. W przeciwieństwie do innych postaci ON JĄ widzi. Patrzą na siebie. Na wszystkich bilbordach rozkwitają kwiaty.

akt pierwszy

Światło powoli wydobywa orkiestrę – orkiestra wydobywa muzykę. Po lewej stronie sceny, na rusztowaniu przed starym bilbordem miota się w twórczym szale MARCELLO – malarz awangardowy. Chlapie farbą na ogromną powierzchnię papieru rozciągniętą na metalowym stelażu i czuje, że jest lepszym wcieleniem Jacksona Pollocka. Cały umazany, ma silną potrzebę uwielbienia. Uwielbienia tego dostarczają mu dwie ENTUZJASTKI SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ, wydające z siebie jęki zachwytu i ekstazy po każdym jego kolorystycznym ataku na obraz. Jest też piwo, skręt, wkręt i artystowskie łał. Na starej wersalce u podnóża rusztowania, półleżąc spoczywa RODOLFO – poeta mierny ale za to bardzo płodny. Patrzy w niebo i pluje na gwiazdy w geście protestu przeciw spodleniu świata. A to trzeba przyznać; nikt nie pluje tak daleko jak ON.
THANATOS znika jakby go nigdy nie było. ONA podchodzi do przyczepy i patrzy.

akt drugi

Akcja toczy się w wielu miejscach na raz. Scena zapełnia się tutejszą cyganerią: tymi, co żyją (albo tak im się tylko wydaje) i tymi, co już dawno umarli i nie mają co do tego żadnych wątpliwości. Umarli widzą żywych, żywi nie widzą umarłych, ONA widzi jednych i drugich.
Rusztowania zamieniają się w knajpy, burdele i szulernie. Zapalają się neony i choinkowe lampki. Wszędzie kwitnie handel a kupić, jak wiadomo można wszystko.
Powszechna radość jest panicznie ostateczna, tak jakby ten bal miał być ostatni.
Ostatni i wyśniony, jak wszystko inne.
W tłumie widać MARCELLA i dwie ENTUZJASKI uwieszone na jego szyi. COLLINE monologuje do wypchanego lisa, SCHAUNARD targuje się SPRZEDAWCĄ BALONÓW i w końcu kupuje wszystkie . Za nimi sunie RODOLFO z uwieszoną na nim MIMI i coraz bardziej żałuje, że zabrał ją ze sobą: MIMI co chwilę zauważa coś ciekawego i ciągnie go ze sobą, żeby „też popatrzył". NIEOKIEŁZNANI PERFORMERZY wciągają na scenę ogromną instalację, niezrozumiały przez nikogo ARTYSTA AWANGARDOWY podpala fortepian, NOWA SALOME tańczy taniec siedmiu zasłon a RZEŹBIARZ INSTALATOR zaskakuje wszystkich swoimi rzeźbami i czeka na bulwersację zgromadzonych. Przez scenę przechodzi grupa WESELNIKÓW z najdziwniejszą PARĄ NOWOŻEŃCÓW, jaka można sobie wyobrazić. ZWYKŁY MĄŻ zwyczajnie, jak co dzień tłucze swoją ZWYKŁĄ ŻONĘ a obok siedzi ZWYKŁE DZIECKO i nie robi nic. Po scenie krąży HODOWCA DRZEW i ciągnie na wózku wielki bezlistny kasztan. Jego POMOCNIK w przebraniu królika pomaga jak może i ma już dość.

o tym jak Thanatos przerwał akt drugi

(...) Z głębi sceny wyjeżdża wózek PARPIGNOLA: popycha go THANATOS w zabawnym kapeluszu na głowie z napisem „Parpignol". Wraz z jego wjazdem muzyka powoli zamiera. Wokół wózka wypełnionego słodyczami gromadzą się dzieci: niektóre z nich są chore bądź kalekie, zaś te które poruszają się o własnych siłach noszą ślady zbyt ciężkiej ojcowskiej ręki. Pomiędzy dziećmi jest też paru dorosłych, którym z dzieciństwa pozostało już tylko umiłowanie słodyczy. Muzyka cichnie zupełnie. Ludzie na placu nieświadomie rozstępują się przed cukierkowym konduktem. Wszędzie panuje absolutna cisza: słychać tylko skrzypienie przemieszczającego się wózka i szurania dziecięcych nóg.
ONA odrywa się od NIEGO. ON zachowuje się tak jakby ONA cały czas siedziała obok. THANATOS rozdaje dzieciom lizaki i niczego nie chce w zamian. Kiedy wózek znalazł się na środku sceny światło nagle gaśnie. Po chwili znowu się zapala – scena jak na początku: ONA stoi naprzeciw THANATOSA, wokół nie ma nikogo. THANATOS słucha bicia JEJ serca i daje jej jeszcze czas... Po czym gasi światło jednym machnięciem ręki. W ciemności sły-

chać jego pogwizdywanie (a może nucenie?). Uruchamia się muzyka, zapala światło, wszystko wraca do życia. Wokół wózka PARPIGNOLA znowu kłębią się dzieci. ONA siedzi obok NIEGO i nie chce pamiętać, że przed chwilą była gdzie indziej.

akt trzeci

Śnieg pada, czas płynie a świat się zmienia.
Muzyka jest i znika – strojenie instrumentów, cytaty, ul.
Instalacja zostaje wystawiona na sprzedaż. Zaczyna się przebudowa rusztowań. Śnieg przestaje padać, a nad „Mamusem" pojawia się nowy neon. Przez scenę przetaczają się śluby, pogrzeby, chrzciny. ALCINDORO żeni się z jedną z ENTUZJASTEK SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ, MUSETTA z MARCELLEM wciąż rozstają się i godzą, przy akompaniamencie krzyków i dewastacji, jedną z ich przepychanek mija skromny kondukt pogrzebowy z trumna BENOIT. COLLINE odprowadzany przez przyjaciół rusza w świat w towarzystwie dwóch pokaźnych walizek. SCHAUNARD odchodzi od KRÓLA NOCY, który popełnia efektowne samobójstwo. Na pogrzebie SCHAUNARD dostaje histerii, z której wyciąga go PRZYSTOJNY INWESTOR. ASYSTENTKA I paraduje po scenie w zaawansowanej ciąży i niemiłosiernie pomiata PARTNEREM W INTERESACH żonatego już ALCINDORA. MIMI i RODOLFO jakoś ciągle są razem chociaż to wbrew logice i zdrowemu rozsądkowi. MIMI ze swojej przyczepy zrobiła stoisko z wieńcami pogrzebowymi i każdą wolną chwilę spędza na wyrabianiu do nich kwiatów.
Na środku placu rozpoczyna się budowa czegoś – czego, nie wiadomo. Przed budową pojawia się szlaban i budka portiera. PORTIERÓW jest dwóch i nudzą się niemiłosiernie. MARCELLO stoi na rusztowaniu przed świeżo wyremontowaną fasadą „Mamusa" i tworzy kolejne arcydzieło.

U stóp rusztowania pojawia się kolejna ENTUZJASTKA. Z góry obserwuje to wszystko THANATOS i wyciąga z kieszeni śnieg. Rozdmuchuje go.
Śnieg zaczyna się sypać zewsząd. Chyba znowu nadeszła zima.
MARCELLO z RODOLFEM wchodzą do wnętrza knajpy.
MUSETTA w kusym futerku wymyka się z domu
Świt. Śnieg pada w dalszym ciągu.
ON i ONA siedzą przy stole nakrytym białym obrusem. Jedzą zupę. ONA patrzy na NIEGO, ON patrzy na NIĄ. Nagle światło gaśnie. Kiedy znowu się zapala przy stole naprzeciw NIEJ siedzi THANATOS. ONA zrywa się z miejsca i biegnie, bo przecież musi GO znaleźć. Musi!
...
Przez szlaban próbują się przedostać ZAMIATACZE. Mają szufle, miotły i fatalny humor.

Wybraniec Muz

Joanna Sanejko

Puccini. Poważny młody człowiek siedzący w skupieniu z ołówkiem w ręku nad arkuszem nutowego papieru rozłożonego niczym biała serweta na czarnym fortepianie. Właśnie ożywają bohaterowie nowej opery...

Nie, zacznijmy od początku, tym razem trzymając się faktów.

Puccini. Bardzo mało poważny młody człowiek właśnie stał się szczęśliwym posiadaczem wiejskiej willi w Torre del Lago, niewielkiej mieścinie położonej nad jeziorem Massaciucoli nieopodal Pizy. Było to możliwe dzięki (także finansowemu) sukcesowi jego ostatniej opery *Manon Lescaut*. Willa tętniła życiem i to bynajmniej nie muzycznym. Ostoję znaleźli tu okoliczni malarze, ale przede wszystkim liczne było towarzystwo... leśników, bowiem Puccini poświęcił się w Torre swojej największej pozamuzycznej pasji – polowaniu. Poświęcił się jej z takim oddaniem, że nie miał dlań znaczenia fakt, iż nie posiada pozwolenia na broń, ani że poluje nie na swojej ziemi. Tymczasem na wspomnianym już fortepianie kurzyły się zapisane pierwsze stronice opery *La lupa* (*Wilczyca*) opartej na mrocznym dramacie Giovanniego Vergi. Do spółki z *La lupa* kurzyły się też pierwsze szkice do opery, której pomysł dojrzewał wraz z przygotowaniami do premierowego wystawienia *Manon Lescaut*. Do dramatu Vergi Puccini nie miał serca, a do drugiego pomysłu, nazwanego roboczo *La bohème* (jakiż długi żywot mają rozwiązania tymczasowe!) – fundamentu jaki stanowi libretto. Z czystym sumieniem przeniósł więc miejsce swojej działalności w przybrzeżne szuwary, siejąc popłoch wśród miejscowego dzikiego ptactwa. Taki stan rzeczy bardzo niepokoił Gulio Ricordiego, wydawcę i przyjaciela kompozytora. Na niewiele zdały się listy słane do Torre del Lago, w których – w chwilach krańcowej rozpaczy – Ricordi wyrażał nadzieję, że znajdzie się w końcu jakiś nieobłaskawiony przez Pucciniego leśniczy, który umieści niezdyscyplinowanego łowczego tam, gdzie jego miejsce, czyli za kratkami. „Każę ci tam posłać fortepian i może wtedy, zamiast uganiać się za dzikimi bestiami, ustrzelisz jakąś melodię" – pisał doprowadzony do ostateczności. Znał już jednak Pucciniego na tyle, by wiedzieć, że jego bezczynność nie była jedynie efektem lekkomyślności. Puccini bez libretta był zwyczajnie bezradny.

„Muzyka? Jest bezużyteczna, gdy nie mam libretta. Moją wielką słabością jest to, że potrafię komponować tylko wtedy, gdy moje postaci poruszają się na scenie. Gdybyż dano mi talent symfonika! Mógłbym przynajmniej oszukać czas... i publiczność. Kiedy się urodziłem, łaskawy Bóg dotykając mnie swym palcem, rzekł: Pisz dla teatru. Zważ – tylko dla teatru. A ja wykonałem to najwyższe polecenie."

Należało zatem zacząć od sensownie skonstruowanego tekstu, a do tego zadania niezbędni byli zawodowi literaci. Luigi Illica i Giuseppe Giacosa pracowali już przy *Manon Lescaut* i świetnie się uzupełniali pomimo różnicy charakterów. Illica miał głowę pełną pomysłów, ale już nie przejmował się szczegółami ich realizacji, natomiast Giacosa swoim umysłem dramaturga nadawał owym pomysłom sceniczny szlif, ze stoickim spokojem znosząc wybrzydzania Pucciniego, Ricordiego i „ulepszenia" Illiki.

Podobno to Puccini pierwszy zetknął się z powieścią Henri Murgera i żywo się nią zainteresował. Czytywał wówczas bardzo dużo i to w celach jak najbardziej praktycznych: chodziło oczywiście o pomysły do kolejnych oper. Podobnie rzecz się miała z przedstawieniami teatralnymi, także poza granicami ojczystej Italii i brak znajomości obcego języka nie był tu bynajmniej przeszkodą. Puccini wyznawał bowiem zasadę, że jeżeli jest w stanie śledzić przebieg akcji, nie rozumiejąc ani słowa, to sztuka świetnie nadaje się na libretto operowe (tak było w przypadku *Toski*).

Wspomniana powieść Murgera ukazywała się pod koniec lat czterdziestych XIX wieku w odcinkach (*Scènes de la bohème*) w dzienniku „Le Corsaire". Później autor, do spółki z Teodorem Barrière, przerobił ją na pięcioaktową sztukę wystawianą pod tytułem *La vie de bohème*. Wersja odcinkowa powieści została także przeredagowana i ukazała się pod znanym dziś tytułem *Scènes de la vie de bohème*.

Praca nad librettem nie tyle postępowała, co ślimaczyła się – ostateczna wersja wyklarowała się dopiero po trzech latach, podczas gdy sama muzyka powstała w ciągu ośmiu miesięcy. Puccini zasadniczo był ograniczony tekstem i to zarówno jeśli chodziło o partie poszczególnych postaci, jak i rozplanowanie całości opery. Illica, po przeczytaniu powieści, rozpisał akcję na... 20 aktów, które trzeba było – bez uszczerbku dla akcji – zredukować do czterech, podobnie jak ilość postaci ograniczyć do niezbędnych, często łącząc kilka „dusz" w jednym ciele (jak w przypadki Mimi). Potem przyszła kolej na pracę nad rytmem poszczególnych strof czy pojedynczych wersów. Puccini zażyczył sobie, by literaci, pisząc tekst walca Musetty z II aktu, zasugerowali się rytmem słów „cocorico, cocorico, bistecca" (ku-

kuryku, kukuryku, befsztyk). I tak dzięki tej drobiowo-wołowej sugestii wzruszamy się dziś przy „Quando me n'vo – quando me n'vo – soletta". Kiedy praca nad librettem została definitywnie zakończona, Giacosa podsumował ją słowami: „Zużyłem więcej papieru na kilka scen *La bohème*, niż na którykolwiek z moich dramatów."

Puccini, pochłonięty pracą nad losami czwórki przyjaciół, na dobre rozstał się z pomysłem opery opartej na dramacie Vergi. Czas jej poświęcony nie był jednak zupełnie stracony, bowiem skomponowane już fragmenty znalazły się w *Cyganerii* (np. „Nei cieli bigi" z początku I aktu). Takich autozapożyczeń jest zresztą w operze więcej: otwierający I akt motyw instrumentalny pochodzi ze skomponowanego jeszcze na studiach Capriccio Sinfonico, natomiast w finałowym kwartecie w III akcie pobrzmiewa echo pieśni *Sole e amore*. Ricordiemu takie „odświeżanie" skomponowanych kiedyś melodii nie bardzo przypadło do gustu. Niemiłosiernie wytykał je Pucciniemu, aż ten poddał się ostatecznie, ale dopiero w historii o „małej Japoneczce". Choć... jeden, jedyny raz ośmielił się jeszcze cytować sam siebie, ale na rozpoznanie tego cytatu przez publiczność liczył: pojawia się on w jednoaktówce *Il Tabarro* (*Płaszcz*) w partii sprzedawcy piosenek, który opowiada dzieje Mimi, wplatając w tę historię jej motyw z *Cyganerii*.

Uporawszy się z materią tekstu literackiego, Puccini musiał zmierzyć się z kolejnym wyzwaniem. Wszak Rudolf i spółka są mieszkańcami Paryża, którego kompozytor nie miał do tej pory szczęścia zobaczyć. Mało tego – chodziło o muzyczne sportretowanie miejsca tak niepowtarzalnego, jak Dzielnica Łacińska (II akt). Jak żyje brać studencka, przyszli podopieczni Muz rozmaitych, pamiętał z czasów studiów w Mediolanie. Jednak Mediolan lat osiemdziesiątych XIX stulecia to nie o pół wieku wcześniejszy Paryż. W sukurs przyszedł nieoceniony Ricordi, który z przepastnych archiwów swojego wydawnictwa wydobył kilka perełek pochodzących z tamtych czasów, m.in. marsz grany przez orkiestrę dętą, którego autorstwo przypisuje się Gretry'emu. Ale cytaty i stylizacje to zaledwie margines tkanki muzycznej. Dużo większą rolę odegrały tu wyobraźnia i intuicja muzyczna kompozytora (zwraca uwagę zwłaszcza znakomite rozplanowanie partii chóralnych i wykorzystanie w nich głosów dziecięcych), docenione, zresztą przez samych Francuzów. Claude Debussy, który nie był admiratorem współczesnej mu opery włoskiej, miał powiedzieć, iż nie zna nikogo, kto by opisał Paryż Ludwika Filipa tak dobrze, jak Puccini w *La bohème*.

Dość wspomnieć, że w 1951 roku świętowano tysięczne paryskie przedstawienie *Cyganerii*.

Pod koniec 1894 roku prace nad partyturą były już na tyle zaawansowane, że Ricordi począł rozglądać się za wykonawcami głównych partii. Zadanie to, wbrew pozorom, nie było proste. Puccini chciał mieć na scenie nie tylko perfekcyjnych wokalnie śpiewaków, ale także doskonałych aktorów. A *Cyganeria* wymaga rzeczy najtrudniejszej: rozbawienia widza dowcipem słownym i sytuacyjnym, ze swej strony oferując adekwatną ilustrację muzyczną. Wystarczy wspomnieć trawiony ogniem akt za aktem rękopis dramatu Rudolfa („...był pełen ognia... i blasku... ale krótki..." I akt), żarty z wyimaginowanego wystawnego obiadu u króla, który to posiłek składa się z... solonego śledzia, bo łosoś, pstrąg i język papugi (!) są zbyt tuczące (IV akt), czy bajeczny zarobek Schaunarda, który swoją wirtuozowską grą miał wykończyć papugę pewnego Anglika (I akt). Puccini łączy też, szczególnie w akcie finałowym w arii Colline'a Vecchia zimarra, dwa plany: komiczny w warstwie literackiej (płaszcz jest przedmiotem lirycznej inwokacji) i tragiczny w warstwie muzycznej (marsz żałobny). Gdyby nie przejmujące zakończenie opery, można by włożyć *Cyganerię* między dzieła komiczne i zestawić ją z prześmiesznym *Giannim Schicchi*. Być może doszła tu do głosu, niejednokrotnie wyrażana w listach do Ricordiego, tęsknota Pucciniego za stworzeniem komedii.

Tymczasem w Torre del Lago kwitło życie towarzyskie. Grono artystyczno-leśnicze powiększało się, okupując na zmianę stoły i kanapy. Rozgardiasz panujący w willi zdawał się nie przeszkadzać kompozytorowi, bywał nawet pomocny, gdyż członkowie Klubu Cyganerii (bo tak siebie nazwali, a nawet opracowali dosyć osobliwy statut) na pamięć znali libretto i chętnie „podrzucali" tekst, gdy wymagały tego okoliczności. Grubo po północy towarzystwo rozchodziło się do domów i dopiero wtedy Puccini zasiadał do pisania muzyki przeznaczonej dla jego ukochanej postaci, dla Mimi. Delikatna i spragniona miłości, będąca „samą poezją" – jak mówi o niej Rudolf – „jest kwiatem zgasłym przez ubóstwo". Jej przeciwieństwo to Musetta, której „przeznaczeniem jest być liściem na wietrze". „To drapieżny ptak, którego ulubionym pokarmem jest serce" – gorzko zauważa Marcello w II akcie.

Mimi i Musetta to dwa oblicza kobiecej natury, która tak bardzo pociągała Pucciniego i jedno-

cześnie dwa typy heroin, z jakimi styka się widz w jego operach. To właśnie za nie będzie uwielbiany przez publiczność pod każdą szerokością geograficzną. Ich arie będą śpiewać dorastające panny, a bulwarowe orkiestry stworzą własny repertuar oparty na tematach Mimi czy Musetty.

Puccini co jakiś czas pojawia się u Ricordiego, by wspólnie debatować nad potencjalną obsadą. „Ferrani (Mimì) jest dobra, Musetta znakomita (...) Moim zmartwieniem jest Gorga (Rudolf) i Wimant (Marcello). Ten pierwszy ma niezły głos, ale nie jestem pewien, czy go nie straci... Baryton to człowiek pełen dobrych chęci, ale kiepski z niego aktor, (...) a opera ta opiera się na wyrazistej grze aktorskiej. A poza tym jego głos jest zbyt chropawy, zaś Marcello to gentelman w każdym calu. Krótko rzecz ujmując - [Wilmant] tu nie pasuje. Zobaczymy, co zdecyduje Ricordi." W innym liście donosi: „Harujemy jak woły. Zapewniam Cię, że orkiestracja jest znakomita. Istne cacko. Wróżę operze ogromny sukces, o ile śpiewacy nie sknocą swoich partii. Musiałem przetransponować całą partię tenora. Mam nadzieję, że teraz wszystko będzie jak należy. Wilmant jest ciągle jak drewno, ale Illica wciąż ma nadzieję nauczyć go poruszać się po scenie nieco mniej niezdarnie. Reszta - bez zarzutu. A orkiestra! Toscanini jest niezrównany." Arturo Toscanini to jeszcze jeden niewątpliwy atut premierowego przedstawienia. Dwudziestoośmioletni dyrygent towarzyszył operom Pucciniego od pierwszej *Le Villi* do ostatniej, niedokończonej *Turandot*. Świetnie rozumiał wszelkie niuanse pucciniowskich partytur: cieniowania dynamicznego, nagłej zmiany tempa i nastrojów, a w końcu dialogu i uzupełniania się orkiestry i głosów wokalnych. Ricordi pisał pewnego razu zirytowany do swego pupila: „W Twojej partyturze pełno jest wszelkiego rodzaju możliwych i niemożliwych oznaczeń. To istny las najrozmaitszych *p - pp - pppp* albo *f - ff - fff - ffff*, zwolnień lub przyspieszeń. Dyrygenci będą rwać włosy z głowy". Puccini odpisał: „Co do tych wszystkich *pp* i *ff* w partyturze, to są tam one dlatego, że - jak powiada Verdi - dla niektórych piano rozpoczyna się dopiero po trzech *p*". Dla Toscaniniego każde z owych *p* czy *f* miało znaczenie, dlatego niemiłosiernie katował zespół orkiestrowy turyńskiego Taetro Regio, zasłużenie zyskując miano „tyrana i despoty". Nie da się ukryć, efekt lekkości i zmienności nastrojów w operach Pucciniego możliwy jest do osiągnięcia jedynie dzięki żelaznej dyscyplinie orkiestry i niewzruszonej konsekwencji dyrygenta aż do ostatnich, dramatycznych akordów.

Premiera miała miejsce 1 lutego 1896 roku we wspomnianym już Teatro Regio w Turynie. Dyrekcja teatru była podwójnie przejęta, bowiem przebudowano salę, by poprawić jej akustykę, zmieniono także oświetlenie sceny. Wszystko zdawało się sprzyjać dobremu przyjęciu opery przez publiczność i krytykę. Ta pierwsza nie zawiodła, natomiast żurnaliści, jak zwykle, byli podzieleni w ocenach nowego dzieła kompozytora. Jedni chwalili „dobre libretto, bogactwo nastrojów, rys komediowy i wartką akcję" („La Perseveranza"), inni zaś konstatowali, że „paleta Maestro Pucciniego nie rozkwitła jeszcze pełnią barw i daleko jej do doskonałości, a *La bohème* nie można zaliczyć do arcydzieł", kompozytorowi zaś radzono, by w przyszłości nie zabierał się za tak „wymagający temat" („Corriere della Sera"). Te krytyczne uwagi nie zniechęciły jednak innych teatrów i w kolejce czekały już Rzym, Neapol i Palermo. W tym ostatnim premiera miała się odbyć 13 kwietnia (piątek) 1896 roku. Miał ją poprowadzić Leopoldo Mugnone, drugi obok Toscaniniego ulubiony dyrygent Pucciniego. Mugnone, przesądny jak większość artystów, oczekiwał lawiny nieszczęść. Zaczęło się niedobrze: rozpoczęcie premierowego przedstawienia opóźniało się, bo... „zapodział się" gdzieś oboista. Zniecierpliwieni Sycylijczycy zaczęli gwizdać, ale kiedy oboista w końcu się odnalazł i kurtyna poszła w górę, począwszy od połowy pierwszego aktu entuzjazm widzów rósł z każdym taktem. Efekt był taki, że po wybrzmieniu ostatnich

akordów publiczność nie zamierzała opuścić sali. Mugnone musiał więc ponownie stanąć za pulpitem i z połową składu orkiestrowego (druga udała się już do domu) bisować ostatni akt. Dodam tylko, że Rudolf wystąpił w na pół zmytej charakteryzacji i bez peruki, zaś Mimì prezentowała wcale elegancki strój, w jakim przyszła do teatru.

Po Italii przyszedł czas na Europę, by wspomnieć tylko Opéra-Comique w Paryżu (1898), czy Covent Garden w Londynie (1899) i resztę świata: od Buenos Aires, Meksyku i Stanów Zjednoczonych (gdzie była wystawiana po angielsku), poprzez Aleksandrię, Maltę aż po Zagrzeb. Sam Puccini bardzo chętnie pomagał w przygotowaniach do kolejnych wystawień tej i następnych swoich oper w różnych zakątkach świata. Nie miała dlań znaczenia ani ranga teatru, ani wielkość miasta. Bardzo zależało mu na tym, by nawet w najmniejszej miejscowości jego ukochane „dzieci", jak często nazywał swoje opery, nie były wystawiane po partacku.

Na premierowym przedstawieniu w Turynie zabrakło jednej, ważnej dla kompozytora postaci: Ruggiera Leoncavallo. Panowie przyjaźnili się do momentu, gdy całkiem przypadkowo okazało się, że obaj pracują nad tym samym pomysłem zainspirowanym powieścią Murgera. Obaj przypisywali sobie prawo pierwszeństwa do tematu. Leoncavallo klął się na wszystkie świętości, że przecież to on przedstawił jakiś czas temu Pucciniemu libretto własnego autorstwa, które ten odrzucił. Puccini zaś twierdził, że nie pamięta żadnego libretta. Wkrótce spór się zaognił i przeniósł na łamy „Il Secolo" i „Corriere della Sera". Na niekorzyść Pucciniego przemawiał fakt, iż po raz drugi w krótkim czasie znalazł się w podobnie nieciekawej sytuacji. Identyczna historia dublowania tematu miała miejsce przy *Manon Lescaut*, bowiem powieścią Prévosta zainteresowany był także Jules Massenet. I tak oto obok dwóch Manon powstały też dwie *Cyganerie*. Zagabywany o bliźniacze opery Puccini, nie zmieszany, stwierdził, że „kobieta taka jak Manon może mieć więcej, niż jednego kochanka". Być może dotyczyło to także Mimì i Musetty... A może po prostu brała górę przekorna natura kompozytora i upierał się tym bardziej, im więcej przeszkód stawało na drodze do realizacji upatrzonego pomysłu. W końcu kilkakrotne opracowywanie tego samego tematu nie było ani czymś nowym, ani niezwykłym w świecie operowym. *Cyganeria* Leoncavalla z jego własnym librettem zagościła na scenicznych deskach rok po Pucciniowskiej premierze i cieszyła się umiarkowaną popularnością i to nie wśród włoskich, ale wiedeńskich melomanów, a to za sprawą Mahlera, który, mówiąc oględnie, nie przepadał za Puccinim. Próby jej wskrzeszenia w neapolitańskim Teatro San Carlo (1957) i w weneckim Teatro La Fenice (1990) były także mało udane. Wydaje się, że z czasem publiczność sama wyłoniła zwycięzcę tego dziwnego konkursu.

Cyganeria to pierwsza opera, w której znać już pewną rękę mistrza. To stopień do coraz pełniejszych i ciekawszych brzmień w *Tosce* i przymiarka do cudownie melodyjnej *Madame Butterfly*. Tak jak we wszystkich późniejszych dziełach, słowo pociąga za sobą muzykę, dyktuje orkiestrację, tempo i dynamikę, a czasem każe śpiewakom na moment zapomnieć o melodii, bo jak tu śpiewać, gdy tuż obok umiera ukochana Mimì... Wraz z orkiestrą falują nastroje, rozpalają się namiętności, by po chwili przygasnąć pod ciężarem rzeczywistości. Wzniosłość i patos mieszają się z komizmem. Jak w życiu.

„Ten wasz wielki Puccini - miał powiedzieć kiedyś Oscar Wilde - on jest Alfredem de Musset, który pisze nuty zamiast słów." ■

Elżbieta Nowicka

Sceny z życia cyganerii Henriego Murgera

lekkość życia i prawda sztuki

Luiza, mieszkająca na głębokiej francuskiej prowincji, bohaterka powieści Balzaka *Dwaj poeci*, takimi słowami zachęca swojego młodego przyjaciela i początkującego poetę, Lucjana, by opuścił miasteczko i udał się do Paryża: „Można się czuć dobrze jedynie wśród równych sobie, wszędzie indziej jest tylko męka. Nie pozwól myślom twoim pleśnieć na prowincji, spoufal się szybko z wielkimi ludźmi, którzy będą kiedyś wyrazem XIX wieku. Zbliż się do dworu i do władzy. Godności ani zaszczyty nie przyjdą szukać talentu, który kwasi się w małym miasteczku."

Oszołomiony zrazu niezwykłą dla niego propozycją Lucjan zaczyna wyobrażać sobie Paryż jako Eldorado artystów, miejsce ich triumfu i zaszczytów, które w marzeniu przybiera postać utopii całkowicie odmiennej od prowincjonalnej codzienności. Młody poeta pozwala swoim myślom na swobodny bieg: „Tam wszystko uśmiecha się geniuszowi. Tam nie ma ani zazdrosnych szlachetków silących się zatrutymi słówkami upokorzyć pisarza, ani tępej obojętności dla poezji. Stamtąd tryskają dzieła poetów; tam płaci się je i stawia na świeczniku." Protekcja wielkiej damy, jaką w oczach młodego poety była Luiza, miałaby dopełnić triumfu zdobywającego Paryż artysty.

Losy ambitnych i utalentowanych młodzieńców przybyłych do stolicy kulturalnej Europy – Paryża, Balzac przedstawiał wiele razy, w różnych powieściach, wiele też razy pokazywał, że idylliczna z perspektywy prowincji stolica odsłania swoje bezwzględne i niszczące oblicze. Inaczej jednak być nie mogło, pragnienie wolności i sławy nieuchronnie wypychało utalentowanych młodzieńców z ich sielskich, prowincjonalnych zakątków prosto w paszczę metropolii. Życie w stolicy, które prowincjuszy przyprawiało o nieustanny zawrót głowy, rodziło też nostalgię za porzuconą arkadią dzieciństwa, prowincji, rodzinnego domu. Literatura francuska pierwszych dziesięcioleci XIX wieku pełna jest takich obrazów, i takich postaci, jakie Balzac zawarł w *Dwóch poetach*: ambitnych młodzieńców wspominających na paryskim bruku idyllę dzieciństwa, lub zaprzedanych nowemu, wspaniałemu życiu bez pamięci o pozostawionych daleko od Paryża bliskich. Świadczy o tym proza najwybitniejszych autorów tamtego czasu – Chateaubrianda, Nervala, Stendahla. Ujęte historycznie i socjologicznie zjawisko migracji z prowincji do wielkiego miasta pokazuje, że proces ten na dobre rozwinął się na początku XIX wieku, wraz z uprzemysłowieniem i wielkimi kampaniami wojennymi. Poeci, malarze, muzycy byli częścią tego procesu, ich także wzywał do stolic przemysł, co prawda nie zbrojeniowy czy włókienniczy, ale swoisty „przemysł" kultury, którą właśnie wtedy zaczęły naznaczać wyraźnie procesy komercjalizacji i anonimowości – sztuka stopniowo przechodziła we władanie nieznanego osobiście artyście czytelnika czy słuchacza koncertu, dyrektora teatru lub właściciela galerii, z którymi najczęściej twórcę łączyło tylko honorarium zebrane ze sprzedaży biletów do sali koncertowej lub z prenumeraty rozpisanej na książkę przez zapobiegliwego wydawcę. Sam artysta zresztą coraz trudniej znajdował mecenasów w dawnym stylu, hojnych panów o wysoko wyrobionym guście, jak roiła sobie jeszcze wychowana na prowincji i w istocie nie znająca wielkiego świata Luiza z powieści Balzaca. W rzeczywistości najczęściej spotykał na swej drodze świeżo wzbogaconego, sytego mieszczucha, oczekującego, by sztuka była uprzyjemnieniem i ozdobą życia, w żadnym wypadku sądem nad nim czy poważną dysputą. Nasz artystycznie uzdolniony przybysz z prowincji musiał też oczywiście natrafić na prasę, której rola w życiu kulturalnym społeczeństwa wzrasta na początku XIX wieku niezmiernie – gazety nie tylko przynoszą najświeższe wiadomości; one ustalają mody i ferują wyroki, kształtują tzw. opinię publiczną w stopniu nieporównanie szerszym, niż kilkadziesiąt lat wcześniej. Rodzi się nowy rodzaj pośrednika między artystą a publicznością, jest nim redaktor gazety, krytyk i prawodawca gustu, który skutecznie zastąpił w tej roli gospodarza salonu, a także mecenasa sztuki w dawnym stylu, który co prawda stawiał artyście określone wymagania, gdyż finansował jego twórczość, ale sam odznaczał się wyrobionym gustem i respektował artystyczny geniusz. Wyzwolony spod władzy mecenatu, często też daleki od „dworu i władzy", artysta romantyczny, bo o nim przecież tu w istocie mowa, odczuwał w tych zmienionych warunkach jednocześnie osamotnienie i wolność, doświadczał goryczy płynącej z braku zainteresowania i zrozumienia, ale też mógł pławić się w poczuciu nieograniczonej, pozbawionej wszelkich więzów i zależności swobody twórczej.

Można wyobrazić sobie możliwe wersje dalszych losów Lucjana w Paryżu lat 20. XIX wieku: dostawszy się w orbitę „dworu i władzy" staje się znanym pisarzem-rojalistą, lub porzuca mrzonki o sztuce i zostaje szanowanym urzędnikiem, lub... dołącza do grona artystów biorących udział w słynnej premierze *Hernaniego* Victora Hugo, wraz z Teofilem Gautier, jako gorący zwolennik romantyzmu w sztuce. Wchodzi więc, być może, w znakomite środowisko wybitnych i znanych artystów, ogłasza swoje poematy w najbardziej poczytnych gazetach, wydaje wysokonakładowe książki... I żyje jak inni ówcześni artyści, trochę zwyczajnie, trochę teatralnie, odróżniając się strojem, fryzurą i sposobem bycia od mieszczańskiej reszty społeczeństwa. W opinii tych ostatnich jest cyganem, człowiekiem o nieustabilizowanej egzystencji i wolnej wyobraźni, który co prawda gorszy, ale też trochę pociąga i fascynuje. Opromienia go przecież ranga sztuki rozumianej, na romantyczną modłę, jako odblask boskiego natchnienia i wyraz absolutnego piękna. Jego dramaty wystawiają najlepsze teatry, na koncertach gromadzi się grono znawców oraz aspirujących do znalezienia się w tym kręgu snobów, wielkie damy traktują go jako ozdobę swoich salonów. Z reguły nie cierpi też niedostatku, choć chętnie stylizuje się na człowieka żyjącego z wyboru poza „normalnym" społeczeństwem, z jednej strony demonstruje wobec niego naznaczoną poczuciem wyższości rezerwę, z drugiej - przyjmuje od niego pensje, honoraria, redakcje...

Jakkolwiek potoczyłyby się losy Lucjana, to ten urodzony około roku 1800 poeta i marzyciel mógłby stać się - w sensie pokoleniowym - ojcem któregoś z bohaterów *Scen z życia cyganerii* Henry Murgera, publikowanych na łamach paryskiego czasopisma „Corsaire" (1846-1849) swoistych obrazków prozą przedstawiających światek cyganerii artystycznej współczesnego autorowi Paryża. Murger, urodzony w 1822 roku (zmarł w 1861) tą publikacją zyskał rozgłos, wzmocniony dodatkowo przeróbką jego prozy na pięcioaktową komedię, wystawioną po raz pierwszy w teatrze w roku 1849. Już po śmierci Murgera sceny z życia paryskiej bohemy dostąpiły wielkiej popularności za sprawą *Cyganerii* Pucciniego (1896).

Czterej bohaterowie opowieści Murgera, czyli Aleksander - malarz i muzyk w jednej osobie, malarz Marceli, bibliofil i poliglota Gustaw oraz Rudolf - poeta i redaktor gazety o tytule „Przepaska Iris" najpewniej urodzili się w Paryżu, choć ich rodzinna i środowiskowa przeszłość - inaczej niż w przypadku poety stworzonego przez Balzaka - zdaje się nie mieć większego znaczenia. Wielkie miasto jest ich naturalnym światem, w którym bytują bez nostalgii za prowincją. Tę ostatnią znają o tyle, o ile wyprawiają się na podmiejskie majówki, które dają co prawda miłe odetchnienie od miejskiego tłumu, ale nikomu nawet na myśl nie przychodzi, by opuścić Paryż na zawsze, w imię jakichś wiejskich wywczasów. W tym względzie ta grupka artystów z połowy XIX stulecia jakże żywo przypomina upodobania przyjaciół Apollinaire'a, dla których wieś była tyleż upragnionym miejscem zabawy, co raziła „zbyt świeżym" powietrzem, a nawet „nienaturalnie" świeżym nabiałem... Przykład ten pokazuje, że towarzystwo sportretowane w *Scenach...*, jakkolwiek poddane prawom literackiej fikcji, służyć może jako swoisty dokument społecznego i mentalnego procesu organicznego związywania się artysty z miastem, procesu trwałego, zaznaczającego się już wyraźnie w czasach Murgera. Paryż jego bohaterów to przestrzeń ulic, gmachów, parków, kawiarń i ubogich poddaszy, które artyści zamieszkują, i z których wyprawiają się w poszukiwaniu pieniędzy i doświadczeń. Poznają się przypadkiem, wędrując po ulicach i kawiarniach, zbyt biedni, by pozwolić sobie na obfity posiłek, wiecznie zadłużeni i na wpół bezdomni. Przypadek sprawia, że znajdują się w jednym mieszkaniu, z którego Aleksander został wyrzucony za długi, choć pozostawił w nim meble, zaś nowy najemca, Marceli, nie posiadając mebli, wprowadził się z dekoracją teatralną przedstawiającą wspaniałą posiadłość... Dzisiejszy czytelnik w ich

spotkaniu znaleźć może analogię z fabułami „kina drogi", tyle że zamiast przestrzeni wyrysowanej przez kilometry autostrad młodzi Paryżanie doświadczają przestrzeni zaułków i ulic przypominających bardziej może labirynt, niż otwartą perspektywę niezmierzonej wędrówki. Różni charakterami, ale podobni pasją tworzenia i wolą pozostania w orbicie sztuki, młodzi bohaterowie Murgera widzą w swoim spotkaniu rodzaj egzystencjalnej konieczności: „pomyśleli tedy, że spotkanie ich to coś więcej niż banalne qui pro quo przypadku"

Teatralność życia jakie wiodą tylko po części jest wyborem i gestem ludzi wewnętrznie wolnych, bowiem „teatr" wchodzi w ich codzienną egzystencję w sposób tyleż komiczny, co dojmujący - to wspomniana już dekoracja teatralna zamiast mebli, to spódnica aktorki służąca za domowe okrycie Aleksandra... Przymus, który według słynnej i odnoszącej się do innych zgoła realiów maksymy Goethego, „rodzi pomysłowość", w ich przypadku sprzężony jest z autentyczną biedą, chronicznym brakiem najpotrzebniejszych przedmiotów i akcesoriów, jednak energia i wyobraźnia młodych ludzi sprawiają, że istotnie owocuje on pomysłowością: w znalezieniu fraka na eleganckie wyjście, w nonszalanckim obnoszeniu dwóch różnych butów, w wielu innych zachowaniach i gestach, które sprawiają, że opowieść Murgera ostatecznie nie jest ani społecznym rachunkiem krzywd, ani smutną skargą. Przeciwnie - iskrzy się humorem i dowcipem sytuacyjnym, emanuje energią i zaufaniem do życia i ludzi.

Młodzi adepci sztuki są wobec siebie niezwykle lojalni i pomocni nie tylko w rozwiązywaniu kłopotów finansowych, ale także sercowych, o których za chwilę. W skrajnych sytuacjach rezygnują nawet z tego, czemu poświecili życie - oto poeta Rudolf pisze dla zarobku nudny traktach o piecach i kominkach, a zapalony bibliofil Gustaw pozbywa się swoich najcenniejszych słowników, gdy trzeba pomóc przyjaciołom. Co więcej, ich skrajnie biedne i zarazem ekscentryczne życia staje się obiektem pożądania człowieka żywiącego jakieś artystyczne aspiracje, ale zbyt nieśmiałego i niepewnego siebie, by samodzielnie dać im upust. To Barbemuche, który pragnie brać udział w posiedze-

niach i dysputach „cyganów", i którego ci ostatni poddają wymyślnym próbom, trochę błazeńskim, wzorowanym na „poważnych" rytuałach wtajemniczenia w ekskluzywne i wyniosłe środowiska, ni to rycerzy, ni to sekty. Barbemuche ostatecznie nie zostaje w świecie poddaszy i tworzonej na nich sztuki, ale jego przypadek pokazuje doskonale, w jakim stopniu „cyganie" mogli być pociągający dla ludzi „normalnych", gdyż inspirowali w nich tęsknotę za innym życiem, spontanicznym i pozbawionym banału codzienności, a przy tym jakoś tajemniczo zorganizowanym. Artyści Murgera, młodzi ludzie żyjący w połowie XIX wieku nie zabiegają o możnych protektorów z wielkiego świata, choć oczywiście poszukują zamówień dla swych prac malarskich. Ich modele nie należą jednak do „dworu i władzy", mieszkają za przysłowiowym rogiem ulicy i należą na przykład do cechu cukierników... Można by rzec, że czterej przyjaciele z opowieści Murgera nie mają już złudzeń, tak żywych w pokoleniu ich literackich ojców, zaś wysokie ideały sztuki – nie bez żartu i rozbawienia – lokują obok koegzystencji z ludźmi pozbawionymi wyższego gustu i artystycznych marzeń. Jest w tym fakcie coś głęboko ludzkiego, może zgoda na świat, w którym obok „ducha" istnieje także „materia", jest jednak i coś przejmująco smutnego, gdyż nonszalancka błazenada pokrywa też gorycz bycia „nadprogramowym aktorem w trupie", według odnoszącego się do kondycji dziewiętnastowiecznego artysty stwierdzenia Norwida.

W świecie artystów istnieją także kobiety – Laura, Aniela, Muzeta, Femcia, Zuzanna, Mimi, i inne, tylko incydentalnie przewijające się na kartach powieści. Młode Paryżanki, pełne uroku nieposkromionego etykietą, żyjące miłosną przygodą, która niekiedy przeradza się w głębokie uczucie, czułe i niewierne, uczestniczą w życiu „cyganów" i porzucają ich dla lepszych widoków na dostatnią przyszłość. Zwiedziona mirażem bogactwa Mimi nie przestaje przecież kochać Rudolfa, porzuca go i znów nawiedza. Wreszcie wraca po raz ostatni i zniszczona chorobą umiera. To literackie prototypy uwiecznionych w sztuce, ale występujących także w realnym życiu artystów modelek, aktorek małych teatrzyków, szansonistek. Pełno ich w operetkach Offenbacha i dramatach Victoriena Sardou, przewijają się przez pracownie malarzy i rzeźbiarzy. Czy były też dla artystów muzami? Z pewnością, przecież to Mimi, co prawda już umarłej, Rudolf zawdzięcza zdolność do napisania lirycznego poematu, prawdziwego dzieła poezji. Niewiele jednak łączy je z kobietami przynoszącymi natchnienie literackim „ojcom" ich ukochanych, nie są ani wykształcone, ani wzniosłe, nie wymagają też od artysty ofiar i ustawicznego doskonalenia się. Raczej bawią się w dom, niż błądzą myślami po bezkresach poezji, prędzej uciekną na inne poddasze, niż pozwolą wciągnąć się w dyskusję o wiecznych zadaniach sztuki i jej sług. Dysponują za to wdziękiem, sprytem i niezwykłą umiejętnością wykorzystania chwili, najmniejszego bodaj mgnienia powodzenia i szczęścia. Jeżeli więc stanowią inspirację dla uprawianej przez swoich wybrańców sztuki, to dzieje się to nie poprzez wskazywanie im jakichś nadziemskich ideałów, ale za sprawą chwilowego rozświetlania ich życia urodą czy piosenką. Należą do cyganerii, bo naturalnie wtapiają się w rytm jej życia naznaczony chwilowością, sentymentalny i błazeński jednocześnie, nie-mieszczański, ale pozbawiony wywrotowego programu wobec mieszczańskiego porządku. Dopiero opera sprawi, że „cyganie" staną się melodramatyczni, targani wielkimi namiętnościami, patetyczni.

W powieści Murgera bardziej przypominają beztroskie ptaki wielkiego miasta, wolne, choć oswojone, gotowe w każdej chwili zlecieć się lub rozproszyć. A także gotowe na zmianę stylu życia – może na dostatnią klatkę? – jak Marcel z kart powieści, który w jej zakończeniu konkluduje: „Godzę się chętnie spoglądać w przeszłość, ale niech to będzie przy butelce prawdziwego wina i w wygodnym fotelu. Lubię już tylko to, co dobre." ■

Reżyser, historyk sztuki. Absolwentka Historii Sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz Reżyserii Dramatu w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie.

Swoje realizacje reżyserskie i inscenizacyjne prezentowała na licznych scenach – *Abelard i Heloiza* Rogera Vaillanda, *Caligula* Alberta Camusa, *Galgenberg* inspirowany sztukami Michele de Ghelderode i wielomiesięczny projekt *Improwizacje* w Teatrze Słowackiego w Kra-kowie; *Balkon* Jeana Geneta, *Otello – wariacje na temat* i *Według Agafii* na podstawie *Ożenku* Gogola w Teatrze Jaracza w Łodzi; *Romeo i Julia* Williama Szekspira w Teatrze Stu w Krakowie; *Wybrani* wg *Parawanów* Geneta w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu; *Kain* Lorda Byrona w Teatrze im. Witkacego w Zakopanym; *Woyzeck* Georga Büchnera, *Kreatura* wg *Wspomnień* Johna Murrela, *Nierządy* wg *Balkonu* Geneta na scenie krakowskiej PWST; *Prze(d)stawienie* wg *Merlina czyli ziemi jałowej* Tankreda Dorsta w Teatrze Studio w Warszawie.

Jest autorem scenografii do operetki *Loteria na mężów* Karola Szymanowskiego w reżyserii Józefa Opalskiego i spektaklu *Życie w teatrze* w reżyserii Marcina Kuźmińskiego w Teatrze Słowackiego w Krakowie oraz spektakli: *Nocne sekrety nietoperzy* w reżyserii Józefa Opalskiego w Teatrze Stu w Krakowie i *Naprawiacz świata* Thomasa Bernharda w reżyserii Lecha Piskorza w Teatrze Starym w Krakowie.

Dwukrotnie została uhonorowana nagrodą krakowskiego środowiska teatralnego im. Ludwika Solskiego „Ludwik" za scenografię do *Naprawiacza świata* i *Abelarda i Heloizy*, otrzymała Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za reżyserię *Galgenbergu*, tytuł Primus Inter Pares Uniwersytetu Jagiellońskiego dla najwybitniejszych absolwentów, nagrodę Prezydenta Miasta Krakowa, Złoty Laur za Mistrzostwo w Sztuce nadawany przez Fundację Kultury Polskiej.

Absolwentka Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie dyrygentury prof. Antoniego Wita. Trzykrotnie brała udział w kursach dyrygenckich dla wyróżniających się studentów dyrygentury, prowadząc Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach.

Od 2001 prowadzi działalność koncertową, występując gościnnie z orkiestrami filharmonicznymi w kraju oraz w prestiżowych salach za granicą (m.in. Konzerthalle w Bambergu, Konzerthaus we Freiburgu, Casino w Bazylei) z programami symfonicznymi jak i operowymi.

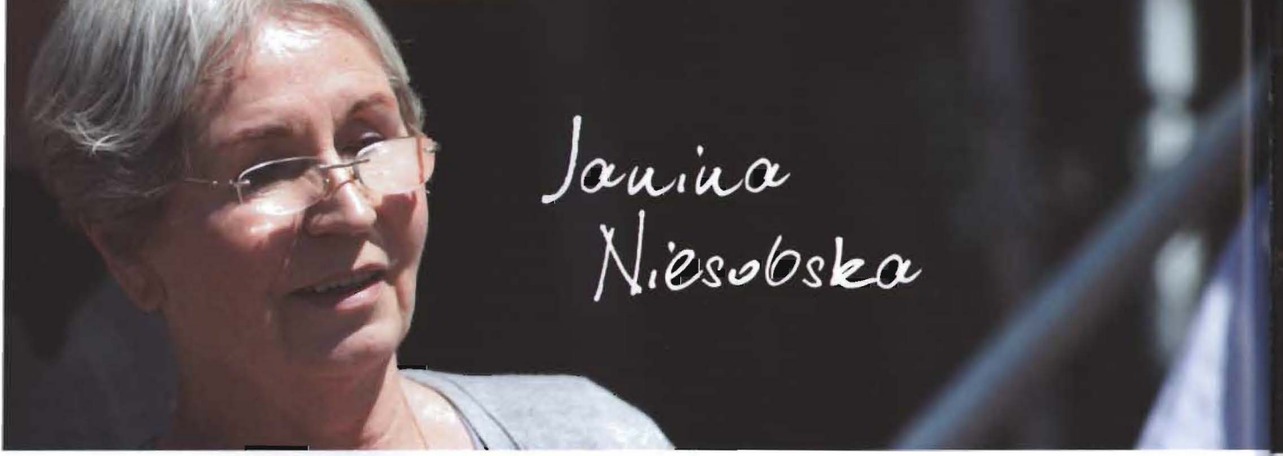
W 2002 związała się z Teatrem Wielkim w Poznaniu. Premiera *Fausta* Antoniego Księcia Radziwiłła, wraz z Adamem Hanuszkiewiczem i Franciszkiem Starowieyskim, była jej debiutem na poznańskiej scenie operowej.

Na swojej drodze współpracowała również z Mariuszem Trelińskim (*Andrea Chénier* Umberto Giordano), Grzegorzem Jarzyną (*Cosi fan tutte* Wolfganga A. Mozarta) oraz solistami: Małgorzatą Walewską, Agnieszką Wolską, Piotrem Nowackim, Dariuszem Stachurą.

Premiera opery *Wolny strzelec* Carla M. von Webera i baletu *Sen nocy letniej* Feliksa Mendelssohna pod jej kierownictwem muzycznym zainaugurowała VI i VII Festiwal Hoffmannowski w roku 2006 i 2007. W Teatrze Wielkim w Poznaniu dyryguje ponadto spektaklami operowymi, m.in. *Cosi fan tutte* W.A. Mozarta, *Graczami* Dymitra Szostakowicza / Krzysztofa Meyera i *Nabucco* G. Verdiego, w Operze Krakowskiej gościnnie dyryguje *Don Giovannim* W.A. Mozarta.

Wraz z Wiesławem Ochmanem przygotowała cykl koncertów „Polscy tenorzy pamięci Jana Kiepury" prezentowanych w warszawskiej Filharmonii Narodowej.

W sierpniu 2008 zdobyła II nagrodę na IV Międzynarodowym Konkursie Dyrygentów Operowych „Luigi Mancinelli" w Orvieto we Włoszech. Od 2009 r. pełni funkcję pierwszego gościnnego dyrygenta Klassik Radio w Hamburgu. Prowadzi również działalność pedagogiczną, prowadząc zajęcia ze studentami na Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu.



Janina Niesobska

Choreograf, reżyser ruchu, solistka baletu Teatru Wielkiego w Łodzi, twórca i kierownik pierwszej w Polsce grupy baletowej tańca rozrywkowego i współczesnego „Le Soleil", wykładowca (reżyseria ruchu i ruch sceniczny) w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi.

Jest absolwentką Państwowej Szkoły Baletowej w Bytomiu. Całą karierę sceniczną związała z łódzką sceną baletową, gdzie w latach 1958-1982 była jedną z czołowych solistek. Wsławiła się zwłaszcza w rolach o zacięciu aktorskim i charakterystycznym. Współpracowała z wieloma wybitnymi choreografami, m.in. z Kurtem Joossem, Erichem Walterem i Borisem Ejfmanem.

Wcześnie rozpoczęła praktykę choreograficzną, pracując początkowo głównie dla telewizji i filmu. Szczególną popularność na ogólnopolskiej antenie telewizyjnej zyskały jej rewie choreograficzne z cyklu *Dobry wieczór, tu Łódź*, *Piosenki filmu* oraz choreografie spektakli teatru telewizji. Współpracowała jako choreograf z teatrami dramatycznymi i operowymi Bytomia, Krakowa, Łodzi i Warszawy. Największą jej samodzielną produkcją była inscenizacja *Pana Twardowskiego* Ludomira Różyckiego na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi (1985). Zyskała tam również uznanie jako choreograf produkcji operowych *Fausta* Gounoda i *Króla Ubu* Pendereckiego. W Teatrze Wielkim w Warszawie przygotowała choreografię do dwóch spektakli operowych: *Carmen* Bizeta w reżyserii Lecha Majewskiego (1995) i *Balu maskowego* Verdiego w reżyserii Waldemara Zawodzińskiego (1998) oraz do spektaklu *Zabawa tancerska* Kurpińskiego (2007).

Katarzyna Łuszczyk

Reżyser świateł. Studiowała Wiedzę o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie i Filologię Polską na Uniwersytecie Warszawskim. Od 2002 roku jest stałym asystentem Krzysztofa Warlikowskiego m.in. przy spektaklach *Dybuk*, *Krum*, *Anioły w Ameryce*, *(A)pollonia* i najnowszym *Koniec. Scenariusze*. Podróżując z tymi spektaklami pracowała w ponad 40 teatrach na całym świecie.

Ostatnio wyreżyserowała światła do spektakli *Przypadek Iwana Iljicza* w reżyserii J. Orłowskiego i *Kotka na rozgrzanym, blaszanym dachu* w reż. M. Bogajewskiej w Teatrze Jaracza w Łodzi oraz *Nadobnisie i koczkodany* w reżyserii A. Nawojczyka w PWST w Krakowie. Współpracuje z Agatą Dudą-Gracz przy spektaklach: *Według Agafii* w Teatrze Jaracza w Łodzi, *...rewolucyjna* – koncert galowy na Galę XXXI Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu, *Inferno. Nowy przekład* na festiwalu Gorzkie Żale 2010 w Warszawie.

W planach ma opracowanie reżyserii świateł do spektakli *Makbet* w reżyserii R. Klijnstry (lipiec 2010) oraz *Świętokradztwo* w reżyserii A. Dudy-Gracz (listopad 2010) w Teatrze Słowackiego w Krakowie. Na stałe związana z Nowym Teatrem Krzysztofa Warlikowskiego.

skrzypce I Piotr Kostrzewski, Giedy Jędrzejczak, Eliza Schubert-Pietrzak
Magdalena Olech, Andre Kasztelan, Dezydery Grzesiak, Małgorzata Hadyńska
Maria Matuszewska, Małgorzata Wnęk, Katarzyna Janda-Dawidziuk, Aleksandra Lesner
Agata Kabacińska, Urszula Pietz, Sylwia Kaczmarek-Subera, Anna Machowska

skrzypce II Tomasz Żelaśkiewicz, Ryszard Chmielewski, Wiesław Ziółkowski, Monika Dworczyńska
Maria Murawa-Fraska, Dawid Walczak, Maria Bawolska-Dastych, Joanna Modzelewska
Olga Hała, Maria Radziszewska, Krzysztof Masłyk

altówki Łukasz Kierończyk, Dominika Sikora, Ryszard Hoppel, Agnieszka Kubasik
Remigiusz Strzelczyk, Wojciech Gumny, Bogumiła Kostek, Jędrzej Kaczmarek

wiolonczele Dorota Hajzer, Krzysztof Kubasik, Andrzej Nowicki, Aleksandra Awtuszewska
Aleksandra Jóźwiak, Marta Łupacz, Agata Maruszczak, Arkadiusz Broniewski
Mateusz Słojewski

kontrabasy Donat Zamiara, Ryszard Kaczanowski, Jerzy Springer, Stanisław Binek
Michał Francuzik, Tomasz Grabowski

harfa Paulina Kostrzewska

flety Karolina Porwich, Sebastian Łukaszewski, Brygida Gwiazdowska-Binek
Maciej Piotrowski, Agnieszka Gandecka

oboje Mariusz Dziedziniewicz, Wiesław Markowski, Maria Pasternak, Piotr Furtak

klarnety Kazimierz Budzik, Sławomir Heinrychowski, Krzysztof Mayer, Tomasz Goliński

fagoty Dariusz Rybacki, Joanna Kołodziejska, Andrzej Józefowicz, Błażej Pasternak

waltornie Mikołaj Olech, Jakub Adamek, Ewa Szychowiak, Mirosław Sroka
Emilia Dobrzyń, Joanna Kubiś, Damian Lotycz

trąbki Maciej Słomian, Sylwester Szychowiak, Leszek Kubiak, Henryk Rzeźnik

puzony Zbigniew Starosta, Piotr Banyś, Piotr Nobik, Tomasz Stanisławski
Tomasz Kaczor, Mirosław Miłkowski

tuby Jacek Kortylewicz

perkusja Piotr Kucharski, Piotr Sołkowicz, Aleksandra Szymańska
Małgorzata Bogucka-Miler, Piotr Szulc

instrumenty klawiszowe Krzysztof Leśniewicz

orkiestra

soprany
Barbara Bajon
Ewa Boguszewska
Magdalena Bruszyńska
Izabella Błasiak
Irina Filippovitch
Anita Furgol-Kownacka
Barbara Grzywaczewska
Małgorzata Hadrych
Barbara Jędrychowska
Joanna Kleinszmidt
Joanna Kopeć-Hoffmann
Kinga Krasowska
Agnieszka Lubawy-Lehmann
Anna Muraszko
Iwona Neuman
Joanna Otto
Karolina Ratajska
Bożena Szczerbal
Wiesława Urbaniak

alty
Lidia Brych
Joanna Chmielnicka
Małgorzata Frąckowiak
Urszula Klawiter-Maniecka
Marta Kostanciak
Danuta Kulcenty
Irena Masiel
Katarzyna Orzechowska
Beata Kulpa-Owczarek
Ewa Pszczółka
Lilla Suszka
Jolanta Snuszka
Violetta Zawadzka
Krystyna Zakrzewska-Gumna
Monika Matuszak
Elwira Radzi-Pacer
Jadwiga Wieklińska-Łukaszewska
Sylwia Zwierzyńska

tenory
Krzysztof Buchwald
Michał Gumienny
Jarosław Gwoździk
Sławomir Lebioda
Rafał Małęgowski
Jan Mantaj
Jerzy Mantaj
Maciej Marcinkowski
Przemysław Myszkowski
Dariusz Nowak
Krzysztof Piernik
Piotr Płończak
Robert Pucek
Sebastian Radecki
Dariusz Stręk
Paweł Szajek
Tolisław Wiśniewski
Jan Wower

basy
Lech Algusiewicz
Piotr Bróżdziak
Adam Glapiak
Jarosław Górczak
Arkadiusz Hirsch
Krzysztof jahns
Wojciech Jurga
Andrzej Just
Krzysztof Kiedrowski
Bartłomiej Kornacki
Tomasz Kostanciak
Kazimierz Kulczyński
Paweł Matz
Krzysztof Napierała
Witold Nowak
Romuald Piechocki
Romuald Rohde
Piotr Skołuda
Piotr Urbaniak

chór

Maria Kielan
Lidia Zwolińska

Dominika Babiarz
Paulina Golak
Anna Gumna
Marika Kucza
Paulina Majda
Katarzyna Samól
Zuzanna Perszewska
Beata Macioszczyk
Diana Gajownik
Ekaterina Kitaeva
Hinako Sakuraoka

Krystian Augustyn
Artur Furtacz
Arkadiusz Gumny
Bogdan Jabłoński
Michał Kaczmarczyk
Tomasz Niezborała
Andrzej Płatek
Marcin Rolczyński
Oleg Stankov
Jakub Starzycki

balet

dyrektor	**Michał Znaniecki**
I zastępca dyrektora	Ryszard Markow
z-ca dyrektora ds. muzycznych	Mieczysław Nowakowski
kierownik baletu	Jacek Przybyłowicz
kierownik chóru	Mariusz Otto
kierownik literacki	Michał J. Stankiewicz
kierownik techniczny	Jacek Wenzel
kierownik Organizacji Pracy Artystycznej	Maciej Wieloch
kierownik Biura Obsługi Widzów	Andrzej Frąckowiak
główny księgowy	Ewa Olczak
zastępca głównego księgowego	Dorota Wenzel
impresariat	Katarzyna Liszkowska
produkcja artystyczna	Michał Grudziński
kierownik Służb Pracowniczych	Grażyna Kostro
kierownik administracji	Hanna Małąg
inwestycje	Norbert Sobczak
radca prawny	Agnieszka Brzozowska-Wilczek
archiwum	Tadeusz Boniecki
przygotowanie solistów	Olga Lemko, Wanda Marzec
	Barbara Odwrot, Olena Skrok
asystent choreografa	Małgorzata Połyńczuk-Stańda
inspektor baletu	Andrzej Płatek
akompaniatorzy baletu	Grażyna Lewandowska
	Magdalena Maryniak
pedagog baletu	Uran Azymov
inspicjenci	Danuta Kaźmierska, Wiesława Wiza
	Ryszard Dłużewicz, Paweł Kromolicki
	Janusz Temnicki
suflerzy	Magdalena Głuszyńska, Wadim Zorin
kierownik produkcji	Zbigniew Łakomy
pracownia scenograficzna	Czesław Pietrzak
realizator światła	Marek Rydian
scena	Dariusz Michalski
dekoratornia	Robert Niedrich
perukarnia	Ewa Niedźwiedź
garderobiane	Ewa Wower
malarnia	Jacek Wysocki
pracownia krawiecka damska	Krystyna Jędryczka
pracownia krawiecka męska	Grażyna Tumidaj
modystki	Elżbieta Bogusławska
pracownia obuwnicza	Kazimierz Mikołajczak
ślusarnia	Roman Derucki
stolarnia	Marek Kwiatkowski
redakcja i opracowanie programu	Michał J. Stankiewicz
projekt graficzny	Blanka Tomaszewska / fenommedia.pl
fotografie	Katarzyna Zalewska / caterinazalewska.com

na okładce wykorzystano fragment plakatu autorstwa Mariusza Grzegorzka

teatr wielki w poznaniu
ul. Fredry 9; 61-701 Poznań
tel. 61 65 90 200
opera@opera.poznan.pl
www.opera.poznan.pl

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

45 międzynarodowy festiwal
dyrektor generalny
Andrzej Kosendiak
dyrektor artystyczny
Paul McCreesh
wratislaviacantans
WROCŁAW 4-12.09.2010
Collegium Vocale Gent • Philippe Herreweghe
Capriccio Stravagante • Marc Minkowski
Akademie für Alte Musik Berlin
Gabrieli Consort & Players
www.wratislaviacantans.pl

Instytucja Kultury
Samorządu Województwa
Wielkopolskiego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

www.opera.poznan.pl

sponsor

POZnań
Miasto know-how

partner

WIELKOPOLSKA
SPÓŁKA GAZOWNICTWA

patroni medialni

TVP KULTURA
TVP 2
POLSKA GŁOS WIELKOPOLSKI
radio Merkury
ams
empik
THE VISITOR
TVP INFO
TVP POZNAN
Merkuriusz
inyourpocket
kulturaonline.pl