B E R L I O Z

TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

DYREKTOR NACZELNY / GENERAL DIRECTOR
WALDEMAR DĄBROWSKI

DYREKTOR ARTYSTYCZNY / ARTISTIC DIRECTOR
MARIUSZ TRELIŃSKI

DYREKTOR POLSKIEGO BALETU NARODOWEGO / POLISH NATIONAL BALLET DIRECTOR
KRZYSZTOF PASTOR

DYREKTOR MUZYCZNY / MUSIC DIRECTOR
TADEUSZ KOZŁOWSKI

Grand opera w pięciu aktach (dziewięciu obrazach)
Grand opera in five acts (nine scenes)

Libretto: Hector Berlioz wg Wergiliusza
Libretto by Hector Berlioz after Vergilius

Oryginalna wersja językowa / *Original language version*

Wykonania odbywają się za zgodą / *Performances with the consent of*
Alkor-Edition Kassel GmbH

PRAPREMIERA / WORLD PREMIERE:
Hoftheater, Karlsruhe, 6 i 7/12/1890

PREMIERA OBECNEJ REALIZACJI / PREMIERE OF THIS PRODUCTION:
Palau de les Arts Reina Sofía, Walencja / Valencia: 31/10/2009
Teatr Maryjski / Mariinsky Theatre, Sankt Petersburg: 25/12/2009
Teatr Wielki - Opera Narodowa / Polish National Opera, Warszawa / Warsaw: 11/01/2011

KOPRODUKCJA / CO-PRODUCTION:
Palau de les Arts Reina Sofia, Walencja / Valencia,
Teatr Maryjski / Mariinsky Theatre, Sankt Petersburg

Hector Berlioz

TROJANIE

LES TROYENS / THE TROJANS

Premiera polska / Polish premiere

DYRYGENT / CONDUCTOR VALERY GERGIEV
WSPÓŁPRACA MUZYCZNA, DYRYGENT / MUSICAL COOPERATION, CONDUCTOR MIKHAIL TATARNIKOV
REŻYSERIA / DIRECTION LA FURA DELS BAUS (CARLUS PADRISSA)
PROJEKCJE WIDEO / VIDEO GRAPHICS DESIGNER FRANCISCO ALEU RIERA
DEKORACJE / SET DESIGNER ROLAND OLBETER
KOSTIUMY / COSTUME DESIGNER CHU UROZ
CHOREOGRAFIA / CHOREOGRAPHY EMIL FASKI, CHUS MORENO
PRZYGOTOWANIE CHÓRU / CHORUS MASTER BOGDAN GOLA
PROJEKT ŚWIATEŁ / LIGHTING DESIGNER PETER VAN PRAET

OBSADA / CAST

ENEASZ SERGEY SEMISHKUR
KOREBUS ALEXANDER GERGALOV
PANTUS ROBERT GIERLACH
NARBAL RAFAŁ SIWEK
IOPAS DAVID SOTGIU
ASKANIUSZ KATARZYNA TRYLNIK
KASANDRA SYLVIE BRUNET
DYDONA ANNA LUBAŃSKA
ANNA MARGARITA MAMSIROVA
HYLAS MATEUSZ ZAJDEL
PRIAM JACEK JANISZEWSKI
GRECKI WÓDZ MIECZYSŁAW MILUN
CIEŃ HEKTORA PIOTR WOŁOSZ
HELENUS KRZYSZTOF SZMYT
I ŻOŁNIERZ TROJAŃSKI JACEK KOSTOŃ
II ŻOŁNIERZ TROJAŃSKI MICHAŁ PISKOR
BÓG MERKURY PRZEMYSŁAW FIREK
KAPŁAN PLUTONA ROBERT DYMOWSKI
POLIKSENA KAMILA KUŁAKOWSKA
HEKUBA MAŁGORZATA GODLEWSKA

SOLIŚCI POLSKIEGO BALETU NARODOWEGO
DOMINIKA KRYSZTOFORSKA, ANNA LIPCZYK,
ADAM KOZAL, WOJCIECH ŚLĘZAK

CHÓR I ORKIESTRA OPERY NARODOWEJ ORAZ TANCERZE I STATYŚCI / CHORUS AND ORCHESTRA OF THE POLISH NATIONAL OPERA, DANCERS AND EXTRAS

TROJANIE

STRESZCZENIE

CZĘŚĆ PIERWSZA:
UPADEK TROI

AKT I RÓWNINA POD TROJĄ. Grecy zniknęli. Po dziesięciu latach oblężenia ich obóz opustoszał. Szczęśliwi Trojanie świętują koniec działań wojennych. Na opuszczonym szańcu pozostał jedynie ogromny drewniany koń, którego mieszkańcy próbują wprowadzić do miasta jako ofiarę dla bogini Pallady. W czasie uroczystości Kasandra, córka Priama, króla Troi, spaceruje nieprzytomna, pogrążona we własnych myślach. Dręczona niepokojem, nie ufa w szczerość prezentu Greków i przeczuwa katastrofę miasta. Jej narzeczony, Korebus, daremnie próbuje ją pocieszyć i namówić, aby przyłączyli się do świętujących. Dziewczynie nie udaje się nikogo przekonać o zbliżającym się niebezpieczeństwie dla całego narodu. Nikt nie wierzy w słowa szalonej.
Jej rozmyślania przerywa nadciągający orszak królewski, w którym są bohaterowie trojańscy. Pojawia się Andromacha – wdowa po Hektorze (syn króla Priama, brat Kasandry, poległy w walce z Grekami) w towarzystwie swojego syna – Astyanaksa. Lud jest poruszony widokiem wdowy, która mimo rozpaczy przyprowadziła syna przed oblicze królewskie, aby otrzymał błogosławieństwo.
Nadbiega Eneasz. Przejęty opowiada historię kapłana Laokoona, którego widziano, jak został pożarty przez węża morskiego, gdy doradzał Trojanom, aby spalili konia. Wszyscy interpretują to wydarzenie jako wyraz gniewu Pallady z powodu chęci zbezczeszczenia daru. Pomimo protestów Kasandry Priam rozkazuje, aby wprowadzić konia do miasta i umieścić go obok świątyni bogini. Docierający z wnętrza konia odgłos, przypominający starcie oręża, Trojanie błędnie biorą za dobrą wróżbę. Kasandra, która obserwuje nerwowy pochód, zauważa, że po jednej stronie konia ukryta jest śmiertelna pułapka. Nikt jednak nie słucha jej tragicznej wizji. Nieoczekiwanie korowód zmienia się w triumfalny marsz. Kasandra widzi nieuniknioną klęskę Troi.

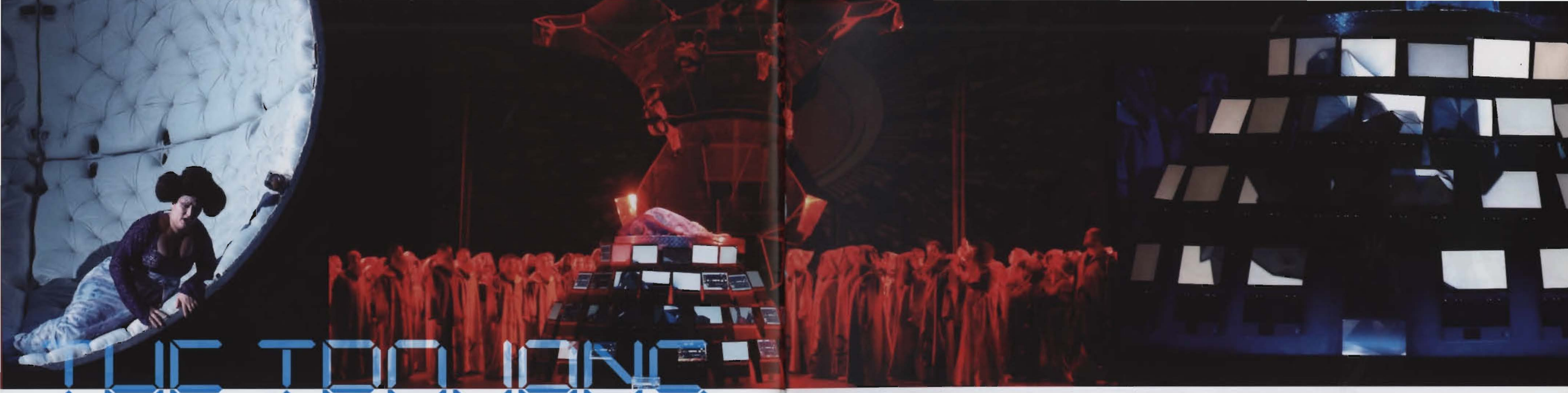
AKT II TROJA. Greccy żołnierze ukryci w ogromnym drewnianym koniu wychodzą, aby zdobyć miasto. W trakcie walk widmo Hektora nawiedza śpiącego Eneasza i doradza mu, aby opuścił Troję i udał się do Italii, gdzie zbuduje nowe imperium. Przybywa Korebus, który dowodzi jednym z oddziałów żołnierzy i nalega, aby walczyć w obronie Troi do ostatniej kropli krwi. W tym samym czasie w pałacu króla Priama Trojanki modlą się przed ołtarzem o boską pomoc dla żołnierzy. Kasandra przepowiada, że Eneasz i inni, którzy przeżyją, założą nową Troję w Italii. Kobiety zdają sobie sprawę, że przepowiednie wieszczki były prawdziwe i żałują, że nie wierzyły w jej słowa. Ginie Korebus. Kasandra postanawia odebrać sobie życie. Przekonuje inne kobiety, aby zrobiły to samo i nie zostały pozbawione czci przez najeźdźców. Greccy żołnierze wkraczają do pałacu i żądają oddania kobiet i skarbów Troi. Kasandra z podniesionym czołem przebija się sztyletem na oczach przerażonych żołnierzy. Jej siostra Poliksena również popełnia samobójstwo. Inne kobiety, gardząc greckimi żołnierzami, też odbierają sobie życie. Kasandra, zanim padnie martwa, wydaje ostatni okrzyk: „Italia!".

CZĘŚĆ DRUGA:
TROJANIE W KARTAGINIE

AKT III PAŁAC W KARTAGINIE. Kartagińczycy razem z królową Dydoną cieszą się z dobrobytu, który panuje w ich imperium. Jednak monarchini jest zatroskana, gdyż obawia się barbarzyńskiego króla Numidii – Jarbasa, którego oświadczyny odrzuciła. Dydona zwierza się siostrze Annie ze swych miłosnych pragnień. Iopas, nadworny poeta, obwieszcza, że nieznana flota (złożona z Trojan, którzy przeżyli) przybiła do portu. Królowa wita przybyszów. Askaniusz, syn Eneasza, pokazuje skarby uratowane z Troi i opowiada nieszczęśliwą historię swojego kraju.
Nagle przybywa Narbal, który oznajmia, że Jarbas na czele wojska wkroczył na tereny sąsiadujące z Kartaginą, gdzie przygotowuje się do podbicia miasta. Niestety w Kartaginie nie ma wystarczającej ilości broni, aby odeprzeć atak. Eneasz, który do tej chwili pozostawał wśród Trojan w przebraniu marynarza, wyjawia swoją prawdziwą tożsamość i oferuje, że wszyscy jego ludzie przyłączą się do obrony Kartaginy. Dydona przyjmuje jego propozycję. Kartagińczycy i Trojanie stają razem do walki z Numidami.

AKT IV OGRODY DYDONY. Niedługo po polowaniu, w którym uczestniczyli Kartagińczycy i Trojanie, Narbal rozmawia z Anną. Obydwoje są szczęśliwi z powodu porażki Numidów. Minister wyznaje, że jest zaniepokojony przyszłością kraju, ponieważ Dydona, pod wpływem miłości do Eneasza, zaniedbała sprawy państwowe. Anna nie przykłada wystarczającej wagi do tych słów, stwierdza wręcz, że przybysz byłby idealnym królem Kartaginy. Narbal przypomina Annie proroctwo - bogowie wskazali Eneaszowi i jego ludziom Italię jako miejsce ostatecznego przeznaczenia. Mimo to Anna wierzy, że siła miłości zatrzyma trojańskiego bohatera. Dydona i Eneasz są rzeczywiście głęboko w sobie zakochani. W czasie ich miłosnej sceny ukazuje się bóg Merkury, który uderzając w tarczę Eneasza wykrzykuje trzy razy: „Italia!" jako oczywisty znak, że bohater powinien wyruszyć w dalszą podróż.

AKT V PORT W KARTAGINIE. Eneasz jest zrozpaczony. Znaki od bogów i widm Priama, Korebusa, Hektora i Kasandry utwierdzają go w przekonaniu, aby wypłynąć do Italii. Bohater jest rozdarty między krzywdą, jaką wyrządzi Dydonie, gdy odjedzie, a nakazem bogów. Ostatecznie rozkazuje swoim towarzyszom, aby przygotowali się do opuszczenia Kartaginy przed świtem. Dydona, przepełniona bólem z powodu próby odejścia kochanka, odrzuca jego przeprosiny i tłumaczenia oraz przeklina go. Trojanie odpływają, o czym Iopas informuje Dydonę. Rozwścieczona władczyni rozkazuje Kartagińczykom ścigać i zniszczyć trojańską flotę.
W ogrodzie Dydony zostaje wzniesiony stos ofiarny, na którym złożono relikwie Eneasza. Nieszczęśliwa królowa Kartaginy zdejmuje z głowy welon i rzuca go na togę ukochanego. Następnie, na oczach przerażonych poddanych, przebija się mieczem Eneasza. Konając przepowiada, że z jej prochów narodzi się bohater – Hannibal, który pomści jej naród, i czego nie ujrzą już Kartagińczycy, zobaczy powstające imperium rzymskie w całym swym blasku. ■



THE TROJANS

SYNOPSIS

PART ONE:
THE FALL OF TROY

ACT 1 THE PLAIN AT TROY. The Greeks are gone. After ten years of siege, their camp is deserted. The jubilant Trojans celebrate the end of the war. The only thing left on the abandoned entrenchment is a huge wooden horse which the inhabitants try to bring into the city as an offering to the goddess Pallas.
During the ceremony Cassandra, daughter of Priam, king of Troy, paces absent-mindedly, deep in thought. Tormented by anxiety, she does not believe the gift from the Greeks is sincere, and she senses the city's downfall. Her fiancé Coroebus tries in vain to comfort her and persuade her to join the celebrating people. She fails to convince anyone of the approaching danger that threatens the entire nation. No one believes the words of a madwoman.
Her contemplation is interrupted by the approaching royal retinue which includes the Trojan heroes. Andromache - widow of Hector (King Priam's son and Cassandra's brother, he was killed in battle with the Greeks) - appears with her son, Astyanax.
The people are touched by the sight of the widow who, despite her grief, has brought her son before the king to receive his blessing.
Aeneas rushes in. Excited, he tells the story of the priest Laocoon who was seen being devoured by a sea serpent when he advised the Trojans to burn the horse. Everyone interprets this as an expression of Pallas's anger at the planned sacrilege. Despite Cassandra's protests, Priam orders the horse to be brought into the city and placed next to the temple of Pallas.
Hearing a sound rather like the clashing of arms from within the horse, the Trojans take it for a happy omen. Watching the nervous procession, Cassandra notices the deadly trap hidden at one side of the horse. However, no one listens to her tragic vision. The procession unexpectedly turns into a triumphant parade. Cassandra sees the inevitable defeat of Troy.

ACT 2 TROY. The Greeks hiding in the huge wooden horse emerge to seize the city. During the fighting, the spectre of Hector visits the sleeping Aeneas and advises him to leave Troy and go to Italy where he will build a new empire. Coroebus, who is commander of one of the soldier units, arrives and urges him to fight in Troy's defence to the death.
At this time, in King Priam's palace the Trojan women pray before an altar for divine aid for the soldiers. Cassandra foretells that Aeneas and others who will survive, will found a new Troy in Italy. The women realize that the seer's prophecies were correct, and they regret not having believed her. Coroebus is killed. Cassandra decides to take her own life. She calls upon the other women to do the same so the invaders cannot defile them.
Greek soldiers march into the palace and demand to be given the women and treasures of Troy. Head held high, Cassandra stabs herself with a dagger in front of the horrified soldiers. Her sister Polyxena commits suicide, too. The other women, scorning the Greeks, also take their own lives. Before she collapses, dead, Cassandra gives one last cry: "Italy!".

PART TWO:
THE TROJANS IN CARTHAGE

ACT 3 THE PALACE IN CARTHAGE. The Carthaginians and Queen Dido are happy at the prosperity of their empire. However, the queen is concerned because she is afraid of the barbarian king of Numidia, Iarbas, whose proposal she rejected. Dido confides in her sister Anna, telling her of her love desires. Iopas, the court poet, announces that an unknown fleet (composed of the surviving Trojans) has arrived in the port. The queen welcomes the arrivals. Aeneas's son Ascanius shows her the treasures saved from Troy and recounts his country's tragic story.
Suddenly Narbal arrives and announces that Iarbas and his army have entered lands neighbouring upon Carthage and are readying to seize the city. Unfortunately there are not enough weapons in Carthage to repel the attack. Aeneas, who was among the Trojans disguised as a sailor until now, reveals his true identity and offers the services of his people in defending Carthage. Dido accepts the offer. The Carthaginians and Trojans stand side by side to fight against the Numidians.

ACT 4 DIDO'S GARDEN. Soon after a hunt in which Carthaginians and Trojans took part, Narbal is conversing with Anna. They are both happy that the Numidians have been defeated.
The minister admits he is concerned about the country's future because Dido has neglected her state duties, distracted by her love for Aeneas. Anna is not really worried at these words, in fact she says the stranger would be the perfect king for Carthage. Narbal reminds Anna about the prophecy - the gods indicated Italy to Aeneas and his people as their ultimate destination. Despite this, Anna believes the power of love will keep the Trojan hero with them.
Dido and Aeneas in fact are deeply in love. The god Mercury appears during their love scene, striking Aeneas's shield and calling out "Italy!" three times, an obvious sign that the hero should leave, continuing his journey.

ACT 5 THE HARBOUR OF CARTHAGE. Aeneas is in despair. Signs from the gods and the spectres of Priam, Coroebus, Hector, and Cassandra convince him that he should sail for Italy. He is torn between the pain he will cause Dido by leaving and the gods' plans for him. In the end he orders his comrades to prepare to leave Carthage before dawn. Dido, terribly hurt by her lover's attempt to leave her, rejects his apologies and excuses, cursing him. The Trojans sail away, of which fact Iopas informs Dido. The furious queen commands the Carthaginians to pursue and destroy the Trojan fleet.
A sacrificial pyre is built in Dido's garden, on which Aeneas's relics are placed. The unhappy queen of Carthage takes off her veil and throws it onto her lover's toga. Next, in front of her horrified subjects' eyes, she stabs herself with Aeneas's sword. Dying, she prophecies that from her ashes a hero will be born - Hannibal, who will avenge her nation and, something the Carthaginians will not behold, see the emerging Roman empire in all its glory. ■

Przemysław Krzywoszyński

„TROJANIE" – klasyczne opus magnum wielkiego romantyka

Trojanie (*Les Troyens*) Hectora Berlioza to opera, którą – jak zresztą wszystkie arcydzieła – szalenie trudno sklasyfikować. Frédéric Robert nazywa ją „łacińską tetralogią", która miała konkurować z ideą dramatu muzycznego Richarda Wagnera oraz obalić dominację Giacomo Meyerbeera. Gigantyczne rozmiary aparatu wykonawczego powodują, iż *Trojan* uznaje się niekiedy za oryginalną interpretację – popularnego od końca lat dwudziestych XIX wieku w Paryżu – gatunku *grand opéra*. Robert Clarson Leach, biograf kompozytora, opisuje dzieło jako odrębną ścieżkę romantycznej muzyki, trzeci kierunek pomiędzy światem dramatu muzycznego Wagnera oraz „neoklasycyzującym" stylem Johannesa Brahmsa.

Zbuntowany, skłócony ze światem Berlioz jest romantykiem *par excellence*, a okres jego twórczości pokrywa się z apogeum romantycznej doktryny. We Francji wspomniany kierunek artystyczny wyraźnie osłabł po wydarzeniach roku 1848. Jednym z ostatnich symbolicznych aktów odchodzącej epoki było powołanie wielkiego romantycznego poety Alphonse'a de Lamartine'a na jednego z przywódców krótkotrwałej drugiej republiki. Po rewolucji lutowej stopniowo schodziły z dziejowej sceny wielkie artystyczne osobowości, które wcześniej rzuciły wyzwanie „salonowej" publiczności; romantycy borykali się z problemami finansowymi oraz politycznymi. Powrócił, a właściwie zyskał na popularności, nurt akademizmu. Kierunek ten nawiązywał do klasycyzmu doby wersalskiej oraz panowania *Roi Soleil*, ewoluował wraz z politycznymi przemianami pierwszego cesarstwa, restauracji oraz monarchii lipcowej, wreszcie rządów Napoleona III – czyli drugiego cesarstwa. Sztuka akademicka, zajmująca „drugą stronę barykady" (zwrócona przeciw romantyzmowi, a następnie artystycznej bohemie skłaniającej się ku realizmowi), w pełni zaakceptowała stabilny oraz hierarchiczny porządek społeczno-polityczny. Władze francuskie finansowały oraz patronowały wielu instytucjom nauki i sztuki: Akademii Francuskiej, Akademii Sztuk Pięknych (Académie des Beaux-Arts), Konserwatorium czy Wielkiej Operze. Podkreślały one ciągłość klasycznej kultury francuskiej oraz jej bliskie związki z antykiem. Bogate elity, establishment polityczno-finansowy oraz intelektualiści zwracali się ku płótnom Davida, Ingresa, sztukom Racine'a oraz filozofii Kartezjusza. Przejawem eklektycznego (akademickiego) stylu, który nawiązywał do klasycyzmu, była przebudowa Paryża za czasów drugiego cesarstwa oraz wzniesienie nowego gmachu opery (ukończonej zresztą pięć lat po upadku Napoleona III w 1875 roku). Młody architekt Charles Garnier, zapytany przez Cesarzową Eugenię o styl, w jakim wybuduje gamach opery, odpowiedział: „Oczywiście Napoleona III". Za inny wymowny przykład gustów oraz współistnienia dwóch tendencji w sztuce epoki Berlioza niech posłużą losy dwóch płócien – aktów kobiecych. *Narodziny Wenus* Alexandre'a Cabanela ze względu na swą charakterystyczną akademicką technikę, jak również mitologiczną symbolikę zostały zakupione przez Cesarza Napoleona, zaś *Olimpia* Eduarda Maneta wywołała skandal obyczajowy, zarówno z powodu zastosowania wówczas nie dla każdego zrozumiałej techniki, jak też „zbyt realistycznej" tematyki.

Dzieło Berlioza doskonale wpisuje się pomiędzy dwa przeciwstawne nurty. Z jednej strony, jak w tyglu kotłują się w nim typowo romantyczne wizje, z drugiej – element klasyczny wciąż ma się znakomicie. Twórca *Trojan* zawsze głęboko wzruszał się literaturą antyczną. Dlatego nie dziwi fakt, że podstawowym i najważniejszym źródłem inspiracji dla przyszłego, monumentalnego dzieła pozostała *Eneida*.

WERGILIUSZ

W *Pamiętnikach* Berlioz przedstawiał swe dziecięce fascynacje łacińskim klasykiem. Pisał, że to właśnie Wergiliusz jako „pierwszy umiał znaleźć drogę do mojego serca i rozpłomienić rodzącą się wyobraźnię". We wspomnieniach muzyk wielokrotnie podkreślał głębokie przeżycia podczas własnego tłumaczenia IV księgi *Eneidy*: „czułem, jak pierś mi wzbiera, głos zmienia się i łamie! (...) wreszcie przy wersie »Quasesivit caelo lucem ingemuitque reperta«, przy tym wzniosłym obrazie Dydony, która szuka w niebiosach światła i jęczy, odnajdując je, chwyciło mnie nerwowe drżenie – nie mogąc mówić dalej nagle się zatrzymałem". W latach trzydziestych, w czasie swej podróży po Włoszech wspominał: „Czasem stawałem pośrodku krajobrazu zestrojonego z moimi myślami i na widok miejsc, w które się zabłąkałem, budziła się w mojej pamięci jakaś pieśń z *Eneidy*, ukryta w niej od dzieciństwa". Nietrudno więc zrozumieć prześladującą kompozytora ideę stworzenia wielkiego epickiego dzieła, głęboko osadzonego w tradycji antycznej.

GLUCK

Równie ważnym impulsem dla stworzenia *Trojan*, szczególnie od strony formalnej, była fascynacja twórczością operową Christopha Willibalda Glucka (1714-1787). Twórca *Orfeusza i Eurydyki*, powszechnie uznany za reformatora opery drugiej połowy XVIII wieku, ulegał wpływom francuskiego gatunku *tragédie lyrique*. Propozycje zmian koncentrowały się na wyrazowości oraz tematyce dzieła, które ujęte w odpowiednie ramy sceniczne miało ukierunkować publiczność na właściwy odbiór emocjonalny. Program reformy zwracał się w stronę syntezy sztuk wywołującej odpowiednie wrażenia poprzez jednoczesne skomponowanie elementów: ruchu (gestu), słowa, dźwięku oraz dekoracji. Znaczącą rolę w operze miał odegrać wzorowany na tragedii antycznej chór oraz balet. Poglądy Glucka odnośnie roli muzyki w operze najlepiej wyrażają słowa listu z 12 października 1777 r., iż głosy, instrumenty oraz wszystkie dźwięki (a nawet cisza sama w sobie!) powinny mieć tylko jeden cel: wyrazistość i siłę ekspresji. Gluck odrzucał rolę akompaniującego klawesynu oraz doceniał brzmienie instrumentów w sali teatralnej. W jego muzyce godny uwagi jest wpływ czołowego twórcy *tragédie lyrique* Jean-Baptiste Lully'ego. Zatem bohaterowie oper Glucka „deklamowali", w przeciwieństwie do typowych, śpiewających postaci włoskiej opery.

Francuska krytyka oraz publiczność pierwszej połowy XIX wieku chętnie przyjęła dzieła wiedeńskich klasyków – Haydna, Mozarta czy Beethovena, traktując je jako spełnienie postulatu równowagi muzyki, słowa oraz ducha, czyli osiągnięcia *juste milieu*. O Glucku natomiast początkowo mówiono niewiele. Jedynie Berlioz, zafascynowany jego muzyką, wspominał o nieustannej lekturze Gluckowskich partytur; to właśnie te partytury „odebrały mi sen, kazały zapomnieć o jedzeniu i piciu; dostawałem od tego szaleństwa. I w dniu, w którym po dręczącym oczekiwaniu dane mi było w końcu usłyszeć *Ifigenię na Taurydzie*, przysiągłem sobie wychodząc z opery, że zostanę muzykiem". Działalność twórcy *Trojan* jako krytyka i felietonisty znacznie ożywiła dyskusję o Glucku, którego muzykę porównywał ze swoimi dziełami. Berlioz wskazywał na dramatyczne użycie orkiestry oraz całkowite podporządkowanie muzyki dramatycznemu realizmowi scenicznemu, przypominał również o wpływie muzyki twórcy *Orfeusza i Eurydyki* na opery Mozarta.

SZEKSPIR

Marzenie o stworzeniu *opus magnum* można odnaleźć we wspomnieniach kompozytora: „pod wzmożonym wpływem wspomnień, poezji i muzyki, dochodziłem do najbardziej nieprawdopodobnego stopnia egzaltacji. To potrójne upojenie roztapiało się w strumieniach łez wylewanych wśród konwulsyjnych łkań. (...) Płakałem, żałowałem tych poetycznych czasów, kiedy bohaterowie, synowie bogów, nosili takie ładne zbroje i ciskali pięknymi włóczniami o lśniącym grocie zbrojnym w złoty pierścień. Porzucając potem przeszłość dla teraźniejszości, płakałem nad osobistymi strapieniami, nad swą wątpliwą przyszłością, padałem przytłoczony tym chaosem poezji, i szepcząc wiersze Szekspira czy Wergiliusza zasypiałem". Wyrażone w tych słowach pragnienie znalazło wyraz w *Trojanach*, w których obok Wergiliusza, Glucka, wielką rolę w pogłębieniu dramatu odegrał również Szekspir. Fundamentalne znaczenie Stradforczyka dla pokolenia romantyków opisywał już Goethe, wspominając młodość: „W naszej tedy sztrasburskiej socjecie Szekspir (...) oddziaływał tak silnie, że jak bywają ludzie biegli w Piśmie świętym, tak my stopniowo stawaliśmy się znawcami Szekspira; jeśliśmy odtwarzać w naszych rozmowach cnoty i grzechy jego epoki, znane nam z jego dzieł, radowały nas igraszki słowne, a tłumacząc je czy tworząc nawet oryginalne w jego stylu, staraliśmy się mu dorównać. Przyczynił się do tego niemało entuzjazm, z jakim ja się do jego dzieł zabrałem. Radosne przeświadczenie, że jakiś wyższy duch unosi się nade mną, zaraziło moich przyjaciół i wszyscy ulegli temu poglądowi. Nie wyrzekaliśmy się możności głębszego wniknięcia w jego twórczość, zrozumienia jej i oceny; ale zostawiliśmy to sobie na później: obecnie pragnęliśmy tylko radośnie z nim obcować, dowcipnie go naśladować i oddając się rozkoszy, jaką nam sprawiał, nie badać i nie krytykować niczego, lecz po prostu szczerze i gorąco go uwielbiać". Fascynacja Berlioza autorem *Hamleta* była znacznie głębsza, przyjmowała formę niemal bo-

skiego uwielbienia. W chwilach najboleśniejszych przeżyć kompozytora, takich jak śmierć żony w 1854 r., miotany skrajnymi uczuciami, pisał: „Szekspir! Szekspir! gdzież on jest? Gdzieś ty jest? Zdaje się, że on jeden spośród rozumnych istot może mnie zrozumieć (...). Szekspirze! Szekspirze! ty musiałeś być ludzki; jeżeli jeszcze istniejesz, powinieneś przyjąć nędzarzy! Ty jesteś naszym ojcem, ty, któryś jest w niebie, jeśli niebo istnieje (...) ty jeden jesteś Bogiem dobrym dla dusz artystów".

OPUS MAGNUM

Wcześniejsze operowe próby kompozytora kończyły się niepowodzeniem. W Paryżu dominowała opera włoska z dziełami Gioachino Rossiniego na czele oraz dyktat Meyerbeera, który rozwinął gatunek *grand opéra*, podporządkowując sukces sceniczny popisowej koloraturze włoskich śpiewaków. Berlioz ostro krytykował ówczesne gusta: „Muzyka jest dla Włochów przyjemnością zmysłów, niczym więcej". Użalał się na włoską manierę, przyjętą również we Francji, przy czym szczególnie nie znosił sytuacji, gdy aplauz „za tryl lub gamę modnej śpiewaczki" chwilę potem powodował, że „dramatyczny chór lub recytatyw obligato utrzymany w największym stylu przechodził niedostrzeżony".

Niechęć do zastanych form stylu włoskiego, a także namowy w czasie wizyty francuskiego kompozytora w Weimarze w 1855 r. ze strony ówczesnej towarzyszki życia Franza Liszta, księżny Karoliny Sayn-Wittgenstein („kobiety z sercem i głową, która często podtrzymywała mnie w najsmutniejszych chwilach"), były bezpośrednim impulsem do stworzenia *Trojan*. Księżna wspomniała mu również o planach Wagnera dotyczących *Pierścienia Nibelunga*. Berlioz napisał libretto na podstawie *Eneidy*, a w latach 1856-58 skomponował muzykę. Utwór okazał się tak rozbudowany, iż podzielił go na dwie części: *Zdobycie Troi* (*La Prise de Troie*) oraz *Trojanie w Kartaginie* (*Les Troyens à Carthage*).

W dziele Berlioza uwidocznia się dążenie do reformy opery na wzór Glucka. Kompozytor nie zamierzał stworzyć nowego gatunku – nowej jakości w rodzaju wagnerowskiego dramatu muzycznego. Twórcy *Symfonii fantastycznej* zależało na syntezie dotychczasowego dorobku, na ujęciu oraz wyeksponowaniu – w ramach tradycyjnej opery oraz istniejących konwencji – nowego wyrazu. Wzory na płaszczyźnie tematycznej, z których czerpał Berlioz, odnoszą się do mitologii, eksponowanej przez dramat epoki króla Ludwika XIV oraz wielokrotnie poruszanej w gatunku *tragédie lyrique*.

Wśród modeli muzyczno-formalnych niezwykle ważne znaczenie mają także odniesienia do modnych wzorców XIX-wiecznej *grand opéra*. *Trojanie* przynoszą wiele scen zbiorowych z rozbudowanym chórem umieszczonym w przestrzeni scenicznej, w której nakładające się na siebie ruch, dźwięk oraz dekoracja tworzą monumentalne *tableaux*. Do tradycji nawiązuje wyeksponowanie podniosłych elementów dramatu za pomocą muzyki; na szczególną uwagę zasługuje scena wejścia kartagińskich żeglarzy, architektów oraz robotników wychwalających królową Dydonę. Pochwałę tę wyraża spokojna, uroczysta, nieledwie hymniczna pieśń oparta na „starym" rytmie 3/2 w tonacji G-dur, wspinająca się po stopniach akordu i symbolizująca harmonię oraz dobrobyt królestwa. Z kolei wojenny nastrój, charakterystyczny dla przedstawień z czasów świetności wersalskiego dworu, zostaje wykorzystany w finale pierwszego aktu, w postaci energicznego *Marsza trojańskiego* w tonacji B-dur. Dochowując wierności tradycyjnej operze, Berlioz był również „eksperymentatorem". Wykorzystał przestrzeń muzyki – która stanowi nowy, niezwykle ważny dla kompozytora walor artystyczny – umieszczając trzy orkiestry przy wykonaniu wspomnianego fragmentu. Motyw tego marsza został wykorzystany dla ukazania całej gamy emocjonalnych odcieni – na przykład w scenie przybycia Trojan z Eneaszem do Kartaginy rozbrzmiewa on w tonacji molowej, ewokując wewnętrzny niepokój Dydony.

Przedstawienie nastrojów zbiorowych za pomocą tradycyjnych środków formalnych służyło pompatycznemu efektowi scenicznemu, który wszakże stanowić miał jedynie tło wyostrzające kontrast, to raczej pomagało wyeksponować przeżycia oraz charakter głównych postaci. Jako ilustrację można przytoczyć zestawienie obok siebie (na początku dzieła) chóru Trojan w pogodnej tonacji G-dur (w metrum 6/8) z recytatywem i arią Kasandry w c-moll – tonacji tragicznej, zapowiadającej upadek miasta. Chór w *Trojanach* przybiera charakter komentujący, lecz także odgrywa rolę dodatkowej barwy wzbogacającej nastrój, jak na przykład „nucący" w idyllicznej scenie wyznania miłości kartagińskiej królowej oraz trojańskiego bohatera. Charakterystycznym nawiązaniem do francuskiej tradycji scenicznej jest również balet towarzyszący scenom zbiorowym (np. przygotowuje on finał czwartego aktu przed wielkim duetem miłosnym Dydony i Eneasza) oraz liczne elementy symfoniczne, jak efektowne intermezzo w pantomimie *Burza i polowanie królewskie*. Ważna rola przypada wreszcie technice orkiestrowej, za której mistrza i wielkiego, dziewiętnastowiecznego nowatora Berlioz – autor słynnego *Traktatu instrumentacji* – słusznie uważany jest nie od dziś. Obok rozbudowanego aparatu orkiestrowego, służącego wywołaniu iluzji przestrzenności, kompozytor wykorzystywał też pojedyncze instrumenty dla oddania stosownego nastroju, jak chociażby w scenie z duchem Hektora objawiającym się Eneaszowi, w której akompaniament tworzą cztery rogi z tłumikami. Wspominając o instrumentacji opery Berlioz wyraźnie podkreślał, iż w *Trojanach* po raz pierwszy zastosował nowinkę w postaci wynalazku Adolphe'a Saxa – konstruktora saksofonu.

Berlioz wyraża klasyczną wzniosłość operując w większości wolnymi tempami. Główne postaci zostały przedstawione nie za pomocą konwencjonalnych elementów lirycznych czy koloratury, lecz dzięki rzuceniu ich sylwetek na urozmaicone tło wydarzeń oraz wykorzystywaniu sięgającej jeszcze Glucka tradycji zacierania formalnej granicy między recytatywem i arią, eksponowaniu słów na długiej, lirycznej frazie oraz zbalansowaniu rangi solistów, chóru i orkiestry. Pomimo odejścia od tradycyjnych elementów wokalnych, ansamble oraz arie pozwalają szkicować wielowymiarowe portrety bohaterów. Wspaniały duet miłosny królowej Dydony i Eneasza w tonacji Gesdur, oparty na nokturnowej, długiej frazie, sprawia wrażenie, jakby dla znajdujących się w stanie miłosnego uniesienia kochanków czas się po prostu zatrzymał (ciekawe przy tym, iż poszczególne elementy dramatyczne tego ansamblu inspirowane są *Kupcem weneckim*). Finałowa aria kartagińskiej królowej w tonacji f-moll posiada zaś zupełnie odmienny charakter i doskonale wpisuje się w tradycję klasyczną. Kiedy zrozpaczona Dydona łkając żegna się ze światem doczesnym, jej słowom wtóruje charakterystyczny akompaniament, sprowadzony w basie do opadającej półtonami figury o dostojnym rytmie punktowanym, który w przedstawieniach wersalskich często uosabiał postaci wysokiego pochodzenia.

Postulowana przez Berlioza synteza muzyki, dramatu oraz inscenizacji świadczyła o tym, iż gatunek wielkiej opery nie tylko trwał, ale miał się całkiem dobrze i to wbrew postulatom o zmierzchu tej sztuki zgłaszanym przez Wagnera. Jacques Chailley stwierdza nawet, iż w *Trojanach* umyślnie zlekceważony został wkład wagnerowski. W liście z 3 maja 1861 r. Berlioz pisał: „Jestem pewny, iż napisałem wielkie dzieło, większe i dostojniejsze, niż cokolwiek stworzono dotychczas. (...) Podstawową zasługą utworu jest, w moim przekonaniu, prawdziwość ekspresji".

W 1858 r. Berlioz rozpoczął starania o wystawienie *Trojan* w Operze Paryskiej, czyli na scenie, na której regularnie wystawiano monumentalne *grand opéra*. Próby uzyskania przychylności cesarza, podjęte drogą oficjalną (łącznie z przesłaniem libretta oraz wizytą w sławnym kurorcie Plombières), nie przyniosły jednak spodziewanego rezultatu. Przedstawienie premierowe, okrojone tylko do drugiej części dzieła (*Trojan w Kartaginie*), odbyło się z konieczności w paryskim Teatrze Lirycznym (miało to miejsce 4 listopada 1863). Możliwości tej sceny, według kompozytora, były nikłe i teatr ów najzwyczajniej nie mógł podołać kolosalnemu przedsięwzięciu, które zrodziło ogromne problemy, tak muzyczne, jak również techniczne. Berlioz z żalem wspominał o usunięciu wielu wartościowych scen, w tym efektownego *Polowania podczas burzy*, do którego zmiany dekoracji zajmowały aż 55 minut. Kompozytor wyliczył łącznie dziesięć (!) cięć, co znacznie obniżało dramaturgiczną wartość precyzyjnie zaprojektowanej całości oraz przekreśliło, jego zdaniem, pierwotny zamiar twórczy. Rację ma więc Jacques Chailley, gdy odwołuje się do następującego paradoksu: „Najbardziej teatralny pośród kompozytorów tego ruchu teatralnego *par excellence*, jakim był Romantyzm, nie odniósł nigdy sukcesu w teatrze". Przedstawienie *Trojan w Kartaginie* zostało wystawione zaledwie dwadzieścia jeden razy. Pomimo iż w żadnym razie nie można było mówić o triumfie, jak stwierdził sam kompozytor, honoraria za libretto, muzykę oraz sprzedaż wyciągu fortepianowego pozwoliły mu porzucić uprawianie krytyki w „Journal des Débats". Wszystkie rozczarowania związane z trudami oraz niepowodzeniami przedstawienia usprawiedliwiał słowami: „*Trojanom* przynajmniej nieszczęsny felietonista zawdzięcza swe wyzwolenie".

POST MORTEM

Całość *Trojan* doczekała się wystawienia dopiero w 1890 r. w Karlsruhe pod batutą Felixa Mottla, ale i wtedy utwór nie wszedł na stałe do repertuaru. Przedstawienia nieodmiennie wiązały się z trudnościami inscenizacyjnymi oraz problemami związanymi z odpowiednim doborem śpiewaków. Po śmierci Berlioza, jego główny antagonista Wagner stwierdził, iż: „pewnego dnia wdzięczna Francja wzniesie na jego grobie okazały pomnik". Przepowiednia spełniła się co do joty, gdy *Trojanie* zagościli na stałe w żelaznym repertuarze operowym drugiej połowy XX wieku. Węgierski badacz opery András Batta stwierdził, iż pomimo wolnych temp, epickiego dostojeństwa oraz wielkich *tableaux*, „widz jednak nie powinien bać się nudy". Trudno temu zaprzeczyć, a już zupełnie niepodobna, gdy inscenizacja powierzona zostaje tak profesjonalnemu i pełnemu wizjonerskich pomysłów zespołowi, jak La Fura dels Baus. ■

Przemysław Krzywoszyński
Prawnik, historyk idei, muzykolog ze szczególnym uwzględnieniem opery. Adiunkt w Katedrze Historii Doktryn Politycznych i Prawnych Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Na czele Trojan Hektor,
syn Pryjama, stoi;
Z nim wojska najliczniejsze
i najtęższe idą,
Gorejące czym prędzej
krew przelewać dzidą.
Eneasz,
syn Anchiza,
prowadzi Dardany;
Z Wenery łona idzie
ten syn ukochany.

Atak wojsk greckich na Troję w filmie Wolfganga Petersena Troja (2004)

WOJNA TROJAŃSKA [FRAGMENT]

Aleksander Krawczuk

KATALOG SPRZYMIERZEŃCÓW PRIAMA

Troja nie mogłaby się bronić przez lat dziesięć przeciw tak wielkim wojskom achajskim, gdyby nie udzielili jej pomocy sprzymierzeńcy. Byli to sąsiedzi bliżsi i dalsi. Stawili się w grodzie nad Skamandrem z różnych przyczyn. Jedni dlatego, że łączyło ich z rodziną Priama pokrewieństwo. Innych przywiodła chęć rycerskich przygód. A jeszcze innych słuszne przekonanie, że obrona Troi jest wspólną sprawą ludów okolicznych, kiedy bowiem Achajowie zdobędą to miasto, zwrócą się kolejno przeciw wszystkim krajom Azji Mniejszej.

Pod koniec drugiej księgi *Iliady*, bezpośrednio po katalogu wojsk i okrętów achajskich, poeta podaje też przegląd wodzów i ludów sprzymierzonych z Troją. Już na pierwszy rzut oka musi nasunąć się każdemu czytelnikowi stwierdzenie: przegląd jest uderzająco krótki i pobieżny! Katalog Achajów ma wierszy ponad dwieście sześćdziesiąt, trojański zaś ledwie sześćdziesiąt. Mógłby ktoś powiedzieć: widocznie taki był stosunek sił. Nieprawda! Studiując epopeję odnosi się wrażenie, że siły obu stron są liczebnie mniej więcej równe. Jest też godne uwagi, że zwłaszcza w opisach bitew spotykamy znacznie więcej nazwisk Trojan i ich sprzymierzeńców niż samych Achajów; częściowo tłumaczy się to okolicznością, że - według poety - obrońcy Troi gęściej padali w czasie walk. Ale najdobitniejszym świadectwem, że sprzymierzeńców było istotnie sporo, są słowa króla Agamemnona. W tej samej drugiej księdze *Iliady* mówi on otwarcie przed całym swym wojskiem: „Przyjaciele, bohaterowie danajscy, słudzy Aresa! Srodze mnie zwiódł Zeus, syn Kronosa, i ciężko zaślepił. Okrutny on! Bo wpierw mi przyrzekł i potwierdził skinieniem, że powrócę jako zdobywca warownego Iliosu. A teraz się okazuje, że omamił mnie podstępnie! Rozkazał mi bowiem niesławnie wracać do Argos, skorom tylu ludzi tu stracił. Trudno, widać tak się podoba potężnemu Zeusowi, który zburzył już zamki w wielu miastach, i w wielu jeszcze zburzy. Jego moc jest największa. Hańba to jednak, bo przecież i potomni się dowiedzą, że tak świetny i mnogi lud Achajów daremnie wojnę toczył i na próżno walczył z mężami nielicznymi. Bo gdybyśmy chcieli, Trojanie i Achajowie, wierny rozejm poprzysiąc i wzajem się przeliczyć, gdyby zgromadzili się wówczas wszyscy Trojanie zamieszkali w grodzie, my zaś Achajowie podzielilibyśmy się tutaj, jak jesteśmy, na dziesiątki; gdybyśmy wreszcie wybrali po jednym z Trojan, żeby każdej dziesiątce wino nalewał – to wielu wtedy dziesiątkom zabrakłoby podczaszych! Twierdzę, że właśnie o tyle liczniejsi są Achajowie od tych Trojan, którzy mieszkają w mieście. Ale są tam także sojusznicy z wielu grodów, dobrzy włócznicy. Oni to odpierają mnie mocno, oni nie pozwalają mi zdobyć Troi, choć pragnę tego bardzo!" Można by więc oczekiwać, mając w pamięci te słowa króla Achajów, że różnica pomiędzy obu katalogami, które sąsiadują ze sobą bezpośrednio, nie będzie tak uderzająca. A jednak jest inaczej!

DARDANOWIE

Najbliżsi sąsiedzi i pobratymcy Trojan to Dardanowie. Siedzieli oni prawdopodobnie na południe i wschód od góry Ida. Pamiętamy też, że kiedy Eneasz przed pojedynkiem z Achillesem przedstawiał swoją genealogię, wywiódł zarówno siebie, jak i ród Priama od wspólnego przodka, od Dardanosa. Związki pomiędzy obu szczepami musiały być silne, skoro w *Iliadzie* wielokrotnie spotyka się jako uświęconą formułkę przy zwracaniu się do wszystkich obrońców miasta: „Słyszcie mnie, Trojanie, Dardanowie i sprzymierzeńcy! A więc lud ten stał tak blisko samych mieszkańców Troi, że wymieniano go zaraz na drugim miejscu i wyodrębniano spośród innych sprzymierzeńców."

ENEASZ WALCZY

Diomedes wciąż nacierał na Eneasza, choć wiedział dobrze, że osłania go swoją ręką sam Apollon. Ale tak bardzo pragnął zabić wodza Dardanów i zedrzeć zeń wspaniałą zbroję, że nawet na boga nie zważał. Trzy razy rzucał się do przodu - i trzy razy Apollon odepchnął go tarczą błyszczącą. Lecz kiedy Diomedes gotował się do skoku po raz czwarty, łucznik Apollon zakrzyknął głosem straszliwym: „Zastanów się, synu Tydeusa! Odejdź stąd natychmiast! Z bogami nie śmiej się równać. Różny jest ród nieśmiertelnych i ludzi, co po ziemi stąpają!"

Tak rzekł, a Diomedes cofnął się nieco do tyłu, z lęku przed gniewem Apollona, z dala rażącego strzałami. Bóg zaś uniósł Eneasza ponad ciżbę walczących. Położył go aż na szczycie trojańskiego zamku, w świętym Pergamonie, gdzie miał swój przybytek. Tam matka boga, Leto, i siostra, Artemida łuczniczka, opatrzyły rannego bohatera i serdecznie nim się zajęły. Tymczasem Apollon stworzył zjawę podobną do Eneasza i przyodzianą w taką samą zbroję. Wokół tej to zjawy zwarli się Trojanie i Achajowie i mocno wzajem walili w tarcze ze skór wolich.

Bitwa stawała się coraz zaciętsza. Na pomoc bowiem Trojanom Apollon wezwał samego Aresa, boga wojny. A także Hektor zachęcał swoich, żeby dzielnie walczyli. Toteż Trojanie, którzy dotychczas wciąż cofali się przed Diomedesem, zatrzymali się w miejscu. Ale Achajowie nie ustępowali.

Wtedy to Apollon wyprowadził Eneasza ze swojego przybytku. Wyprowadził go zdrowego i jeszcze mocy przydał mu w piersiach. Eneasz stanął wśród towarzyszy, a oni bardzo się ucieszyli, że jest zdrów, cały i silny. Jednakże rozmawiać z nim nie mogli, bo nie pozwalał na to ciężki znój walki. Z przeciwnej bowiem strony obaj Ajasowie, a także Odyseusz i Diomedes coraz goręcej wzywali Achajów, by wytrwali w boju. I ci stali jak owe chmury, co je Zeus w czas pogodny kładzie na szczytach wysokich gór, kiedy to śpi moc Boreasza i innych potężnych wiatrów, które zwykły rozpraszać czarne mgły swoim ostrym tchnieniem. Nawoływał też do walki sam Agamemnon. Przypominał roztropnie: „Ci, którym wstyd cofać się w bitwie, zwykle pozostają przy życiu. Niewielu z nich ginie. Ale ci, którzy uciekają, ni sławy nie zdobędą, ni ratunku nie znajdą!"

I zaraz potem sam cisnął włócznią w Dejokonta. Był to druh Eneasza. Włócznia na wylot przeszyła tarczę i pas szeroki. Wraziła się głęboko w podbrzusze. Dejokont padł, a zbroja na nim zadźwięczała głucho.

Eneasz natomiast zabił dwóch dzielnych mężów, Ktetona i Orsylocha. Ich ojciec mieszkał w mieście Fera i opływał w wielkie bogactwa. Ci dwaj, kiedy tylko wyrośli, przybyli razem z Achajami na czarnych okrętach pod Troję, żeby walczyć o cześć dla Agamemnona i Menelaosa. Tymczasem śmierć tu znaleźli. Byli jak dwa młode lwy, które wyrosły na wysokiej górze, w leśnym gąszczu, przy matce. Porywały krowy i tłuste owce, pustoszyły stajnie, póki same nie zginęły z ludzkiej ręki, ugodzone ostrym spiżem. Tak właśnie ci dwaj, zabici ręką Eneasza, upadli – podobni do wysokich jodeł.

Użalił się nad ich losem Menelaos i wyszedł ku przodowi. Błyszczał spiżem zbroi i potrząsał włócznią. Sam Ares natchnął go taką odwagą, chciał bowiem, żeby i króla Sparty zabił Eneasz. Gdy jednak ujrzał to Antyloch, syn wielkodusznego Nestora, ruszył zaraz za Menelaosem; bał się, by go nie spotkało coś złego. Próżna stałaby się wówczas wyprawa Achajów! Tym obu Eneasz nie dotrzymał placu, choć wojownik był przedni. Oni zaś odciągnęli zwłoki dwóch braci i oddali je w ręce przyjaciół.

Orlando Bloom (Parys) i Diane Kruger (Helena) w filmowej wersji Troi *Wolfganga Petersena.*

Najświetniej wszakże okazał swoją odwagę Eneasz w późniejszej bitwie, kiedy sam stanął przeciw Achillesowi. (...) bohaterowie, nim przystąpili do walki, długo chwalili się dostojeństwem swoich rodów; Eneasz podał całą genealogię, aż do Dardanosa. Pojedynek przynósłby zgubę Eneaszowi, ale – jak pamiętamy – sam bóg Posejdon uratował go w ostatniej chwili. Pan mórz i ziemi powiedział wówczas: „Któryż to z bogów każe ci, jak szaleńcowi, stawać do walki z synem Peleusa? Silniejszy on od ciebie i milszy nieśmiertelnym! Uciekaj więc, gdy tylko go spotkasz, żebyś wbrew przeznaczeniu nie poszedł do Hadesu. Ale kiedy już Achilles zginie swoją śmiercią, wtedy śmiało stawaj w bitwie wśród pierwszych! Bo spośród Achajów nikt inny ciebie nie pokona."

WĘDRÓWKI ENEASZA

Według *Iliady* Eneasza strzegą bogowie, było bowiem przeznaczone, by po upadku Troi i rodu Priama panował nad tym krajem on sam, a później jego potomkowie. Posejdon, gdy spieszy Eneaszowi z pomocą, zapowiada to wyraźnie. Widzieliśmy też, że te proroctwa *Iliady* były podtrzymywane w niektórych innych poematach greckich, przede wszystkim w pięknym hymnie ku czci Afrodyty.

Również epopeja *Zburzenie Ilionu*, dziś znana tylko ze streszczeń, opowiadała, że w ostatnich chwilach Troi, gdy miasto zdobywali Achajowie, nie było tam już Eneasza ani też jego bliskich. Zdarzyło się bowiem tak:

Achajowie zbudowali z drewna wielkiego konia. Pozostawili go na wybrzeżu, sami zaś wsiedli na okręty i odpłynęli, jakby na zawsze. Trojanie natychmiast zebrali się tłumnie przy koniu. Zastanawiali się, co z nim począć. Kapłan Posejdona Laokoon nawoływał: „Trzeba wepchnąć tego potwora do morza, trzeba ogniem go spalić, bo kryje on w sobie jakąś zdradę!" Posunął się nawet do tego, że cisnął włócznią w bok drewnianego kolosa, który od uderzenia głucho zadudnił. Ale właśnie w tej chwili przywleczono rzekomego zbiega z wojska Achajów. Wyjawił on, że koń jest darem dla Ateny i powinien stanąć na zamku Troi, bo wówczas nikt nie zdobędzie miasta. Uwierzono zdrajcy tym łacniej, że z morza wypełzły dwa olbrzymie węże i na oczach wszystkich zadusiły swymi splotami Laokoona wraz z dwoma jego synami. Któż by powątpiewał jeszcze, że nie wolno niszczyć drewnianego konia, skoro bogowie tak szybko i tak straszliwie ukarali śmiałka, co ugodził go włócznią!

Konia więc zaciągnięto na zamek. Zburzono nawet część murów, bramy bowiem okazały się zbyt niskie. Eneasza wówczas już nie było w mieście. Zatrwożył go właśnie los Laokoona. Podejrzewał, że kapłan stał się ofiarą tych bogów, którzy pragną zguby Troi. Dlatego to jeszcze przed zmrokiem książę Dardanów opuścił Ilion wraz ze swoimi ludźmi. Ukrył się w lasach idajskich. Przetrwał tam upadek miasta, doczekał się odpłynięcia okrętów nieprzyjaciela, potem zaś na gruzach zbudował nowe osiedle.

Niektórzy przedstawiali wyjście Eneasza z Troi jeszcze dramatyczniej. Miało się to stać ostatniej nocy, już w czasie zdobywania miasta i jego pożaru. Eneasz szedł wśród płomieni i krwi. Na swych barkach niósł starca Anchizesa, na rękach zaś trzymał synka Askaniosa i największe świętości Troi - Penaty i Palladion.

Obie jednak wersje zgadzają się co do rzeczy najważniejszej: Eneasz po odejściu Achajów pozostał w okolicach zburzonego grodu. Tam też mieli żyć jego potomkowie. W ten sposób Afrodyta sprawiła, że jej ród zapanował nad całą krainą Troady. Bo właśnie w tym celu, powiadali niektórzy, wywołała ona wojenną zawieruchę, żeby zetrzeć z tej ziemi dom Priama, a uczynić miejsce dla swoich!

Jak już mówiliśmy, podstawę wszystkich tych opowieści stanowił fakt utrzymania się do późnych czasów możnego rodu w okolicach Idy i dawnej Troi, który to ród wywodził się od legendarnego przodka - od samego Eneasza.

Ale od tego lokalnego mitu bez porównania szerzej znana była inna opowieść o Eneaszu: że po zburzeniu Troi wywędrował on z resztkami rodaków daleko na zachód, aż do Italii. Tę to właśnie wersję obrał za przedmiot i osnowę swej epopei Wergiliusz. Jego *Eneida* stała się narodową epopeją ludu, który podbił wszystkie ziemie nad Morzem Śródziemnym. Z poematu Wergiliusza chłopcy rzymscy dowiadywali się, że ich przodkowie wywodzą się, przez Eneasza i jego towarzyszy, z małej krainy nad Skamandrem, z grodu zburzonego przez Achajów (...).

Jednakże to nie Wergiliusz był twórcą opowieści o wędrówkach Eneasza i jego osiedleniu się nad Tybrem. Legenda owa jest starsza co najmniej o kilka wieków. Występuje w różnych wersjach u wielu pisarzy greckich, a potem i rzymskich. Nie sposób dziś ustalić, gdzie i dlaczego się zrodziła, można tylko śledzić etapy jej rozwoju.

Jest prawdopodobne, że o żegludze Eneasza na zachód, do Italii lub na Sycylię, wspominał już poeta Stezychor, ten sam, który odśpiewywał swoje zarzuty przeciw pięknej Helenie. Żył on, jak pamiętamy, około roku 600 przed naszą erą. Z całą natomiast pewnością pisał o tym grecki historyk Hellanikos w wieku V przed naszą erą. Według niego Eneasz przybył do Italii razem z Odyseuszem. Tutaj założył miasto, które od imienia jednej z Trojanek nazwał Roma. Syn zaś Odyseusza dał początek miastu Tuskulum.

Zauważono wszakże później, że Eneasz nie mógłby założyć Rzymu, a to z przyczyn chronologicznych. Rzym, w myśl tradycji, miał powstać około roku 750 przed naszą erą (dokładne daty wyznaczano różnie). Troja zaś, zgodnie z obliczeniami Eratostenesa, najczęściej przyjmowanymi, upadła w roku 1184 przed naszą erą. A więc upłynęło prawie czterysta pięćdziesiąt lat pomiędzy tymi dwoma wydarzeniami! Właśnie dlatego pisarz rzymski z początków wieku II przed naszą erą, Katon Starszy, znany też jako polityk, wprowadził do opowieści istotne zmiany, które najkrócej tak można ująć: Eneasz założył w Italii, na wybrzeżach Lacjum, dwie miejscowości, Troję i Lawinium. Jego syn zbudował w głębi lądu, nad górskim jeziorem, miasto Alba Longa. Z królewskiego rodu Alby pochodzili po kilku pokoleniach Romulus i Remus. Tę właśnie opowieść, upiększoną jednak i wzbogaconą wielu romantycznymi wątkami, poetycko opracował Wergiliusz.

Rzecz ciekawa: dawność i popularność legendy o Eneaszu w Italii możemy śledzić nie tylko dzięki pismom historyków i utworom poetów. Zachowały się również archeologiczne ślady tego mitu. Spotykamy je przede wszystkim w miastach Etrurii. Jest to kraina po prawej stronie Tybru, na północ od Rzymu. W latach przed drugą wojną światową przeprowadzono wykopaliska w ruinach etruskiego miasta Vei. Leży ono kilkanaście kilometrów od Rzymu i zostało zburzone po długich walkach przez Rzymian w roku 396 przed naszą erą. W gruzach Vei znaleziono między innymi statuetki z wypalanej gliny przedstawiające Eneasza, który niesie swego ojca na barkach. Statuetki pochodzą z wieku V przed naszą erą, a może nawet są wcześniejsze. Zapewne na wiek VI przed naszą erą datować należy skarabeusza etruskiego, na którego płaskiej stronie wyryta jest ta sama scena. I wreszcie, spośród jedenastu waz starożytnych ozdobionych malowidłem o podobnej tematyce aż siedem pochodzi z Italii, w tym zaś pięć z miast Etrurii. Wszystkie te wazy datuje się na wiek VI przed naszą erą.

Czym więc wyjaśnić, że w Italii tak wcześnie rozpowszechniła się legenda, która wiąże trojańskiego bohatera z tymże półwyspem? Powody mogły być różne. Kto wie, czy jakiejś roli nie odegrała przypadkowa zbieżność pewnych nazw. Tak na przykład Troja, mała miejscowość w pobliżu ujścia Tybru, przypominała każdemu imię sławnego grodu nad Skamandrem. Być może również, że stare legendy przynieśli greccy koloniści. Właśnie w VI wieku przed naszą erą wielu ich przybywało na Zachód z wybrzeży Azji Mniejszej. Stamtąd też, według pradawnych podań, mieli przybyć do Italii Etruskowie, i to już w VIII wieku przed naszą erą.

Tak więc można snuć sporo przypuszczeń i stawiać coraz to śmielsze hipotezy. Jednakże, jak dotychczas, nikt nie wyjaśnił przekonywająco tajemnicy mitycznych powiązań między upadkiem Troi a powstaniem Rzymu. Czekają one jeszcze na swoich odkrywców.

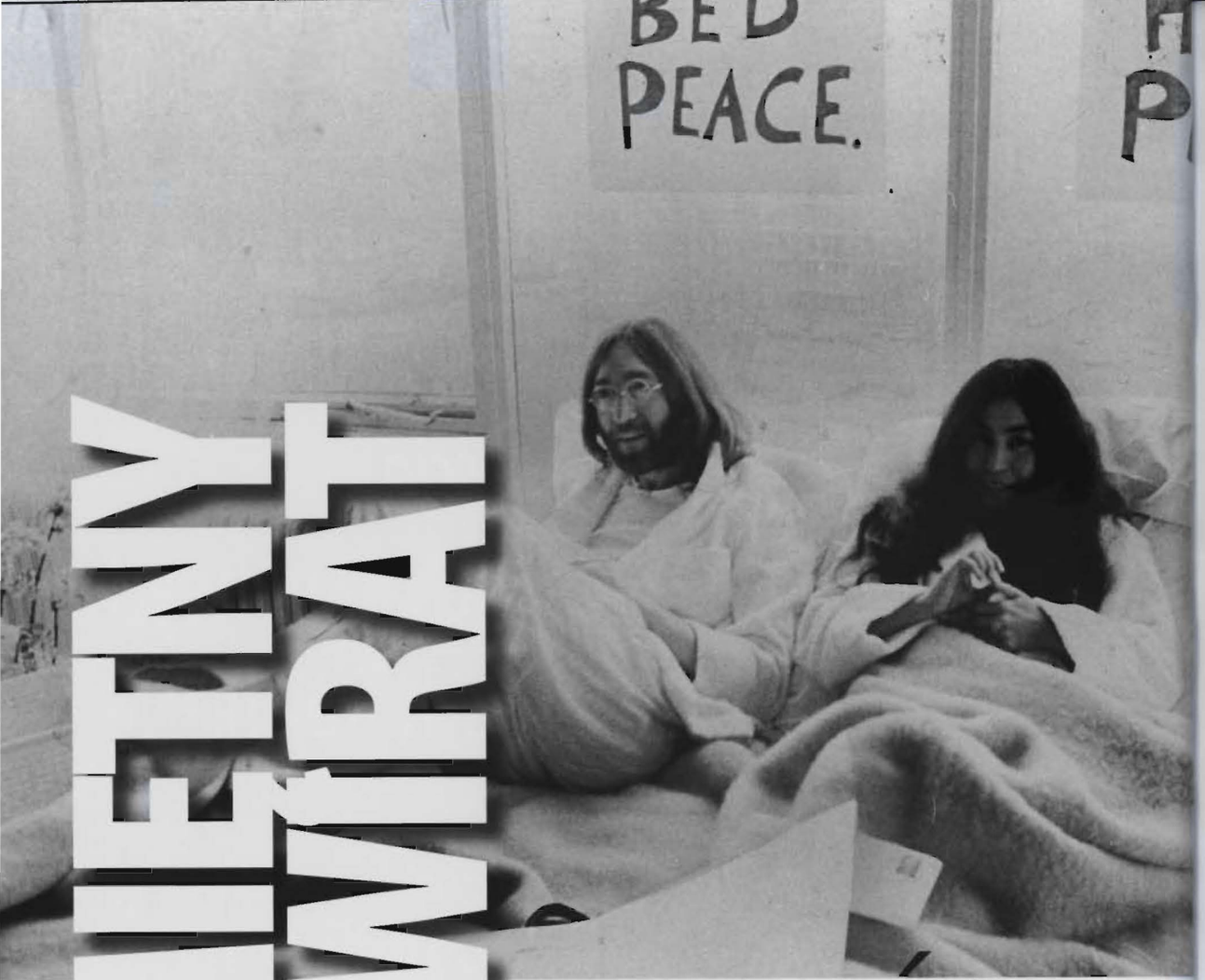
Podobnie trzeba było wielu żmudnych dociekań całych generacji badaczy, by opowieść o wojnie trojańskiej objawiła nam nowe oblicze. Trzeba było olśniewających i niespodziewanych znalezisk archeologicznych. Wykopaliska w Troi i w Mykenach; odcyfrowanie pisma linearnego; zrozumienie techniki poezji ustnej; badania porównawcze kultur Bliskiego Wschodu – dopiero wszystko to razem sprawiło, że obecnie jesteśmy w stanie dostrzec, zaklęte w pięknej formie epopei, zarysy faktu historycznego z samego zarania dziejów Europy. Fakt ten nosi miano wojny trojańskiej. ■

Aleksander Krawczuk
Historyk starożytności i eseista. Absolwent Wydziału Filozoficzno-Historycznego Uniwersytetu Jagiellońskiego, profesor tejże uczelni. W latach 1986-1989 minister kultury i sztuki. Autor kilkuset artykułów naukowych i popularyzatorskich oraz kilkudziesięciu prac monograficznych z zakresu historii antycznej.

Tak w ucieczce
strwożeni jak
pierzchliwe łanie,
Nareście
oddychają w swych
murach Trojanie:
Piją,
gaszą pragnienie
i z potu się chłodzą.
Grecy
z tarczą schyloną
pod szańce
podchodzą.

***

Wprowadzenie konia *do miasta*,
film Troja, *w reżyserii Wolfganga Petersena (2004).*



NAMIĘTNY TRIUMWIRAT

O MIŁOŚCI, WOJNIE I POLITYCE

Igor Stokfiszewski

Miłość, wojna, polityka – pasje, które trwają w obłąkańczym uścisku, potrafiącym budować i burzyć mocarstwa, rozpalać twórcze namiętności i zasiewać trupim ziarnem bitewne pola. Polityka miłości i nienawiści, miłość jako wojna płci, wojna w imię miłości i/lub polityki. Język dostarcza nam coraz to nowszych konstelacji tych efemerycznych bytów, aktualizując i komplikując relacje między nimi, kultura zaś – tu rozumiana jako zbiór wytworów sztuki – podsuwa nam dzieje i narracje, gdzie to, co miłosne, wojenne i polityczne układa się w horyzont, na tle którego bohaterowie i bohaterki wiążą lub rozplatają własne losy. Historia miłosna rozgrywająca się podczas okrutnych działań wojennych, wojna w imię miłości do ojczyzny czy kochanki (a także ojczyzny personifikowanej jako ukochana), polityka będąca romansem mocarstw i romans uwikłany w wielką politykę. Niełatwo zliczyć toposy, w których wyraża się nierozerwalność owego triumwiratu. Gdyby dodać do nich myśli filozoficzne (od platońskiej miłości, wizji państwa i rozważań o działaniach zbrojnych począwszy), analizy socjologiczne i badania z dziedziny biologicznych uwarunkowań namiętności, możemy stwierdzić, że miłość, wojna oraz polityka stanowią trwałe elementy ludzkiego kontinuum, zaś ich aktualne postrzeganie wyraża kluczowe w danym czasie cechy systemów społecznych, stanowisk egzystencjalnych i metafizycznych roszczeń.

W minionych dwóch stuleciach nastąpiła zasadnicza zmiana w charakterze związków między wojną, polityką i miłością. Początkowo mieliśmy do czynienia z próbą wpisania ładu politycznego i narracji wojennej w pragmatyczny oraz racjonalny słownik postępowania, który finalnie przybrał kształt technokratycznej maszyny zarządzania społeczeństwami i interwencją militarną jako konsekwencją tegoż zarządzania w skali ponadpaństwowej. By próba ta się powiodła, niezbędne było odsunięcie miłości poza horyzont rozważań o kształcie świata. Ostatnie dekady przyniosły natomiast próbę wyrwania polityki i wojny z ładu racjonalnego i zbliżenia ich do narracji miłosnej jako głównego elementu, generującego nasze wyobrażenia o przymiotach tak wojny jak i polityki.

PANOWANIE NAD UNICESTWIENIEM

Zdanie założycielskie, które ustanowiło porządek postrzegania polityki i wojny od połowy wieku XIX do ostatnich dekad wieku XX należy do Carla von Clausewitza. „Wojna jest tylko dalszym ciągiem polityki uprawianej innymi sposobami" - napisał on w roku 1832, w dziele *O wojnie*. Tak oto polityka nabrała cech militarnych, wojna zaś stała się racjonalną metodą prowadzenia gier o panowanie. Niemal sto lat później Max Weber zdefiniował politykę jako „dążenie do udziału we władzy lub do wywierania wpływu na podział władzy, czy to między państwami, czy też w obrębie państwa, między grupami ludzi, które to państwo tworzą". Opis ten otwiera możliwość formalno-prawnej definicji pojęcia polityki, uściślając intuicje towarzyszące również *bon motowi* Clausewitza, podpowiadające, że polityka przynależy raczej do pola racjonalności niż nieokiełznanych pasji. Definicja Webera pozostaje w militarystycznym duchu, gdy mowa o międzypaństwowym panowaniu. Ten romans polityki i wojny zaowocować miał jedną z najbardziej radykalnych teorii socjo-filozoficznych, starających się wykorzystać militarny potencjał wyobraźni politycznej, udosłownić zrównanie polityki i wojny, a w konsekwencji otworzyć intelektualną furtkę dla totalitaryzmów połowy minionego stulecia. Mowa o teologii politycznej Carla Schmitta, która wpisuje się w podbudowę prawną dla niemieckiego faszyzmu. Schmitt – antydemokratyczny socjolog – był zagorzałym przeciwnikiem parlamentaryzmu, w którym widział narzędzie fałszowania prawdy o radykalnie antagonistycznym charakterze międzyludzkich, a tym samym społecznych relacji. Sądził on, że instytucje demokratyczne są z definicji kłamliwe, ponieważ skupiają się na kazuistyce i reprodukowaniu jałowych dyskusji zamiast stawiać na bezpośrednie działanie. Niemiecki filozof definiował politykę jako budowanie relacji „przyjaciel-wróg" i opisywał ją w kategoriach ściśle wojennych: „takie pojęcia jak «wróg» i «walka» należy rozumieć w bezpośrednim, egzystencjalnym sensie. Walka nie oznacza konkurencji, «duchowego» starcia w dyskusji, ani symbolicznie pojętego «zmagania się», które towarzyszy człowiekowi przez całe życie (...). W rzeczywistości takie pojęcia jak: przyjaciel, wróg czy walka mają realne znaczenie właśnie dlatego, że związane są z możliwością fizycznego unicestwienia". W analizach Schmitta metaforyczna dotychczas relacja między polityką i wojną, którą wywieść można od Clausewitza, nabiera cech utożsamienia. Po raz pierwszy w XX wieku o polityce mówi się w kategoriach wojennych, w imię których dopuszcza się „fizyczne unicestwienie" politycznych przeciwników.

Jakkolwiek II wojna światowa, będąca pośrednio wynikiem ukształtowania się idei polityki jako wojny, była momentem podważania zasadności utrzymywania podobnego dyskursu, nie jest prawdą, jakoby miała stanowić barierę, po przekroczeniu której relacje wiążące politykę i wojnę uległy zerwaniu. Przez szereg następnych dekad

oficjalną nazwą dla globalnego ładu politycznego było określenie „zimna wojna", znaczące permanentny stan wyjątkowy (czy stan wojenny), balansowanie polityki na granicy działań militarnych.

SEKSUALNOŚĆ, POLITYKA I WOJNA KULTUROWA

W latach sześćdziesiątych, za sprawą kontrkultury, do gry o panowanie nad rządem dusz z impetem wkroczyła miłość. „Make love not war" - hasło towarzyszące każdej manifestacji przeciw ówczesnemu światowemu (nie)ładowi mogłoby równie dobrze brzmieć „make love not politics". Antidotum na zrównanie się polityki i wojny oraz przypisanie ich do nieludzkiej maszynerii instrumentalnego rozumu miały być: indywidualna namiętność, narkotyczna euforia, seksualne podniecenie. Jakkolwiek ruch kontrkulturowy pomawia się o nastawienie hedonistyczne, on również przyczynił się znacząco do powstania nowej konstelacji trzech omawianych kategorii. Tym razem przybrała ona kształt „wojny kulturowej" wywołanej „polityką tożsamości", która w dużej mierze bazowała na doświadczeniu „miłości nienormatywnej", związanej z ujawnieniem się szeregu wariantów płciowych i seksualnych z homoseksualizmem na czele. Lata 80. i 90. minionego stulecia zdominowane zostały przez kulturowe emancypacyjne świadectwa kształtujące zbiorową nienormatywną identyfikację seksualną. „Polityka tożsamości" to właśnie afirmatywne działanie na rzecz wprowadzenia jej do głównego nurtu świadomości społecznej. Ruch ten napotkał na swojej drodze zjawisko „konserwatywnej reakcji" - zwane w naukach społecznych *backlashem* – które zaowocowało agresją „moralnej większości" czyli „wojną kulturową". Posiada ona swoje bitwy (pacyfikacje gejowskich klubów i „tęczowych" manifestacji), ofiary śmiertelne (na czele z amerykańskim aktywistą i politykiem gejowskim Harveyem Milkiem) oraz rokowania i akty pokojowe w postaci kolejnych paragrafów konstytucji uznających równość obywateli bez względu na orientację seksualną czy ustaw o legalizacji związków partnerskich. Wciąż jednak obraz liberalnej post-kontrkulturowej rzeczywistości utrzymywał wrogie napięcie między kategoriami miłości, polityki i wojny.

POSTSEKULARNA MIŁOŚĆ

Zmiana tego stanu rzeczy i finalny – jak dotąd – epizod wspólnego pochodu owego namiętnego triumwiratu, element, w którym polityka i wojna ulegają urokowi miłości, wtapiając się w jej czujne i czułe objęcia, nadszedł wraz z nastaniem filozofii postsekularnej, reprezentowanej przez takich myślicieli jak: Alain Badiou, Jacques Rancière czy Giorgio Agamben. Postsekularyści sytuując w centrum swoich rozważań miłość jako kategorię organizującą ich filozoficzną wyobraźnię, podporządkowali jej logice przede wszystkim politykę, w efekcie również i wojnę.

John Lennon i Yoko Ono podczas łóżkowego protestu *na rzecz pokoju, maj 1969, Queen Elizabeth Hotel, Montreal, Kanada.*

Filozofia postsekularna poprzez analogię do miłości wyrywa politykę z objęć rozumu i przywraca ją namiętnościom oraz pasjom. Czyni to na dwa sposoby. Po pierwsze – przykłada ogromną wagę do emocjonalnych pragnień jako motoru politycznego działania. W jej kartografii żądza władzy przebywa podróż ku władzom żądzy. Nieodparte pragnienie wolności rozpoznaje jako jedną z najczęstszych przyczyn rewolucji, natomiast gniew bywa dla niej powodem ukonstytuowania się politycznego zrzeszenia, związku, partii. W rozumieniu omawianych myślicieli, to emocje stanowią zasadnicze jądro polityki, nie zaś technokratyczna kalkulacja, logiczne postępowanie, racjonalna realizacja planu politycznego.

Po drugie zaś oddanie polityki pod opiekę namiętności wiąże się ze zbudowaniem filozofii politycznej na fundamencie przeżywania miłosnego paktu dwóch dusz. Postsekularyści twierdzą, że mechanizm naszego postępowania wobec rzeczywistości w życiu codziennym, który stosuje się do analiz politycznych, opiera się na zawierzeniu „prawdzie wydarzenia", a następnie pozostaniu jej wiernym aż do momentu, gdy owa wiara i wierność nie dokonają realnej zmiany rzeczywistości. Spróbujmy – wzorem wymienionych filozofów – wyjaśnić to zjawisko, powołując się na miłość. „Wydarzeniem" jest tu spotkanie osoby, w której się zakochujemy. Jest to doznanie tak silne, że sprawia wrażenie, jakby w pełni nad nami zapanowało. Od chwili „wydarzenia" zaczynamy inaczej postrzegać rzeczywistość. Mamy inny ogląd naszych poprzednich partnerów, bledną w naszych oczach najbliższe przyjaźnie, własne cechy, nad którymi przechodziliśmy dotychczas do porządku dziennego, zaczynają nas razić. Świat ulega przekształceniu zgodnie z irracjonalną logiką miłosnego wydarzenia. Jakkolwiek obiektywnie rzecz biorąc nic się mogło nie zmienić – nasi poprzedni ukochani pozostają tacy, jacy byli, podobnie przyjaciele, zaś nasze wady nie ulegają znaczącej transformacji – wszak mamy je od lat, to w porządku prawdy miłosnego „wydarzenia" wszystko wygląda inaczej. Od tej pory to ona będzie naszym przewodnikiem po świecie: wszystkie inne miłości rozpatrywać będziemy z perspektywy naszej własnej, wszystkie inne życia przykrawać będziemy do naszego, biedując nad samotnymi (choć sami przez lata byliśmy samotni i nie czuliśmy z tego powodu dyskomfortu) i radując się na widok w głos śmiejących się par (choć wcześniej uważaliśmy takie zachowania za przesadne, by nie powiedzieć – żenujące). Jeśli natomiast ktoś zechce podważyć naszą prawdę miłosnego „wydarzenia", poddając w wątpliwość jej autentyczność, ironicznie odnosząc się do jej utopijności, bądź pragnąc ją zanegować, będziemy o nią walczyć w przekonaniu, że to my mamy rację, że nie ma się z czego śmiać, a nasz oponent nic nie rozumie. Nasza wiara i wierność staną się przykładem i z wolna świat zacznie się do nich dostosowywać. Przyjaciele przyjmą pierwszeństwo ukochanej osoby w naszej codzienności, przeszłe miłości pogodzą się z własną drugorzędnością, a przeciwnicy naszego uniesienia polegną na polu ciągłego zderzania się z jego autentycznością. Staniemy się inni i świat przez to stanie się inny.

Tak właśnie – zdaniem postsekularystów – działa polityka. „Wydarzeniem" może być tu zbiorowe doświadczenie protestu (np. strajk, manifestacja, list otwarty), któremu dialektycznie towarzyszy – dużo istotniejsza od samego sprzeciwu – euforia pięknej utopii przyszłego ładu. „Wydarzenie" zmienia w naszych oczach obiektywne parametry rzeczywistości i to jego prawda stanie się peryskopem, przez który oglądać będziemy świat i busolą, za którą podążać będziemy po jego bezdrożach. Irracjonalna wierność owej wydarzeniowej prawdzie z wolna zmieni nas i ukształtuje w nowe podmioty, których wojowniczość w imię autentyczności naszej wiary w prawdę tego doświadczenia rozpocznie proces transformacji całego społecznego krajobrazu. Polityka staje się tym samym procedurą analogiczną miłości, wojna zaś jest symbolizowana przez nieodwracalność procesu zmiany uruchomionego przez wydarzenie; figurą wojownika, w którego zmieniamy się jako podmioty gorąco wierzące w taki kształt świata, jaki postrzegamy z perspektywy „wydarzenia"; oraz rodzaj niezłomności, powagi czy wręcz patetyczności naszego trwania przy wierze w nowy zbiorowy ład.

Miłość, wojna i polityka odbyły w minionych dwustu latach długą podróż od racjonalności procesu elitarnego decydowania, przekształcającego się niekiedy w „inne sposoby" działania, poprzez zgodę na „fizyczne unicestwienie" w imię politycznych celów, próbę wydobycia się z rozumowego instrumentarium technokracji, po emocjonalną utopię przyszłego porządku politycznego opartego na analogii do miłosnych uniesień. Dziś – wszystkie trzy namiętności podążają symbiotycznie w kierunku rozświetlonego jutra. Co ono przyniesie? Zależy wyłącznie od naszej nieustępliwej wiary w politykę opartą na miłości, w której wojna może być tylko metaforą niezłomnego zmierzania ku lepszemu światu.

Igor Stokfiszewski *Krytyk literacki, dramaturg. Studiował polonistykę na Uniwersytecie Łódzkim i Jagiellońskim. W latach 2001-2006 był redaktorem działu literackiego magazynu „Ha!art" Od 2006 członek zespołu „Krytyki Politycznej". Autor książki* Zwrot polityczny, *współredaktor zbioru* Tekstylia. O »rocznikach siedemdziesiątych« *oraz tomu* Ludzie, miasta. Literatura Białorusi, Niemiec, Polski i Ukrainy – ślady »nieistniejącego języka«. *Jako dramaturg współpracował z Wojtkiem Klemmem przy produkcjach w Starym Teatrze w Krakowie, Wrocławskim Teatrze Współczesnym i Teatrze Studio w Warszawie. Publikował na łamach m.in.: „Gazety Wyborczej", „Tygodnika Powszechnego", „Notatnika Teatralnego".*

Eneasz,
groźny bronią,
a w sercu
zawzięty,
Idzie
na Achillesa
ręką Feba
pchnięty.

***

Darth Vader (Anakin Skywalker) – Mroczny ojciec, postać z sagi filmowej Gwiezdne wojny.

ILE MIEŚCI KOŃ TROJAŃSKI

Monika Małkowska

Podstęp niejedno ma imię. Może nosić miano… konia, ku pamięci sprytnego zagrania Achajów, którzy wzięli Troję sposobem. Zwodząc mieszkańców miasta podarunkiem o niestandardowych gabarytach. I na nic biadolenia Kasandry, na nic ostrzeżenia Laokoona! Na konsekwencje nie trzeba było długo czekać. Niejako ubocznym produktem końskiej afery stała się tułaczka Eneasza i jego tragicznie zakończony romans z Dydoną, królową Kartaginy. Bajki? Częściowo. Jednak w mitach przegląda się ludzka natura – ta zaś, mimo upływu tysiącleci, pozostaje niezmienna. A koń trojański? Też ponadczasowy symbol. Funkcjonuje nawet w informatyce – pod postacią wirusa. Komputerowego, rzecz jasna.

TUŁACZKA PO ROZUMIE

Eneasza los skazał na podróż „dookoła świata", jak Odysa. Tadeusz Kantor przez całe życie obsesyjnie drążył ideę powrotu – bardziej emocjonalnego, niż faktycznego. Właściwie wszystkie jego spektakle były rekonstrukcjami pamięci i uczuć – od *Powrotu Odysa*, po *Nigdy już tu nie powrócę*. Pesymista, lecz z poczuciem humoru. Wisielczym. Trzy dni przed śmiercią wykonał taki oto rysunek: widok z okna na sąsiedni dach, komin, gołębie. Symbol domu. Można nie ruszać się z miejsca, tylko odbywać „podróż wokół czaszki". Dał temu wyraz Wojtek Bąkowski, młody poznański artysta. Nakręcił film: pusty pokój, za oknem majaczy wielkie miasto. Z offu leci tekst: „Jest tylko to, co widać. No, ściana, podłoga, lampa do włączania i wyłączania". I tak w kółko. W którymś mignięciu w kadrze zjawia się autor. Nagi. Stoi pod ścianą i naciska kontakt. Ciemno-jasno. Deprecha. Idiotyzm? Nie, obraz stanu ducha wielu młodych ludzi. Poczucie beznadziei, inercja, ucieczka w głąb siebie. Znerwicowani introwertycy to armia równie liczna, jak aktywnych i przebojowych. Mają sposoby, żeby uciec od rzeczywistości. Alkohole, seks i narkotyki. Zresztą nic nowego. Andrzej Czeczot przedstawił kiedyś taką scenę: typ o tępej facjacie siedzi przy stole z flaszką. Godzina 15. – pije,16:30 – to samo, godzina 23. – nadal to samo. I tak dookoła blatu, jak wskazówki zegara. Podpis: *Józef D. w pętli czasu*.

BÓG DAJE, ALE NIELICZNYM

Podróże – nawet przymusowe – kształcą. Oto kapitan Sheer, tytułowa postać komiksu sygnowanego przez duet Marcin Podolec/Robert Wyrzykowski, dryfuje wraz z Bosmanem po bezkresie morskim. Dwa wilki morskie – to szczury okrętowe. Ich łajba – puszka po sardynkach. Dokąd płyną? Nie wiedzą, ale muszą. Podróż urozmaicają sobie filozoficznymi konwersacjami. O życiu, prawdzie, szczęściu. Bosman modli się do Boga o… Boga. Bo z Nim, jak z pieniędzmi – kiedy już ich trochę zdobędziemy, natychmiast chcemy powiększyć oszczędności. A pazerność to pierwszy stopień do Hadesu. Albo klątwy bogów. Zdarzają się jednak faworyci Fortuny. Taki Piotr Uklański, na przykład. Pamiętacie akcję Olbrychskiego na wystawie *Naziści*? Aktor ruszył z szabelką na fotos w „złym" mundurze, przy okazji uszkadzając sąsiednie zdjęcia. Rezultat – nagłośnienie wystawy nieznanego artysty. Nikt nie wymyśliłby lepszej reklamy. A portret Jana Pawła II, wystawiony w miejscu, gdzie ma powstać Muzeum Sztuki Nowoczesnej? Papież umierał, ludzie peregrynowali ze zniczami i kwiatami pod „ołtarz", wychwalając autora. Trafione!

KOŚCI RZUCONE

Większość z nas chce znać przyszłość. Ale… po co? Mirosław Bałka w instalacji *How it is* przedstawionej w Tate Modern wykreował genialnie prostą metaforę ziemskiego bytu. To skrzynia-pułapka. Czarna czeluść, do której wchodzi się z ufnością i natychmiast żałuje decyzji. Bo w mrocznym bycie-niebycie ani światełka, ani wskazówki, żadnej nici Ariadny. Posuwamy się więc po omacku; nie wiemy, gdzie kres.

Życie to ułuda, „początekoniec", dowodził Stanisław Dróżdż, artysta konceptualny. Nasze poczucie czasu wyraził pracą *Klepsydra*. Skomponował kształt zegara piaskowego ze słów „będzie, jest, było". Centralne „jest" jest najmniejsze; czas przeszły i przyszły rozrastają się ku przeciwległym krawędziom, jak cylindry w tytułowej klepsydrze. Bo teraźniejszości nie zauważamy. Znamy przeszłość i planujemy przyszłość. Tylko nie wiemy – mamy na nią wpływ czy determinuje ją przeznaczenie?

Taką właśnie filozoficzną zagadką była realizacja Dróżdża *Kości zostały rzucone*, przedstawiona na 50. Biennale Sztuki w Wenecji. Nasz pawilon pokrywało około 300 tysięcy kostek do gry, dwukrotnie większych niż zwykłe. Pośrodku – stół do bilardu, na zielonym suknie – kostki, którymi można było do woli rzucać. Dopóki wynik nie będzie zadowalający. Czy autor chciał w ten sposób dowieść, że każdy jest panem swego losu?

Zuzanna Janin zaspokoiła swą ciekawość w inny sposób: zaaranżowała własny pogrzeb, na który przyszła (zamaskowana dużymi okularami i peruką), żeby podejrzeć ludzkie reakcje. Niektórzy z wrażenia prawie umarli…

Zbigniew Libera rozegrał partyjkę nie tyle z losem, co ze skojarzeniami. W cyklu *Pozytywy* zainscenizował sytuacje na kanwie „kultowych" prasowych fotek. Z tym, że w jego wersji negatywne, dramatyczne dokumenty przeobraziły się w tytułowe „pozytywy". Oto Che na marach. O dziwo, żyje! Podpiera się na łokciu, żeby pociągnąć sztacha. Inny kadr: *Mieszkańcy*. Ujęcie do złudzenia przypominające wyzwolenie jeńców hitlerowskiego obozu – z tym, że przed obiektywem artysty pozują zadowoleni, syci i wypoczęci uczestnicy pleneru artystycznego. „Obozowy" klimat został uzyskany minimalistycznymi środkami – ktoś nosi piżamę, inny zawinął się kołdrą, a pierwszy plan przecinają rozciągnięte horyzontalnie sznurki. Libera uświadamia, jak łatwo jest manipulować odbiorcami wychowanymi przez mass media. Nie wierzą oczom, lecz propagandzie. Miło wpuszczać ich w maliny. Niech żyje koń!

WIZYTA UFOKA

Jak z tego widać, można zmienić podejście do świata, zobaczyć go w lepszym świetle. Ale żeby odmienić emocje, trzeba pogrzebać w podświadomości. Jakub Julian Ziółkowski, jak wielu z jego pokolenia, czerpie z tradycji surrealizmu. A także z Witkacowskiej „czystej formy". W pracach Ziółkowskiego króluje okrucieństwo, obsesje, paranoje. Jeśli humor, to czarny, jeśli seks, to sado-maso, jeżeli erotyka, to nekrofilska. Horror vacui z osobistymi wyznaniami. Oto tryptyk powstały po azjatyckich wojażach artysty. Kłębowisko ochłapów nadziane na zdeformowane kośćce, przemieszane z tkanką miękką, krwiobiegiem, bebechami. W bezformie wbite oczy, maski, zęby, genitalia, pety, glisty. Wszystko to zdaje się ruszać, buzować, drgać. Makabra, ale na swój sposób pociągająca estetycznie.

Wspomniany już Andrzej Czeczot bawił się bzdurami rodem z polskiego zadupia. Oto przybywa z Kosmosu posłaniec z innej cywilizacji – ale chłop z babą nie pojmują jego pokojowych intencji, za to dostrzegają odmienność. No to – zlikwidować Ufoka! Co następuje, amen.

SKLONOWANA GROZA

W londyńskim Barbican Centre pewien artysta wybudował bunkier. A raczej falsyfikat schronu z czasów II wojny światowej, w skali 1:1. Konstrukcja wyglądała jak scenografia do filmu z gatunku noir. Długi, mroczny tunel, gdzieniegdzie oświetlony opancerzoną żarówką, tory, po których jeździła drezyna. W jednym miejscu zionęło grozą: wydawało się, że w bunkrze zawalił się strop. Mistyfikacja! Co istotne: bunkier nie kojarzył się z żadną narodowością. Był jedynie odtworzeniem wojennej grozy. To przeżycie zawdzięczaliśmy Robertowi Kuśmirowskiemu. Ten artysta tworzy, jakby miał boski dar: potrafi „sklonować" wszystko, co istnieje bądź istniało. Nie korzysta jednak z surowców, z jakich wykonane zostały pierwowzory. Do reprodukcji wykorzystuje byle jakie, powszechnie dostępne materiały. Drewienka, tekturki, styropian, szmaty, modelinę. Tandetę. Ale odbiorca jest tak zmanipulowany, że nie odróżnia prawdy od fałszu. Kuśmirowski robi widzów w konia, którzy – jak nieszczęśni Trojanie – ufają atrapom.

Natomiast Krzysztof Wodiczko stara się uświadomić, że „apokalipsa teraz" dzieje się naprawdę. Film *Pojazd dla weteranów wojennych* pokazywał w Denver, Liverpool i Warszawie. Z dachu humvee, opancerzonego wojskowego samochodu, nadajnik „ostrzeliwał" budynki i przechodniów słowami niechcianej prawdy. Wypowiadali je ludzie doświadczeni wojną. Okaleczeni psychicznie. Trauma zdeterminowała ich obecne życie, niektórych skazała na bezdomność. Przekleństwo za innych. Mirosław Bałka jest mniej dosłowny. W instalacji *Topography*, złożonej z kil-

1.

2.

3.

1. How it is - Mirosława Bałki- w Tate Modern- genialnie prosta metafora ludzkiego bytu
2. Czy każdy jest panem swojego losu - pyta Stanisław Dróżdż Alea iacta est Pawilon Polski 50. Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji
3.Chory ekshibicjonizm czy powrót do normy? Łaźnia męska Katarzyny Kozyry

ku filmów, tropił przyczajone zło. Uśpione, przysypane upływem czasu, ale przecież obecne. Niejako „rozpuszczone" w aurze miejsc, gdzie dokonywano masowych zbrodni – bowiem filmy powstały na terenach hitlerowskich obozów w Polsce. Bodaj najbardziej uniwersalny obraz to potrójna prezentacja wideo zatytułowana *Flagellare A, B, C*. Niemal abstrakcyjne, niewyraźne kadry; migające ręce; do tego dźwięk uderzeń (batem, szpicrutą?). Tyle wystarcza, żeby odbierać wideo jako zapis aktu przemocy. I wiadomo, że okrutnikiem jest człowiek.

ZIOMAL NA PIEDESTALE

Eneasz, bohater wojny trojańskiej, to mityczna superliga, obok Herkulesa i Tezeusza. Czy mamy obecnie herosów na taką skalę? Państwowych przywódców mało kto szanuje, zwłaszcza gdy wychodzą na jaw ich przekręty, rodowodowa arystokracja się nie liczy, tuzy nauki i wielcy odkrywcy cieszą się środowiskowym mirem.

Natomiast w zbiorowej świadomości bohaterami są sportowcy, aktorzy, celebryci, modelki, muzycy pop. Liderzy masowej kultury. Tym popularniejsi, im trudniejsze mieli początki. To dopiero heroiczny wyczyn – odbić się od dna, od biedy i zabłysnąć na światowym forum. Taki ktoś dla współziomków (może lepiej – ziomali?) staje się bogiem. Jak Eminem dla amerykańskich blokersów, Jennifer Lopez dla latynosów, Zidane dla francuskich Arabów. Ostatniego z wymienionych zobaczyłam w… galerii sztuki. Dokumet sportowy jako artefakt. Rok 2006, mistrzostwa świata, wielki Zizou kończy karierę. Siedemnaście kamer skierowanych na jego postać; zoom na twarz. Pozostali zawodnicy stanowią nieistotne tło. Historyczną rozgrywkę rejestruje dwóch artystów: Douglas Gordon i Philippe Parreno. Anglik i Francuz z Algierii, w zgodnej akcji. Efektem – *Zidane: a 21st Century Portrait*, dwukanałowa projekcja-dokument z meczu Real Madryt kontra Villareal. Półtoragodzinny film po raz pierwszy przedstawiono na festiwalu w Cannes pięć lat temu. Psychologiczny wizerunek sportowca-bohatera. Fascynujący. Dowiedzione jest, że odwagę można wyćwiczyć. Zagłuszyć świadomość, wyciszyć instynkt samozachowawczy. Przykład dawał Ryszard Cieślak, podpora (już nieżyjąca) Teatru Laboratorium Grotowskiego (już nieistniejącego). Zarejestrowano jego ćwiczenia do roli Księcia Niezłomnego, a także prowadzone przez Cieślaka i Stanisława Ścierskiego warsztaty z aktorami oraz amatorami w Laboratorium. Jeśli ktoś nie miał kondycji wyczynowca-akrobaty i psychiki z żelaza, odpadał. Wyczerpujący trening ruchowy szedł w parze z ćwiczeniami podświadomości. Miały doprowadzić do tego, żeby samo ciało „przemówiło".

Krakowski twórca Grzegorz Sztwiertnia stworzył pastisz czy raczej parodię Księcia Niezłomnego, ustawiając w stosownych pozach „a la Cieślak" modela z ASP. Następnie puścił wideo w przyspieszonym tempie. Odbrązowił pomnik.

GDZIE CI MĘŻCZYŹNI

Są tacy, którzy choć fortuna im nie sprzyja, przybierają pozy celebrytów. Ich powierzchowność, strój, styl bycia. Trochę w tym magii – może uda się wyglądem zmylić los? Kopiując idola, jego tropami wejdzie się na szczyt?

Ale bohaterstwo w wydaniu współczesnych „menów" przybiera groteskowe formy. Daniel Rumiancew zadrwił z etosu błędnego rycerza. Demonstrował brawurę, walcząc z… drzwiami tramwajowymi. W wideo *Decydujący moment* widzimy artystę rzucającego się na drzwi w chwili, gdy pojazd rusza. Wtedy, gdy staje się to niebezpiecznie, próbuje wsiadać bądź wysiadać. Donkichoteria, która cechuje wiecznych chłopców.

Dorota Nieznalska podważyła mit herosa-kulturysty. Na fotografii zatytułowanej *Potencja* sportretowała umięśnionego faceta w pozie przypominającej *Myśliciela* Rodina. Jej model nie podpiera ręką podbródka, tylko zaciska dłoń w pięść. Drobna zmiana, która sprawia, że z bohatera uosabiającego refleksyjne podejście do życia, mężczyzna u Nieznalskiej zamienia się w prymitywa demonstrującego agresję.

Wiadomo – taki nie popieści, lecz przywali. Chyba że trafi na godnego przeciwnika. Jak Kuba Bąkowski, który zmierzył się fizycznie ze słabszą płcią. I przegrał. W serii zdjęć widzimy go ćwiczącego wespół z Agatą Wróbel. „Kruszyna" nawet się nie poci, gdy artysta pada z wysiłku. „Kobieta mnie bije", powinien zapłakać jak Maksio z *Seksmisji* Machulskiego.

ZROBIENI W KONIA

Jest taka teoria, że mężczyzna nigdy nie zrozumie kobiet i na odwrót. Że to dwa wrogie obozy. Co powiedzieć o sytuacjach, gdy ktoś dokonuje zamiany płci – choćby na potrzeby sztuki? Dywersja? Podstawienie konia trojańskiego?

Jeszcze dekadę temu byłby krzyk: skandal, odmieniec w Zachęcie! Tymczasem *Aldonę* (2007), film z pogranicza dokumentu i sztuki autorstwa Piotra Wysockiego przyjęto bez entuzjazmu, ale i bez afery. Bo do sztuk wizualnych przeniknęła teoria genderowa, podważająca podział na płci na podstawie cech fizycznych. Nie budowa ciała ważna, lecz tożsamość psychiczna. Coraz więcej facetów publicznie przyznaje, że natura pomyliła się dając im męską budowę ciała. Na przykład wspomniana Wiśniewska. Transseksualista z głębokiej prowincji. Przeszedł już kilka operacji, lecz proces płciowej odmiany nie został doprowadzony do końca ze względu na brak środków. Mimo to Aldona czuje się kobietą, zachowuje jak baba, maluje, ubiera, czeka na wybrańca z obiadem. Niemal w tym samym czasie (2007) Katarzyna Kozyra nakręciła *Kastrata*,16-minutowy film. Z sobą w roli tytułowej. Nie znam drugiego polskiego artysty, który ryzykuje równie wiele, jak ona. W każdej realizacji. Od kilku lat wsiąkła w projekt „W sztuce marzenia stają się rzeczywistością". Nauczyła się klasycznego śpiewu. Na przekór tradycji i tremie występowała z ariami Mozarta w Wiedniu (!). Tańczyła jak cheerliderka. Pobierała nauki od drag queen. Pokonała wstyd, stając nago przez publicznością, jako istota składająca sztuce w ofierze seksualne rozkosze. Najmocniejszą realizacją z tej serii jest *Kastrat*. W tym filmie-rejestracji performance'u Kozyra „imituje" chłopca. Clou – publiczne okaleczenie. Scena drastyczna: z obciętego gumowego ptaszka-atrapy płynie krew. Zapewniam – nie chodzi o sensację. Autorka chce zbadać stan, który dla pewnych osób staje się psychicznym imperatywem. Przecież jak świat światem, zdarzają się osoby o „pomylonej" seks-przynależności. Oraz typy obojnacze, niedookreślone. Jedni i drudzy próbują się jakoś znaleźć, osadzić w życiu. *Kastrat* to rzecz o całopaleniu w procesie twórczym. O dogrzebywaniu się do źródeł bólu, niepokoju, wrażliwości. W dodatku praca erudycyjna, z odniesieniami do *Farinellego: ostatniego kastrata* Corbiau, do *Casanovy* Felliniego, *Victora, Victorii* Edwardsa i wielu innych dzieł.

W *Kastracie* Kozyra niejako przywołuje siebie z dawnej pracy, która przed dziesięciu laty wydawała się skandalem. Ale *Łaźnia męska* – bo o nią chodzi – z dzisiejszej perspektywy straciła moc szoku.

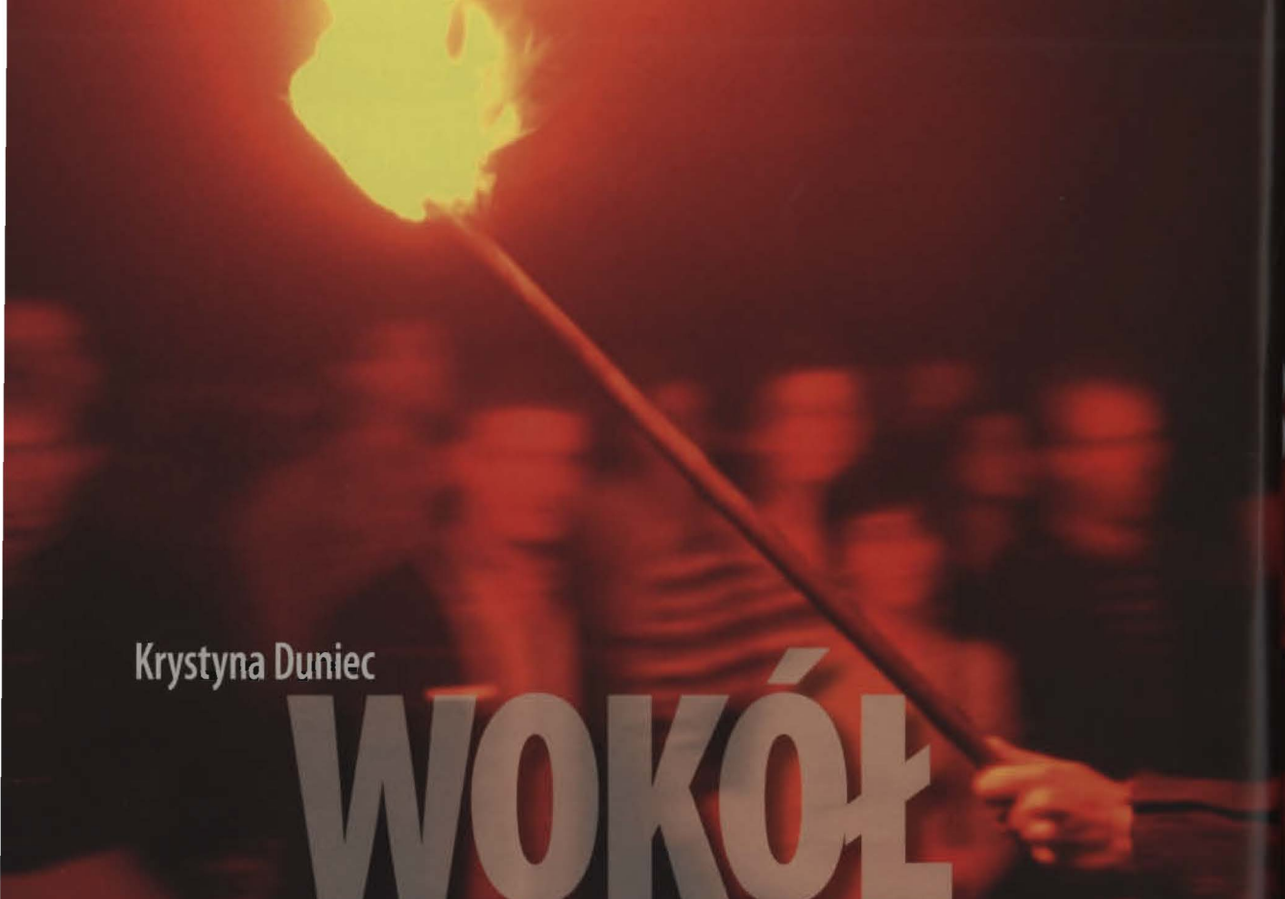
Od tamtego czasu wielu artystów pokusiło się o płciowe mistyfikacje; niejeden upublicznił efekty podglądactwa. Oswoiliśmy się także z chorobami psychicznymi i różnymi mankamentami cielesnymi; starością, nagością, brzydotą. Jednak Kozyra ma prawo zawołać: pierwsza! Jeszcze na studiach, prawie 20 lat temu, zajęła się odchyłem od normy zwanym anoreksją. Vide – plastelinowe akty tragicznie wychudzonej dziewczyny, której nikt w pracowni, poza nią, nie chciał rzeźbić. Potem odważyła się pokazać *Więzy krwi*, billboard z kaleką dziewczyną, wreszcie – clou ekshibicjonizmu, *Olimpię*. Bohaterka-autorka upozowana wedle *Olimpii* Maneta, obok – wideo z przebiegu jej chemioterapii.

Chory ekshibicjonizm? Raczej – powrót do normy. To XX wiek wyrzucił z powszechnej świadomości choroby, starość, nieszczęścia. Kozyra, jak Dydona, upubliczniła własny los. Nie dla sensacji, lecz z potrzeby dawania świadectwa prawdzie. To najlepsza metoda, żeby ukrócić plotki. I nie dać się zrobić w konia. Trojańskiego.

Monika Małkowska
Krytyk sztuki i publicystka. Absolwentka warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Publikuje w prasie codziennej i branżowych periodykach. Od połowy lat 80. zajmuje się modą – projektowaniem, poradnictwem i historią stroju. Od 20 lat współpracuje z Polskim Radiem oraz Tok FM i TVP.

Nikt nie był
z mężów, z niewiast
tak ranny, tak czuły
Jak Kasandra:
ta pierwsza
na zamek pobiegła,
Ta woźnego i ojca
lubego postrzegła,
I na wozie złożone
ciało wojownika.
Jęczy, na wszystkie
strony żałobnie
wykrzyka...

Natalie Portman jako Padmé Amidala, królowa planety Naboo. Fikcyjna postać z sagi filmowej Gwiezdne wojny.



Krystyna Duniec

WOKÓŁ WIDOWISKA

Znany i popularny portal internetowy obwieszcza, że widowisko to zdarzenie przed publicznością, które niejednokrotnie przybiera charakter sztuki. Nic dziwnego, że Wikipedia – bo o niej mowa – odsyła do linków zatytułowanych: cyrk, kabaret, kino, korrida, mecz, spektakl, igrce. Pojawia się nawet link do hasła Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sugerujący, że chociaż mało który aspekt rzeczywistości nie ma charakteru widowiskowego, to jednak widowisko jako takie nie jest całkiem bezkarne. Istotnie, nawet jeśli łączą się z nim tak niewinnie brzmiące skojarzenia, jak: efekty specjalne, sztuczne ognie, balet, ruchome obrazy, dymy, szczudlarze i instrumentaliści, to nie zawsze w historii widowisko cieszyło się całkowitą wolnością oraz powszechną, estetyczną i polityczną akceptacją.

DOŚWIADCZENIE. WYJĄTEK I REGUŁA

Istnieją widowiska, które nie podlegają żadnemu negatywnemu osądowi. Wyobraźmy sobie oto teatralną przestrzeń, niekonwencjonalną, otwartą, nieograniczoną żadną rygorystyczną geometrią budynku, obszar, gdzie wytwarza się intensywna energia, regulowana jedynie oddechami i rytmami bicia serc aktorów i widzów. Widowisko tworzy swobodna improwizacja ich fenomenalnych i semiotycznych ciał. Ta interakcja na granicy biologii i estetyki przebiega w scenografii oszałamiającej kolorystyczną efektownością. Widz, zauroczony intensywnością ruchu fenomenów przesuwających mu się przed oczami, nie jest ani przez chwilę zmuszony do koncentracji uwagi na jakimś jednym obiekcie scenicznym. Może nieustannie zmieniać przedmioty swojej obserwacji. Nie jest w stanie objąć wzrokiem całości scenicznego dziania się. Ramę tego widowiska stanowi bowiem powierzchnia wody. Jest lustrem reprezentacji podwodnego świata. Trudno odróżnić, gdzie kończy się iluzja, a zaczyna kreacja, gdzie mimesis unieważnia wyobrażenie? Lustrzany refleks wody sytuuje podwodny świat w symbolicznym porządku, pozbawionym konwencjonalnej widowiskowości: nie ma żadnych fajerwerków, laserów, głośnej muzyki, wideoprojektorów. A jednak wizualność spektaklu olśniewa i zniewala feerią barw, załamujących się naturalnych świateł, dyskrecją dźwięków, interferencją fal energetycznych emitowanych przez aktorów i publiczność. Ich wzajemne reakcje mają charakter doświadczenia, opartego na stałej zmianie pozycji oglądania i siebie, i wytwarzanego przez siebie świata. Widz nie jest w tradycyjnym teatrze, ale bierze udział w szczególnym performansie egzystencjalnym, jakim jest zanurzanie się w świat przedstawiony i zarazem pływanie na jego powierzchni. Rytmiczne ruchy ludzkiego ciała w wodnej przestrzeni uruchamiają rytmy i energię innych ciał. Rzecz w tym, że widzami są ludzie, ale aktorami ryby i koralowce.

Ten niezwykle spektakularny *visual event* daleki od jarmarcznej ludyczności, ale o efektach wizualnych zapierających dech w piersiach, jaki stanowi rafa koralowa, to przykład spektaklu *live*. Cielesna współobecność aktorów i widzów tego widowiska tworzy wspólnotę demokratyczną, unieważniającą pojęcie wykluczenia któregokolwiek z jej członków. Wszyscy mają te same prawa uczestnictwa w performansie. Rafa koralowa nie ma charakteru artefaktu. Ulotna i przemijająca, realizuje się w swojej teraźniejszości, żyje tylko wtedy, gdy się dzieje – jak powiedziałaby Peggy Phelan. Spełnia podstawowy warunek performatywności: wyraźnie destabilizuje poczucie rzeczywistości i fikcji. Zaciera granice między kondycją aktora i widza, i w końcu, co może najważniejsze, realizuje postulat sprawczości: zmienia mentalnie odbiorcę, wstrząsa nim egzystencjalnie, poszerza jego percepcję świata, wprowadzając element tajemnicy logosu, który stoi za magią podwodnego raju. Uczestnictwo w tym widowisku niezależnym, pięknym, otwartym, nieskolonizowanym, sprawia, że świat ludzi nie wyda się już nigdy taki wyjątkowy. Widowisko rafy koralowej to performatywny akt, który zaczarowując swoją widowiskowością wizualną, przekazuje transcendentny wymiar świata, dostarczając tego szczególnego rodzaju katharsis, o której zasadność i możliwość zaistnienia tak wszyscy się obecnie spierają.

Jeśli za widowisko uznać wszystko to, co jest przeznaczone do oglądania, za odegrane „na żywo" wobec określonej widowni działanie mające charakter teatralnego aktu, to rafa koralowa jest widowiskiem najwyższej rangi, którego magnetyczną siłę stanowią zamiast tradycyjnej akcji teatralnej współistniejące symultanicznie obrazy.

TRADYCJA

W tej sytuacji oczywiste jest, że widowiskiem od zawsze mogło i może być wszystko: i starożytne bachanalia, i średniowieczne despositio crucis, i ceremonie, i pogrzeby narodowe, i mecze sportowe, i demonstracje – nieskończoną listę tego, co może być widowiskiem, stworzyli już kulturoznawcy. Widowisko od zawsze cieszyło się powodzeniem u odbiorców, co nie oznaczało legitymizacji jego wartości przez autorytety, filozofów i artystów sztuki wysokiej. Nie szanowali go starożytni. Cenili jego rytm, harmonię, śpiew i ozdobny, mający moc budzenia afektów język, ale nie zgadzali się na emocjonalne zaangażowanie w nie widza, osłabiające jego duchowość, racjonalność, zdrowy rozsądek, ograniczające efektywność intelektualną. Arystoteles dowodził, że „widowisko, chociaż ma niewątpliwą moc budzenia afektów, jest elementem najmniej artystycznym i najluźniej związanym z samą sztuką poetycką. Tragedia posiada przecież swą moc oddziaływania nawet bez wystawienia na scenie i bez udziału aktorów. Poza tym w przygotowaniu widowiska większą rolę odgrywa sztuka scenografa niż poety".

Tylko nieliczni średniowieczni święci potrafili na chwilę zapomnieć o hipokryzji i przyznać się do fascynacji widowiskiem: „jeden i dwa jest cztery. Jakże nienawistna była

dla mnie ta śpiewka. A jak błogim widowiskiem przy całej swej wewnętrznej pustce był ów drewniany, pełen wojowników koń trojański! I łuna Troi! «I samej Kreuzy cień». (...) Bardzo mnie pociągały widowiska teatralne – przyznawał się Święty Augustyn – bo były pełne obrazów mej niedoli i jeszcze podsycały ogień, jaki mnie palił". Ale i on szybko dołączył do wyznawców widowiskowej szkodliwej niedorzeczności. I tak było przez wieki.

Aż w końcu Jean Jacques Rousseau w słynnym *Liście do d'Alemeberta o widowiskach* postawił sprawę jasno, pytając: „Czy widowiska są same w sobie dobre czy złe?". I on jednak jeszcze wychodząc z założenia, że widowiska są zabawą, a więc przede wszystkim dostarczają zbytecznej przyjemności, doszedł do wniosku, że widowiska teatralne są niewiele warte: „nie gódźmy się na ekskluzywne widowisko (...) Niech przyjemności wasze nie będą gnuśne ani możliwe do kupienia za pieniądze". A przecież to właśnie Rousseau radykalnie rozszerzył pojęcie widowiska teatralnego, wyprowadzając je poza instytucjonalne granice: „na gołym powietrzu, pod gołym niebem powinniście się gromadzić. Niech przyjemności wasze nie będą gnuśne ani możliwe do kupienia za pieniądze, niech nie zatruwa ich nic, co tchnie przymusem, niech będą swobodne i wspaniale jak wy, niech słońce opromienia wasze niewinne widowiska; lud sam stanie się widowiskiem (...) proszę wbić na środku placu drąg uwieńczony kwiatami, zbierzcie tam lud (...) niech widowisko stanowią sami widzowie, niech staną się aktorami, niech każdy siebie ogląda i kocha w innych, aby wszyscy czuli się mocniej złączeni".

Rousseau, jako utopijny rzecznik wspólnoty społecznej, zapowiedział przyszłość widowiska jako produktu artystycznej wspólnoty, uwikłanego w emancypacyjne, polityczne i społeczne konteksty. I chociaż później dziewiętnastowieczne *pièces à grande spectacles* nie mieściły się nadal w sztuce wysokiej, to jednak właśnie ich funkcja performacyjna, wizualna zapewniała im powodzenie. Stopniowo widowiskowość teatralną coraz bardziej waloryzowano. W wieku dwudziestym eksploracja przestrzeni teatralnej postępowała już na wszelkich możliwych planach i na wszystkich stopniach perspektywy, jak chciał Antonin Artaud. Performatywność wkradała się coraz mocniej do teatru, a teatr wkradał się do widowiska i narastało przekonanie, obecnie już ugruntowane, że widowiska mogą być czymś więcej niż tylko samą rozrywką, reklamą i marketingiem, zwłaszcza widowiska skupione wokół protestów przeciwko wojnom, reżimom i krwawym rewolucjom.

DZIŚ I JUTRO

I tak na przykład w tym samym czasie, kiedy w Walt Disney World na Florydzie budowano Epcot Center – gigantyczną piłkę golfową, by w jej wnętrzu pokazywać z pomocą najnowszych technologii cyfrowych historię powstawania świata, w pobliżu stacji kolejowej w Sitges

Na zdjęciach fragmenty ze spektali La Fura dels Baus

hiszpańska grupa teatralna, La Fura dels Baus, krótko po zniesieniu frankistowskiego reżimu, spektaklem *Accions* zaczęła realizację nie tyle spektakli teatralnych, ile happeningów. Widz – pośród rozpędzonych pojazdów, wybuchów sztucznych ogni, spadających z góry kawałków surowego mięsa, między zjeżdżającymi z góry nagimi ciałami, które, gdy rozbiły się na nich wiadra ze sztuczną krwią, rysowały na ścianach krwawe smugi – stawał się aktywnym współtwórcą teatralnego zdarzenia. Widowisko to potwierdza oczywistą tezę, że w polu teatralnym obowiązują trzy perspektywy: estetyczna, socjologiczna i antropologiczna. Zarysowują się one w sposób widoczny zwłaszcza w tych widowiskach, które opowiadają się za pamięcią społeczną i polityczną, kształtującą obywatelską tożsamość. Takich jak widowisko przygotowane przez Roberta Wilsona na terenie Stoczni Gdańskiej *Solidarność. Twój Anioł Wolność ma na imię* w trzydziestą rocznicę utworzenia NSZZ Solidarność, będące jednocześnie rockowym koncertem, wieczorem literackim, wspólnym miejscem historycznej pamięci, gromadzącym tysiące widzów z różnych środowisk.

We współczesnej kulturze akty artystyczne przedstawiają rzeczywistość, a życie performuje rozmaite widowiska, które w różnych przestrzeniach, w hangarach, halach, wieżowcach, fabrykach, na placach i ulicach zagarniają widza swoją agresywną wizualnością, i w których niekonwencjonalne zachowania aktorów czynią go uczestnikiem zdarzeń. Dzisiejszy performans, symultanicznie wykorzystuje zróżnicowane wizualnie technologie, film, fotografię, telewizję, w których słowo nie jest głównym generatorem znaczeń. Współczesny teatr uprzestrzennia tekst swojego scenariusza, wyprowadzając go na niereferencjalne przestrzenie, a zarazem po raz kolejny eksploruje możliwości ciała i jego ekspresji. To za ich sprawą teatr staje się obecnie najaktywniejszą formą kulturowego widowiska, w którym to, co intymne, co człowiekowi najbliższe, staje się publiczne, a więc widowiskowe. Aktorka staje się kobietą, która jako aktorka przedstawia widzom historię swojego ciała należącego już nie tylko do niej.

Kiedyś akcjoniści wiedeńscy wpisując swoje ciało w realną rzeczywistość, wystawiali je na rzeczywisty ból w proteście przeciwko wojnie, opresji i hipokryzji. Dzisiaj aktorka w tradycyjnym teatrze realizuje widowisko rozsadzające jego instytucjonalno-repertuarowy charakter multimedialnym widowiskiem, w którym jej ciało wpisane jest nie w tortury, ale w trójkąt: człowiek – ciało – obraz. W *Anty-Edypie* w reżyserii Michała Zadary aktorka – Barbara Wysocka w zaawansowanej ciąży jest podłączona na lekarskiej leżance do ultrasonografu. Kamery filmowe rejestrujące elektroniczny zapis medycznej aparatury, projektują na otaczające scenę ekrany wewnętrzne rytmy ciała, bicie serc aktorki i płodu. Obecni na scenie muzycy wydobywają ze swoich instrumentów rytm bicia serca płodu, to ono, choć nieobecne, dyktuje warunki artystom. Elektroniczny obraz nie jest jedynie symboliczną re-produkcją ciała, jest też jego produkcją. W ten sposób intymnie obcujemy z prywatnym ciałem kobiety w ciąży, które wykorzystując repertorium wizualnej przemiany w ciało publiczne, pozostawia nas w świadomości, że nie ma już jej wyłącznego „ja". Człowiek jest bowiem maszyną produkcyjną, ale zarazem indywiduum podlegającym egzystencjalnej przemianie: Barbara Wysocka już nigdy nie będzie do siebie należeć, bo odpowiedzialna za inne „ja", dzielić je będzie ze swoim dzieckiem. Prywatne ciało aktorki zapanowało niepodzielnie nad przestrzenią widowiska, całkowicie skupiając uwagę widza na procesie zacierania granic między realnością a kreacyjnością. Aktorka uprzedmiotawiając prywatne ciało przy pomocy aktorskich środków zmieniła swoje ciało „fenomenalne" w ciało „semiotyczne", stanowiące swoisty konstrukt technologiczny z nią samą w roli homo-performans. Bohaterką widowiska okazała się w istocie figura progowa, liminalna. To na jej ciele zapisało się zapośredniczone technologicznie życie ludzkie jako następstwo obrazów, sygnałów elektronicznych, wrażeń nagranych i reprodukowanych za pomocą kamery filmowej rejestrującej bicia serca płodu.

Widowisko antropologiczno-technologiczne Barbary Wysockiej skłania do zadania pytań o narcystyczną osobowość artysty, który eksponuje publicznie swoją prywatność i intymność, a także o narcystyczną tendencję do manifestacji widowiskowości we współczesnym teatrze. Skłania również do refleksji, że narcyzm, który do tej pory alienował, zaczyna łączyć i budować porozumienie. Najciekawsze pytanie dotyczy kategorii polityczności widowiska. O ile bowiem przywykliśmy już wpisywać w politykę publiczne performanse, o tyle kategoria widowiska perspektywie politycznej się wymykała. W wypadku pokazu Barbary Wysockiej i Michała Zadary zaś obowiązuje, ponieważ widowisko to, ujawniając konflikt między osobowym a przedmiotowym ujęciem ciała człowieka przez artystę, podkreśliło napięcie między tym, co indywidualne a co społeczne, a to jest zawsze napięcie polityczne.

Pytanie ostatnie i najważniejsze dotyczy już nie *Anty-Edypa* w Teatrze Polskim w Warszawie. Brzmi bowiem: czy teatr XXI wieku może nie być widowiskiem? ■

Krystyna Duniec *Eseistka i publicystka teatralna. Pracownik naukowy Instytutu Sztuki PAN. Zajmuje się historią teatru dwudziestego wieku i teatrem współczesnym. Autorka książek:* Kaprysy Prospera. Szekspirowskie inscenizacje Leona Schillera i Jana Kreczmar. Grał jakby uczył. *Wspólnie z Joanną Krakowską wydała zbiór esejów* Soc i sex. Diagnozy teatralne i nieteatralne, *nagrodzony w konkursie Fundacji Kultury. Przygotowuje do druku książkę* Mięso i krew. Ciało w teatrze współczesnym.

Gdzie Eneasz
i boski Achilles
bój toczył
Zaraz wzrok
rycerzowi
greckiemu
zamroczył.
Z Eneasza
puklerza jego
ręką dzida
Wyjęta i złożona
przy stopach
Pelida.

Brad Pitt jako Achilles
w ekranizacji Troi *Wolfganga Petersena.*

Paweł Dobrowolski

WITAJCIE W PIEKLE!

La Fura dels Baus pojawiała się w Polsce kilkakrotnie. Za każdym razem wywoływała skandal, bezczelnie przekraczając granice tego, co w teatrze dopuszczalne, a jednocześnie wzbudzała zachwyt i powiększała – niemal jak rewolucyjny zespół punkowy - grono swoich zdeklarowanych fanów.

TORTUROWANIE WIDZÓW

Po raz pierwszy katalońska formacja przyjechała do Polski w 1996 roku na poznański festiwal Malta ze spektaklem *MTM*. Wystawiany w olbrzymiej hali Międzynarodowych Targów Poznańskich pulsował transowym rytmem i jaskrawymi kolorami wyświetlonych na ekranach haseł: „Przemoc", „Siła", „Energia", „Wyluzuj się", „Tańcz". Kiedy wrzeszczący aktorzy z kamerami transmitującymi obraz na telebimy i nachalnie świecąc latarkami widzom po oczach przedzierali się przez zbity tłum, na publiczność padł blady strach. Kilkunastu widzów wyłowionych z tłumu i porwanych przez aktorów znalazło się nagle na olbrzymim ekranie. Z niesłabnącym przerażeniem maltańska publiczność oglądała na telebimach sceny brutalnego odarcia wybrańców z ubrania, oddzielenia od widowni, zadawania im tortur i przeraźliwej agresji (jednemu z podstawionych widzów wyrwano język!). Za pomocą wyrafinowanego, szybkiego montażu relacja „na żywo" została w finałowym momencie perfekcyjnie zmiksowana z zainscenizowaną wcześniej sceną. Spektakl, podobnie jak współczesne media, epatował przemocą i agresywnym obrazem na granicy ludzkiej wytrzymałości. W niezwykle sugestywny, wstrząsający sposób ostrzegał przed manipulacją środków przekazu. Fura dels Baus ma świadomość, że szybkie tempo i wykorzystanie multimediów dają większe możliwości stymulowania realnego świata. W spektaklu *MTM* dokonywało się to w możliwie najbardziej dotkliwy sposób, bo jako ofiary, doświadczyliśmy skrajnie niebezpiecznego przekroczenia granic medialnych konwencji. Praktyka teatralna Fury daje wyczerpującą odpowiedź na pytanie o kształt teatru w epoce multimediów. Całkowicie zamierzona symultaniczność obciąża percepcję widza ilością wrażeń i bodźców do tego stopnia, by nie był w stanie ich wszystkich przyswoić. Dzięki temu dochodzi do przełamania świadomych i racjonalnych procesów mentalnych. Marcin Liber, jeden z ważniejszych polskich reżyserów młodego pokolenia, obecny w 1996 roku na Malcie, tak wspominał występ zespołu: „Co zapamiętałem? Ciała. Mur, który nas podzielił. I strach". *MTM* dla polskiej publiczności był na tyle mocnym wstrząsem, by od tej pory kompania teatralna regularnie już gościła nad Maltańskim Jeziorem.

MANIFEST ŁAJDAKA

La Fura dels Baus na mapie teatralnych zjawisk Katalonii stanowi przypadek ekstremalny. Początki grupy nie zapowiadały jednak czegoś, co miałoby potencjał zrewolucjonizować tamtejszy krajobraz teatralny. W opozycji do Madrytu, gdzie dominowały sceny subwencjonowane i teatry prywatne, w Katalonii za czasów dyktatury Francisco Franco kwitły niezależne grupy teatralne, tj. Els Joglars czy Els Comediants – by wymienić najbardziej znane zespoły. Carlus Padrissa, Pera Tantina i Marcelii Antunez – trójka założycieli Fury – znała się od dzieciństwa. Mieszkali w Moia, w środkowej Katalonii, a następnie, jak większość ich rówieśników, wyjechali do Barcelony. Poznali tam Quito Palomara, który już wówczas zajmował się teatrem ulicznym. Nawiązując do tradycji wędrownych trup kuglarskich w 1979 dali swój pierwszy wspólny występ. Połykanie ognia, szczudła, parady, numery cyrkowe - stały zestaw zużytych środków ekspresji nie był już jednak w stanie kogokolwiek poruszyć. To doświadczenie skłoniło ich do poszukiwania nowego, własnego języka. La Fura dels Baus od chwili powstania do 1984, kiedy sformułowała swój Manifest Łajdaka i zagrała spektakl *Accions*, przeszła wiele znaczących przeobrażeń. Te pięć lat to ważny czas kształtowania się grupy i próby jej samookreślenia na tle nowo powstających, niezależnych grup teatralnych. Wyrazem tego był **Manifest Łajdaka** (Manifesto Kanalia):

Teatr Fury to sztuka akcji, wytwarzanie zdarzeń, stanów wyjątkowych, dających szansę bezpośredniego doświadczenia w teatrze rzeczywistości.

1. Fura dels Baus nie jest zjawiskiem społecznym, nie jest zespołem ani ugrupowaniem politycznym, ani kółkiem zainteresowań, ani żadnym stowarzyszeniem na rzecz czegokolwiek.
2. Fura dels Baus to organizacja przestępcza działająca w obecnej panoramie teatralnej Katalonii.
3. Fura dels Baus to wynik połączenia odrębnych i specyficznych czynników, które korzystnie stymulują się nawzajem.
4. Fura dels Baus jest bliższa autodefinicji gatunku fauny, niż kategorii przykładnego obywatela.
5. Fura dels Baus to teatr niepodatny żadnym regułom i wytyczonym trajektoriom. Funkcjonuje jak maszyna i generuje działania z potrzeby i empatii.
6. Fura dels Baus nie chce nic wiedzieć o przeszłości, nie czerpie z tradycyjnych źródeł, nie lubi nowoczesnego, fabrycznego folkloru.
7. Fura dels Baus wytwarza teatr poprzez nieustanne oddziaływanie na siebie intuicji i poszukiwań.
8. Fura dels Baus eksperymentuje „na żywo". Każda akcja to praktyczne ćwiczenie, agresywna gra wymierzona przeciw pasywności widza, terapia szokowa w celu zaburzenia jego konwencjonalnych relacji ze spektaklem.

Na zdjęciach fragmenty ze spektali La Fura dels Baus

OSZAŁAMIANIE ODBIORCY

Odcięcie się Fury od jakiejkolwiek polityczności należy odczytywać przede wszystkim w kontekście momentu historycznego, w którym powstawała grupa. Był to czas, kiedy po trzydziestu sześciu latach dyktatury nagle przestały obowiązywać wszelkie narzucone normy i zakazy w sztuce. Od lat czterdziestych, na Półwyspie Iberyjskim, teatralne grupy niezależne były przede wszystkim formą opozycji artystyczno-politycznej, której cenzura frankistowska nie zakazywała. W momencie kształtowania się Fury dels Baus, jej założyciele chcieli za wszelką cenę odciąć się od tego jarzma i być prawdziwą anarchistyczną grupą alternatywną, bez jakiegokolwiek uwikłania w system państwowy. Nawet takie tematy jak władza, podporządkowanie, dominacja, strach, przemoc, często poruszane przez grupę, zawsze opracowane były uniwersalnie w sposób mityczny lub poetycki, a nigdy dosłownie polityczny. Ich wczesne spektakle, jak choćby wspomniany *Accions*, to seria sabotujących konwencjonalny teatr, niczym ze sobą niepowiązanych happeningów, z głośną, punkową muzyką graną „na żywo". Fura zamieniała teatr w akcję publiczną, manifestację, sztukę akcji. Nie chodziło jej jednak o prowokację społeczną mającą na celu zmianę świata, lecz o wytwarzanie zdarzeń, chwil aberacji, stanów wyjątkowych i sytuacji dających szansę bezpośrednio doświadczyć w teatrze rzeczywistości, a nie tylko kolejnego przedstawienia-reprezentacji.

Nowy, alternatywny język Fury to połączenie performance'u, happeningu i body artu. Najbardziej rozpoznawalnymi cechami stylu grupy są: bezpośrednie oddziaływanie na zmysły i emocje, aintelektualna agresja, brak tekstu, dominacja ciała, obrazu, dźwięku, akcja nakierowana na oszołomienie widza. Fura dels Baus w swych założeniach chciała wyciągnąć jak najbardziej radykalne wnioski ze zdarzeniowej i performatywnej natury teatru. Działanie, jakie uprawiają można wręcz nazwać multi- i intermedialną praktyką artystyczną chwilowego zdarzenia.

ATAK TERRORYSTYCZNY

Charakterystycznym znakiem grupy jest dzielona przestrzeń, której w równym stopniu doświadczają i używają aktorzy oraz widzowie. W niej aktorzy nie doświadczają bezpieczeństwa sceny. Wręcz przeciwnie, ze wszystkich stron wystawieni są na spojrzenia, dekoncentrację, a nawet na agresję zniecierpliwionych i zdezorientowanych widzów. To akt radykalizacji odpowiedzialności widzów za spektakl, który swoim zachowaniem mogą nawet zburzyć lub zniszczyć. Widzowie uciekający w popłochu przed rozpędzonym wozem wjeżdżającym z impetem w masę ściśniętych ludzi zgromadzonych w namiocie, klaustrofobiczna atmosfera przypominająca bardziej sytuację agresywnej politycznej manifestacji niż mieszczańskiego zwyczaju zasiadania w wygodnym fotelu na widowni, ogłuszająca muzyka, jaskrawe, stroboskopowe światło, piromaniackie efekty – to środki, którymi Fura dels Baus buduje sytuacje poczucia zagrożenia, udzielającego się widzom.

La Fura dels Baus niejednokrotnie angażowała też widzów w akcję wbrew ich woli. W spektaklu *Borys Godunow* aktorzy zainscenizowali wierną rekonstrukcję ataku terrorystycznego na moskiewski Teatr na Dubrowce w 2002 r., podczas którego uzbrojeni Czeczeni uwięzili 922 zakładników. Aby wystraszyć widzów, groźnie na nich pokrzykiwali, strzelali w powietrze, montowali na widowni atrapy bomb. W jednej ze scen wybierali spośród publiczności podstawionego zakładnika, by rozstrzelać go w kulisach. Spontaniczne reakcje oraz podskórne lub jawne, gwałtowne odpowiedzi widzów były zawsze istotnym elementem widowisk teatralnych, jednak w spektaklach Fury dels Baus stały się one aktywną częścią składową przedstawienia – zdarzenia. Teatr, który włącza działania i wypowiedzi odbiorców jako element własnego istnienia, przestaje być spójną całością. Jednak tylko na pozór są to sytuacje, które wymykają się twórcom spod kontroli. Ich wewnętrzna, pełna rygoru myślowego dramaturgia jest precyzyjnie wyreżyserowana i obliczona na konkretny efekt. Przywoływany spektakl *MTM*, zachwycił krytyków bardzo przemyślaną i dokładną strukturą: prolog, 4 scenariusze władzy, epilog. Jak zauważyło wielu recenzentów, każda z części miała swój punkt kulminacyjny i kończyła się tak zwanym „kataklizmem negusa" – katastrofą, która przygotowywała pustą przestrzeń na kolejne miejsce gry.

TEATR TECHNIKI I MASZYN

Gęstość znaków, chóralne współbrzmienia, fizyczność głosu eksponowana w krzyku, jękach, animalistycznych odgłosach i architektonicznym uprzestrzenieniu, budują semantyczne libretta widowiska trupy teatralnej. Środki, których z wirtuozerią zawsze używała Fura w swoich spektaklach od początku predestynowała ją do zajęcia się operą. Po raz pierwszy stało się to w 1996 roku. Obecnie ma już na koncie kilkanaście muzycznych realizacji m.in.: *Męczeństwo Św. Sebastiana* Debussy'ego, *Czarodziejski flet* Mozarta, *Potępienie Fausta* Berlioza, *Carmina Burana* Orffa, a także *Pierścień Nibelunga* Wagnera. Tetralogię można traktować jako sumę artystycznych doświadczeń grupy i w pewnym sensie spełnienie wizji teatru totalnego Wagnera. Choć przy zachowaniu tradycyjnej granicy między sceną a widownią, niczym nieskrępowana wyobraźnia Fury znajduje ujście w opanowywaniu teatralnej architektury technologicznymi rozwiązaniami. Ludzie w kombinezonach, wspinający się po ścianach monumentalnych wnętrz, olbrzymie akwaria wypełnione skłębionymi, ludzkimi ciałami czy kilkudziesięciu akrobatów zawieszonych w powietrzu, tworzących regularną pajęczą sieć i wykonujących przeróżne ewolucje to obrazy-wizytówki grupy, powracające w różnych spektaklach. Fura dels Baus to teatr techniki i maszyn, w którym ludzkie ciało postawione jest na równi z przedmiotami, zwierzętami i liniami energii, by stworzyć z nimi jedną rzeczywistość (jak w cyrku). To już nie jest przedstawienie człowieka podporządkowującego sobie całą naturę. W *Manes* widzowie uciekający przed toczącymi się ogromnymi, drewnianymi jajkami, przed szaleńcami wymachującymi pochodniami, oblewającymi wodą i obsypującymi mąką lub ziarnem kukurydzy stawali się zarazem aktorem i rekwizytem. Fura tworzy teatr niejednorodnych rzeczywistości, które łączy tysiące platform i strumieni energii jak maszyna Deleuze'a.

To uporczywe poszukiwanie nowego języka teatru, tak widoczne u Fury, kieruje nas w stronę teorii chaosu. Na rzeczywistość składającą się z niestabilnych systemów i otwartych obiegów, sztuka odpowiada niejednoznacznością, poliwalencją i symultanicznością. Dramaturgia widowisk Fury dels Baus zbudowana jest z częściowych struktur i aby zagęścić intensywne momenty rezygnuje z jakiejkolwiek próby syntezy.

La Fura dels Baus zaczynała jako alternatywna, agresywna, bezkompromisowa i kontestatorska grupa, by z czasem przejść do pozycji mainstreamowych artystów. Zaczynała od kameralnych spektakli teatru ulicznego, by po zrealizowaniu oprawy ceremonii otwarcia Igrzysk Olimpijskich w Barcelonie w 1992 roku, przejść do spektakli dla wielotysięcznej publiczności, atakujących mnogością bodźców i angażujących percepcję widzów w sposób totalny. Niepostrzeżenie Fura dels Baus stała się zespołem kultowym, marką rozpoznawalną i świetnie się sprzedającą niemal na całym świecie. Obecnie Fura to kilka równoległych zespołów aktorskich, techników, do których bezustannie odbywają się castingi. Dzięki temu zespół może być w kilku miejscach jednocześnie, realizować teatr, operę i film, czy też odbywać podróż dookoła świata na specjalnie wyremontowanym i zaadoptowanym do grania spektakli okręcie Naumon. ■

Paweł Dobrowolski
Dramaturg. Studiował Wiedzę o Teatrze w warszawskiej Akademii Teatralnej i filozofię na Uniwersytecie Warszawskim. Pracuje w Teatrze Studio w Warszawie. Publikował na łamach „Teatru" i „Notatnika Teatralnego".

Jaś Kapela

Zwodnicze znaki! Perfidny spokój!
I piwo też chyba się kończy.
Jak zwierzę? Jak strzał. Jak wczoraj?
Kupa śmiechu z tymi kolegami,
którzy wciąż wierzą,
że jeszcze wszystkie laski będą ich,
że będą się przed nimi tarzać.
Spocone, gotowe.
Też lubię dziewczyny,
lecz jeszcze bardziej lubię wiedzieć,
że nie ma nadziei.
Nawet, jeśli jest.
Nasze historie będą opowiadać,
jako przestrogi dla przyszłych pokoleń,
choć proszę znaleźć mi dzisiaj choć pięciu
szlachetnych ludzi, którzy by nie potwierdzili
powszechnie znanej prawdy:
Darowanemu koniowi w zęby się nie zagląda.
Patrzy mu się w oczy,
głaszcze i daje kostkę cukru. Darowany koń mruczy.
Proszę bardzo mnie z nimi poznać.
Sam chciałbym być tacy jak oni,
mieć tę odwagę nieugiętego sprzeciwu
przeciwko temu, co miłe i ciepłe.
You say: funny. I say: drug.
You say: lol. I say: wyglądasz
mi na osobę, która robi zdjęcia swojemu kotu
i wrzuca je z zabawnymi podpisami do sieci.
Podpisami, które mnie wcale nie śmieszą.
Cokolwiek byś nie powiedział,
ktoś już to powiedział przed tobą.
Po dziesięciu latach oblężenia
nadchodzi czas spłacaniu subprime'ów.

Kamil Sipowicz

Raz Trojanie
Pędzili rydwanem
Na nieoczekiwane
Spotkanie z Romanem
Zamiast Romana
Spotkali Achilla
Popsuli mu piętę
Skończyła się idylla
Helenowie wściekli
Niczym dzikie byki
Wsadzili w konia
Swoje złe nawyki
W ten haniebny spósb
Starego Odysa
Helena uwolnion
Od pysznego Parysa
A morał z tej historii taki
Kiedyś stary i sprytny
Poszukasz Itaki

Muniek Staszczyk

Kon trojański-śmiertelny pocałunek Greków.
Upadek miasta-państwa-cywilizacji.
Fatum-los-schyłkowość.
To tematy drenowane
od dramatów antycznych do dziś,
Bez mitu trojańskiego
nie byłoby Szekspira, Dostojewskiego.
Natura ludzka – odwieczna walka
dobra ze złem,
Tematy poważne w sztuce
są te same od wieków.
Miłość, śmierć, sex.
Bóg bądź jego brak...
Tak myślę...

PODRÓŻE ENEASZA

ITALIA

LACIUM

ZATOKA NEAPOLITAŃSKA

SYCYLIA

KARTAGINA

KARTAGINA
KRAJ – TUNEZJA
STOLICA – TUNIS
JĘZYK URZĘDOWY - ARABSKI
POWIERZCHNIA – 163 610 KM2
POPULACJA – 10 384 000
USTRÓJ POLITYCZNY
– REPUBLIKA PREZYDENCKA
RELIGIA DOMINUJĄCA – ISLAM
DOMENA INTERNETOWA – .tn
KOD SAMOCHODOWY – TN
KOD TELEFONICZNY - +216

SYCYLIA
KRAJ – WŁOCHY
STOLICA – RZYM
JĘZYK URZĘDOWY - WŁOSKI
POWIERZCHNIA – 301 230 KM2
POPULACJA – 60 418 711
USTRÓJ POLITYCZNY
– REPUBLIKA PARLAMENTARNA
RELIGIA DOMINUJĄCA – KATOLICYZM
DOMENA INTERNETOWA – .it
KOD SAMOCHODOWY – I
KOD TELEFONICZNY - +39

TRACJA

TROJA

HAONIA

DELOS

CYKLADY

KRETA

TROJA
KRAJ – TURCJA
STOLICA – ANKARA
JĘZYK KRAJ – TURCJA
STOLICA – ANKARA
POWIERZCHNIA – 783 562 KM2
POPULACJA – 71 893 000
USTRÓJ POLITYCZNY
– REPUBLIKA PARLAMENTARNA
RELIGIA DOMINUJĄCA – ISLAM
DOMENA INTERNETOWA – .tr
KOD SAMOCHODOWY – TR
KOD TELEFONICZNY – 90

KRETA:
KRAJ – GRECJA
STOLICA – ATENY
JĘZYK URZĘDOWY - GRECKI
POWIERZCHNIA – 131 957 KM2
POPULACJA – 11 216 708
USTRÓJ POLITYCZNY
– REPUBLIKA PARLAMENTARNA
RELIGIA DOMINUJĄCA – PRAWOSŁAWIE
DOMENA INTERNETOWA – .gr
KOD SAMOCHODOWY – GR
KOD TELEFONICZNY - +30

TROJANIE

GRAND OPERA W PIĘCIU AKTACH / Libretto Hector Berlioz na podstawie ksiąg II i IV *Eneidy* Wergiliusza

I. ZDOBYCIE TROI
II. TROJANIE W KARTAGINIE

OSOBY:

ENEASZ, bohater trojański, syn Wenus i Anchizesa (tenor)
KOREBUS, młody książę azjatycki, narzeczony Kasandry (baryton)
PANTUS, kapłan trojański, przyjaciel Eneasza (bas)
NARBAL, minister Dydony (bas)
IOPAS, poeta tyryjski na dworze Dydony (tenor)
ASKANIUSZ, 15-letni syn Eneasza (sopran)
KASANDRA, wieszczka trojańska, córka Priama (mezzosopran)
DYDONA, królowa Kartaginy, wdowa po Sycheju, księciu Tyru (mezzosopran)
ANNA, siostra Dydony (kontralt)
HYLAS, młody frygijski marynarz (tenor)
PRIAM, król Troi (bas)
WÓDZ GRECKI (bas)
CIEŃ HEKTORA, herosa trojańskiego, syna Priama (bas)
HELENUS, kapłan trojański, syn Priama (tenor)
DWAJ ŻOŁNIERZE TROJAŃSCY (basy)
BÓG MERKURY (baryton lub bas)
KAPŁAN PLUTONA (bas)
POLIKSENA, siostra Kasandry (sopran)
HEKUBA, królowa Troi (sopran)
ANDROMACHA, wdowa po Hektorze (postać niema)
ASTYANAKS, jej 8-letni syn (postać niema)

CHÓRY

Trojanie, Grecy, Tyryjczycy i Kartagińczycy,
nimfy, satyry, fauny i bożki leśne,
niewidoczne duchy,
Około stu dodatkowych chórzystów.

[Wszystkie nazwy i imiona wg przekładu *Eneidy* Ignacego Wieniewskiego]

Akt I

Porzucony obóz Greków na równinie pod Troją. Po lewej, w pewnej odległości od widowni, wewnątrz Troi, widoczna jest warownia. Po prawej rzeka Simois, a na jednym z jej brzegów mogiła Achillesa. W oddali widać szczyty góry Ida. Na proscenium ołtarz, a w jego pobliżu stojący na podwyższeniu tron. Lud Troi radośnie krąży po równinie. Żołnierze, obywatele, kobiety, dzieci. Tańce i zabawy. Trzech pasterzy gra na fletach, stojąc na szczycie grobowca Achillesa.

CHÓR
Ha! Ha!
Po dziesięciu latach
Spędzonych w tych murach
Ach, cóż za szczęście
Oddychać czystym powietrzem pól,
Których już nie rozdziera bitewny gwar.
Tańce kończą się. Młodzi chłopcy i dzieci nadbiegają ze szczątkami oręża w rękach. Kilka grupek w głębi nadal tańczy.
Ileż tu szczątków! - Grot lancy!
Znalazłem hełm! - A ja dwie włócznie!
Spójrzcie na tę ogromną tarczę!
Zdolna jest unieść człowieka na fali!
Cóż za tchórze, ci Grecy!

ŻOŁNIERZ
Czy wiecie, czyj w tym miejscu
Wznosił się namiot?

CHÓR
Nie! Powiedz nam! Czyj?

ŻOŁNIERZ
Achillesa.

CHÓR
Cofając się ze zgrozą.
Bogowie!

ŻOŁNIERZ
Stójcie, dzielni wojacy!
Achilles nie żyje, sami widzicie
Jego grobowiec – oto on.
Oddala się z uśmiechem pogardy na ustach. Stojący na grobowcu fleciści uciekają w przerażeniu.

CHÓR
To prawda! Parys nas uwolnił
Od tego podłego mordercy.
– Czy znasz konia drewnianego,
Jakiego przed odejściem do Aulidy
Zbudowali Grecy?
– Ten kolosalny rumak, ich dar dla Pallady,
W swych przepastnych wnętrznościach
Mógłby pomieścić cały batalion.
Zburzmy mury, dziś wieczorem
Wciągniemy go do miasta.
Za chwilę ponoć sam król
Przyjdzie go obejrzeć! Gdzież więc jest?
– Nad brzegami Skamandra!
A więc chodźmy bezzwłocznie go zobaczyć!
Biegnijmy! Biegnijmy! Do konia! Do konia!
Bezładnie wychodzą. Pod koniec poprzedniej sceny wśród tłumu pojawia się Kasandra. Biegnie przez równinę w poruszeniu. Jej wzrok jest niespokojny i zagubiony.

KASANDRA
Grecy znikli!... Lecz jakiż to fatalny zamysł
Skrywa się pod dziwnym pośpiechem
Ich odejścia?
Wszystko zdaje się potwierdzać
Mój straszny niepokój!
Widziałam cień Hektora
Krążący po murach miasta
Niczym nocny wartownik,
A jego wzrok posępny
Spoglądał ku leżącemu w oddali
Przylądkowi Sigeum...
Biada! Pogrążony w szaleństwie i upojeniu
Tłum wychodzi za mury, a prowadzi go Priam!
Królu nieszczęsny, w wiecznej ciemności
Stało się, więc wychodzisz!
Nie słuchasz mnie, nie chcesz zrozumieć,
Nieszczęsny ludu,
Który o zgrozo za mną idziesz!
Niestety, oto Korebus, nawet Korebus
Sądzi, iż straciłam rozum!...
Na sam dźwięk jego imienia
Mój lęk rośnie! O bogowie!
Korebus, on mnie kocha!
I jest przeze mnie kochany!
Lecz nie masz dla mnie wesela,
Nie masz miłości, pieśni radosnych,
Ni słodkich snów o czułości!
Straszliwemu losowi, który nade mną ciąży,
Muszę się poddać w pokorze!
Zasmucona, popada w słodkie rozmarzenie.
Korebus!... Musi odejść i opuścić Troadę.
Korebus szybko podchodzi.
To on!

KOREBUS
Gdy Troja do niebios wznosi okrzyki wesela,
Ty uciekasz z pogrążonych w radości pałaców
Do lasów i pól, zadumana Hamadriado!
Niepokój budzisz w ludziach...

KASANDRA
Ach, ukrywam przed waszymi oczami
Straszliwą bojaźń,
Która przepełnia mą duszę!

KOREBUS
Kasandro!

KASANDRA
Zostaw mnie!

KOREBUS
Chodź!

KASANDRA
Odejdź, zaklinam cię!

KOREBUS
Ja, miałbym odejść!
Zostawić cię, gdy najświętszy z więzów...

KASANDRA
Pora umierać, a nie oddawać się szczęściu.

KOREBUS
Opamiętaj się, ukochana dziewico!
Przestań się obawiać, zaprzestając wieszczenia.
Wznieś do lazurowego nieboskłonu
Spokojne oko swej duszy.
Pozwól, by twe serce oświetlił promyk nadziei.

KASANDRA
Zagrożenie czai się zewsząd!
Uwierz memu głosowi, którym przemawia
Barbarzyńskie bóstwo, szykujące nam zgubę.
W księdze przeznaczenia
Mój wzrok umie czytać,
Widzę srożące się nad nami kłębowisko zła!
Ono spadnie na Troję!
Wydany na jego pastwę
Lud będzie gorzko jęczeć,
A krew zabarwi bruk naszych ulic.
Półnagie dziewice porwane przez złoczyńców
Będą wydawać krzyki trwogi
Rozdzierające bramy niebios!
Czarny sęp na najwyższej z wież
Swym krzykiem zapowiada rzeź!
Wszystko się zapadnie,
Spłynie rzeką krwi,
A w twym boku utkwi
Grecki grot żelazny!... Ach!
Korebus podtrzymuje słaniającą się Kasandrę.

KOREBUS
Biedna duszo zagubiona!
Opamiętaj się, ukochana dziewico!
Przestań się obawiać, zaprzestając wieszczenia.
Wznieś do lazurowego nieboskłonu
Spokojne oko swej duszy.
Pozwól, by twe serce oświetlił promyk nadziei.

KASANDRA
Śmierć wisi już w powietrzu...
Widziałam posępny błysk
Jej zimnego, morderczego wzroku!
Jeśli mnie kochasz, oddal się –
Odejdź!...
Idź do swego ojca udzielić mu wsparcia,
Jakiego na stare lata potrzebuje,
A które nam jest zbędne.

KOREBUS
Gdyby takie nieszczęścia miały spaść
Na ciebie, najdroższa,
Jakimże okiem patrzyłby na mnie ojciec,
Widząc, że narzeczoną
Porzuciłem w chwili zagrożenia?
Lecz ziemia i niebiosa,
Zapomniawszy o wojnie,
Świadczą o twym błędzie.
Łagodne ciepło powiewów wietrzyku,
Morze toczące leniwie swe fale
Wokół przylądków Tenedos,
Spokojne stada, które pasą się
Na fałdzistych równinach,
Szczęśliwy pasterz nucący pieśni
I radosne ptactwo,
Które niczego zdaje się nie słyszeć
Pod baldachimem nieba,
Wyśpiewując na wszystkie strony świata
Jedynie hymn pokoju.

KASANDRA
Zwodnicze znaki! Perfidny spokój!
Śmierć wisi już w powietrzu,
Widziałam posępny błysk
Jej zimnego, morderczego wzroku!
Odejdź stąd jeszcze dzisiejszego wieczoru,
Wysłuchaj moich błagań.
Niechaj brzask jutrzenki
Nie ujrzy cię w naszych murach!
Umieram z trwogi, a moje serce pęka!
Odejdź dziś wieczorem,
Odejdź dziś wieczorem!

KOREBUS
Opuścić ciebie dziś wieczorem!
Kasandro! Ja cię uwielbiam!
Ratuj mnie, błagam!
Czyliż pragniesz, aby mnie zabiła
Tak straszliwa rozpacz?
Jak możesz mówić bez cienia litości:
„Odejdź dziś wieczorem,
Odejdź dziś wieczorem!"

KASANDRA
Jeśli kiedykolwiek, Korebusie, sądziłeś
Żem godna twej miłości, odejdziesz!

KOREBUS
Na wszystkich bogów niebios i Erebu,
Kasandro, musisz mnie wysłuchać!
Na kolana przed tobą padam, Kasandro!

KASANDRA
Tak wielkiemu bólowi nie potrafię się oprzeć!
O bogowie okrutni!

KOREBUS
Opuścić ciebie dziś wieczorem!
Kasandro! Ja cię uwielbiam!
Ratuj mnie, błagam!
Czyliż pragniesz, aby mnie zabiła
Tak straszliwa rozpacz?
Jak możesz mówić bez cienia litości:
„Odejdź dziś wieczorem,
Odejdź dziś wieczorem!"
Kasandro! O rozpaczy!

KASANDRA
Wysłuchaj mnie, błagam,
Niech jutrzenka w tych murach
Już cię nie ogląda!
Z przerażenia umieram,
Moje serce jest rozdarte!
Odejdź dziś wieczorem,
Odejdź dziś wieczorem!
Ślepy i głuchy jak oni! A więc trwasz w chęci
Złożenia siebie w ofierze zgubnej miłości?

KOREBUS
Nie opuszczę cię!

KASANDRA
W tym strasznym dniu
Chcesz więc walczyć u boku mych braci?

KOREBUS
Nie opuszczę cię!

KASANDRA
Oto więc moja ręka
I mój czysty pocałunek oblubienicy!
Całuje go.
Zostań! Śmierć pełna zawiści
Szykuje na jutro nasze małżeńskie łoże.

KOREBUS
Chodź! Chodź!
Wyprowadza ją, przerażoną. Wchodzą: Askaniusz w towarzystwie dzieci, Hekuba z księżniczkami, Eneasz na czele trojańskich wojowników, Priam i kapłani.

CHÓR
Bogowie wieczne chroniący miasto,
Przyjmijcie nasze kadzidła
I usłyszcie okrzyki szczęścia
Swego wiernego ludu!
O wy, bogowie nieśmiertelni,
Którym swobodę zawdzięczamy,
Boże Olimpu! Boże mórz i oceanów!
Władcy wszechświata,
Przyjmijcie świadectwa naszej wdzięczności.

TANIEC ATLETÓW
Ludowe tańce i zabawy.
Wolnym krokiem wkracza Andromacha, trzymając za rękę Astyanaksa. Oboje są w białych, żałobnych strojach.

CHÓR
Oto Andromacha i jej syn!
Cóż za los!
Te krzyki publicznej radości...
Astyanaks składa u stóp ołtarza wieniec kwiatów. Andromacha klęka obok niego i przez kilka chwil oddaje się modłom.
I ten smutek bez granic,
Ta głęboka żałoba,
Andromacha podnosi się i prowadzi syna przed tron Priama.
Ta niema boleść!
Andromacha przedstawia syna królowi i królowej. Przytula Astyanaksa do łona gestem konwulsyjnej czułości.
Żony i matki płaczą na ich widok...
Priam wstaje i błogosławi chłopca, podobnie czyni Hekuba. Król i królowa ponownie zasiadają na swoich tronach.
Onieśmielony Astyanaks przytula się do matki.
Bolesne wzruszenie Andromachy staje się coraz większe.

KASANDRA
Przechodząc z tyłu sceny.
Niestety! Wstrzymaj swe łzy,
Wdowo po Hektorze...
Czując napływające do oczu łzy, opuszcza welon na twarz.
Na dalsze nieszczęścia
Zachowaj ten gorzki płacz...
Andromacha znowu bierze Astyanaksa za rękę i oddala się, przechodząc przed grupkami zgromadzonych ludzi. Tłum rozstępuje się przed nimi. Niektóre kobiety płaczą, kryjąc twarze na piersiach stojących obok mężczyzn. Andromacha z synem oddalają się powolnym krokiem.

CHÓR
Ach!

ENEASZ
Wbiegając.
O władco tego ludu i żołnierzy!
Tłum ucieka i grzmi jak wodospad.
Nie sposób go powstrzymać.
Cud straszliwy go przeraził.
Laokoon, widząc jakiś niecny podstęp
W dziele Greków, nieustraszonym ramieniem
Rzucił włócznią w drewnianą budowlę,
Aby ją spalić.
Podjudzając niepewny, niezdecydowany tłum.
Wówczas dwa monstrualne węże,
Przepełnione wściekłością, wypełzły na plażę,
Rzuciły się na kapłana
I swymi śmiertelnymi cielskami

Go oplątały, zionąc mu w twarz
Palącym oddechem
I pokrywając krwawym jadem,
Po czym na naszych oczach go pożarły.

PRIAM, PANTUS, KOREBUS, ENEASZ, HELENUS, KASANDRA, ASKANIUSZ, HEKUBA, LUD
Straszliwa kara!
Tajemnicza okropność!
Ta przerażająca opowieść
Zmroziła mi krew w żyłach...
Dreszcz zgrozy
Przenika mnie całego/całą!
Laokoon! Kapłan!
Ofiara gniewu bogów,
Żywcem pożarty przez ohydne stwory,
Zgroza!

KASANDRA
O ludu żałosny!
Tajemnicza okropność!
Ta przerażająca opowieść
Zmroziła mi krew w żyłach...

ENEASZ
Niechaj chroni nas bogini,
Stawmy czoła nowemu niebezpieczeństwu!
Prawdą jest, iż Pallada chciała pomścić
Okrutną zniewagę.

PRIAM
By ją przebłagać,
Spełnijcie bez zwłoki me rozkazy.

ENEASZ
Na starannie rozmieszczonych kołach
Postawcie konia
I niech każdy go ciągnie uroczyście,
Niechaj go prowadzi do Palladium!
Wokół świętego przedmiotu
Sformujcie orszak,
Dzieci, kobiety i wojownicy,
Posypcie drogę kwiatami.
Niechaj aż do Troi trąby i liry
Towarzyszą waszym śpiewom!

RAZEM
Wokół świętego przedmiotu
Sformujcie/sformujmy orszak,
Dzieci, kobiety i wojownicy,
Posypcie/posypmy drogę kwiatami.
Niechaj aż do Troi trąby i liry
Towarzyszą waszym/naszym śpiewom!

KASANDRA
Przemierzając scenę, jakby zagubiona.
Biada!

PRIAM, HEKUBA, ENEASZ, PANTUS, KOREBUS
Pallado, wybacz Troi!
Wszyscy wychodzą. Kasandra pozostaje sama na proscenium. Przez chwilę idzie za tłumem, po czym gwałtownie zawraca.

KASANDRA
Zupełnie zagubiona
Nie chcę patrzeć na tę żałosną uroczystość,
W której upaja się
Pełen nadziei na radosną przyszłość
Lud, skazany na zagładę,
Którego nic niestety nie powstrzyma
W jego drodze ku otchłani.
Okrutne wspomnienia!
Chwała ojczyzny!... Mam widzieć, jak gaśnie
Najczystszego szczęścia urzekający obraz!
O Korebie! O Priamie! Próżne trudy i odwaga,
Łzy niepokoju zalewają mi twarz!
W oddali słychać dźwięki triumfalnego orszaku.

KASANDRA
Czyliż to złudzenie
Mych przerażonych zmysłów?
Najświętsze chóry Ilionu!

CHÓR
O władcy bogów córo ukochana,
W hełm i włócznię uzbrojona,
Mądra wojowniczko o łagodnym wzroku,
Sprzyjaj naszym losom,
Uczyń Ilion niezwyciężonym,
Chroń nas, o piękna Pallado.

KASANDRA
Ach, oto już orszak!... Widzę go w oddali!
Wróg nadchodzi, a miasto stoi otworem!
Ten lud szalony, co zmierza ku swej zgubie,
Z jakąż niecierpliwością spełnia rozkazy króla!
Dźwięki orszaku zbliżają się.

CHÓR
O władcy bogów córo ukochana,
W hełm i włócznię uzbrojona,
Mądra wojowniczko o łagodnym wzroku,
Usłysz nasze głosy, przecudna dziewico,
Które z dźwiękami fletów Dindymene
Współbrzmią najwyższymi tonami.
Niech frygijskie trąby i trojańskie liry
Zaniosą do ciebie nasze czci pełne pieśni!

KASANDRA
Słychać coraz potężniejszy śpiew!
Olbrzymia machina na kołach
Zbliża się... Oto ona!

CHÓR
Wchodzi na scenę i ustawia się z tyłu po obu jej stronach. Środkiem sceny nadjeżdża koń z idącym za nim orszakiem.
O władcy bogów córo ukochana,
W hełm i włócznię uzbrojona,
Mądra wojowniczko o łagodnym wzroku,
Radosną girlandą
Wokół daru dla bogini
Tańczcie, weselcie się!
Rozsypujcie po ziemi
Pachnący deszcz wiosennych konwalii.
Chroń nas, Pallado!
Nagle śpiewy urywają się. Chór rozbiega się na wszystkie strony, kilka kobiet wychodzi, jakby chciały zobaczyć, co dzieje się za kulisami, po czym szybko wraca.

KILKU MĘŻCZYZN Z LUDU
Cóż to? Skąd ten niepokój?

KASANDRA
Na Jupitera! Wahają się!
Tłum wpadł w poruszenie!

KOBIETY
Z brzucha kolosa dobiega szczęk broni...

KASANDRA
Zatrzymuje się... O bogowie! A jeśli...

MĘŻCZYŹNI
Szczęśliwa wróżba! Śpiewajcie, weselcie się!
Śpiew wzmaga się, potężniejszy niż uprzednio.

CHÓR
O wy, dumne szczyty Pergamonu!
Radosnym płomieniem
Triumfalnie rozbłyśnijcie!
Chór przyłącza się do orszaku i oddala się.

KASANDRA
Stójcie! Stójcie! Tak, płomienie i topory!
Rozpłatajcie brzuch konia!
Laokoon!... Grecy!... W tym koniu
Tkwi piekielna pułapka!...
Mój głos ginie! Znikąd nadziei!
Nie macie litości, o bogowie,
Dla tego ludu ogarniętego szaleństwem!
Czy godzi się używać swej wszechmocy,
Aby zawieść lud na skraj otchłani,
Zamykając mu oczy!
Nasłuchuje ostatnich dźwięków triumfalnego marsza, który coraz bardziej oddala się i nagle cichnie.
Wchodzą, a więc stało się,
Los pojmał swą ofiarę!
Siostro Hektora, idź ginąć pod szczątkami Troi!
Wychodzi.

Akt II

OBRAZ 1

Sala w pałacu Eneasza, oświetlona zaledwie małą lampką. Z oddali dochodzą dźwięki walki.

Eneasz, na wpół uzbrojony, śpi wyciągnięty na łożu. Przestraszony Askaniusz wychodzi z sąsiedniego pomieszczenia. Przez chwilę nasłuchuje, po czym zbliża się do łoża ojca. Dźwięki miasta milkną. Chłopiec, nie ośmielając się budzić ojca, wraca do swojego pokoju. Z ciemnego kąta, powolnym i uroczystym krokiem, podchodzi do Eneasza zakrwawiony cień Hektora. Jego broda i włosy są brudne i potargane. Zbliża się do Eneasza, chwilę stoi nieruchomo i przygląda się, głęboko wzdychając. Jakiś głośniejszy dźwięk z oddali gwałtownie budzi Eneasza. Widząc stojącego przed nim Hektora, Eneasz początkowo waha się, po czym na wpół leżąc, zwraca się do niego.

ENEASZ
O nadziejo świetlana Troi!... O Trojan ostojo!
Po tylu mozołach swoich rodaków,
Z jakiej do nas powracasz krainy?
Jaka chmura przesłoniła twe szczęśliwe oczy?
Jaki ból, Hektorze, skaził twe oblicze?

CIEŃ HEKTORA
Ach, uchodź, synu Wenus!
Wróg zajął nasze mury!
Cała Troja ginie ze szczytu zrzucona!
Od świątyń po pałace burza ognia
Toczy swe nieczyste kłęby...
Uczyniliśmy, co w naszej mocy,
Aby ojczyznę ratować.
Los chciał inaczej. Pergamon powierza ci
Swoje dzieci i swe bóstwa. Idź szukać Italii,
Gdzie dla swego ludu, po długiej wędrówce
Po wodach mórz i oceanów
Założysz potężne imperium,
Które w przyszłości zawładnie całym światem
I gdzie czeka cię heroiczna śmierć.
Hektor powoli odchodzi, a jego sylwetka staje się coraz bardziej niewyraźna, podczas gdy Eneasz śledzi go wystraszonym wzrokiem. Wchodzi Pantus z zakrwawioną twarzą, niosąc posągi trojańskich bogów.

ENEASZ
Jaka jeszcze nadzieja nam pozostała, Pantusie?
Gdzie walczyć, dokąd biec?

PANTUS
Zalane krwią miasto płonie! To dzień klęski!
Priama już nie ma!
Wyszedłszy z monstrualnego konia,
Grecy wybili straże u naszych bram.
Niezliczone kohorty napływają z zewnątrz,
Biegną we wszystkich kierunkach,
Podsycając pożar,
Który roznieciła podła perfidia ich wodzów;
Inni zajmują wały obronne.
Wchodzi Askaniusz.

ASKANIUSZ
Ojcze! Pałac Ukalegona płonie!
Jego dach spływa rozżarzonym deszczem!

ENEASZ
Przerywając mu.
Chodź z nami, Askaniuszu!
Wchodzi Korebus na czele zbrojnych.

KOREBUS
Do broni, Eneaszu!
Chodź! Warownia, ale otoczona,
Jeszcze się trzyma!

ENEASZ
Za wszelką cenę musimy tam dotrzeć.
Gotowi na śmierć
Próbujmy się bronić.
Jedynym ratunkiem zwyciężonych
Jest zbyć się ratunku.
W oddali słychać głośne hałasy i krzyki.

CHÓR
Jedynym ratunkiem zwyciężonych
Jest zbyć się ratunku.
Czy słyszycie walące się wieże?...
Wszechogarniający ogień?
Wrzaski Greków? Ich tłum wciąż narasta.
Idźmy! Rozpacz pokieruje naszymi ciosami.

WSZYSCY
Gotowi na śmierć próbujmy się bronić,
Jedynym ratunkiem zwyciężonych
jest zbyć się ratunku.
Eneasz bierze Askaniusza za rękę i wprowadza go między zbrojnych.
Marsie! Erynie! Prowadźcie nas!
Wychodzą.

OBRAZ 2

Wnętrze pałacu Priama. W głębi widać otoczoną kolumnami galerię; zza jej niskiej balustrady widać położony znacznie niżej plac. Między kolumnami, w oddali rysuje się szczyt góry Ida. Przed ołtarzem Westy (Kybele) płonie ogień.

Poliksena, w otoczeniu kobiet trojańskich, stoi w pobliżu ołtarza. Niektóre z kobiet klęczą, inne siedzą na ziemi lub leżą na stopniach ołtarza z twarzami zwróconymi do dołu. Wszystkie przyjęły postawę najgłębszego smutku.

CHÓR TROJANEK
Ach! Potężna Kybele,
Bogini nieśmiertelna, matko nieszczęśliwych,
Bądź pomocna Trojanom, ich wysiłkom
W tych strasznych chwilach!
Ocal przed hańbą i przed zniewoleniem
Ich matki i siostry.
Zniszcz broń bezbożną, jaką w swych rękach
Trzymają perfidni zwycięzcy.
Potężna Kybele,
Bogini nieśmiertelna, matko nieszczęśliwych,
Bądź pomocna Trojanom, ich wysiłkom
W tych strasznych chwilach!
W tych strasznych chwilach!
Wchodzi Kasandra z rozwianymi włosami.

KASANDRA
Nie wszyscy zginą. Waleczny Eneasz
I jego ludzie po trzykroć wracali do boju,
Uwolnili naszych dzielnych obywateli
Uwięzionych w Warowni.
Skarb Priama jest w rękach Trojan.
Wkrótce w Italii, dokąd wzywa ich los,
Zbudują jeszcze piękniejszą i potężniejszą
Nową Troję.
Zmierzają w stronę Idy.

CHÓR
A Korebus?

KASANDRA
Zginął.

CHÓR
O bogowie okrutni!

KASANDRA
Po raz ostatni
Przed ołtarzem Westy się skłaniam.
Idę za mym młodym małżonkiem.
Ta chwila kończy moje zbędne życie.

CHÓR
Oto godna siostra Hektora!
Wieszczka, którą Troja oskarżała o szaleństwo!
Był jeszcze czas, aby nas ocalić,
Gdy wczoraj przepowiadała
Tę straszną katastrofę!

KASANDRA
Wkrótce jej także nie będzie.

CHÓR
O rozpaczy! O próżny żalu!

KASANDRA
Lecz wy, gołąbki wylęknione,
Czy potraficie pogodzić się
Z tak strasznym zniewoleniem? Poddać się
Brutalnym prawom zwycięzców,
Hańbą okrywających dziewice i małżonki?

CHÓR
Czyliż ze swych serc
Wszelką mamy wygnać nadzieję?

KASANDRA
Nadzieję! O nieszczęsne!
W tych ogniem rozświetlonych mrokach
Czy nie widzicie, czy nie słyszycie
Okrutnych Myrmidonów,
Którzy nasze zajęli ulice,
I tych, którzy u bram pałacu stoją?

CHÓR
To już koniec,
Nie masz przed nimi żadnej ucieczki.

KASANDRA
Żadnej, mówicie? Jeśli honor wami kieruje,
Wskazując na galerię.
Dla kogóż to ta przepaść
Stoi przed wami otworem?
Wskazując na swój sztylet i na pasy kobiet.
Dla kogóż te sztylety i jedwabne sznury,
Jeśli nie dla was, trojańskie kobiety?
Niewielka część spośród kobiet stoi w milczącym przerażeniu.

NAJLICZNIEJSZA CZĘŚĆ CHÓRU
Bohaterko miłości i honoru, prawdę mówisz!
Pójdziemy za tobą!

KASANDRA
Czyż za dnia
Nie zostaniecie przez Greków zhańbione?

WIELKI CHÓR KOBIET
Nie, Kasandro, przysięgamy!

KASANDRA
Czyż nie będziecie
W triumfalnym orszaku wleczone?

WIELKI CHÓR KOBIET
Nigdy! Przenigdy!
Za tobą na śmierć pójdziemy.
Kobiety rozmawiają między sobą. Niektóre chwytają za liry, zaczynają grać i śpiewać.

WIELKI CHÓR KOBIET
Dołączając do jej chwały, podzielając jej los,
Przez naszą śmierć
Unicestwijmy zwycięstwo Greków!
Czyste i wolne żyłyśmy, a tej strasznej nocy
Czyste i wolne zstąpimy do krainy zmarłych!

KASANDRA
Zwracając się do małej grupki kobiet.
Wy, które drżycie i stoicie w milczeniu,
Czyliż się wahacie?

MAŁA GRUPKA KOBIET
Ach! Dreszcz mnie ogarnia!

KASANDRA
Jak to! Przyjmiecie życie w hańbie,
Serc wielkich niegodne?...

MAŁA GRUPKA KOBIET
Niestety!... Tak młodo umierać!

KASANDRA
z mocą
A więc idźcie ubierać stoły
I słać łoża swych panów!
Precz, niewolnice!

MAŁA GRUPKA KOBIET
Litości...

KASANDRA I WIELKI CHÓR KOBIET
Hańba wam!
Idźcie do tych zdrajców,
Do stóp im się rzućcie, całujcie ich kolana!
z wyrazem pogardy na twarzy
Idźcie żyć! Tesalijki!
Hańba wam! Precz! Nie jesteście Trojankami!
Wyganiają wahające się kobiety. W milczeniu grupka cofa się przed pozostałymi w kierunku kulis i znika. Pozostałe wracają na scenę w rosnącym nastroju egzaltacji.

WIELKI CHÓR KOBIET
Kasandro, za tobą idziemy na śmierć!
Nie zostaniemy przez Greków zhańbione,
Nie będziemy
W triumfalnym orszaku wleczone,
Nigdy! Przenigdy! Przysięgamy!
Ponownie chwytając liry.
Dołączając do jej chwały,
Podzielając jej los,
Przez naszą śmierć unicestwijmy
Zwycięstwo Greków!
Czyste i wolne żyłyśmy, a tej strasznej nocy
Czyste i wolne zstąpimy do krainy zmarłych!
Otwórz przed nami, Plutonie, Bramy Tenaronu!
Zagraj nam, Charonie, swe żałobne fanfary!

KASANDRA
z najwyższą egzaltacją
Korebusie! Hektorze! Priamie! Królu! Ojcze!
Bracie! Ukochany!
Idę do was! Usłyszcie ich przysięgę,
Bogowie zaświatów!
Chwyta lirę jednej z Trojanek.
Umrzyjcie w pełni chwały,
Podzielając mój los,
Przez swoją śmierć
Unicestwijcie zwycięstwo Greków!
Czyste i wolne żyłyśmy, a tej strasznej nocy
Czyste i wolne zstąpimy do krainy zmarłych!
Pod koniec sceny pojawia się jeden z greckich wodzów; podbiega z wysoko wzniesionym mieczem, lecz na widok Trojanek zatrzymuje się.

WÓDZ
pod koniec pieśni chóru
Co za widok! Z lirami w rękach!...
Wbrew sobie podziwiam najwyższą ironię
Tego szlachetnego uniesienia!
Kasandra!... Jakaż jest piękna,
Gdy tak śpiewa pieśń śmierci,
Bachantka o błękitnym oku,
Upojona harmonią!
Wchodzi grupa Greków.

ŻOŁNIERZE
Skarb! Skarb! Wydajcie nam skarb!
Wznoszą miecze nad głowami kobiet.

KASANDRA
Gardzimy waszymi tchórzliwymi groźbami,
Potwory krwią opite, plugawe i chciwe!
Nie zaspokoicie, rabusie, swego głodu złota!
Wbija sztylet w swoją pierś i podaje go Poliksenie.
Masz! Ból jest niczym!
Poliksena wbija sztylet w swoją pierś. Kasandra chwieje się, ale nadal stoi.

NASTĘPNY ODDZIAŁ GREKÓW
wchodząc
O bogowie nieprzyjaźni! O smutku!
Pokryci ranami, z krwawej rzezi
Eneasz i Trojanie umknęli naszym ciosom.
I zbiegli, skarb ze sobą unosząc!...

KASANDRA *umierając* i **KOBIETY** *niektóre rozwiązując pasy i wyciągając sztylety*
Mimo waszych wysiłków,
Oto zmierzają już wszyscy w kierunku Idy,
A my waszej furii stawiamy wyzwanie.
Wszystkie kobiety machają welonami i chustami w kierunku góry Ida.
Ratuj naszych synów, Eneaszu! Italia! Italia!
Niektóre rzucają się w przepaść, inne duszą się jedwabnymi sznurami lub zabijają ciosami sztyletów. Krzyki zgrozy Greków, którzy biegną w kierunku galerii. Podczas tej ostatniej sceny Kasandra, po zadaniu sobie ciosu sztyletem, widząc jak Trojanki rzucają się w przepaść, idzie chwiejnym krokiem w głąb sceny, lecz brakuje jej sił, aby dotrzeć do galerii. Pada na kolana, ostatnim wysiłkiem unosi się, wyciąga ramiona w kierunku góry Ida, po czym, z okrzykiem:
Italia!
Pada martwa.

Akt III

Duża, pełna zieleni sala w pałacu Dydony w Kartaginie. Po jednej stronie sceny wznosi się tron otoczony symbolami rolnictwa, handlu i sztuki. Po drugiej stronie i w głębi sceny – amfiteatr, na którego stopniach siedzą niezliczone tłumy.

CHÓR
część ludu Kartaginy
Świętu Kartaginy niebo zdaje się błogosławić!
Czy kiedykolwiek nastąpił równie piękny dzień
Po tak straszliwej nawałnicy?
Jaki łagodny wietrzyk!
Palące promienie słońca koją świat po burzy.
Na ten widok rozległa równina
Cała drży z radości,
A słońce rozświetla złocisty uśmiech
Budzącej się przyrody.
Wchodzi Dydona w otoczeniu świty. Lud siedzący na stopniach amfiteatru wstaje na jej widok i zaczyna machać kolorowymi chorągiewkami, gałązkami, kwiatami. Dydona zasiada na tronie, po jej lewej stronie siada jej siostra, po prawej Narbal. Otacza ich kilku żołnierzy.
Chwała Dydonie, naszej ukochanej królowej!
Górującej urodą, gracją i geniuszem,
Królowej z łaski bogów,
Królowej z miłości jej poddanych!
Lud macha gałązkami i rzuca pęki kwiatów.

DYDONA
Stojąc na podwyższeniu przed tronem.
Skończyło się siedem lat udręki od dnia,
Gdy umykając przed nienawiścią Tyrana,
Który zgładził mego dostojnego małżonka,
Musiałam wraz z wami uciekać
Z Tyru ku wybrzeżom Afryki.
I oto już widzimy wznoszącą się Kartaginę,
Jej kwitnące pola, jej flotę pod żaglami!
Z odległych krain, gdzie wstaje jutrzenka,
Przywozicie, dzielni żeglarze,
Zboże, wino, wełnę i żelazo
Oraz wszelkie wyroby, których nam brakuje.
Drodzy Tyryjczycy,
Tyle szlachetnego trudu
Wzbudziło w mym sercu
Jakże słuszną dumę!
Lecz nie ustawajcie w swym znoju,
Nadal zmierzajcie drogą
Wyznaczoną przez boga,
Który wzywa do dalszych wysiłków!
Dawajcie przykład całej ziemi.
Wielcy w pokoju,
Na wojnie bądźcie
Narodem bohaterów.

LUD
Wielcy w pokoju,
Na wojnie bądźmy
Narodem bohaterów.

DYDONA
Nikczemny Jarbas chce mi nałożyć
Jarzmo budzącego odrazę małżeństwa.
Lecz próżne jego zuchwalstwo.

LUD
Lecz próżne jego zuchwalstwo.

DYDONA
W rękach waszych i boskich leży moja obrona.

LUD
Chwała Dydonie,
Naszej ukochanej królowej!
Każdy z nas gotów oddać za nią życie!
Wszyscy będziemy jej bronić.
Stawimy czoła
Zuchwalstwu i nienawiści Jarbasa,
I odepchniemy w głąb pustyni
Dzikiego Numidyjczyka!

DYDONA
Drodzy Tyryjczycy, wasz trud szlachetny
Wzbudził w mym sercu
Jakże słuszną dumę!
Bądźcie dumni i szczęśliwi!
Nadal zmierzajcie drogą
Wyznaczoną przez boga,
Który wzywa do dalszych wysiłków!

LUD
Wszyscy będziemy jej bronić.
Bądźmy dumni i szczęśliwi!
Nadal zmierzajmy drogą
Wyznaczoną przez boga,
Który wzywa do dalszych wysiłków!

DYDONA
Ten piękny dzień, który na zawsze
Winien zostać w waszej pamięci,
Został przeze mnie wyznaczony
Na ukoronowanie dzieła pokoju.
Zbliżcie się, budowniczowie,
Żeglarze i rolnicy,
Weźcie z mych rąk zasłużoną nagrodę
Za waszą pracę, która państwom
Nadaje potęgę i życie.
Orszak budowniczych zbliża się do tronu. Dydona przekazuje jego przywódcy srebrny cyrkiel i topór. Orszak powraca w głąb sceny.
Orszak żeglarzy zbliża się do tronu. Dydona przekazuje jego przywódcy ster i wiosło. Orszak powraca w głąb sceny.
Orszak rolników, liczniejszy niż oba poprzednie, zbliża się powoli do tronu. Na jego czele kroczy postawny starzec. Dydona przekazuje mu złoty sierp, po czym, trzymając w ręku wieniec z kwiatów i kłosów zboża, wykrzykuje:
Ludu! Wszelkie zaszczyty
Dla największej ze sztuk, tej, która żywi ludzi!
Nakłada wieniec na głowę starca.

LUD
Niech żyją rolnicy,
Myśmy ich wdzięcznymi synami,
To oni dają nam chleb!

DYDONA
na stronie
O Ceres! Przyszłość Kartaginy jest zapewniona!

CHÓR
Chwała Dydonie, naszej ukochanej królowej!
Każdy z nas gotów oddać za nią życie!
Okażmy naszą miłość nowymi dowodami!
Osadnicy, żeglarze,
Bądźmy narodem bohaterów!
Chwała Dydonie, naszej ukochanej królowej!
Górującej urodą, gracją i geniuszem,
Królowej z łaski bogów,
Królowej z miłości jej poddanych!
Lud, pod wodzą Narbala, przechodzi orszakiem przed tronem Dydony i wychodzi.

DYDONA
Radosne śpiewy i zabawy
Tego szlachetnego święta
Wlały ukojenie w moje niespokojne serce.
Oddycham, siostro, ma radość jest doskonała,
Odnalazłam spokój i pogodę ducha.

ANNA
Królowo młodego imperium,
Które co dnia rozkwita,
Królowo ukochana, którą cały świat wielbi,
Jakaż troska mogła choć przez chwilę
Zmącić twój spokój?

DYDONA
Niepojęty smutek bez żadnej przyczyny
Niekiedy mnie, siostro, ogarnia.
Żadne wysiłki nie potrafią go rozproszyć,
Czuję niezrozumiały ucisk w sercu,
A po rozpalonej twarzy płyną mi łzy...

ANNA
z uśmiechem
Pokochasz, droga siostro...

DYDONA
Nie, żadne nowe uczucie
Nie ma już przystępu do mego serca.

ANNA
Pokochasz, droga siostro...

DYDONA
Nie, jako wierna wdowa
Muszę zamknąć swą duszę
I odepchnąć wszelką miłość.

ANNA
Dydono, jesteś królową,
Zbyt młodą i zbyt piękną,

By nie ulec słodkiej namiętności;
Kartagina pragnie króla.

DYDONA
Pokazując na palcu pierścień Sycheja.
Niech mnie przeklnie lud i bogowie,
Jeśli kiedykolwiek
Zdradzę ten święty pierścień.

ANNA
Taka przysięga budzi uśmiech
Pięknej Wenus, a bogowie nie zechcą
Wpisać jej do świętej księgi.

DYDONA
Jej głos budzi w mej piersi groźne uniesienie;
W swej słabości bezsilnie
Walczę z niejasną nadzieją.

ANNA
Mój głos budzi w jej piersi marzenia o czułości;
W swej słabości bezsilnie
Walczy z nadzieją na miłość.

DYDONA
Sycheju! O mój mężu, wybacz
Tej chwili mimowolne zbłąkanie,
Niechaj twoje wspomnienie
Wygna z mego serca ów niepokój,
Który je zdumiewa.

ANNA
Dydono, droga siostro, wybacz,
Jeśli rozwieję to cudne zbłąkanie,
Wybacz, jeśli głos mój
Budzi w twym sercu ów niepokój,
Który je zdumiewa.
Wchodzi Iopas.

IOPAS
Z trudem umknąwszy wzburzonemu morzu,
Żeglarze nieznanej floty proszą cię, królowo,
Byś w swej łasce zechciała ich przyjąć.

DYDONA
Bramy pałacu nigdy nie są zamknięte
Przed tymi, którzy błagają.
Na znak królowej Iopas wychodzi.
Błąkając się po morzu
Od brzegu do brzegu, czyż ja sama
Nie byłam wydana na pastwę burzy,
Niczym zabawka okrutnych fal!
Niestety, znam moc, z jaką los
Uderza swe ofiary.
Współczucie dla nieszczęścia
Nie jest nam obce. Kto sam poznał cierpienie,
Nie potrafi obojętnie patrzeć na ból innych.

DYDONA
na stronie
Poczułam nagłą, gwałtowną niecierpliwość,
Aby ich ujrzeć, a zarazem sekretny strach
Przed ich obecnością.
Siada na tronie. Wchodzi Eneasz w przebraniu żeglarza, w towarzystwie Pantusa, Askaniusza i wodzów trojańskich niosących podarki.

ASKANIUSZ
Kłaniając się królowej.
Dostojna królowo,
Zabłąkany i nieszczęśliwy lud
Prosi cię o kilka dni schronienia.
Składam u twych stóp cenne podarki,
Szczątki naszej chwały, które mą słabą ręką
Pobożny wódz ofiaruje ci w imię Jupitera.

DYDONA
Powiedz mi, piękny młodzieńcze,
Jakie jest imię, jaki ród owego wodza?

ASKANIUSZ
O królowo, krwawy ślad
Znaczy naszą drogę od gór Frygii
Aż do morza. To berło Iliony,
Po kolei podaje jej podarki.
Córki króla Priama, ta korona Hekuby,
I ten welon Heleny połyskujący złotem
Powinny ci pokazać, iż jesteśmy Trojanami.

DYDONA
Trojanami!

ASKANIUSZ
Naszym wodzem jest Eneasz,
A jam jego synem.

DYDONA
Dziwne zrządzenie losu!

PANTUS
Podchodząc.
Posłuszny rozkazom najwyższego z bogów
Bohater ów szuka Italii,
Gdzie los obiecał mu zaszczytną śmierć
I szczęście przywrócenia
Swemu ludowi ojczyzny.

DYDONA
Któż by nie podziwiał tego księcia,
Przyjaciela wielkiego Hektora?
Któż nie słyszał jego słynnego
Na cały świat imienia?
Kartagina jest nim przepełniona.
Powiedz mu, że mój port
Dla jego okrętów stoi otworem.
Niech przybywa i na mym dworze
Zapomni o dotychczasowych trudach.

NARBAL
Wchodząc poruszony.
Ledwie śmiem przekazać straszliwą nowinę!

DYDONA
Cóż się stało?

NARBAL
Zbuntowany Numidyjczyk,
Podły Jarbas z niezliczoną armią
Idzie na Kartaginę.

KARTAGIŃCZYCY
z oddali
Do broni! Do broni!

NARBAL
Dzika horda wyrzyna nasze stada
I plądruje pola.
Lecz nowe nieszczęścia
Zagrażają samemu miastu:
Naszym młodym wojownikom o gorącej krwi
Brakuje broni.

DYDONA
Co mówisz, Narbalu?

NARBAL
Mówię, że walka będzie nierówna.

KARTAGIŃCZYCY
Do broni! Do broni!

ENEASZ
Zbliżając się, zrzuca przebranie żeglarza.
Pod spodem ma na sobie błyszczący strój i zbroję, ale bez hełmu i tarczy.
Jam Eneasz, królowo!
Mojej flocie,
Którą wiatry przywiały na twe wybrzeża,
Ciężkie wyznaczyłem zadania.
Pozwól Trojanom walczyć
U boku twojej armii!

DYDONA
Z dumą przyjmuję takie przymierze!
Eneasz ze swą armią
W mojej staje obronie!
Bogowie są po naszej stronie.
na stronie, do Anny
Spójrz, siostro,
Jakże dumny jest ten syn bogini,
Ileż na jego czole gracji i szlachetności!

ENEASZ
Na przebrzydłe afrykańskie hordy
Maszerujmy razem, Trojanie i Tyryjczycy!
Razem zmierzajmy ku zwycięstwu!
Niczym piasek unoszony wiatrem
Wypędźmy na rozżarzoną pustynię
Przerażonego Numidyjczyka. Niechaj drży!

ENEASZ, PANTUS, NARBAL, IOPAS, ASKANIUSZ, DYDONA, ANNA, TROJAŃSCY WODZOWIE
Niechaj drży!
Bóg wojny Mars nas/was jednoczy,
Syn Wenus prowadzi nas/was do boju!
Wybijmy/wybijcie czarnoskórą armię,

A jutro niechaj rozniesie się wieść
O hańbie i śmierci Jarbasa!
Eneaszowi przynoszą jego broń. Szybko wkłada hełm i tarczę, chwyta w dłoń włócznię.

ENEASZ
do Pantusa
Oznajmij Trojanom o nowym przedsięwzięciu,
Do którego wzywa ich chwała.
Pantus wychodzi.
Królowo, wkrótce zostaniesz uwolniona
Od podłego barbarzyńcy. Twojej opiece
Powierzam mego syna.

DYDONA
Nie możesz wątpić o mej matczynej
Miłości do niego.

ENEASZ
do Askaniusza
Chodź ucałować ojca.
Bierze go w ramiona i gorąco całuje. Askaniusz bez słowa płacze.
Inni cię, synu, nauczą sztuki bycia szczęśliwym.
Ja nauczę cię jedynie wojennego rzemiosła
I szacunku dla bogów.
Lecz w swym sercu i pamięci zachowaj
Chwalebne przykłady Eneasza i Hektora.
Zewsząd zbiegają się Kartagińczycy, żądając broni. Ledwo kilku z nich jest uzbrojonych, pozostali dzierżą kosy, topory, proce. Powraca na scenę Pantus. Nagle Askaniusz ociera łzy i rusza w kierunku trojańskich wodzów.

WSZYSCY RAZEM
Do broni! Do broni!
Na przebrzydłe afrykańskie hordy
Maszerujmy/maszerujcie razem,
Trojanie i Tyryjczycy...
Razem zmierzajmy ku zwycięstwu!
Niczym piasek unoszony wiatrem
Wypędźmy na rozżarzoną pustynię
Przerażonego Numidyjczyka. Niechaj drży!
Bóg wojny Mars nas/was jednoczy,
Syn Wenus prowadzi nas/was do boju!
Wybijmy/wybijcie czarnoskórą armię,
A jutro niechaj rozniesie się wieść
O hańbie i śmierci Jarbasa!
Do broni! Do broni!

Akt IV

OBRAZ 1

Afrykański las o poranku. W głębi sceny wysoka skała. Po jej lewej stronie wejście do groty. Wzdłuż skały strumyczek, który spływa do pokrytego trzcinami i sitowiem jeziora.
Na chwilę pojawiają się dwie najady i znikają, po czym widzimy je, jak pływają w jeziorze. Królewskie polowanie. W oddali słychać fanfary. Przestraszone najady skrywają się wśród trzcin. Pojawiają się tyryjscy myśliwi, prowadzący na smyczach psy myśliwskie. Młody Askaniusz na grzbiecie konia przejeżdża galopem przez scenę. Niebo ciemnieje, zaczyna padać deszcz. Nadchodzi burza... Z chwili na chwilę nawałnica potężnieje, widać strugi deszczu, grad, błyskawice i pioruny. Pomimo huku rozszalałych żywiołów słychać myśliwskie trąbki. Myśliwi rozpraszają się w różnych kierunkach, na końcu pojawia się Dydona w stroju Diany łowczyni, z łukiem w dłoni i kołczanem na ramieniu. Za nią Eneasz w półwojskowym stroju. Oboje idą pieszo. Wchodzą do groty. Natychmiast na szczycie skały pojawiają się nimfy leśne z rozwianymi włosami, biegają we wszystkich kierunkach, wznosząc okrzyki i bezładnie machając rękoma. Wśród ich krzyków można niekiedy rozpoznać słowo: Italia!
Strumyk wzbiera i przemienia się w szumiącą kaskadę. Z różnych punktów skały zaczynają płynąć strużki wody, których szum łączy się z łoskotem burzy. Satyry i leśne bożki wraz z faunami wykonują groteskowe tańce w ciemności. Piorun uderza w drzewo, które łamie się z trzaskiem i zapala. Płonące fragmenty drzewa padają na scenę. Satyry, fauny i leśne bożki zbierają płonące gałązki i tańczą, trzymając je w ręku, po czym wraz z nimfami znikają w głębi lasu. Burza cichnie. Chmury rozpraszają się.

OBRAZ 2

Ogrody Dydony na brzegu morza. Zachodzące słońce.

ANNA
Powiedz, Narbalu, kto budzi twój niepokój?
Czyż dzień, który zakończył wojnę
I jej nieszczęścia,
Nie był dniem chwały naszego oręża?
Czyż Tyryjczycy nie są zwycięzcami?

NARBAL
Z tej strony niczego nie musimy się obawiać.
Numidyjczycy, wygnani na piaszczystą pustynię,
Nie pojawią się ponownie
Pod naszymi murami.
A straszliwy miecz niezwyciężonego herosa
Uwolnił nas od Jarbasa.
Lecz Dydona stała się teraz
Niepomna tego, co niegdyś było
Bliskie jej sercu,
Czas spędza na łowach i zabawach,
Prace zawieszono, warsztaty stoją puste,
Przedłużający się pobyt Trojanina w Kartaginie
Budzi me obawy, które lud podziela.

ANNA
Czy nie widzisz, Narbalu, że ona go kocha,
Tego dumnego wojownika,
Który moją siostrę darzy równie silną miłością?

NARBAL
Co takiego?

ANNA
Jakież obawy budzi w tobie łączący ich żar?
Czy Dydona może znaleźć
Bardziej walecznego męża,
A Kartagina bardziej szlachetnego króla?

NARBAL
Lecz los nieubłagany wzywa Eneasza do Italii!

ANNA
Jeden głos mówi mu: „Jedź!",
drugi krzyczy: „Zostań!"
Miłość to największy z bogów.

NARBAL
Jakie przeciwności losu szykujesz Kartaginie,
Mroczna przyszłości?
Widzę, jak z twego boku
Tryskają posępne błyskawice!
Jupiterze, boże gościnności!
Czy postępując zgodnie z tak drogą ci cnotą,
Zasłużyliśmy, czy zasłużyliśmy na twój gniew?

ANNA
Próżne obawy! Kartagina triumfuje!
Nasza cudna królowa
Kocha zwycięskiego herosa.
Oplecieni girlandami kwiatów
Wkrótce się ze sobą połączą.
Oto, jakie przeciwieństwa losu
Szykuje mroczna przyszłość.
Wchodzą Dydona, Eneasz, Pantus, Iopas, Askaniusz. Dydona i Anna siadają na podwyższeniu, u ich boku Eneasz i Narbal.

NUBIJSKIE NIEWOLNICE
Ha! Ha!
Amaloue
Midonae
Fai caraime
Dei beraimbe
Ha! Ha!
Królowa schodzi z podwyższenia i kładzie się na stojącym z przodu sceny łożu, lewym profilem zwrócona w kierunku widowni. Eneasz stoi obok.

DYDONA
tęsknie
Dosyć, droga siostro, z wielkim trudem
Znoszę tę niefortunną zabawę.
Na znak Anny tancerze schodzą ze sceny.
Zaśpiewaj nam, Iopasie,
W prostych, łagodnych tonach,
Swój wiejski poemat.

IOPAS
Rozkazom królowej jestem posłuszny.
Obok Iopasa zasiada tebański harfista, który będzie mu akompaniować. Harfista nosi strój egipskiego kapłana.
O złotowłosa Ceres,
Kiedy naszym polom
Przywracasz ich świeżą, soczystą zieleń,
Iluż ludzi czynisz szczęśliwymi.
Wdzięczność starego oracza i młodego pasterza
Wychwala obfitość, którą im obiecujesz.
O złotowłosa Ceres,
Kiedy naszym polom
Przywracasz ich świeżą, soczystą zieleń,
Iluż ludzi czynisz szczęśliwymi.
Nieśmiały ptaszek, rozbrykany baranek
I słodki powiew wiosennych wiatrów
Śpiewają na twą cześć.
O płodna Ceres...
Kiedy naszym polom
Przywracasz ich świeżą, soczystą zieleń,
Iluż ludzi czynisz szczęśliwymi.

DYDONA
Przerywając.
Wybacz, Iopasie, lecz nawet twój głos
Wobec mego nadzwyczajnego niepokoju
Nie potrafi mnie urzec dzisiejszego wieczoru...

ENEASZ
Siadając u stóp Dydony.
Najdroższa Dydono!

DYDONA
Eneaszu, zechciej dokończyć
Rozpoczętą opowieść o waszej długiej podróży
I nieszczęściach Troi.
Opowiedz mi o losie pięknej Andromachy...

ENEASZ
Niestety! Niewolnicą uczyniona przez Pyrrusa,
Błagała o śmierć.
Lecz uparta miłość, jaką darzył ją książę,
W końcu sprawiła, że po długich odmowach
Najdroższe wspomnienia zdradziła
I poślubiła Pyrrusa.

DYDONA
Co takiego? Wdowa po Hektorze!

ENEASZ
Tym sposobem zasiadła na tronie Epiru.

DYDONA
O wstydzie!
na stronie
Wszystko się sprzysięga,
Aby pokonać me sumienie,
A moje serce rozgrzeszyć.
Askaniusz, opierając się na swym łuku, podobny do posągu Amora, stoi na lewo od królowej. Anna opiera się łokciem o oparcie łoża Dydony. Narbal i Iopas stoją obok Anny.
Andromacha poślubiła zabójcę swego ojca,
Syna mordercy swego dostojnego małżonka!

ENEASZ
Kocha zwycięzcę, zabójcę swego ojca,
Syna mordercy swego dostojnego małżonka!

DYDONA
Wszystko się sprzysięga,
Aby pokonać me sumienie,
A moje serce rozgrzeszyć.
Dydona oparła lewe ramię na ramieniu Askaniusza w taki sposób, że jej dłoń wisi przed piersią młodzieńca. Askaniusz z uśmiechem zdejmuje z jej palca pierścień Sycheja, który Dydona z roztargnieniem bierze, po czym wstaje z łoża i zapomina o pierścieniu.

ANNA
Wskazując na Askaniusza.
Patrz, Narbalu, jak lekka dłoń
Tego dziecka podobnego Kupidynowi
Delikatnie pozbawia Dydonę
Pierścienia, który tak wielbiła.

IOPAS, NARBAL
Patrz, Narbalu, widzę jak lekka dłoń
Tego dziecka podobnego Kupidynowi
Delikatnie pozbawia Dydonę
Pierścienia, który tak wielbiła.

DYDONA
rozmarzona
Syna mordercy swego dostojnego małżonka!...
Wszystko się sprzysięga,
Aby pokonać me sumienie,
A moje serce rozgrzeszyć.

ENEASZ
Dydona wzdycha...
Lecz sumienie milknie,
A jej serce jest rozgrzeszone!
Dydona wzdycha...
Lecz jej serce, ach jej serce jest rozgrzeszone!

DYDONA, ANNA, IOPAS, NARBAL
Wszystko się sprzysięga,
Aby pokonać me/jej sumienie,
A moje/jej serce rozgrzeszyć.

ENEASZ
Przegnajmy jednak te smutne wspomnienia.
Wstaje.
Jakże cudna i rozkoszna jest ta noc!
Chodź, droga Dydono,
Odetchnąć świeżym zapachem
Pieszczotliwego wietrzyku.
Dydona wstaje.

DYDONA, ENEASZ, ASKANIUSZ, ANNA, IOPAS, NARBAL, PANTUS, CHÓR
Wokół nas tyle spokoju i uroku!
Noc rozpościera swój welon, a uśpione morze
Szepcze najsłodszymi akordami.
Wszyscy z wyjątkiem Eneasza i Dydony oddalają się w głąb sceny, aż w końcu całkowicie znikają.
W blasku księżyca.

DYDONA, ENEASZ
O nocy upojenia i ekstazy!
O jasnowłosa Febe otoczona gwiazdami,
Spraw, aby spłynął na nas
Twój błogosławiony blask,
A wy, kwiaty nocy, z uśmiechem powitajcie
Miłość nieśmiertelną!

DYDONA
W taką noc, z czołem ozdobionym żarnowcem,
Twoja matka Wenus za pięknym Anchizesem
Poszła do gajów Idy.

ENEASZ
W taką noc, miłością i szczęściem oszalały
Troilus podkradł się pod mury Troi,
By czekać na piękną Kresydę.

DYDONA, ENEASZ
O nocy upojenia i ekstazy!
O jasnowłosa Febe otoczona gwiazdami,
Spraw, aby spłynął na nas
Twój błogosławiony blask,
A wy, kwiaty nocy, z uśmiechem powitajcie
Nieśmiertelną miłość!

ENEASZ
W taką noc wstydliwa Diana
Zrzuciła wreszcie swój przejrzysty welon
I ukazała się oczom Endymiona.

DYDONA
W taką noc syn Cyterejki
Chłodno przyjął upojne zaloty
Królowej Dydony.

ENEASZ
I w taką też noc niesprawiedliwa królowa
Oskarżyła kochanka i bez trudu uzyskała
Jego słodkie przebaczenie.

DYDONA, ENEASZ
O nocy upojenia i ekstazy...
O jasnowłosa Febe otoczona gwiazdami,

Spraw, aby spłynął na nas
Twój błogosławiony blask,
A wy, kwiaty nocy, z uśmiechem powitajcie
Miłość nieśmiertelną!
Powoli, czule objęci, odchodzą w głąb sceny i znikają, nie przestając śpiewać. W momencie gdy kochankowie, już niewidoczni, kończą za kulisami śpiewać duet, w promieniach księżyca, obok złamanej kolumny, na której wisi broń Eneasza, pojawia się nagle Bóg Merkury. Zbliżając się do kolumny, dwukrotnie uderza kaduceuszem o tarczę, która odpowiada długim, głuchym pogłosem.

BÓG MERKURY
Poważnym głosem, wyciągając ramię w kierunku morza.
Italia! Italia! Italia!
Znika.

Akt V

OBRAZ 1

Brzeg morza pokryty namiotami Trojan. W porcie stoją okręty trojańskie. Jest noc. Młody frygijski żeglarz śpiewa pieśń, kiwając się na szczycie masztu. Przed namiotami w głębi sceny stoi dwóch strażników.

HYLAS
Dźwięczna dolino, po której od świtu
Ze śpiewem spacerowałem,
Czy jeszcze kiedykolwiek
zanuci wśród twych drzew nieszczęsny Hylas?
O potężne morze, utul na swym łonie
Biednego syna Dindymene!
Świeża ziemio,
Ukochany zakątku słońcem rozświetlony,
Czy kiedykolwiek znajdzie tu schronienie
Nieszczęsny Hylas?...
O potężne morze, utul na swym łonie
Biednego syna Dindymene!
Skromna chatko, w której mnie żegnała
Moja biedna matka.

PIERWSZY STRAŻNIK
Śni o swym kraju...

DRUGI STRAŻNIK
Którego już nigdy nie ujrzy.

HYLAS
Niestety!
Czy kiedykolwiek wróci w swe strony
Nieszczęsny Hylas?...
O potężne morze, utul na swym łonie
Biednego syna...
Zasypia.
Wchodzi Pantus w towarzystwie trojańskich wodzów.

PANTUS
Sposóbcie się, pora w końcu wyjeżdżać.
Na próżno Eneasz
Z rozpaczą spogląda na niepokój królowej.
Chwała i obowiązek potrafią zerwać te więzy
I w chwili odjazdu jego serce nabierze siły.

PANTUS I WODZOWIE TROJAŃSCY
Każdego dnia rośnie gniew bogów,
Pojawiają się znaki budzące grozę,
Morza, góry i lasy przeraźliwie jęczą,
Nasze miecze dźwięczą
Pod niewidzialnymi ciosami.
Jak w Troi złowróżbną nocną porą
Hektor o przekrwionym wzroku
Pojawia się uzbrojony;
Za nim armia duchów,
Która nawet wczoraj, jak każdej nocy
Trzy razy zakrzyknęła:

DUCHY
Italia! Italia! Italia!

PANTUS I WODZOWIE TROJAŃSCY
Mściwi bogowie! To ich są głosy!
Zbyt długo zwlekamy
Z wypełnieniem ich rozkazów.
Opuśćmy bezzwłocznie tę posępną krainę!
Jutro! Jutro! Pora w końcu wyjeżdżać.
Wchodzą do namiotów.
Dwaj żołnierze pełniący rolę straży maszerują jeden z lewa na prawo, drugi z prawa na lewo. Od czasu do czasu zatrzymują się obok siebie, na środku sceny.

PIERWSZY STRAŻNIK
Na Bachusa! Oszaleli z tą Italią!
Ja nic nie słyszałem.

DRUGI STRAŻNIK
Ani ja.

PIERWSZY STRAŻNIK
A przecież nieźle nam się tu żyje.

DRUGI STRAŻNIK
W niejednym domu dostajemy
Dobre wino i tłustą dziczyznę.

PIERWSZY STRAŻNIK
Z moją piękną Kartaginką
Rozmawiam już po fenicku.

DRUGI STRAŻNIK
Moja rozumie po trojańsku,
Jest posłuszna i nie szuka zwady.

PIERWSZY STRAŻNIK
Twoja rozumie po trojańsku?

DRUGI STRAŻNIK
Jest posłuszna i nie szuka zwady.
Tutejsze kobiety są grzeczne wobec obcych.

RAZEM
Właśnie!
Tutejsze kobiety są grzeczne wobec obcych.

PIERWSZY STRAŻNIK
I zamiast tych słodyczy
Chcą nas skazać na długą drogę!

DRUGI STRAŻNIK
Na rozkosze burzy z piorunami!

PIERWSZY STRAŻNIK
Na głód!

DRUGI STRAŻNIK
Na pragnienie!

PIERWSZY STRAŻNIK
Na męki piekielne!

DRUGI STRAŻNIK
Na morskie niewygody!

PIERWSZY STRAŻNIK
Przeklęte szaleństwo!

DRUGI STRAŻNIK
Z tą Italią...

PIERWSZY STRAŻNIK
Gdzie mamy się cieszyć
Z owoców naszej pracy...

RAZEM
Tyrając niczym woły robocze!

DRUGI STRAŻNIK
I wciąż cierpiąc!

PIERWSZY STRAŻNIK
Wciąż cierpiąc!
Posłuszeństwo naszym przeznaczeniem.

DRUGI STRAŻNIK
Cicho!
Widzę zmierzającego w naszą stronę Eneasza.
Strażnicy oddalają się i znikają.

ENEASZ
Podchodzi, przejawiając silne poruszenie.
Daremne żale! Porzucić muszę Kartaginę!
Dydona o tym wie... Jej lęk i zagubienie,
Gdy to usłyszała, złamały moją odwagę...
Ale muszę... To mój obowiązek!
Lecz nie potrafię zapomnieć
Bladości śmiertelnej na jej twarzy,
Jej upartego milczenia,
Jej oczu płonących ciemnym ogniem...
Na próżno wspominałem o cudach,
Mówiłem o boskich rozkazach,
O wadze mego świętego przedsięwzięcia,
O przyszłości mego syna i o losie Trojan,
O triumfalnej śmierci, jaką obiecał mi los,
Jako ukoronowanie chwały
Zdobytej na polach bitewnych.
Nic jej nie poruszyło.
Nie pokonawszy jej milczenia,
Uciekłem przed straszliwą wymową jej wzroku.
Ach, gdy nadejdzie chwila ostatnich pożegnań,
Łzami skąpana godzina niepokoju,
Jak mam patrzeć na ten straszny widok
Pełen wyrzutów bólu?
Jak walczyć z sobą i z tobą, Dydono!
Błagać o wybaczenie, rozdzierając ci serce!
Czy będę potrafił?
Obym zatonął w morskiej katastrofie,
Gdybym opuścił Kartaginę,
Nie ujrzawszy ciebie!...
Jej nie ujrzawszy? Tchórzostwo!
Pogarda dla świętych praw gościnności!
O nie, królowo uwielbiona,
Duszo subtelna przeze mnie skrzywdzona,
Która moim ludziom udzieliłaś schronienia.
Chcę cię zobaczyć,
Ostatni raz uścisnąć twe drżące dłonie,
Zrosić twe kolana mymi palącymi łzami;
Choćbym zginąć miał od tej rozpaczy.

CHÓR CIENI
Eneasz!...

ENEASZ
Znowuż te głosy!
Cztery duchy okryte welonami pojawiają się po kolei, jeden przy wyjściu za kulisy na lewo od widzów, drugi na prawo, dwa pozostałe w głębi sceny. Nad ich głowami błyszczą aureole bladych światełek.
Któż cię wyciągnął,
Posępny posłańcu, z twej mrocznej kryjówki?

DUCH PRIAMA
widzialny
Twa słabość i twa chwała...

ENEASZ
Ach, umrzeć pragnę!

DUCH PRIAMA
Bez dalszej zwłoki!

DUCH KOREBUSA
niewidzialny
Ani dnia!

DUCHY HEKTORA I KASANDRY
niewidzialne
Ani godziny!

DUCH PRIAMA
Unosząc welon i ukazując się Eneaszowi
Jestem Priam!... Żyć musisz i wyjechać!
Jego aureola gaśnie, a on sam znika. Eneasz rzuca się gwałtownie w prawą stronę sceny, gdzie natyka się na ducha Korebusa.

DUCH KOREBUSA
Unosząc welon.
Jestem Korebus!...
Wyjechać musisz i zwyciężyć!
Jego aureola gaśnie, a on sam znika. Eneasz cofa się w głąb sceny, gdzie natyka się na dwa pozostałe duchy. To Kasandra, która opiera się na ramieniu Hektora, stojącego w pełnym rynsztunku zbrojnym.

ENEASZ
Rozpoznając ich, gdy unoszą welony.
Hektor! Na bogów Erebu! Kasandra!...

DUCHY KASANDRY I HEKTORA
Zwyciężyć musisz i założyć!...
Ich aureole gasną, a oni sami znikają.

ENEASZ
Ulec muszę waszym bezlitosnym rozkazom!
Jestem wam posłuszny, bezwzględne duchy!
Jam barbarzyńcą i niewdzięcznikiem,
To wy wydajecie rozkazy, o bogowie!
Choć odwracając wzrok, zniszczę Dydonę!
Przechodząc przed namiotami.
Powstańcie, Trojanie, zbudźcie się!
Wiatry nam sprzyjają, morze jest spokojne!
Zbudźcie się!
Wyjechać musimy przed wschodem słońca!

TROJANIE
w namiotach
Pobudka!...
Czy słyszycie, przyjaciele, głos Eneasza?
Wychodzą z namiotów.
Dajcie sygnał pobudki.

ENEASZ
do jednego z wodzów
Idź, biegnij, zanieś ten rozkaz
Do zdumionych uszu Askaniusza.
Niech wstaje i wchodzi na pokład!
Przed wschodem słońca musimy opuścić port.
Zadanie moje, o bogowie,
Do końca będzie wypełnione.
Pobudka, przyjaciele,
Korzystajmy z dogodnej pory!
Odetnijcie cumy, już czas!
Na morze! Na morze! Italia! Italia!

CHÓR
Słońce powstaje, korzystajmy z dogodnej pory!
Odetnijmy cumy, już czas!
Na morze! Na morze! Italia! Italia!

ENEASZ
Obracając głowę w kierunku pałacu Dydony.
Ciebie, duszo moja, żegnam!
Godny twego przebaczenia
Wyjeżdżam, o szlachetna Dydono!
Niecierpliwy los mnie wypatruje,
Zdradzam cię dla heroicznej śmierci.
Wszyscy wybiegają w różnych kierunkach za kulisy, jakby mieli zabrać się za przygotowania do odjazdu. Okręty zaczynają ruszać w morze. W oddali błyskawice i pioruny.

DYDONA
Idąc po twych śladach,
Wśród bijących piorunów,
Chciałam zobaczyć, widzę i sama nie wierzę...
Sposobisz się do ucieczki?

ENEASZ
W boleści mej głębokiej,
Droga Dydono, oszczędź mnie!

DYDONA
Odchodzisz? Odchodzisz?
Bez wyrzutów sumienia!
Gardząc berłem Libii
I rozszarpując me serce, biegniesz do Italii!

ENEASZ
Zbyt długo zwlekałem... Rozkazy bogów...

DYDONA
On odchodzi!... Idzie za głosem przeznaczenia,
Mojego nie słuchając! Na pogardę skazuje
Moje nadludzkie cierpienie,
Dostrzega grupkę Trojan, którzy patrzą na nią z uśmiechem na ustach.
A moją królewską urodę –
Na zuchwałe śmiechy niewdzięcznych Trojan!

ENEASZ
Dydono!

DYDONA
Na widok takiej niedoli
Nawet jedna łza nie zawisła na jego powiece!
Odchodzisz? O nie, ciebie nie zrodziła Wenus,
A jakaś dzika, ohydna wilczyca
Swym mlekiem cię wykarmiła!

ENEASZ
Królowo, gdy ma dusza tobie się oddała,
Dostała się w niewolę nieśmiertelnej miłości
I do ostatniego tchu
Moje serce będzie spalać jej płomień.

DYDONA
Zamilcz! Nic cię nie powstrzyma.
Nad mą głową śmierć krąży,
Wstyd, miłość, nasze gody rozpoczęte,
Moje imię od dzisiaj ze złotej księgi wytarte!
Gdybym chociaż miała jakiś znak twej miłości,
O tak, gdyby słodka i dumna twarz
Syna Eneasza, ciebie przypominająca,
Uśmiechała się na mym łonie,
Mniej bym się czuła porzucona.

ENEASZ
Dydono, ja cię kocham, miej litość!
Boskie jedynie rozkazy
Mogły nade mną odnieść
Tak okrutne zwycięstwo.
Słychać fanfary marsza Trojan.

DYDONA
Na dźwięk tej pieśni,
W której brzmi twa chwała,
Zadrżałeś! Odchodzisz?

ENEASZ
Muszę odejść...

DYDONA
Odchodzisz?

ENEASZ
Po to, aby umrzeć posłuszny woli bogów.
Odchodzę, ale cię kocham!

DYDONA
Niechaj moje krzyki już cię nie zatrzymują,
Potworze pobożności!
Idź, idź! Przeklinam i ciebie, i twoich bogów!
Wychodzi. Grupki trojańskich żołnierzy, przygotowujących się do odjazdu, zmierzają w kierunku okrętów.

ENEASZ, TROJANIE
Italia!
Podchodzi Askaniusz, prowadzony przez jednego z trojańskich wodzów. Eneasz wsiada na pokład okrętu.

OBRAZ 2
Pokój w pałacu Dydony. Wstaje dzień.

DYDONA
Idź, siostro, spróbuj go przebłagać.
Z mej zdruzgotanej duszy
Wszelka duma uciekła.
Ten wyjazd mnie zabija,
Widzę, jak się szykuje.

ANNA
Niestety! To ja zawiniłam,
Namawiając cię, byś weszła w nowy związek.
Czy można walczyć z wolą bogów?
Jego wyjazd jest nieunikniony,
A przecież on cię kocha.

DYDONA
On mnie kocha! O nie, jego serce jest z lodu!
Wiem, co to miłość. Gdyby nawet sam Jupiter
Zabronił mi kochania,
Moja nierozważna miłość
Potrafiłaby stawić czoła klątwie Jupitera.
Idź, siostro, idź, Narbalu, idźcie go błagać,
By zechciał mi jeszcze ofiarować
Zaledwie kilka dni. Pokornie go o to błagam.
Czy potrafi zapomnieć, co dla niego zrobiłam,
Czy odrzuci wasze wstawiennictwo,
Twoje, mądry Narbalu, i twoje, siostro,
Z którą przecież liczy się najbardziej?...

CHÓR
w oddali, za sceną
Patrzcie, na morzu sześć okrętów! Siedem!
Dziewięć! Dziesięć!

IOPAS
Wchodząc.
Trojanie odpłynęli!

DYDONA
Co słyszę?

IOPAS
Przed świtem
Ich flota wyszła w morze. Jeszcze ją widać!

DYDONA
O bogowie nieśmiertelni, on odpływa!
Do broni, Tyryjczycy!
Biegnijcie, Kartagińczycy, ścigajcie Trojan!
Pochylcie się nad wiosłami,
Fruńcie nad wodą, ciskajcie płomieniami,
Spalcie ich okręty! Niech całe miasto...
Co ja mówię? Bezsilny gniew!
Poddaj się swemu losowi i płacz,
Ukorz się przed swym cierpieniem,
O nieszczęsna!
Oto, jaka jest wiara tej pobożnej duszy!
Ofiarowałam mu tron! Powinnam była
Wyplenić tę przeklętą, wędrowną rasę
I na fale wyrzucić ich szczątki!
Trzeba mi było przewidzieć ich perfidię,
Wydać ich flotę na pastwę płomieni,
Zemścić się na Eneaszu i podać mu
Ohydną ucztę z członków jego syna!
Do mnie, bogowie piekieł!
Olimp jest niewzruszony!...
Pomóżcie mi! Rozpalcie moje serce
Ogniem straszliwej nienawiści
Do tego nędznika, którego kochałam!
Niechaj kapłan Plutona
Spełni swoją powinność!
Aby uśmierzyć mój ból,
Złóżmy natychmiast ofiary
Posępnym bóstwom królestwa zmarłych!
Wznieście stos!
Niechaj podarki od wiarołomnego
I te, które ja jemu ofiarowałam,
Znikną w sinobladym ogniu,
Nienawistne pamiątki! Wyjdźcie!

NARBAL
do Anny
Jej wzrok mnie przeraża.
Księżniczko, zostań tutaj!

DYDONA
Anno, wyjdź wraz z Narbalem.

ANNA
Wybacz mi, siostro!

DYDONA
Jam królową i rozkazuję:
Zostaw mnie samą, Anno.
Anna, Narbal i Iopas wychodzą.
Dydona biega po scenie, rwąc sobie włosy z głowy, bijąc się po piersi i wydając nieartykułowane okrzyki.
Ach! Ach!
Nagle zatrzymuje się.
Umrę...
W żalu bezmiernym pogrążona,
Umrę nie pomszczona!...
A więc umierajmy! Niechaj zdrajca zadrży
Na widok odległego blasku stosu,
Na którym spłonę!
Jeśli w jego duszy
Pozostała resztka ludzkich uczuć,
Może zapłacze nad mym strasznym losem.
On, miałby nade mną płakać!
Eneaszu!... Eneaszu!...
Moja dusza idzie za tobą,
Przykuta do swej miłości,
Zniewolona, w wieczną ciemność...
Wenus! Oddaj mi swego syna!...
Próżne modły rozdartego serca!
Całkowicie śmierci oddana, Dydona
Niczego nie oczekuje poza śmiercią właśnie.
Żegnaj, dumny grodzie,
Szlachetnym wysiłkiem zbudowany
I do rozkwitu przywiedziony,
Żegnaj, czuła siostro, która mnie nie opuściłaś,
Żegnaj, ludu, żegnaj, kraino ukochana,
Która niegdyś mnie przyjęłaś,
Gdy błagałam o schronienie,
Żegnaj, niebo Afryki, żegnajcie, gwiazdy,
które podziwiałam w noce upojenia i ekstazy;
Nigdy was już nie ujrzę,
Nadszedł kres mego żywota!...
Oddala się wolnym krokiem.

OBRAZ 3
Ogrody Dydony nad brzegiem morza. Wzniesiono tu stos, do którego wiedzie kilka stopni. Na stosie ustawiono łoże, na nim leży toga, hełm, miecz w pochwie i popiersie Eneasza.
Wchodzą kapłani Plutona w strojach żałobnych, uroczyście ustawiają się wokół dwóch ołtarzy, na których połyskują zielonkawe płomienie. Za nimi wchodzi Anna, Narbal, na końcu Dydona okryta welonem, w wieńcu z liści. Podczas pierwszej części pieśni chóru kapłanów Anna podchodzi do siostry, rozwiązuje jej włosy i zdejmuje koturn z lewej stopy.

CHÓR KAPŁANÓW PLUTONA
Bogowie zapomnienia, bogowie Tenaronu,
Zranionemu sercu dajcie siłę i spokój!
Z głębin mrocznego Tartaru
Usłyszcie nas, Hekate, Erebie i Chaosie!

ANNA, NARBAL
Wyciągając ramię w kierunku morza.
Jeśli Eneasz do Italii ma dotrzeć,
Niechaj śmierć go tam spotka nikczemna!
Niech lud łaciński sprzymierzy się z umbryjskim
I wstrzyma jego kroki!
Niech w ferworze bitewnym
Cios przeszyje mu pierś,
Niech zlegnie na arenie zalanej krwią
Ptakom drapieżnym na pożarcie!
Usłyszcie nas, Hekate, Erebie i Chaosie!

KAPŁANI, ANNA, NARBAL
Bogowie zapomnienia, bogowie Tenaronu,
Zranionemu sercu dajcie siłę i spokój!
Z głębin mrocznego Tartaru
Usłyszcie nas, Hekate, Erebie i Chaosie!

DYDONA
jak we śnie
Pluton... zdaje mi się sprzyjać
W tej okrutnej chwili... Narbal... moja siostra...
Niechaj się dokona pobożna ofiara...
Czuję spokój wracający do mego serca.
Dwaj kapłani, niosący pierwszy ołtarz, wchodzą z lewej strony sceny i idą na prawo, dwaj następni z drugim ołtarzem idą w odwrotnym kierunku. Mijając się, obchodzą w kółko stos. Dydona, z lewą stopą bosą, z rozpuszczonymi włosami, kładzie swój wieniec z liści na jednym z ołtarzy i idzie za nimi powolnym krokiem. Podczas tej procesji Anna klęczy po prawej stronie sceny, a Narbal po lewej. Między nimi stoi wielki kapłan Plutona, wysoko trzymając sierp Plutona skierowany w stronę stosu. Nagle odzyskawszy energię, Dydona wchodzi po stopniach na stos. Dotarłszy na jego szczyt, bierze togę Eneasza, zdejmuje z głowy złoty welon i rzuca je na stos.
Złowróżbne świadectwa
Nieszczęśliwej miłości,
Zabierzcie mój smutek w płomienie!
Przygląda się leżącemu na stosie uzbrojeniu Eneasza.
Ach!
Klęka na łożu i obejmuje je, konwulsyjnie łkając. Wstaje, bierze miecz i mówi profetycznym tonem.
Pamięć o mnie przetrwa wieki.
Mój lud dokona heroicznych czynów.
Pewnego dnia, na afrykańskiej ziemi,
Z moich popiołów narodzi się mściciel...
Słyszę jego imię pełne chwały.
Hannibal! Hannibal!
Moje serce przepełnia duma!
Koniec z gorzkimi wspomnieniami!
Tak właśnie należy schodzić do piekieł!
Wyciąga miecz z pochwy, zadaje sobie cios i pada na łoże.

WSZYSCY
Ach! Na pomoc! Na pomoc!
Królowa padła pod ciosem!
Narbal wychodzi, jakby szukał pomocy.

CHÓR
Nadbiegając zza kulis.
Co to za krzyki! Ach!
Królowa we krwi skąpana umiera!
Narbal wraca z tłumem ludzi.
Prawda li to? Dzień grozy! Biada!

DYDONA
Unosząc się na łokciu.
Ach!
Pada z powrotem.

ANNA
na stosie
Siostro!
Dydona unosi się.

DYDONA
Ach!...
Wznosi oczy do niebios i z jękiem opada.

ANNA
To ja, twoja siostra, która cię wołam...

DYDONA
Unosząc się z lekka.
Ach! Gniew nieprzejednany wrogiego losu
Zniszczy Kartaginę!
W oddali widać rzymski Kapitol w glorii, na jego frontonie lśni napis: ROMA. Przed Kapitolem defilują legiony i imperator w otoczeniu poetów i artystów. Podczas tej apoteozy, niewidocznej dla Kartagińczyków, słychać odległe dźwięki Marsza trojańskiego, którego tradycję przejęli Rzymianie, a który stał się ich pieśnią triumfu. Stając.
Rzym... Rzym... nieśmiertelny!
Ponownie pada i umiera. Anna pada zemdlona obok niej. Lud Kartaginy podchodzi do proscenium i stojąc plecami do stosu, rzuca klątwę, pierwszy okrzyk wojny punickiej, który swym gniewem kontrastuje z uroczystymi dźwiękami Marsza triumfalnego.

CHÓR
Wieczna nienawiść rasie Eneasza!
Niechaj zawzięta wojna
Po wsze czasy stawia naszych synów
Przeciw jego synom!
Niechaj nasze okręty
Pogrążą ich okręty w odmętach wód!
Niechaj na ziemi i morzu nasi potomkowie,
Przeciw jego potomkom uzbrojeni,
Świat cały przerażą straszliwą masakrą!

KONIEC

Przekład z języka francuskiego: Beata Geppert

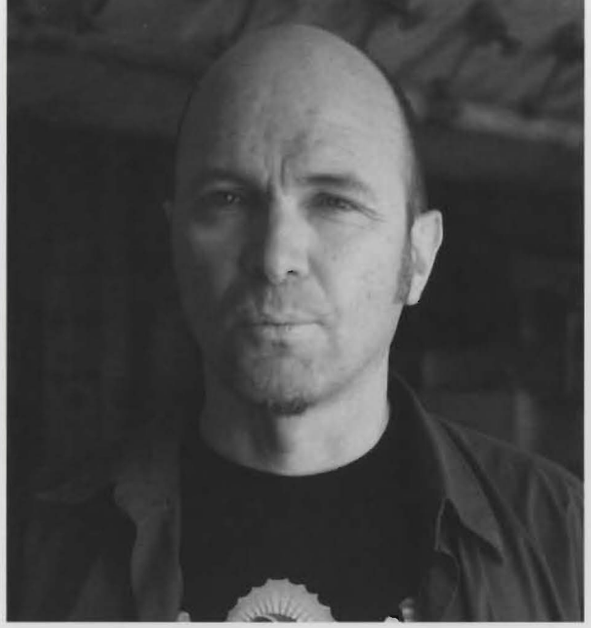
Realizatorzy Wykonawcy

Valery Gergiev [DYRYGENT]

Dyrektor naczelny i artystyczny Teatru Maryjskiego w Sankt Petersburgu. Uznawany za jednego z najlepszych dyrygentów na świecie. Urodzony w Moskwie, studiował dyrygenturę w Konserwatorium Leningradzkim. W wieku 24 lat został zwycięzcą Konkursu Herberta von Karajana w Berlinie. Debiutował w roku 1978 w Teatrze im. Kirowa w Leningradzie, którego w roku 1988 został dyrektorem artystycznym i pierwszym dyrygentem. Zdobywca wielu nagród i inicjator międzynarodowych konkursów m.in.: Festiwalu Gergieva w Rotterdamie, Wielkanocnego Festiwalu w Moskwie i „Gwiazd Białych Nocy" w Sankt Petersburgu. Współpracuje z zespołami o międzynarodowej renomie: Światową Orkiestrą dla Pokoju, Francuską Orkiestrą Narodową, Filharmonikami Wiedeńskimi i Berlińskimi. Od 2007 roku pełni funkcję pierwszego dyrygenta Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej. Jednym z największych osiągnięć Gergieva jako dyrektora Teatru Maryjskiego, jest nawiązanie owocnej współpracy artystycznej z głównymi scenami operowymi świata, w tym z: Metropolitan Opera w Nowym Jorku, Royal Opera House Covent Garden w Londynie, Le Théâtre du Châtelet w Paryżu czy Teatro alla Scala w Mediolanie. W Teatrze Maryjskim zebrał plejadę światowej sławy śpiewaków i założył Akademię Młodych Śpiewaków oraz Orkiestrę Młodzieżową. W 2006 roku z jego inicjatywy wybudowano salę koncertową tego teatru. W ciągu ostatnich dwudziestu lat, dzięki pracy Gergieva, Teatr Maryjski stał się jedną z głównych instytucji muzycznych świata. W 2008 roku jego orkiestra została wpisana na listę dwudziestu najlepszych współczesnych zespołów muzycznych (Gramofon). Pierwszy raz dyrygował w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej w roku 2009, prowadząc spektakl *Damy pikowej* Piotra Czajkowskiego w reżyserii Mariusza Trelińskiego.

Mikhail Tatarnikov [WSPÓŁPRACA MUZYCZNA, DYRYGENT]

Studiował dyrygenturę operową i symfoniczną w Akademii Muzycznej im. Rimskiego-Korsakowa w Sankt Petersburgu. Debiutował w 2006 roku w Teatrze Maryjskim prowadząc premierę baletu *Metafizyka* wzorowanego na *II Symfonii* Siergieja Prokofiewa. Od tego czasu jest stałym dyrygentem tego teatru. Współpracował z licznymi scenami operowymi i orkiestrami symfonicznymi, m.in. z: Teatro Regio w Turynie, Komische Oper w Berlinie, Łotewską Operą Narodową w Rydze, Filharmoniami w Nowosybirsku, Oslo, Roterdamie, Tokio oraz moskiewską Rosyjską Orkiestrą Narodową. W Metropolitan Opera w Nowym Jorku asystował Valery'emu Gergievowi przy wystawieniu *Pierścienia Nibelunga* Richarda Wagnera.



Carlus Padrissa [REŻYSERIA]

Urodził się w 1959 roku w Barcelonie. Współzałożyciel powstałego w 1979 roku zespołu La Fura dels Baus. Współautor pierwszych sukcesów grupy: *Accions* (1984), *Suz/o/Suz* (1985), *Tier Mon* (1988) i *Noun* (1990). W 1992 roku wyreżyserował wspólnie z Álexem Ollé spektakl *Mar Mediterrani, mar Olimpic* do muzyki Ryuichi Sakamoto na uroczystość otwarcia Igrzysk Olimpijskich w Barcelonie. Był inicjatorem i koordynatorem artystycznym spektakli *MTM* (1994) i *BOM EXPERIENCES* (1994-1995), które po raz pierwszy w historii zostały zrealizowane w dwóch miejscach jednocześnie i odbyły się za pośrednictwem wideokonferencji. Jest współautorem wielu produkcji La Fura dels Baus, a wśród nich: *Atlantydy* (1996), *Misterium św. Sebastiana* (1997), *Fausto 3.0* (1998), *Potępienia Fausta* (1999), *Don Kichota w Barcelonie* (2000), *XXX* (2001), *Bajo los acantilados de mármol (2002)*, *Czarodziejskiego fletu* (2003), *Dziennika zaginionego* (2007), *Zamku księcia Sinobrodego* (2007). Kieruje działanością artystyczną na statku Naumon, pływającym centrum artystycznym, które stało się inspiracją dla przygotowania *Pierścienia Niebelunga* Richarda Wagnera wystawionego w Walencji i Florencji (2007-09). Spektakl uhonorowany został nagrodą Teatro Campoamor de Oviedo dla najlepszej produkcji operowej, a także prestiżowym włoskim laurem Franco Abbiati (znanym jako oskar operowy) za najlepsze dekoracje i kostiumy roku 2007. Kolejne realizacje Padrissy, to: *Naumaguia* –pływający makrospektakl, który obejrzała 150-tysięczna publiczność na wyspie Tajwan oraz *Los fusilamientos de Goya* (2008), który przyciągnął ponad 500 tysięcy widzów przed madrycką fontannę Cibeles, co było rekordem oglądalności spektaklu teatralnego w Hiszpanii. Wynik trafił do *Księgi rekordów Guinessa*. W 2010 roku przygotował na zakończenie Igrzysk Ameryki Południowej w Lekkoatletyce w Medellin (Kolumbia) spektakl *Flores Cósmicas*. Jego ostatnie prace, to: opera *Rozkwit i upadek miasta Mahagony* Kurta Weilla w Teatro Real w Madrycie i *Cielo Arte* w Sao Paulo (Brazylia).

Francisco Aleu Riera [PROJEKCJE WIDEO]

Pracował jako fotograf dla hiszpańskich domów mody i publikował zdjęcia w czasopismach takich, jak: „Elle", „Magazine", „La Vanguardia". Jest współautorem sukcesów zespołu La Fura dels Baus, z którym przygotował m.in. widowiska: *Atlantyda, Męczeństwo św. Sebastiana, Fausto 3.0, Potępienie Fausta, Un'anima chiamata Puccini, XXX, Un dia en el Fórum, Czarodziejski flet.* Autor i reżyser serialu telewizji hiszpańskiej (TVE) *Bubbles* oraz jeden z dyrektorów artystycznych telewizji interaktywnej GUM_tv odpowiedzialny za portal *Terra*.

Roland Olbeter [DEKORACJE]

Urodzony w Hanowerze w 1955 roku, na stałe mieszka i pracuje w Barcelonie. Studiował grę na skrzypcach oraz inżynierię morską. Następnie poświęcił się pracy dla sceny i zaczął tworzyć instalacje, które cechuje prostota tak mało charakterystyczna dla sztuk audiowizualnych oraz teatru. W swojej pracy koncentruje się na tworzeniu urządzeń „niemożliwych". Stworzył scenografię do pierwszych spektakli La Fura dels Baus prezentowanych na statku Naumon, zaprojektował budynek OIKOS (Expo 2008, Saragossa).

Chu Uroz [KOSTIUMY]

Studiował architekturę w Barcelonie i El Valles oraz projektowanie przemysłowe w La Escuela de Diseño Elisava. Pracował jako projektant mody męskiej dla marek Armand Basi i Lacoste. Był dyrektorem artystycznym i scenografem uroczystości otwarcia Igrzysk Olimpijskich w Barcelonie (1992). Współpracował przy produkcji filmów: *Huevos de oro, Comedias bárbaras, Gaudir Nouvelle, Yo soy la Juani, Jamón jamón*. Do innych jego prac należy zaliczyć projekt specjalnej typografii do eksperymentalnego programu FUSE NO.8, za który otrzymał nagrodę Brytyjskiej Akademii Sztuk Graficznych. Był też specjalnym konsultantem scenicznym i stylistą zespołu U2.

Peter van Praet [PROJEKT ŚWIATEŁ]

Rozpoczynał karierę jako realizator oświetlenia w Operze Flamandzkiej w Belgii. Stale współpracuje z Robertem Carsenem i Pierrem Audi przy licznych produkcjach operowych prezentowanych na scenach teatrów w: Amsterdamie, Paryżu, Nowym Jorku, Florencji, Barcelonie, Salzburgu, Wenecji i Tokio. Jego pierwszą produkcją przygotowaną z La Fura dels Baus był *Pierścień Nibelunga* Richarda Wagnera wystawiony w Walencji i Florencji (2007-09).

Emil Faski [CHOREOGRAFIA]

Ukończył Akademię Rosyjskiego Baletu im. Waganowej w Sankt Petersburgu. Następnie został pierwszym solistą Państwowego Teatru Baletu im. Leonida Jakobsona. Współpracował z zespołami baletowymi w Hamburgu, Monte Carlo i Stuttgarcie. Występował w baletach Johna Cranko, Williama Forsytha, Jiří'ego Kyliána, Matsa Eka i Johna Neumeiera. W 2007 roku ropoczął karierę choreograficzną.

Chus Moreno [CHOREOGRAFIA]

Urodzona w Walencji. W konserwatorium w swoim rodzinnym mieście ukończyła wydział projektowania i tańca klasycznego. Brała udział w licznych kursach tańca klasycznego i współczesnego, które prowadzili: Vicente Saez, Mauro Galindo, Ramon Oller, Toni Aparisi i Santiago Sempere. Przez dwa lata była członkiem zespołu Danza Turia. Występuje w przedstawieniach musicalowych i operowych, w tym w zarzuelach. Współpracuje z Palau de les Arts Reina Sofía w Walencji, gdzie przygotowała choreografię do premierowego wykonania *Trojan* Berlioza w reżyserii Carlusa Padrissy.

Bogdan Gola [PRZYGOTOWANIE CHÓRU]

Chórmistrz, dyrygent i pedagog. Debiutował w Operze Śląskiej w Bytomiu (1977-82). Następnie kierował chórami Filharmonii im. Józefa Elsnera w Opolu, Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk", Akademii Muzycznej w Katowicach oraz Chórem Teatru Wielkiego w Warszawie (1984-95 i ponownie od roku 1998). Równolegle z pracą artystyczną prowadzi działalność pedagogiczną, którą rozpoczął w 1979 roku w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Od 1986 roku jest pracownikiem naukowym Akademii Muzycznej, obecnie Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. W 2001 roku otrzymał tytuł naukowy profesora sztuk muzycznych.

[WSPÓŁPRACA REALIZATORSKA]

Dyrektor techniczny:
Janusz Chojecki

Asystenci dyrygenta:
Grzegorz Berniak, Wojciech Semerau-Siemianowski

Asystenci reżysera:
Beata Redo-Dobber, Krzysztof Olichwier

Asystenci scenografa:
Elwira Szyszka (dekoracje), Tijana Tyski (kostiumy), Jadwiga Wóycicka (rekwizyty)

Realizacja projektu świateł:
Nadia Garcia, Stanisław Zięba, Tomasz Mierzwa

Asystent choreografa:
Ilona Molka

Dyrygent chóru:
Mirosław Janowski

Pianiści-korepetytorzy solistów:
Anna Maria Dukszto, Renata Gniatkowska, Anna Marchwińska

Pianiści-korepetytorzy chóru:
Ewa Goc, Wioletta Łukaszewska

Konsultacje z języka francuskiego:
David Zobel

Inspicjenci:
Andrzej Wojtkowiak, Katarzyna Fortuna, Bartłomiej Majchrzak

Sufler:
Krystyna Jaźwińska

Kierownik statystów:
Tomasz Nerkowski

Dział produkcji środków inscenizacji:
Mariusz Kamiński (kierownik), Tomasz Wójcik (dekoracje), Katarzyna Luboradzka (kostiumy)

Kierownictwo obsługi sceny:
Robert Karasiński, Andrzej Wróblewski

Przygotowanie polskiego tekstu (przekład Beata Geppert) na tablicę świetlną:
Marzenna Domagało

Emisja tekstu na tablicy świetlnej:
Agnieszka Okupska

Realizatorzy dźwięku:
Iwona Saczuk, Adam Ciesielski

Produkcja:
Izabela Just, Konrad Szpindler, Katarzyna Szybińska

Sergey Semishkur tenor ENEASZ

Absolwent Akademii Muzycznej im. Michaiła Glinki w Niżnim Nowogrodzie (2003). Należy do Akademii Młodych Śpiewaków przy Teatrze Maryjskim w Sankt Petersburgu, od roku 2007 solista tej sceny.
W repertuarze artysty m.in. partie w: *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego, *Łucji z Lammermooru* Donizettiego, *Kniaziu Igorze* Borodina, *Rigoletcie* Verdiego, *Damie pikowej* Czajkowskiego.
Role w TW-ON: Rodolfo w *La Bohème* i Pinkerton w *Madame Butterfly* Pucciniego.

Alexander Gergalov baryton KOREBUS

W 1982 ukończył Konserwatorium im. Rimskiego-Korsakowa w Sankt Petersburgu. Od roku 1991 solista Teatru Maryjskiego w Sankt Petersburgu. Laureat III nagrody w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym w Genewie (1985) oraz II nagrody Festiwalu im. Fiodora Szalapina w Kazaniu w Rosji (1989). Zasłużony Artysta Federacji Rosyjskiej.
W repertuarze artysty m.in. partie w: *Eugeniuszu Onieginie*, *Damie pikowej* i *Jolancie* Czajkowskiego, *Borysie Godunowie* i *Chowańszczyźnie* Musorgskiego, *Miłości do trzech pomarańczy* Prokofiewa, *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, *Traviacie*, *Don Carlosie* i *Balu maskowym* Verdiego.
Role w TW-ON: Wieczór sylwestrowy 2010 *Dziękujemy Fryderyku!*

Robert Gierlach baryton PANTUS

Absolwent Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Laureat I nagrody Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Viottiego w Vercelli oraz nagrody publiczności Konkursu im. Alfredo Krausa w Las Palmas.
W repertuarze artysty m.in. partie w: *Podróży do Reims*, *Mojżeszu w Egipcie* i *Kopciuszku* Rossiniego, *Królu Edypie* Strawińskiego, *Rinaldzie* Haendla, *Weselu Figara* Mozarta, *Annie Kareninie* Carlsona.
Role w TW-ON m.in.: Don Basilio w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, partia tytułowa w *Don Giovannim* Mozarta, solo w balecie *Kurt Weill*.

Rafał Siwek bas NARBAL

Absolwent Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Debiutował w Warszawskiej Operze Kameralnej. W 2005 roku rozpoczął swoją międzynarodową karierę od licznych występów na włoskich scenach operowych.
W repertuarze artysty m.in. partie w: *Cyganerii* i *Turandot* Pucciniego, *Lunatyczce* i *Normie* Belliniego, *Tristanie i Izoldzie* Wagnera, *Ernanim*, *Don Carlosie* i *Trubadurze* Verdiego.
Role w TW-ON m.in.: Griemin w *Onieginie* Czajkowskiego, Zaccaria w *Nabuccu* Verdiego, Pimen w *Borysie Godunowie* Musorgskiego.

David Sotgiu tenor IOPAS

Absolwent Konserwatorium Francesco Morlacchiego w Perugii w klasie oboju, następnie kształcił głos na licznych kursach mistrzowskich. Zwycięzca Międzynarodowego Konkursu Unii Europejskiej dla Młodych Śpiewaków w Spoleto (2002).
W repertuarze artysty m.in. partie w: *Tristanie i Izoldzie* Wagnera, *Hamlecie* Thomasa, *Traviacie* i *Rigoletcie* Verdiego, *Kawalerze srebrnej róży* R. Straussa, *Łucji z Lammermooru* Donizettiego.
Role w TW-ON: Wieczór sylwestrowy 2010 *Dziękujemy Fryderyku!*

Katarzyna Trylnik sopran ASKANIUSZ

Absolwentka Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Laureatka wielu prestiżowych konkursów wokalnych: im. Antonina Dvořáka w Karlovych Varach (1997), im. Stanisława Moniuszki w Warszawie (1998) oraz im. Ady Sari w Nowym Sączu (1997).
W repertuarze artystki m.in. partie w: *Traviacie* Verdiego, *Cyganerii* i *Turandot* Pucciniego, *Dydonie i Eneaszu* Purcella.
Role w TW-ON m.in.: Papagena w *Czarodziejskim flecie* Mozarta, Micaëla w *Carmen* Bizeta, Służebna V w *Elektrze* R. Straussa, Zerlina w *Don Giovannim* i Susanna w *Weselu Figara* Mozarta.

Sylvie Brunet mezzosopran KASANDRA

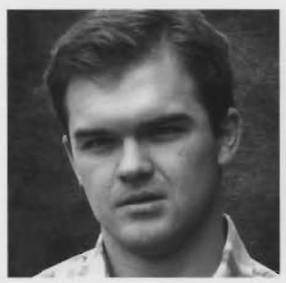
Artystka występuje na największych scenach operowych świata w repertuarze francuskim oraz partiach dramtycznych od Verdiego do Wagnera.
W repertuarze artystki m.in. partie w: *Ifigenii w Taurydzie* Glucka, *Carmen* Bizeta, *Dialogach karmelitanek* Poulenca i *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego.
Role w TW-ON: Wieczór sylwestrowy 2010 *Dziękujemy Fryderyku!*

Anna Lubańska mezzosopran DYDONA

Absolwentka warszawskiej Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina. Laureatka I nagrody i trzech wyróżnień Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Ady Sari. Od 1993 roku związana stale z Teatrem Wielkim - Operą Narodową.
W repertuarze artystki m.in. partie w: *Trubadurze* Verdiego, *Normie* Belliniego, *Carmen* Bizeta, *Traviacie* Verdiego, *Andrea Chenier* Giordana, *Wozzecku* Berga, *Cyruliku sewilskim* Rossiniego i *Fauście* Gounoda.
Role w TW-ON m.in.: Księżniczka Eboli w *Don Carlosie*, Amneris w *Aidzie* i Fenena w *Nabuccu* Verdiego, Jadwiga i Cześnikowa w *Strasznym dworze* Moniuszki, Matka Ubu w *Ubu Rex* Pendereckiego, Olga w *Onieginie* Czajkowskiego, Suzuki w *Madame Butterfly* Pucciniego.

Margarita Mamsirova mezzosopran ANNA

Studiowała w Konserwatorium w Saratowie. Była nominowana do Złotej Maski - rosyjskiej nagrody teatralnej. W 2000 roku rozpoczęła się jej międzynarodowa kariera wokalna od występu w Opéra National de Paris.
W repertuarze artystki m.in. partie w: *Kopciuszku* Rossiniego, *Borysie Godunowie* Musorgskiego, *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego, *Carmen* Bizeta, *Don Carlosie* Verdiego.
Role w TW-ON: debiut



Mateusz Zajdel tenor HYLAS

Absolwent Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Współpracuje z Teatrem Wielkim - Operą Narodową i Warszawską Operą Kameralną.
W repertuarze artysty m.in. partie w: *Mitridate, re di Ponto* i *Zaide* Mozarta, *Królu pasterzy* Kolberga, *Buncie żaków* Szeligowskiego, *Cyruliku sewilskim* Paisiella.
Role w TW-ON: Liverotto w *Lukrecji Borgii* Donizettiego, Misaił w *Borysie Godunowie* Musorgskiego i Trzeci Esesman w *Pasażerce* Weinberga.

Jacek Janiszewski bas PRIAM

Absolwent Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Laureat I nagrody III Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Stanisława Moniuszki (1998) oraz nagrody specjalnej Konkursu Belvedere w Wiedniu (1999). Od 2005 roku jest zaangażowany w zespole operowym Bielefeld Municipal Theatre.
W repertuarze artysty m.in. partie w: *Salome* R. Straussa, *Borysie Godunowie* Musorgskiego, *Rigoletcie* i *Makbecie* Verdiego, *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, *Weselu Figara* Mozarta, *Fideliu* Beethovena.
Role w TW-ON m.in.: Zbigniew w *Strasznym dworze* Moniuszki, Leporello w *Don Giovannim* Mozarta, Colline w *La Bohème* Pucciniego, Zuniga w *Carmen* Bizeta i Doktor Grenvil w *Traviacie* Verdiego.

Mieczysław Milun bas GRECKI WÓDZ

Absolwent Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Był solistą Państwowej Opery we Wrocławiu, od 1986 roku związany z Teatrem Wielkim w Warszawie.
W repertuarze artysty m.in. partie w: *Kniaziu Igorze* Borodina, *Uprowadzeniu z seraju* Mozarta, *Fideliu* Beethovena.
Role w TW-ON m.in.: Griemin w *Onieginie* Czajkowskiego, Skołuba w *Strasznym dworze* Moniuszki, Sarastro w *Czarodziejskim flecie* i Bartolo w *Weselu Figara* Mozarta, Don Basilio w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, Ksiądz Pleban w *Wyrywaczu serc* Sikory, Sparafucile w *Rigoletcie* i Zaccaria w *Nabuccu* Verdiego, Maestro Bemol w *Magicznym Doremiku* Ptaszyńskiej.

Piotr Wołosz bas CIEŃ HEKTORA

Absolwent Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Współpracował z teatrami operowymi w Łodzi, Szczecinie i Wrocławiu.
W repertuarze artysty m.in. partie w: *Strasznym dworze* Moniuszki, *Xerxesie* Haendla, *Weselu Figara* i *Czarodziejskim flecie* Mozarta, *Carmen* Bizeta, *Cyruliku sewilskim* i *Włoszce w Algierze* Rossiniego, *Borysie Godunowie* Musorgskiego.
Role w TW-ON: debiut

Krzysztof Szmyt tenor HELENUS

Absolwent Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Laureat wielu konkursów wokalnych, w tym: Mozartowskiego w Salzburgu i Belvedere w Wiedniu. Solista Opery Narodowej od roku 1982.
W repertuarze artysty m.in. partie w: *Xerxesie* Haendla, *Czarodziejskim flecie* Mozarta, *Mozarcie i Salierim* Rimskiego-Korsakowa, *Cyruliku sewilskim* Rossiniego.
Role w TW-ON m.in.: Mistrz w *Mistrzu i Małgorzacie* Kunada, postać tytułowa w *Albercie Herringu* Brittena, Lindoro we *Włoszce w Algierze* Rossiniego.

Przemysław Firek bas BÓG MERKURY

Absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie. Karierę rozpoczął w roku 1988 debiutując w Operze Krakowskiej. Laureat konkursów operowych we Wrocławiu i Londynie.
W repertuarze artysty m.in. partie w: *Raju utraconym* Pendereckiego, *Tosce* Pucciniego, *Fauście* Gounoda, *Wozzecku* Berga.
Role w TW-ON m.in.: Escamillio w *Carmen* Bizeta, tytułowa rola w *Wozzecku* Berga, Serwacy Łagoda w *Verbum nobile* Moniuszki, Hrabia w *Przysiędze* Tansmana.

Robert Dymowski bas-baryton KAPŁAN PLUTONA

Debiutował w 1975 roku w Młodzieżowym Chórze Centralnego Zespołu Artystycznego ZHP działającym przy Teatrze Wielkim w Warszawie. W latach 1982-85 uczył się śpiewu w Państwowej Szkole Muzycznej im. Józefa Elsnera w Warszawie. Od roku 1991 solista Teatru Wielkiego - Opery Narodowej.
W repertuarze artysty m.in. partie w: *Makbecie* Verdiego, *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, *Salome* R. Straussa, *Don Giovannim* Mozarta, *Carmen* Bizeta.
Role w TW-ON m.in.: Montano w *Otellu* Verdiego, Zarecki w *Onieginie* Czajkowskiego, Maciej w *Strasznym dworze* Moniuszki, Minister w *Magicznym Doremiku* Ptaszyńskiej.

Kamila Kułakowska sopran POLIKSENA

Absolwentka Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy (2004). Laureatka konkursów wokalnych: XII Międzynarodowego Konkursu Sztuki Wokalnej im. Ady Sari w Nowym Sączu (2007), VI Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Stanisława Moniuszki w Warszawie (2007) oraz III Konkursu Wokalnego im. Ignacego Jana Paderewskiego w Bydgoszczy (2006).
W repertuarze artystki m.in. partie w: *Czarodziejskim flecie* Mozarta, *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego, *Jasiu i Małgosi* Humperdincka.
Role w TW-ON: debiut

Małgorzata Godlewska kontralt HEKUBA

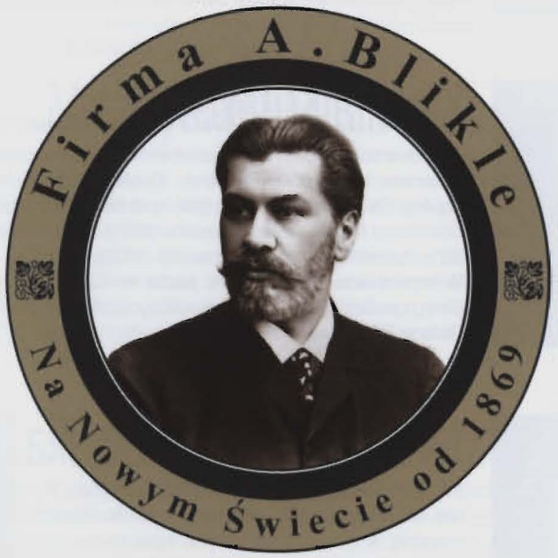
Studentka Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Muzycznego oraz Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Współpracuje z Warszawską Operą Kameralną.
W repertuarze artystki m.in. partie w: *I Capuleti e i Montecchi* Belliniego, *Gwałcie na Lukrecji* Brittena, *Tankredzie* Rossiniego, *Balu maskowym* Verdiego.
Role w TW-ON: Bronka w *Pasażerce* Weinberga.

Jacek Kostoń bas I ŻOŁNIERZ TROJAŃSKI

Artysta chóru Teatru Wielkiego - Opery Narodowej.

Michał Piskor bas II ŻOŁNIERZ TROJAŃSKI

Artysta chóru Teatru Wielkiego - Opery Narodowej.



A. Blikle

CUKIERNIA CAFÉ DELIKATESY NOWY ŚWIAT 35

Harvard Business Review Polska

wybór liderów biznesu

Menedżerowie osiągający sukcesy wiedzą, że droga na szczyt jest ciężka i pełna niebezpieczeństw. W tej wędrówce niezbędny jest doświadczony i zaufany przewodnik. Magazyn *Harvard Business Review Polska* jest uznawany przez światowych liderów biznesu za najlepsze źródło wiedzy o zarządzaniu. Tworzony dla najbardziej innowacyjnych menedżerów i przez nich czytany, prezentuje pogłębione analizy i wskazówki, jak lepiej zarządzać, podpowiada, jak – krok po kroku – radzić sobie z nawet najbardziej nietypowymi sytuacjami biznesowymi i prezentuje konkretne doświadczenia firm w takich obszarach zarządzania, jak: przywództwo, motywowanie, strategia, marketing, relacje z klientem i finanse. *Harvard Business Review Polska* to niezbędny przewodnik po meandrach biznesu i magazyn, który po prostu wypada czytać.

tel. 22 630 66 88 **www.hbrp.pl**

Harvard Business Review POLSKA

DWUTYGODNIK

ruch muzyczny

Najstarsze polskie czasopismo poświęcone muzyce poważnej
Recenzje koncertów i przedstawień operowych, recenzje płyt
Relacje z festiwali i konkursów, krajowych i zagranicznych
Artykuły o sprawach nurtujących środowisko muzyczne
Artykuły o pedagogice muzycznej i upowszechnieniu muzyki
Materiały historyczne

„Ruch Muzyczny" jest dwutygodnikiem, wychodzi 26 razy w roku,
do nabycia w salonach Empiku, księgarniach muzycznych,
w filharmoniach i teatrach operowych oraz w prenumeracie

www.ruchmuzyczny.pl

tvn24

wspieramy

kulturę WYSOKĄ

TVN24 jest wyłącznym patronem telewizyjnym Teatru Wielkiego.

Confetteria
Raffaello

Więcej niż tysiąc słów...

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

Druk
na miarę
sztuki...

10 kolorów w jednym przelocie

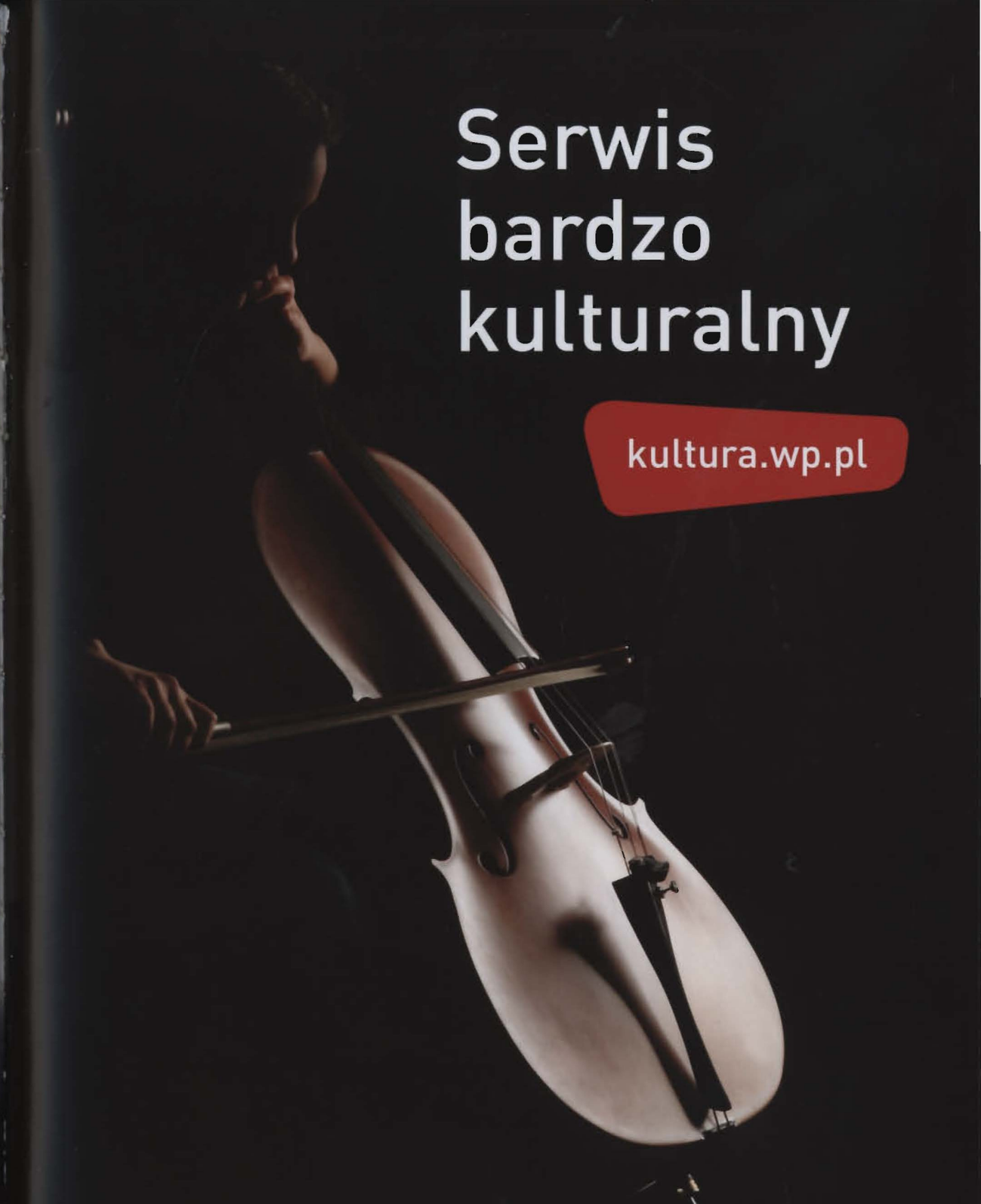
Prędkość aż do 15000 arkuszy na godzinę

Format powiększony do 750 mm x 1050 mm

perfekt DRUKARNIA

więcej na

www.drukarniaperfekt.pl



Serwis bardzo kulturalny

kultura.wp.pl

WP.PL

wydarzenia kulturalne / najnowszy repertuar teatrów, filharmonii, oper / festiwale / moda i obyczaje / impresje / felietony / wystawy / i jeszcze więcej...

Telewizory BRAVIA 3D - monolityczne wzornictwo

Dostępne w salonie Sony Style

„Sony", „make.believe", „Sony Style" i „3D world Created by Sony" są zastrzeżonymi znakami handlowymi Sony Corporation.

sony style
warsaw

C.H. Arkadia
2 piętro

sony.pl/sonystyle

- Przestronne (400m²), nowoczesne wnętrze, doskonała i czytelna ekspozycja, możliwość wypróbowania przez Klienta każdego produktu
- zespół Konsultantów Sony oferujących pomoc przy dokonaniu najlepszego wyboru
- cykliczne warsztaty fotograficzne i filmowania wideo
- Dodatkowe usługi oferowane dla Klientów Sony Style to między innymi szybka naprawa na miejscu, dostawa do domu, instalacja oraz VAIO Backstage™ (wsparcie dla posiadaczy komputerów VAIO)
- Zapraszamy również do Naszych wypożyczalni: płyt Blu-ray™ (ponad 100 tytułów), obiektywów oraz okularów 3D
- English speaking consultants available

TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

PRZYGOTOWANIE ŚCIANKI MULTIMEDIALNEJ
UMOŻLIWIŁA FIRMA
SONY POLAND

teatrwielki.pl

W programie wykorzystano:
Aleksander Krawczuk, *Wojna trojańska*, Interart, Warszawa 1995, s. 201–225.
Homer, *Dzieła*, tom I, *Iliada*, przekład Franciszek Ksawery Dmochowski, z oryginałem skolacjonował, opracował, komentarzem opatrzył i aneks zestawił Zygmunt Kubiak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 119, 429, 452 i 509.

Streszczenie opracowano na podstawie materiałów z Palau de les Arts Reina Sofia w Walencji.

Projekt graficzny mapy (s. 42–43): Józefina Chętko

Zdjęcia:
Agencja East News, Polska Agencja Fotografów „Forum", FPM/getty images, Tato Baeza (Palau de les Arts Reina Sofia), Norbert Gajlewicz, Juliusz Multarzyński, Emilia Socha, Teatr Maryjski w St. Petersburgu, Archiwum Teatru Wielkiego - Opery Narodowej, Archiwum Zachęty Narodowej Galerii Sztuki (Andrzej Świetlik), prywatne zbiory artystów i autorów tekstów
Fotoedycja: Izabela Farenholc

Patroni medialni
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Sponsor i wykonawca plakatów i afiszy
Teatru Wielkiego - Opery Narodowej

Opracowanie programu: Daniel Przastek
Kierownik Działu Literackiego: Marcin Fedisz
Współpraca redakcyjna: Katarzyna Budzyńska, Izabela Jankowska, Sylwia Praśniewska
Projekt graficzny / realizacja: Bożena Kalinowska / Jacek Wąsik
Projekt plakatu: Adam Żebrowski
Zdjęcie: FPM/getty images

Druk: Sindruk
Wydawca: Teatr Wielki - Opera Narodowa, Warszawa 2010
Cena: 15 zł

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY