georges bizet

carmen

pod honorowym patronatem
Ambasadora Francji w Polsce **Pierre'a Buhlera**
Instytutu Francuskiego w Polsce

under the honourable auspices of
Ambassador of France in Poland **Pierre Buhler**
L'Institut Français Pologne

TEATR WIELKI
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU

opera w czterech aktach
an opera in four acts
libretto libretto by
Henri Meilhac i Ludovic Halévy
na podstawie noweli
Prospera Mérimée
based on
Prosper Mérimée's novella

georges bizet
carmen

premiera premiere
24 maja May 2014

kierownictwo muzyczne conductor
bassem akiki

reżyseria, scenografia i reżyseria świateł
direction, set & light designs
denis krief

choreografia choreography
paul julius

kierownictwo chóru chorus master
mariusz otto

przygotowanie chóru chłopięcego
boy choir chorus master
jacek sykulski

współpraca muzyczna conductor assistant
patrycja pieczara

asystent reżysera stage director assistant
krzysztof szaniecki

asystent choreografa choreograph assistant
małgorzata połyńczuk-stańda

carmen	Małgorzata Pańko
	Helena Zubanovich
don josé	Piotr Friebe
	Tomasz Kuk
	Sang-Jun Lee
escamillo	Mariusz Godlewski
	Jaromir Trafankowski
micaela	Roma Jakubowska-Handke
	Monika Mych-Nowicka
frasquita	Barbara Gutaj-Monowid
	Małgorzata Olejniczak-Worobiej
	Natalia Puczniewska
mercédès	Magdalena Wilczyńska-Goś
	Katarzyna Włodarczyk
remendado	Karol Bochański
	Kornel Maciejowski
	Marek Szymański
dancaire	Tomasz Mazur
	Jaromir Trafankowski
zuniga	Krzysztof Bączyk
	Rafał Korpik
morales	Tomasz Mazur
	Andrzej Ogórkiewicz

chór, balet i orkiestra Teatru Wielkiego w Poznaniu,
Poznański Chór Chłopięcy chorus, ballet company
and orchestra of Poznań Opera House, Poznań Boy Choir

akt 1

Sewilla. Na placu przed fabryką cygar służbę pełnią żołnierze. Zbliża się do nich Micaëla – piękna narzeczona sierżanta Don Joségo, która chce się zobaczyć z ukochanym. Moralès, dowódca oddziału, informuje ją, że ten zjawi się dopiero po zmianie warty. Dziewczyna oddala się, nie zwracając uwagi na zaczepki żołnierzy. Po chwili słychać dźwięk trąbki, zwiastującej pojawienie się nowego oddziału, dowodzonego przez porucznika Zunigę.

Gdy w fabryce wybrzmiewa oznajmiający przerwę dzwonek, plac wypełnia barwny tłum robotnic. Jako ostatnia pojawia się piękna Cyganka Carmen. Odrzucając zaczepki adorujących mężczyzn, zwraca uwagę na zupełnie obojętnego Don Joségo. Przed odejściem rzuca mężczyźnie kwiat, który wzbudza niepokój w jego sercu. Zjawia się jednak Micaëla z listem od matki żołnierza, w którym oczekuje od syna małżeństwa. Po odejściu dziewczyny w fabryce dochodzi do awantury. Don José aresztuje Carmen, która zraniła nożem koleżankę. Piękna Cyganka uwodzi młodego sierżanta obietnicą miłości, dzięki czemu udaje jej się uciec.

akt 2

W tawernie Lillasa Pastii, wśród bawiących tam przemytników, Carmen wraz z przyjaciółkami – Frasquitą i Mercedes – tańczą i śpiewają dla żołnierzy. Zuniga, który wciąż adoruje młodą Cygankę, informuje ją, że Don José został ukarany więzieniem. Wśród okrzyków i wiwatów tłumu, do gospody przybywa znany toreador Escamillo, który dostrzegłszy urodę Carmen, od razu zaczyna zabiegać o jej względy. Ona jednak odrzuca te zaloty. Rezygnuje również z uczestnictwa w górskiej wyprawie przemytników – chce bowiem oczekiwać na ukochanego Don Joségo.

Gdy ten się zjawia, dziewczyna namawia go, aby przeszedł na stronę przemytników, on jednak odmawia. Dźwięk trąbki wzywa żołnierza do koszar, co rozdrażnia Carmen. Na nic zdają się wyznania miłości oraz otrzymany od niej niegdyś kwiat, który mężczyzna przechowywał przez cały pobyt w więzieniu. Niespodziewanie do tawerny przybywa Zuniga, który próbuje uwieźć dziewczynę. Don José, zaślepiony zazdrością, wdaje się z nim w bójkę, co zamyka mu możliwość powrotu do służby wojskowej. Przystępuje więc do przemytników i wraz z nimi uchodzi w góry.

akt 3

W górskiej dolinie przemytnicy rozbili obóz, aby odpocząć. Znajduje się tutaj Don José wraz z Carmen, która znudzona jego towarzystwem coraz częściej wspomina odważnego toreadora. Wraz z Frasquitą i Mercedes stawia sobie wróżbę, która przepowiada jej szybką śmierć. Podczas gdy przemytnicy ruszają w góry, Don José pozostaje, aby pełnić wartę. Widząc skradającego się nieznajomego mężczyznę, zatrzymuje go. Okazuje się, iż jest to Escamillo, który przyszedł do obozu wiedziony urodą pięknej Cyganki. Między mężczyznami dochodzi do bójki, z której Don José wychodzi zwycięsko. Toreador ocala życie tylko dzięki pojawieniu się Carmen, która staje w jego obronie. Po jego odejściu zjawia się Micaëla, która przekazuje Don Josému wiadomość, że jego umierająca matka pragnie zobaczyć syna. Przed wyruszeniem w drogę mężczyzna zapowiada Cygance, że jeszcze się spotkają.

akt 4

Zgromadzony przed areną cyrkową w Sewilli barwny tłum, z wielkim entuzjazmem wita Escamilla, pojawiającego się wraz z Carmen. Frasquita i Mercedes przestrzegają Cygankę, aby uważała na Don Joségo, który przybył na plac targany żądzą zemsty, ta jednak nie zwraca na to uwagi. Gdy spotykają się na opustoszałym placu, były żołnierz jeszcze raz prosi ukochaną, aby do niego wróciła. Ta jednak za nic ma błagania oraz płacz mężczyzny i zwraca mu ofiarowany wcześniej pierścionek. Gdy tłum okrzykami i oklaskami zwiastuje zwycięstwo torreadora, oszalały z miłości Don José przebija sztyletem serce Carmen.

act 1

Seville. In front of a cigar factory soldiers are keeping guard. Micaëla, Sargeant Don José's beautiful fiancée comes, wanting to see her beloved. Moralès, the cammander of the unit, tells her that her sweetheart comes after the changing of the guard. The young woman walks away, indifferent to the soldiers' taunts. After a while the sound of a trumpet announces arrival of a new unit, commanded by lieutenant Zuniga.

When the factory bell rings for a break, a colourful crowd of workers fill the square. Carmen, a beautiful Gypsy, leaves the building last. Ignoring taunts of men who adore her, she notices the indifferent Don José and gives him a flower, which arouses uneasiness in his heart. However, Micaëla brings a letter for the young soldier. His mother writes that she wants him to get married. After a while there is some fight in the factory. Carmen has injured her workmate with a knife. Don José arrests her but the beautiful Gypsy leads on the sergeant with a promise of love and thanks to that she manages to escape.

act 2

In Lillas Pastia's tavern, among smugglers having fun, Carmen and her friends Frasquita and Mercedes are dancing and singing for soldiers. Zuniga, still infatuated with the young Gypsy, tells her Don José is in prison. Greeted by a cheering crowd a famous toreador Escamillo arrives. He appreciates Carmen's beauty and at once seeks her favours, but she rejects his advances. Also, she does not want to join the smugglers in their expedition because she wants to wait for her beloved Don José.

When the latter comes, she persuades him to join the smugglers. Yet, he refuses. The sound of a trumpet summits the young soldier to the barracks, which annoys Carmen. Neither declarations of love nor the flower which she once gave him and which he had with him in jail help him. Unexpectedly, Zuniga comes to the inn. He flirts with the woman. Don José, blinded by envy, gets into a scuffle with him and as a result he cannot serve in the army any more. Therefore, he joins the smugglers and flees with them to the mountains.

act 3

In a valley the smugglers made camp and they are resting. Don José and Carmen are here, too. She is bored with him and often remembers the brave toreador. She reads her fortune from the cards and finds out she will be dead soon. The smugglers set off to the mountains, Don José stays to keep guard. He sees a creeping stranger and stops him. It is Escamillo, who came to the camp looking for Carmen. The men fight and Don José wins. The toreador saves his life only because the Gypsy comes and stands up for him. After he leaves, Micaëla appears and tells Don José that his mother is dying and wishes to see him. Before setting off, the man promises Carmen they will meet again.

act 4

At the arena Escamillo is enthusiastically greeted by the colourful crowd. He appears with Carmen. Frasquita and Mercedes warn the Gypsy she should watch out for Don José, who came tormented with thirst for revenge, but she ignores it. When the ex-soldier and the Gypsy meet on the empty square, he asks the woman to come back to him. Indifferent to his begging, Carmen returns the ring he gave her. When the crowd's cheering and applause announce the toreador's victory, Don José, crazed with love, stabs Carmen in the heart.

POEZJA BANALNOŚCI
czyli miłość, seks i... manzanilla

z Denisem Kriefem, reżyserem i inscenizatorem spektaklu *Carmen*, rozmawia Piotr Nędzyński

Czym jest dla pana teatr operowy?

Jestem muzykiem i kocham muzykę operową, ale jako reżyser traktuję operę w kategorii teatru, nawet wolę nazywać ją teatrem muzycznym. Dlatego najważniejszy jest dla mnie tekst, a więc w przypadku *Carmen* jest to dzieło Henri Meilhaca i Ludovica Halévy'ego. Po drugie – miejsce, w którym reżyseruję to też teatr, tym razem poznański Teatr Wielki. Po trzecie – to śpiewacy. Istotne jest, żeby umieli grać na scenie i to grać tekst, który dobrze zrozumieli. Interesuje mnie historia, którą trzeba opowiedzieć oraz relacje między postaciami.

Mówiąc tekst ma pan na myśli wyłącznie libretto czy libretto i muzykę?

Libretto. Wielcy kompozytorzy, tacy jak Mozart, Verdi, Czajkowski, Wagner, najpierw wybierali (albo jak ten ostatni – sami pisali) libretto, a potem do niego tworzyli muzykę. Tekst przedstawia zawsze pewną historię, którą z kolei kompozytorzy opowiadają swoją muzyką. Gdyby nie interesowało ich libretto, komponowaliby muzykę na fortepian, skrzypce czy orkiestrę. Weźmy na przykład *Turandot*. Dlaczego Puccini jej nie ukończył? Moim zdaniem nie dlatego, jak zwykło się przyjmować, że zabrakło mu czasu, lecz dlatego, że nie przemawiał do niego tekst ostatniego duetu księcia Kalafa i księżniczki Turandot. Nie zainspirował go do napisania muzyki, bo brakowało właściwych słów. Dlatego ta opera kończy się śmiercią Liú. I nie jest ważne, czy muzyka skomponowana przez Franco Alfano jest dobra czy zła. *Turandot* Pucciniego kończy się słowami chóru wstrząśniętego samobójstwem młodej, zakochanej niewolnicy: „Liú bontá, Liú dolcezza, Liú poesia". Gdy wystawiam *Turandot*, zawsze kończę w tym miejscu, bo tu zakończył dzieło Puccini.

Którą wersję *Carmen* pan wybrał? Oryginalną, z dialogami mówionymi czy z recytatywami dopisanymi przez Ernesta Guiraud?

Wybrałem Bizeta, a więc to, co napisał dla paryskiej Opéra Comique, z dialogami. Nie będzie żadnej innej muzyki, tylko Bizet. Dialogi zostaną oczywiście skrócone do rozmiarów koniecznych dla zrozumienia przebiegu akcji. Nie widzę bowiem sensu, żeby śpiewacy nie będący Francuzami mówili przez dwadzieścia minut w języku, którego dobrze albo wcale nie znają, przed publicznością, która też nie zna tego języka. W dodatku dla śpiewaków operowych dialogi są męczące, szczególnie w dużych teatrach. Trzeba pamiętać, że paryska Opéra Comique to mała sala. I jeszcze jedno. Śpiewacy muszą być zarazem aktorami, ale aktorstwo operowe to co innego, niż aktorstwo w teatrze dramatycznym.

W dodatku recytatyw przynajmniej w jednym miejscu zmienia, na przykład, stosunek Don Joségo do Micaëli. U Guiraud José śpiewa: „Kocham Micaëlę i wezmę ją za żonę", gdy w oryginalnym tekście mówionym stwierdza po prostu: „Tak, moja matko. Ożenię się z Micaëlą". To nie to samo.

Właśnie.

Czy wykorzystana zostanie krytyczna edycja Oesera, który odnalazł sporo muzyki Bizeta nie zawartej w oficjalnym wydaniu partytury Choudensa?

Nie. Moim zdaniem to fragmenty, z których kompozytor sam zrezygnował przed premierą i chcemy uszanować jego decyzję. Jak mówimy we Francji, a jestem Francuzem, chociaż urodziłem się w Tunezji, wiele lat mieszkałem we Włoszech, a teraz w Berlinie: nie należy być bardziej królewskim niż król.

Wiemy, że *Carmen* wywołała skandal na prapremierze nie tylko dlatego, że naruszała ówczesne normy moralności, ale także dlatego, że przełamywała granice między gatunkami: operą komiczną i operą poważną, wywodzącą się z tradycji *opera seria* czy francuskiej *tragédie lyrique*. Jest dziełem *sui generis*. Dwa pierwsze akty podobały się, bo odpowiadają charakterowi opera comique, ale dwa następne mają wymiar tragedii. Jak pan w swojej wizji zbalansuje te dwa elementy?

To bardzo jasne. Tak jak u Verdiego w *Balu maskowym* – komedia prowadzi do tragedii. Bizet miał wielkie wyczucie teatru, zmysł dramatyczny. Treść *Carmen* to w istocie historia banalna, jaką można było znaleźć w codziennych gazetach. Żołnierz dezerter zabija swoją kochankę, która go porzuciła. Jest w tym dziele poezja, ale nazwałbym ją poezją codzienności, tak jak u Baudelaire'a. Weźmy początek opery: żołnierze na warcie przyglądają się przechodniom. Pojawiają się robotnice z pobliskiej fabryki i flirtują z nimi. Pokazanie takich zwykłych ludzi na scenie operowej było przełomem. Jest tu poezja banalności. Wchodzi Carmen i śpiewa zmysłową piosenkę, habanerę, tyleż dla siebie, co dla innych. Jesteśmy na gruncie typowej komedii. Na razie. Potem dopiero sprawy się skomplikują.

Kim jest dla pana postać Carmen? W ostatniej inscenizacji jaką widziałem, na Festiwalu w Salzburgu w 2012 roku z Magdaleną Koženą w partii tytułowej,

reżyserka Aletta Collins uczyniła z Carmen, nazwijmy to, kobietę lekkich obyczajów. Jeszcze przed habanerą widzimy ją uprawiającą seks z Zunigą, który jej płaci. Z kolei Teresa Berganza w liście do dyrektora Festiwalu w Edynburgu w 1977 roku pisała o swojej wizji Carmen jako kobiecie nowoczesnej, wyemancypowanej, dumnej Hiszpanki, która po prostu sama decyduje o swoim życiu i ona wybiera mężczyzn. Z miłości albo dla przelotnego flirtu. Jak będzie w pana spektaklu?

Tak, Teresa Berganza sama była Hiszpanką, ale nie sądzę, żeby Bizet znał charakter kobiet hiszpańskich, nigdy nawet nie był w Hiszpanii, a tym bardziej charakter Cyganek, bo Carmen w libretcie jest przecież Cyganką. Ale dla mnie to nie ma znaczenia. Carmen na początku opery to przede wszystkim kobieta samotna. I kobieta, która chce się podobać, bo sprawia jej to przyjemność. Taki obraz wynika z libretta, a ja nie szukam innych źródeł. Chcę opowiedzieć prostą historię. Uważam, że to publiczność ma prawo do interpretacji i oceny postaci. Spektakl należy do tych, którzy go oglądają i sami wyciągają wnioski. Nie chcę narzucać interpretacji. Ale jest jedna sprawa istotna. Carmen i Don José nie mają ani jednego duetu miłosnego. Duet w tawernie Lillasa Pastii w II akcie to raczej starcie, konfrontacja intencji. José w arii „z kwiatkiem" śpiewa o swojej miłości, ale chce wrócić do koszar, a w którymś momencie mówi: „Carmen, ty zadrwiłaś ze mnie".

A duet z Micaëlą w I akcie?

To też nie jest duet miłosny. Micaëlę przysłała jego matka, José zna ją od dziecka i traktuje raczej jak siostrę czy młodą personifikację matki.

To był zresztą genialny pomysł librecistów i Bizeta, aby wprowadzić postać Micaëli, nieistniejącą w noweli Prospera Mériméego, jako przeciwwagę dla Carmen.

Zgadzam się. Dzięki kontrastowi między tymi dwiema kobietami charakter Carmen staje się bardziej wyrazisty. Micaëla przybywa z rodzinnej wioski Don Joségo, z której ten musiał uciekać, bo popełnił jakieś przestępstwo i zaciągnął się do wojska. Co zrobił, moglibyśmy dowiedzieć się u źródła, a więc w opowiadaniu Mériméego, z którego wywodzi się libretto, ale mnie to nie interesuje. Ważne jest tylko to, co wiemy właśnie z libretta. Podobnie, gdy reżyseruję *Damę pikową*, nie sięgam do Puszkina, lecz tylko do tego, co wybrał i umieścił w swojej operze Czajkowski. *Carmen* Bizeta i nowela Mériméego to są dwa odrębne byty.

Dlaczego Carmen wybiera właśnie Don Joségo? Czy dlatego, że pomógł jej w ucieczce przed więzieniem czy po prostu dlatego – że, jak mówią Frasquita i Mercedes w II akcie – jest ładnym chłopcem?

Raczej przez przypadek. Robotnice, a wśród nich Carmen, flirtują z żołnierzami, trochę dla zabawy, trochę dla seksu. Don José jest wśród nich nowy.

Zatem to dlatego Carmen zwraca na niego uwagę? A może dlatego, że on jeden się nią nie interesuje? Jak napisał Mérimée: „zrobiła jak wszystkie kobiety i koty, które idą do tego, kto ich nie woła".

[śmiech] To prawda! Kocham koty. Mam kota i jest właśnie taki! Ale o dalszym biegu wydarzeń decyduje przypadek: to Don José właśnie otrzymał od kapitana rozkaz odprowadzenia Carmen do więzienia. Ta śpiewa seguidillę i robi do żołnierza słodkie oczy, prosząc, żeby ją uwolnił. Ale co mu obiecuje?

Seks. Nie planuje jakiejś małej przygody z żołnierzem?

Nie. Zaprasza do tawerny Lillasa Pastii na manzanillę, czyli na herbatę rumiankową!

Zabawne! Gdy jako bardzo młody człowiek byłem po raz pierwszy w Hiszpanii, a oczywiście dobrze już znałem *Carmen*, zamówiłem manzanillę, przekonany, że to jakiś szczególny, nadzwyczajny gatunek wina, coś jak marsala, czy madera, i byłem bardzo zdumiony, gdy podano mi herbatę. Nawet protestowałem, powołując się na *Carmen*! Ale powróćmy do Don Joségo i Carmen... Zatem pana zdaniem nie był to dla niej jakiś szczególny obiekt pożądania?

Nie. Wcześniej już przypuszczalnie miała romans z Zunigą – kapitanem, potem dość szybko zwrócił jej uwagę Escamillo – słynny toreador. Ale w tym momencie chciała odwdzięczyć się Don Josému za pomoc w ucieczce. Wypadki potoczyły się tak, że młody żołnierz obraził swego zwierzchnika, który

niespodziewanie przybył do tawerny i zastał go z Carmen. Don José nie ma zatem odwrotu, dezerteruje i przystaje do przemytników. A Carmen dość szybko zaczyna się nim nudzić.

Dlaczego zatem Carmen z taką fatalistyczną i spokojną determinacją w ostatniej scenie pozwala się Don Josému zabić. Dlaczego nie ucieka?

Wie, że Don José będzie za nią podążać i chce uciąć sprawę, ostatecznie potwierdzić zerwanie. Poza tym naprawdę jest zafascynowana toreadorem Escamillo. Zwróćmy uwagę na ich krótki duet przed corridą. To jest jedyny duet miłosny w tej operze. Carmen i Escamillo są po upojnej nocy. I zamierzam to wyraźnie pokazać w przedstawieniu. Muzyka w tym miejscu aż dyszy erotyzmem.

A czy w relacjach Carmen i Don Joségo jest miłość czy tylko seks? Don José w arii „La fleur que tu m'avais jetée" śpiewa o miłości. Końcowe wysokie „b" jest zaznaczone przez Bizeta *pianissimo*, jakby miało wyrazić słabość i uległość bohatera. Skądinąd niewielu tenorom udaje się to tak zaśpiewać. Zwykle mamy triumfalne *forte* lub *fortissimo* à la Corelli i del Monaco, będące raczej objawem triumfującej męskości.

Nie można od tenorów wymagać zbyt wiele. Respektujmy śpiewaków, mają swoje prawa. Nie. W relacjach Carmen i Don Joségo jest z pewnością seks, ale nie ma miłości. To moim zdaniem bardzo prosta historia i tak ją trzeba pokazać. Przejściowe zauroczenie. Jedyną osobą naprawdę zakochaną jest w tej operze Micaëla. Wychowała się razem z Don Josém i chciałaby zostać jego żoną, zresztą zgodnie z wolą jego matki.

Jest to dziewczyna odważna, skoro podąża w niebezpieczne góry, aby odnaleźć ukochanego i gotowa jest stawić czoło rywalce.

Tak i właśnie w ten sposób chcę ją pokazać.

Chciałbym zapytać o element hiszpańskości w pana inscenizacji. Wiadomo, że muzyka Bizeta jest prawie w całości wytworem jego inspiracji i wyobraźni. Tylko trzy melodie są autentycznie hiszpańskie, chociaż oczywiście przetworzone: habanera, piosenka Carmen śpiewana po aresztowaniu i wstęp do ostatniego aktu, a raczej ostatni *entracte*. Czy pana spektakl będzie rozgrywał się w Hiszpanii?

Trzeba pamiętać jakie znaczenie miała Hiszpania dla kultury francuskiej. Hiszpania Bizeta to w końcu jej wytwór. Zresztą to nie było nic nowego. Fascynacja Hiszpanią istniała od dawna. Wystarczy wspomnieć *Cyda* Corneille'a czy komedie Baumarchais: *Cyrulika sewilskiego* i *Wesele Figara*. Częściowo powody były historyczne – wojny w XVI i XVII wieku aż do Ludwika XIV.

Którego wnuk Filip został w 1701 roku królem Hiszpanii, zakładając tam dynastię Bourbonów.

Właśnie. Ponadto w zbiorach francuskich była największa kolekcja malarstwa hiszpańskiego, sprzedana niestety w większości przez brata króla Ludwika Filipa Orleańskiego po rewolucji 1848 roku. Sporo jednak zostało i miało silny wpływ na twórców kultury francuskiej XIX wieku: malarzy, pisarzy, kompozytorów. Bizet opowiada prostą historię o przemytnikach, żołnierzach, Cyganach i przede wszystkim o seksie, umieszczając ją w panoramie Hiszpanii widzianej przez pryzmat kultury francuskiej.

Czasem uznaje się, moim zdaniem błędnie, że *Carmen* to pierwsza opera werystyczna. Co pan o tym sądzi?

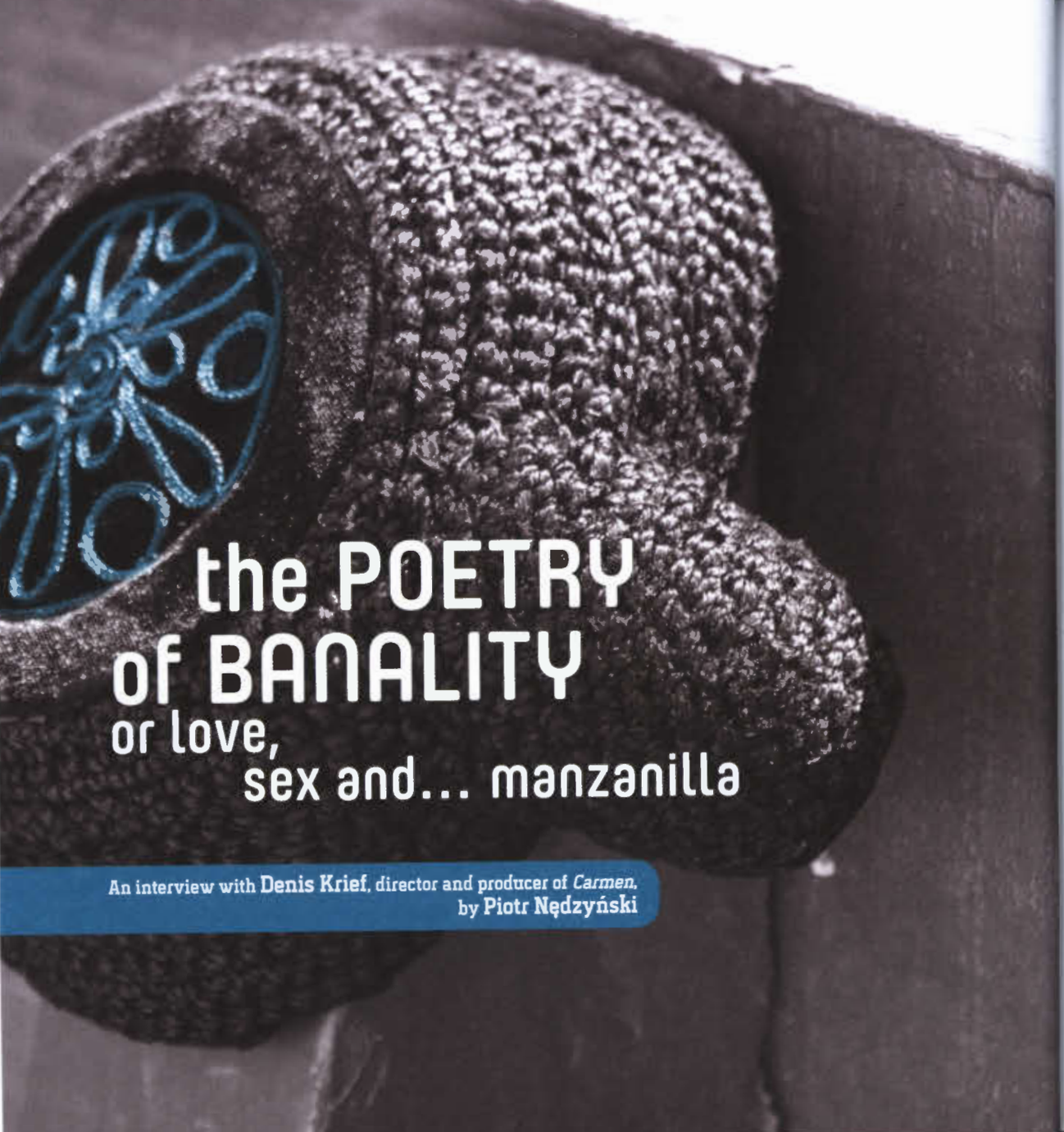
To rzeczywiście nieporozumienie. W sztuce francuskiej nigdy nie było weryzmu. Był pozytywizm i naturalizm. Przykładem jest Zola i Flaubert. *Madame Bovary* to powieść realistyczna, ale nie werystyczna. A włoski weryzm operowy nie miał wpływu na operę francuską.

Z wyjątkiem *La navarraise* (*Dziewczyna z Nawarry*) Julesa Masseneta.

Zgoda, ale to dzieło marginalne. W dodatku opery werystów nigdy nie miały szczególnego powodzenia we Francji. Zatem *Carmen* można nazwać operą realistyczną czy nawet naturalistyczną, ale nigdy werystyczną.

Jaką rolę odgrywa dzisiaj w kulturze teatr operowy?

To spuścizna, dziedzictwo społeczeństwa niezbędne dla tożsamości kulturalnej. Pamiętam jeszcze ze szkoły stwierdzenie: społeczeństwo, które utraciło pamięć jest martwe. A starożytni Grecy mówili, że pamięć jest matką Muz. ■



the POETRY of BANALITY or love, sex and... manzanilla

An interview with **Denis Krief**, director and producer of *Carmen*, by **Piotr Nędzyński**

What is opera theatre for you?

I am a musician and I love opera music, but as a director I see opera as theatre and I even prefer to call it musical theatre. Therefore, the text is the most important for me. In the case of Georges Bizet's *Carmen* it means Henri Meilhac and Ludovic Halévy. Secondly, the place where I direct is also a theatre – this time it is the Poznań Opera House, built at the beginning of the 20th century. And thirdly – the singers. It is essential for them to be able to act on the stage and act a text which they understand well. I am interested in the story which must be told and the relations between the characters.

Saying 'text' you mean only the libretto or both libretto and music?

The libretto. Great composers like Mozart, Verdi, Tchaikovsky or Wagner first chose (or even wrote, like the latter one) a libretto and then they composed music. The text always tells a story which is in turn told by the music. If they had not been interested in the libretto, they would have composed piano, violin or orchestra pieces. Let us take *Turandot*. Why didn't Puccini finish his work? In my opinion, not because, as it is often assumed, he had not enough time but because the text of the last duet between Prince Calaf and Princess Turandot, with the main character's transformation, did not appeal to him. The text did not inspire him to compose music because it lacked the proper words. That is why Liú dies at the end. And it is not important whether the music composed by Franco Alfano is good or bad. Puccini's Turandot ends with the words sung by the choir shocked by the young, infatuated slave's suicide: "Liú dolcezza, Liú bonta, Liú poesia". When I stage *Turandot*, I always finish at that moment as also Puccini finished his work there.

Which version of *Carmen* have you chosen? The original one, with spoken dialogues or the one with recitatives added by Ernest Guiraud?

I have chosen Bizet and what he wrote for the Opéra Comique in Paris, with dialogues. There will be no other music but Bizet's. The dialogues will be shortened so that the action is clear for I see no point in the singers', who are not French, speaking for twenty minutes a language which they do not speak, for the public who do not understand it either. What is more, for opera singers dialogues are tiring, especially in large theatres. The Parisian Opéra Comique is small. And one more thing – the singers must also be actors and opera acting is different from acting in a theatre.

Also, the recitative at least at one moment changes e.g. Don José's attitude towards Micaëla. In Guiraud's work José sings "I love Micaëla and I'll marry her" whereas in the original spoken text he just says: "Yes, Mother, I'll marry Micaëla." It is not the same.

Exactly.

Oeser found quite a lot of Bizet's music which cannot be found in the official edition of Choudens's score. Will Oeser's critical edition be used?

No. In my opinion they are fragments which the composer himself gave up and we want to respect that. As we say in France, and I am French, although I was born in Tunisia, lived in Italy and now I live in Berlin – you shouldn't be more royal that the king.

We know that *Carmen* created a scandal at the premiere not only because it violated the moral standards but also because it overstepped the borders between genres: *opera comique* and *opera seria*, taken e.g. from the tradition of the French *tragédie lyrique*. It is a work sui generis. The first acts were accepted as they corresponded to the character of *opera comique* but the latter acts are tragical. How will you balance these two elements in your version?

It is clear. It is like in *A Masked Ball* by Verdi: comedy leads to tragedy. Bizet had a great intuition about theatre, a dramatic sense. The content of *Carmen* is a banal story which can be found in any tabloid. A deserter kills his lover, who left him. There is poetry in the piece, but I would call it a poetry of everyday life. Like in Baudelaire's poems. Let us take the beginning of the opera: guards are looking at passers-by. Workers from a factory nearby come and flirt with the soldiers. Showing such ordinary people on an opera stage was

a turning point. This is poetry of banality. Carmen appears and sings a sensuous song – a habanera – not only for herself but rather for the others. This is typical comedy. For the time being. Only later do things become complicated.

Who is Carmen for you? In the staging which I saw at the Festival in Salzburg in 2012, with Magdalena Kožená playing the title role, the director Aletta Collins made Carmen a woman of loose morals. Before the habanera we see her have sex with Zuniga and then he pays her. On the other hand, Teresa Berganza in her letter to the director of the Festival in Edinburgh in 1977 wrote about her vision of Carmen as a modern, emancipated woman, a proud Spaniard who makes her own decisions about life and chooses men, for love or a short flirtation. What is your vision?

Teresa Berganza is Spanish herself. But I do not think Bizet knew Spanish women's character – he never visited Spain – not to mention Gypsy women – as in the libretto Carmen is a Gypsy. For me it does not matter. Carmen of the beginning of the opera is first of all a single woman. A woman who wants to win men's approval as this is what she enjoys. It comes from the libretto and I do not look for any other sources. I want to tell a simple story. I think the audience have a right to interpret and assess the characters. However, there is one essential aspect. Carmen and Don José do not have a single love duet. The duet at Lillas Pastia's tavern in Act II is rather a clash, a confrontation of intentions. Don José in "the aria with a flower" sings about his love but wants to go back to the barracks and at one moment says "Carmen, you have sneered at me".

What about the duet with Micaëla in Act I?

It is not a love duet either. Micaëla has been sent by his mother, José has known her since their childhood and treats her like a sister or perhaps a young personification of his mother.

That was a brilliant idea of the librettists and Bizet, to introduce Micaëla, a character which does not exist in Prosper Mérimée's story, as a counterbalance for Carmen.

I agree. Thanks to the contrast between those two women Carmen's character becomes more expressive. Micaëla comes from José's home village. He had to run away as he committed a crime – we don't know what kind of crime – and enlisted in the army. We could find out what he did from Mérimée's story, the source of the libretto, but I am not interested in that. What we know from the libretto is important. When I stage *The Queen of Spades*, I do not refer to Pushkin but to what Tchaikovsky took for his opera. Bizet's *Carmen* and Mérimée's story are two different beings.

Why does Carmen choose Don José? Is it because he helped her to escape from prison or, as Frasquita and Mercédès say in Act II, he is a lovely boy?

By chance. Workers, and Carmen among them, flirt with soldiers, partly for fun, partly for sex. Don José is new.

Is that why Carmen directs her attention to him? Or perhaps because he seems uninterested in her? As Mérimée wrote, she did what all women and cats usually do, they follow not the one who calls them?

[Laughs.] It's true! I love cats. I've got a cat and he is just like that. But it is a coincidence that causes the next events: it is Don José that gets the order to take Carmen to jail. She sings a seguidilla and makes sheep's eyes at him so that he lets her go. But what does she promise him?

Sex. Doesn't she plan a little adventure with the soldier?

No. She invites him to Lillas Pastia's tavern to drink manzanilla. That is – chamomile tea.

That's funny! When as a very young man I first went to Spain, and of course I knew *Carmen* very well, I ordered manzanilla and was sure it's a specific, extraordinary type of wine, like marsala or madeira. I was really astonished when I was served tea. I even protested, referring to *Carmen*. But let us return to Don José and Carmen. So, in your opinion, he was not a special object of desire?

No. Probably she had an affair with Zuniga before, but then the famous toreador Escamillo drew her attention. At that moment she wants to show José her gratitude for helping her escape. Then the young soldier offends his superior, who unexpectedly came to the tavern and saw him with Carmen. So Don José has no way out. He deserts the army and joins smugglers. Carmen gets bored with him before long.

Why does Carmen, then, with such fatalistic and calm determination let Don José kill her in the last scene? Why doesn't she run away?

She knows that Don José will follow her and wants to finish it, finally confirm the break-up. Also, she is really fascinated with toreador Escamillo. Let us turn our attention to their short duet before the corrida. That is the only love duet in the entire opera. Carmen and Escamillo have just had an intoxicating night. And I'm going to show it in the performance. The music breathes eroticism.

Is there love in the relation of Carmen and Don José, or only sex? Don José in the aria "La fleur que tu m'avais jetee" sings about love. The final high B is marked by Bizet as *pianissimo*, as if it was to express the character's weakness and submissiveness. And only few tenors can sing it in that way. Usually we hear a triumphant *forte* or *fortissimo* à la Corelli or del Monaco, which express rather triumphant masculinity.

We cannot demand too much from tenors. Let us respect singers. They have their rights. No. In Carmen and Don José's relation there is sex but not love. I think it's a simple story and it should be shown as such. A temporary infatuation. The only person really in love is Micaëla. She was brought up together with José and would like to become his wife, which is also his mother's will.

She is a brave girl if she goes to the mountains in order to find her sweetheart and she is ready to face her rival.

Yes and I'm going to show her in such a way.

I would like to ask about the Spanish element in your staging. We know that Bizet's music is almost entirely the product of his inspiration and imagination. Only three melodies are genuinely Spanish, although they were changed: the habanera, the song that Carmen sings after being arrested and the introduction of the last act, or rather the last entracte. Is your performance set in Spain?

It is important to remember how significant was Spain for French culture. Bizet's Spain is a product of French culture. It was not innovation anyway. There had been fascination with Spain for a long time. It is enough to mention Corneille's *Le Cid* or Baumarchais's comedies, *The Barber of Seville* and *The Marriage of Figaro*. Some of the reasons were historical. The wars which took place in the 16th and 17th centuries, up to Louis XIV.

Whose grandson Philippe became king of Spain in 1701, founding the Bourbon dynasty.

Exactly. Moreover, in the French collection there was the biggest number of Spanish paintings, a great part of which was unfortunately sold by king Louis's brother, Prince Philippe d'Orléans, after the 1848 revolution. A lot was still to be seen, however, and had a strong influence on the artists, writers or composers of the 19th-century France. Bizet tells a simple story about smugglers, soldiers, Gypsies and first of all sex, placing it within the panorama of Spain seen from the angle of French culture.

Sometimes *Carmen* is assumed to be a verismo opera, which in my opinion is wrong. What do you think?

A misunderstanding indeed. There has never been verismo in French art. We had positivism and naturalism, with Zola and Flaubert as examples. *Madame Bovary* is not a verismo novel, but a realistic one. And Italian opera verismo did not influence French opera.

With an exception of Massenet's *La navarraise*.

Yes, but that is a marginal work. Also, verismo opera was never popular in France. Therefore, *Carmen* can be called a realistic opera, even naturalistic, but not a verismo one.

What is the role of opera theatre in today's culture?

It is a heritage. The heritage of society, indispensable for the cultural identity. I remember being told at school that society which lost its memory is dead. And ancient Greeks said that memory is the mother of the Muses. ◘

MIŁOŚĆ PRZEMIENIONA w naturę

Piotr Deptuch

Bardzo trudno pisać o zjawiskach oczywistych, znajdujących się bezpośrednio w zasięgu ręki i to niemal od zawsze. Znacznie bardziej atrakcyjne wydaje się to, co niedopowiedziane, tajemnicze, odległe, niedookreślone.

O *Carmen* Bizeta wiemy niemal wszystko. Mimo że powstała w roku 1875 to jednak wydaje się, że towarzyszy nam od zawsze, podobnie jak o setki lat starsze *Antygona* czy *Elektra*. Wdarłszy się w naszą podświadomość, ukształtowała coś na kształt archetypu, tak powszechnego, że niemal banalnego. Kobieta wyzwolona, kobieta fatalna, kobieta modliszka, kobieta wamp – wątek ten przerabiany był nieskończoną ilość razy. Przypomnijmy sobie te wszystkie późniejsze literackie i filmowe błękitne anioły czy fatalne zauroczenia. Wydaje się, że znamy również wszelkie możliwe sceniczno-psychologiczne realizacje postaci demonicznej Cyganki – odwiecznej kusicielki: Carmen wyzwoloną obyczajowo do granic wulgarności, Carmen uwspółcześnioną, abstrahującą od geograficznego kontekstu, Carmen wystylizowaną à la *flamenco*, Carmen w mieszczański sposób uszlachetnianą, Carmen symboliczne niedopowiedzianą... Opera Bizeta jest chyba najbardziej komunikatywnym z dzieł, jakie napisano kiedykolwiek dla operowej sceny. To niewątpliwie walor, ale też swoiste przekleństwo. *Carmen* oferuje wiele, ale wydaje się, że w swej altruistycznej szczodrości nieco nawet przesadza. Nie zmusza nas do niczego, nie generuje żadnego wysiłku intelektualnego, może tylko czasem prowokuje. Łasi się do nas bezczelnie, hedonistycznie gładząc nasze zmysły.

Powstaje pytanie – czy *Carmen* nie jest przypadkiem znakomicie skonstruowaną operową machiną, antycypującą XX-wieczne ideały kultury masowej? *Carmen* baletowa, *Carmen* musicalowa, *Carmen* tańczona na lodzie czy *Carmen* rapowana (bo i taką wersję kilka lat temu przygotowała MTV) wydają się potwierdzać taka tezę. Z drugiej jednak strony strącenie tego dzieła z piedestału kultury wysokiej w otchłań masowej komercji (nawet, jeśli to tylko jej antycypacja) wydaje się nad wyraz krzywdzące. I już nie chodzi tylko o to, że utwór podczas prawykonania nie spełnił podstawowego atrybutu kultury masowej – rozmijając się z oczekiwaniami ówczesnej publiczności poniósł druzgocąca, spektakularną klęskę. *Carmen* oferuje zbyt dobrą muzykę, zbyt wiele w niej wyrafinowania i szlachetności a nawet nowatorstwa, by zepchnąć ją na obrzeża operowej historii, ograniczając jej zakres oddziaływania do określeń w stylu „dzieło popularne czy repertuarowe". Opera Bizeta jak niewiele dzieł zjednywała sobie sympatię wielkich kompozytorów. A przypomnijmy, że dzieło powstało w momencie, gdy drogi opery niemieckiej, francuskiej, włoskiej i słowiańskiej gwałtownie się rozchodziły, budząc wiele estetycznych sporów.

Dziełem Bizeta zachwycał się Czajkowski: fatalizm determinujący działania bohaterów czy demonizm karcianej kabały wydawały mu się szczególnie bliskie. Fascynowała go też niemal klasyczna klarowność formy i mozartowska przejrzystość instrumentacji, na co zwracał uwagę również ekscentryczny w swoich upodobaniach Igor Strawiński. Olivier Messiaen regularnie analizował tę partyturę ze swoimi studentami, a Puccini po pierwszym ujrzeniu *Carmen* wpadł niemal w trans. Znamienne słowa wypowiedział również „człowiek z drugiej strony" (bo Ren stanowił wówczas coś na kształt „żelaznej operowej kurtyny") – chłodny z pozoru Richard Strauss: „jeśli chcecie nauczyć się jak orkiestrować, nie studiujcie partytur Wagnera, studiujcie partyturę *Carmen*... Każda nuta i każda pauza umieszczone są tutaj na właściwym miejscu." Kluczową postacią tamtych lat był oczywiście Wagner – to bycie z nim, albo przeciwko stanowiło papierek lakmusowy estetycznej tożsamości każdego kompozytora. Bizet nigdy nie wchodził w jakąkolwiek artystyczną polemikę z dziełem mistrza z Bayreuth, choć próbowano właśnie *Carmen* zupełnie bezsensownie wtłaczać w reguły idiomu wagnerowskiego. Przepustką do tego miała być obecna gdzieniegdzie intensywniej chromatyka i szczątkowe wykorzystanie techniki motywów przewodnich. Bizet nie miał temperamentu intelektualisty i kodyfikatora nowych estetycznych perspektyw. Cieszył go zdecydowanie bardziej zmysłowy aspekt sztuki dźwięku, wyrażający się w pięknie plastycznej linii melodycznej, powabnym następstwie akordów i wyrazistości motywów rytmicznych.

Może dlatego właśnie w pewnym momencie padły znamienne słowa Fryderyka Nietzschego, zagorzałego wagnerzysty, który odwracając się od dzieła swojego jeszcze

niedawnego guru zintegrował się z *Carmen* na tyle, by wykreować ją na antytezę dekadencji wagnerowskiego *Parsifala*. O muzyce Bizeta napisał sugestywnie, jak tylko on to potrafił, iż „[...] jest bogata. Jest precyzyjna. Buduje, organizuje, dopełnia. Jest więc przeciwieństwem polipa muzyki, niekończącej się melodii. Czyż słyszano kiedyś na scenie więcej bolesnych i tragicznych akcentów? I jak się je osiąga? Bez grymasów, bez gry fałszywą monetą. Bez kłamstw wielkiego stylu!... Muzyka ta obchodzi się ze słuchaczem jak z osobą inteligentną, wręcz jak z muzykiem." Zachwyt nad południowym i śródziemnomorskim aspektem *Carmen* przyniósł też słynne zawołanie niemieckiego filozofa (rzekomo odwołane na łożu śmierci) – „Il fault méditerranéiser la musique". Jeśli opera Bizeta posłużyła Nietschemu jako rodzaj oręża zastosowanego w subiektywnym celu załatwienia własnych etyczno-intelektualnych porachunków to i tak przyznać trzeba, że pisał o niej w sposób jedyny i niezrównany, tak bardzo dowartościowując ją estetycznie: „Również to dzieło wyzwala. Wagner nie jest jedynym zbawcą. W *Carmen* rozstajemy się z wilgotną północą i oparami Wagnerowskich ideałów. Wyzwala nas od nich już sama akcja. Przejmuje ona jeszcze od Mériméego logikę uczuć, działanie wprost, twardą konieczność. Ma ona to, co właściwe ciepłym klimatom: suchość i przejrzystość powietrza. To muzyka pogodna, ale nie w sensie francuskim czy niemieckim. Jej pogoda jest afrykańska: wisi nad nią przeznaczenie, jej szczęście jest krótkotrwałe, nagłe i bez wytchnienia. I wreszcie miłość przemieniona w naturę. Nie miłość wykształconej panny ani sentymentalność Senty. Raczej miłość jako fatum lub fatalność cyniczna, niewinna i okrutna, właśnie taka jak w naturze".

Odejdźmy jednak od uniwersalizmu i ponownie wiedzeni zachwytami Nietzschego zwróćmy teraz uwagę na „południowy", czy „śródziemnomorski" aspekt *Carmen*. I nie chodzi tu o płytkie wniknięcie w lokalny koloryt, co jest częstą cechą XIX-wiecznych, folkloryzujących stylizacji á la *Lakmé* Delibesa, widzianej w kontekście orientu, lecz o głębokie wniknięcie w emocje i ducha iberyjskiej ziemi. Gwałtowność, swoisty ekstrawertyzm i ekstremalność emocji tak świetnie zilustrowane w operze Bizeta są niemal emblematyczne dla kultury Południa. Powstaje więc niezmiernie istotne pytanie o hiszpańskość tego dzieła. Jak powszechnie wiadomo Bizetowi nigdy nie udało się dotrzeć na Półwysep Iberyjski. Uczestniczył jedynie w przedstawieniach tancerzy z Walencji, a w Paryżu niejednokrotnie zetknął się ze śpiewem kastylijskim. Wielokrotnie wpadły mu też w ręce liczne popularne zbiory melodii hiszpańskich, ale jak wiemy rodzaj stosowanej w XIX wieku powierzchownej salonowej stylizacji daleki był od specyfiki brzmieniowej ludowego autentyku. Bizet szukał oczywiście inspiracji w owych zbiorach – wystarczy wspomnieć taneczny, instrumentalny wstęp do IV aktu zaczerpnięty ze zbioru *Échos d'Espagne* czy słynną habanerę zacytowaną dosłownie ze zbioru Yradiera *Fleurs d'Espagne*. Znacznie bardziej wyrafinowane i bardzo ciekawe jak na kompozytora XIX wieku jest operowanie skalą cygańską (motyw przewodni głównej bohaterki) i frygijską – tak bardzo charakterystyczną dla flamenco oraz liczne modalizmy i bezpośrednie zetknięcia odległych z pozoru tonacji bez jakiejkolwiek wcześniejszej modulacji (np. *chanson bohémienne* z II aktu).

Oczywiście truizmem wydaje się pisanie o instrumentacji imitującej brzmienie gitar, użyciu kastanietów etc. To już klasyka tematu. Czy wszystko to jednak wystarczy, by dziełu nadać owo specyficznie lokalne piętno, rozumiane w bardziej głębokim tego słowa znaczeniu? Czy nie mamy przypadkiem tu do czynienia z tak częstą w XIX-wiecznej stylizacji „cepeliadą"? Co stanie się, kiedy zestawimy brzmienie Bizetowskiej seguidilli z oryginalnym andaluzyjskim autentykiem? Czy nie ukaże nam się wówczas i to w sposób dojmujący cały powierzchowny, operowo-konfekcyjny blichtr tej muzyki? Otóż nie. I jest to jedna z najbardziej fascynujących tajemnic i cudów tej partytury.

Jak to się dzieje, że tak rdzennie francuska muzyka – lekka, zwiewna, wielobarwna i aromatyczna, tak łatwo daje się inkorporować iberyjskim emocjom i nastrojom? Znamienny jest tu fragment głośnego filmu Carlosa Saury *Carmen* (1983), w którym znakomity tancerz i choreograf flamenco Antonio Gades próbuje ułożyć taneczne kroki do seguidilli. Z głośników dobiegają znajome, melodyjne frazy muzyki Bizeta, słyszymy mezzosopran Reginy Resnick. Muzyka stawia jednak pewien opór tancerzowi, nie wyzwala w pełni jego energii. Siedzący obok fenomenalny gitarzysta flamenco Paco de Lucia wyjmuje instrument i sam zaczyna grać Bizetowską Segiudillę. Robi to jednak po swojemu. Respektując w pełni strukturę melodyczną i harmoniczną zmienia podział rytmiczny. Wykonuje seguidillę jako andaluzyjskie *bulerias*. Nogi tancerzy same rwą się do tańca i rytmicznych przytupów (*zapateado*), a dłonie do miarowych, ekstatycznych oklasków (*palmada*). Muzyka nabiera wymiaru transowego. Pod palcami de Lucii frazy Bizeta zdają się stawać idealnym tworzywem. Nie stawiając żadnych oporów, rozświetlają się nową feerią barw.

Jak wiadomo, *Carmen* podczas premiery doznała spektakularnej klęski, porównywalnej z bolesnymi narodzinami tak popularnych oper, jak *Traviata* czy *Madama Butterfly*. Publiczność przybyła do paryskiej Opéra-Comique oczekiwała dzieła lekkiego w odbiorze, miło głaszczącego uszy. Paradoksalnym jest fakt, iż Bizet w gruncie rzeczy takiego dzieła jej dostarczył. Zważywszy, iż kanwą literacką była pełna napięcia nowela Prospera Mériméego, oczywistym mogło się wydawać, że sztuka nie będzie gładką wodewilową papką. Cóż więc stało się owego pamiętnego wieczora 3 marca 1875 roku, kiedy gwizdom i okrzykom dezaprobaty nie było końca? Czyżby gwałtowne emocje, które wówczas odsłoniła operowa scena były zbyt jednoznaczne i namacalne? Czy „afrykańskie przeznaczenie" i miłość przemieniona w naturę (by raz jeszcze przywołać Nietschego) stała się dla paryskiej publiczności doznaniem zbyt drastycznym? Bo nie o samą muzykę tu poszło. Była to przecież ta sama publiczność, która kilka lat wcześniej zachwyciła się utrzymaną w podobnej stylistyce, tylko nieco mniej rozżarzoną *Arlezjanką* – muzyką do dramatu Daudeta.

A może problem tkwił w moralnym relatywizmie głównej bohaterki i jej ciągłym balansowaniu między dobrem i złem, co jeszcze dziś wymyka się jednoznacznej ocenie? Realizm czy wręcz naturalizm postaci tytułowej, tak wydawałoby się nowatorski w momencie premiery – w operze zresztą znacznie złagodzony w stosunku do literackiego oryginału – stał się dla dzieła Bizeta swoistym przekleństwem. I nie chodzi tutaj już o premierową recepcję, tylko o współczesne funkcjonowanie dzieła, gdy w operze ponownie szuka się abstrakcyjnej gry konwencji i wyrafinowanej sztuczności, dającej poczucie uogólniającej uniwersalizacji. Realizmem zawładnął bez reszty film, mający ku temu zresztą znacznie lepsze środki techniczne. Tylko z pozoru prawdziwa Carmen – upudrowana i uszminkowana operowym blichtrem tak często przemienia się we własną karykaturę. Dzieło Bizeta na szczęście kryje w sobie olbrzymi potencjał teatralny, a wniknięcie w jego bardziej głębinowe warstwy (co próbowało uczynić wielu wybitnych inscenizatorów z Peterem Brookiem na czele) odsłania ciągle fascynującą perspektywę psychologiczną owej fatalistycznej gry namiętności i wolności.

„Viva la libertà" – wykrzykuje w finale I aktu Mozartowski Don Giovanni, a toast ten słusznie uchodzi za jeden z najbardziej dwuznacznych i przewrotnych w historii. W identyczne słowa uderza Carmen („la liberté") w drugim akcie opery, a jej credo jest niemniej wieloznaczne i sugestywne. Libretto *Carmen* jest dziełem popularnej w 2 połowie XIX wieku spółki Meilhac – Halévy, a literacką kanwę, o czym już była mowa stanowi nowela Mériméego. Dzieła Bizeta nie sposób jednak uznać za coś w rodzaju opery literackiej w późniejszym rozumieniu tego słowa. Gdyby *Carmen* wiernie odwzorowywała literacki pierwowzór, mielibyśmy do czynienia z dziełem pozbawionym naturalnego, konsekwentnego i liniowego rozwoju akcji. U Mériméego bezpośrednio stykamy się z tytułową bohaterką tylko przez moment, kiedy w blasku, (choć bardziej zasadne byłoby tu mówienie o mroku) swojego złowrogiego piękna usiłuje zdobyć, oswoić i potem okraść przemierzającego Andaluzję narratora. Dalsza jej obecność to tylko wspomnienia – szeroko zakrojona retrospekcja Don Joségo, oczekującego na wykonanie wyroku. Przejęcie tego typu konstrukcji dla romantycznej, XIX-wiecznej opery byłoby niemal samobójstwem, choć później tego typu retrospektywny pomysł dramaturgiczny zastosował Janáček w operze *Z domu umarłych*. *Carmen* Bizeta rozwija się linearnie, zgodnie z chronologią losów jej bohaterów.

Postać tytułowa w noweli Mérimée'go jest jeszcze bardziej wieloznaczna i niepokojąca. Jej moralna dwuznaczność przedstawiona jest też bardziej wymownie. Uwodzicielska Cyganka to fascynująca antyteza: kłamie, ale w tym kłamstwie bywa zawsze prawdziwa; zdradza, ale doświadczenie zdrady wpisane jest niemal apriorycznie w kontakt z nią. Gra otwartymi kartami i jednocześnie oszukuje, wyznaje miłość, aby dzień później jej zaprzeczyć. Rani i jednocześnie leczy, jest dobra i zła zarazem. W operze Bizeta Carmen nie ma aż tak wielu szans by ukazać swoją wieloznaczność – chyba najwspanialszym pod tym względem momentem jest fragment w II akcie, gdy po wybrzmieniu „arii z kwiatem", demoniczna Cyganka *piano, a cappella* intonuje słowa „Non! tu ne m'aimes pas!", a jej głos wzbija się na złowrogo brzmiącym interwale trytonu.

W planie ogólnym emocje Bizetowskiej Carmen są jednak rozpięte pomiędzy uwodzicielskim kuszeniem a dziką gwałtownością. U Mériméego znajduje się jeszcze miejsce na jej ciepło i łagodność. Brak tych elementów w operze powołał do życia postać Micaëli – *licentia poetica* librecistów. Jej „dopisanie" miało z pewnością nasycić rozwój akcji jeszcze większym pierwiastkiem melodramatycznym. Obecność Micaëli w sposób szczególnie sugestywny buduje dramaturgię aktu pierwszego, gdzie Don José jest nieustannie otaczany, zdobywany czy wręcz osaczany przez obydwie bohaterki. Najpierw pojawia się Micaëla, ale tuż po zmianie warty przed fabryką cygar następuje „czas Carmen". Tok muzycznej narracji ulega pewnemu przyśpieszeniu, czego kulminacją jest habanera. Do akcji wkracza jednak Micaëla, a we frazach duetu ponownie powraca spokój, słodycz i łagodność, tylko na moment zakłócone demoniczną reminiscencją. Ostatnia sekwencja to znowu miejsce dla Carmen i muzyka rozpięta pomiędzy dziką gwałtownością i kuszącym, erotycznym wdziękiem. Don José zostaje tu poddany podobnym próbom jak niegdyś Tannhäuser, ścierając się z dwoma antypodami kobiecości. W postaciach Carmen i Micaëli należy doszukać się tych samych archetypów, które Wagner przedstawiał w osobach Wenus i Elżbiety. Oczywiście inny jest tu kontekst estetyczny. Symboliczną Wagnerowską stylizację przeszłości u Bizeta zastąpiła przestrzeń realistycznej obserwacji rzeczywistości. Wydźwięk moralny pozostaje jednak podobny.

Konieczność wyboru między uczuciem wysublimowanym, idealistycznym, a zmysłowym doznaniem erotycznym jest dla bohatera zawsze doznaniem tragicznym, totalnie dezintegrującym jego psychikę. Don José jest jedną z najwspanialej pod względem psychologicznym poprowadzonych postaci w historii opery, rozwijającą się na zasadzie stopniowej dekonstrukcji. Rzadko w historii teatru muzycznego upadek człowieka miał tak głęboko humanistyczny

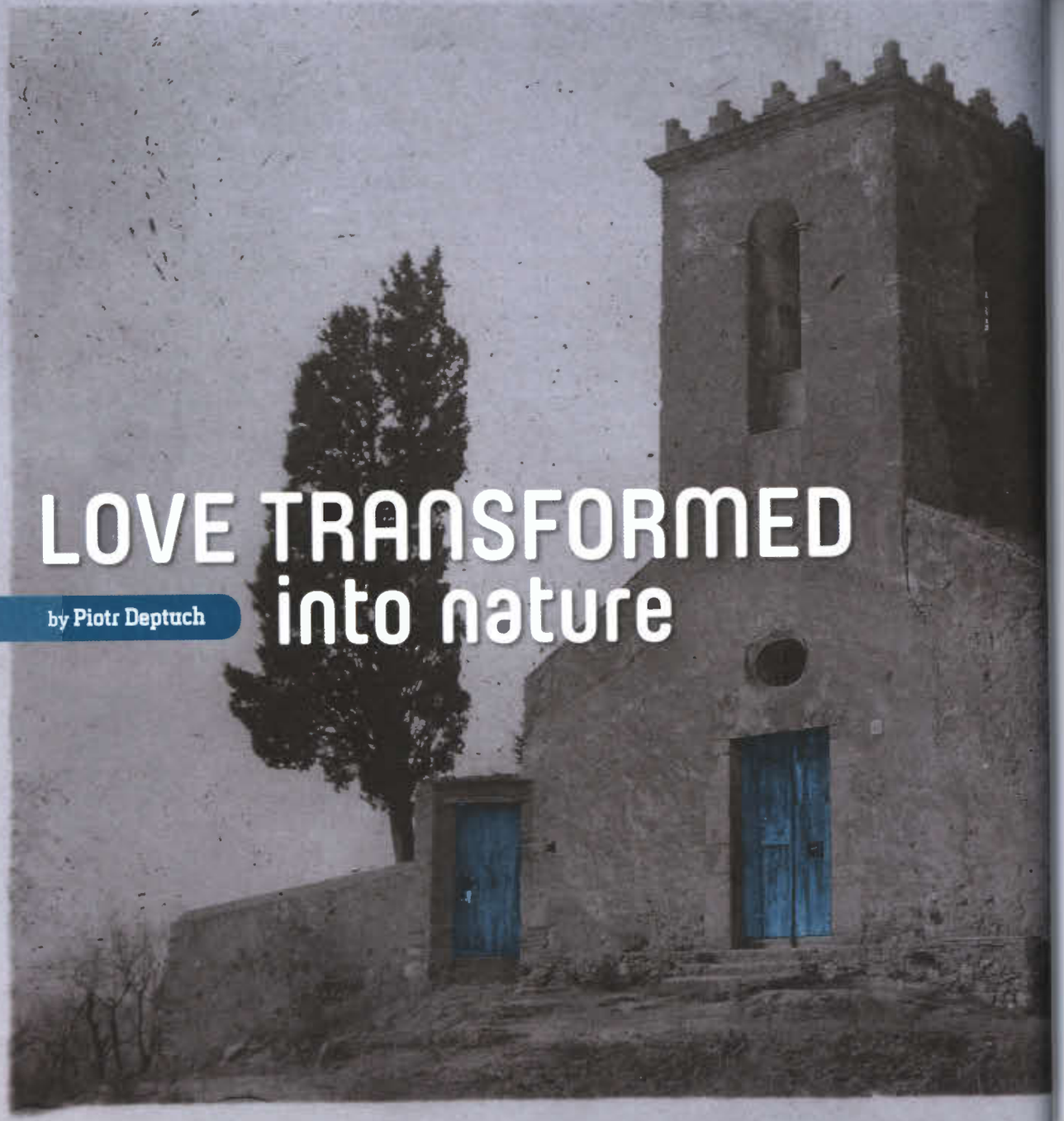
wymiar. Toreador Escamillo z kolei jest postacią w zasadzie epizodyczną, naszkicowaną niezwykle grubą kreską. Banalne frazy i trywialny refren kupletów ilustrują osobowość płytką, balansującą na granicy karykatury.

O muzyce *Carmen* napisano wiele, analizowano poszczególne sceny, słusznie zachwycano się mistrzostwem ansambli z błyskotliwym kwintetem w akcie drugim i tercetem z aktu trzeciego, przedzielonym fatalistycznym monologiem Carmen, która przeczuwając śmierć, śpiewa przejmujące arioso (potocznie zwane arią z kartami), które w warstwie symbolicznej pełni rolę operowego odpowiednika andaluzyjskiego *canto hondo*, czyli śpiewu głębokiego. *Carmen* to opera, która w momencie powstania przełamywała wiele stereotypów – jej koncepcja jest oryginalna i niepowtarzalna. W warstwie ogólnej natomiast – w sferze czysto zewnętrznej konstrukcji – dzieło na pierwszy rzut oka wydać się może wręcz zachowawcze. Skomponowanie opery „numerowej" z dialogami mówionymi w 16 lat po *Tristanie* i 8 po *Don Carlosie* to w zasadzie muzyczny anachronizm, dowodzący jak presja wykonania dzieła w Opéra-Comique silnie ograniczała niezależność Bizeta, który absolutnie nie miałby problemu ze scenami przekomponowywanymi czy łącznikowymi. Dowodzą tego rozległe płaszczyzny duetu Escamillo – José czy finału aktu III.

Powstaje więc pytanie jak wykonywać *Carmen*? W wersji oryginalnej śpiewano-mówionej? Czy w wersji z dokomponowanymi przez Ernesta Guirauda recytatywami? Pierwsza opcja jest z pewnością bardziej wyrafinowana. Bizet niektóre dialogi ujął w formę melodramu. Mówione słowa rozbrzmiewają wówczas na tle muzyki i to często tej najwyższej próby, jak choćby niezwykły polifoniczny dialog smyczków rozdzielający śpiew chłopców podczas sceny zmiany warty w I akcie. W wersji dialogowanej powstaje jednak problem wiarygodności słowa mówionego, które w ustach śpiewaków rzadko ma siłę przekazu aktora dramatycznego, a taka jest tu wymagana, zważywszy na ogromne ciśnienie realistycznej prawdy. Wersja Guirauda wprowadzając dość sztywne recytatywy, najczęściej ograniczające się tylko do suchych akordów smyczków, stanowi z kolei jakieś dziwne ciało obce, które – choć nie dysonuje – jest ewidentnie słabym ogniwem toku rozwoju całości. W kontekście praktyki wykonawczej jest to jednak bodaj bardziej szczęśliwa opcja.

Na zakończenie zwróćmy naszą uwagę na finałowy duet Carmen i Don Joségo. To niezwykle przejmująca scena, bardzo oryginalna w swojej koncepcji, o czym często się zapomina. Tok muzycznej narracji jest postrzępiony i pourywany, dzieląc się na krótkie odcinki. Arioso w sposób płynny przechodzi w gwałtowny recytatyw, aby zamilknąć w przejmujących pauzach. Dobiegające z oddali odgłosy wiwatujących na cześć Escamilla tłumów uruchamiają tak kochaną przez romantyków kategorię „muzyki z oddali". To, co głębokie i przejmujące zakłócane jest nieustannymi interwencjami banału. Fascynujący muzycznie jest moment końcowej szarpaniny Carmen i Don Joségo („Où vas-tu? Laisse-moi!"), gdy na tle chromatycznego ostinato smyczków partie wokalne zredukowane są już tylko do pojedynczych, szczątkowych eksklamacji, a całość traci swoje tonalne podłoże. Następująca potem śmierć Carmen ma nie tylko wymiar tragiczny. Spleciona z głosami ekstatycznie wiwatujących tłumów odsłania też aspekt rytualny. Afrykański – jakby zapewne chciał tego Nietzsche.

Piotr Deptuch – dyrygent i publicysta. Absolwent Akademii Muzycznej w Warszawie, gdzie studiował dyrygenturę symfoniczno-operową i teorię muzyki. Jako dyrygent współpracował z Operą Wrocławską, Operą na Zamku w Szczecinie, Operą Nova w Bydgoszczy, Teatrem Wielkim w Łodzi, Teatrem Wielkim w Poznaniu. Zajmuje się również publicystyką muzyczną. Pisał m.in. na łamach „Gazety Muzycznej", „Klasyki", „Twojej Muzy" i „Operomanii", publikuje teksty poświęcone wielkim kompozytorom operowym, takim jak Mozart, Verdi, Janáček, Prokofiew, Szymanowski, Schönberg, Berg. Jego zainteresowania koncentrują się wokół opery XVIII wieku oraz dzieł modernistycznego przełomu XIX i XX wieku.



LOVE TRANSFORMED into nature

by Piotr Deptuch

It is not easy to write about phenomena which have been obvious and within our reach almost for ever. The unsaid, mysterious, distant and unspecified seems much more attractive. We know almost everything about Bizet's *Carmen*. Although it was composed in 1875, it seems to have accompanied us for ages, like *Antigone* or *Electra*, centuries older. Having entered our subconsciousness, it has formed a kind of an archetype, so common that almost banal. An emancipated woman, femme fatale, a man-eater, a vamp – this theme has been done an infinite number of times. Let us remember of those later literary and film blue angels and fatal infatuations. We also seem to know all stagings and psychological realizations of the demonic Gypsy – an eternal temptress: Carmen sexually emancipated so that she was close to the boundaries of vulgarity, Carmen modernized, Carmen disregarding the geographical context, Carmen stylized à la flamenco, Carmen ennobled in a bourgeois manner, Carmen symbolically oblique... Bizet's opera is perhaps the most communicative of opera works ever composed. It is undoubtedly an advantage but also a sort of a curse. *Carmen* offers a lot, but it seems to exaggerate in its altruistic generosity. It does not force us to do anything, does not generate any intellectual effort, sometimes it may provoke. It fawns on us impudently, hedonistically pleasing our senses.

A question arises – is *Carmen* not an excellently structured opera machine, anticipating 20th-century ideals of mass culture? *Carmen* as a ballet, a musical, danced on ice or rapped (as even such a version was a few years ago prepared by MTV) seems to confirm the thesis. On the other hand, knocking the work off the pedestal of highbrow culture into the abyss of mass commerce (even if it is only anticipation) seems really unfair. And is it not only about the fact that the piece at its first performance did not fulfil the basic attribute of mass culture? – failing to meet the expectations of the public it suffered devastating, spectacular defeat. *Carmen* offers too good music, there is too much refinement, loftiness and even innovation in it to let it be pushed to the margins of the history of opera, limiting its impact to definitions like a "popular" or "repertorial" work. Bizet's opera like few other works won great composers as supporters. It is worth reminding that the piece was composed at the moment when the German, French, Italian and Slavic operas suddenly went apart, evoking numerous aesthetical disputes.

Tchaikovsky himself enthused in *Carmen*; the fatalism determining the actions of the characters or the demonism of the fortune-telling with cards seemed exceptionally close to him. He was fascinated with the almost classic clarity of form and Mozartian transparency of instrumentation (which also the eccentric Igor Stravinsky pointed to). Olivier Messiaen regularly analysed the score with his students and Puccini, after seeing *Carmen* for the first time, almost fell into a trans. Also "the man from the other side" (as the Rhine was a kind of an iron curtain for opera), the seemingly cold Richard Strauss said these characteristic words: "if you want to learn orchestration, do not study Wagner's score, study the score of *Carmen*... Each note and pause are located in the correct places." The key figure of that time was unquestionably Wagner – it was being with him or against him that was a test of each composer's aesthetical identity. Bizet never had an artistic polemics with the master from Bayreuth, although there were nonsensical attempts to squeeze *Carmen* into the frames of Wagnerian idiom. A ticket to it was supposed to be chromatisism, present here and there more intensely, as well as fragmentary use of the central motifs technique. Bizet did not have the temperament of an intellectual and codifier of new aesthetical perspectives. He enjoyed far more the sensual aspect of the art of sound, expressed in the beauty of the vivid melody, charming sequence of chords and distinct rhythmical motifs.

It could have been the reason for Friedrich Nietzsche's characteristic words. Nietzsche was once a fervent Wagner's fan but then he turned his back on the work of the man who had until recently been his guru and integrated with *Carmen* strongly enough to make it an antithesis of the decadence of

Wagner's *Parsifal*. He wrote about Bizet's music – evocatively, as he usually did – that it is rich and precise, it builds, organizes and complements, being the opposite of the endless melody, that "polyp of music". On no stage have there been more painful and tragic accents, which are achieved without complaints, hypocrisy or lies. The music deals with the listener like with an intelligent person, even a musician. The German philosopher admired the southern and Mediterranean aspect of *Carmen* and that admiration made him allegedly call on his deathbed: "Il fault méditerranéiser la musique". Even if Bizet's opera was used by Nietzsche as a weapon to achieve his subjective aim, i.e. to settle his own ethical and intellectual score, he wrote about it in a unique and unequalled way, appreciating it aesthetically. In his opinion the work has a liberating power. Wagner was not the only saviour. In *Carmen* we leave the damp North and the fumes of Wagner's ideals. The action itself frees us from them. The action also takes from Mérimée the logic of emotions, straight doing and tough necessity. It has what is characteristic for a warm climate: dryness and transparency of air. The music is cheerful, but not in the French or German sense. It has African weather, there is doom over it, its happiness is short, sudden and restless. And finally – the love which turned into nature. Not love of an educated young lady or Senta's sentimentality, but love as fate or cynical, innocent and cruel fatality, just as in nature.

Let us now abandon universalism and, led by Nietzsche's admiration, let us pay attention to the "southern" or "Mediterranean" aspect of *Carmen*. It would not be a good idea to examine the local colour, which is typical for 19th-century stylizations á la Delibes' *Lakmé*, seen in the context of the Orient, but to probe into the emotions and spirit of the Iberian land. The violence, peculiar extroversion and emotional extremism, so finely illustrated by Bizet, are almost emblematic for the culture of the South. Therefore, there appears an extremely important question about the work being Spanish. It is commonly known that Bizet never went to the Iberian Peninsula. He only took part in performances of Valencian dancers and in Paris he often listened to Castilian songs. He also had many popular collections of Spanish melodies in his hands. However, the 19th-century superficial salon stylization was totally different from the tone specificity of folk originals. Bizet sought inspiration in those collections – it is worth mentioning the instrumental introduction of Act IV, taken from *Échos d'Espagne* or the famous habanera quoted literally from Yradier's collection *Fleurs d'Espagne*. Much more refined and interesting for a 19th-century composer is using the Gypsy scale (the central motif of the main character) and the Phrygian one – so typical for flamenco, as well as numerous modalisms and direct contacts between seemingly distant keys without any previous modulations (e.g. *chanson bohémienne* from Act II).

It seems a truism to write about instrumentalisation which imitated the sound of guitars, using castanets etc. That is the classics of the subject. Is that all enough, however, to give the work a specific, local mark, in the deepest meaning of the word? Is it not one of the 19th-century folk stylizations? What happens when we compare the sound of Bizet's seguidilla with its Andalusian original? Will we not see the superficial glitter of the music? No, indeed. And that is one of the most fascinating secrets and wonders of the score.

How is it possible that the originally French music – light, airy, colourful and aromatic – lets itself be incorporated by Iberian emotions and moods? A fragment of the famous film *Carmen* by Carlos Saura (1983) is characteristic. In the film an excellent dancer and flamenco choreographer Antonio Gades is trying to arrange steps for a seguidilla. Familiar melodious phrases of Bizet's music and Regina Resnick's mezzo-soprano can be heard from loudspeakers. However, the music puts up resistance to the dancer, it does not liberate his energy. The phenomenal flamenco guitarist Paco de Lucia, sitting aside, takes his instrument and starts playing Bizet's seguidilla, but in his own way. Respecting the melodic and harmonic structure, he changes the rhythmical division. He plays the seguidilla like an Andalusian *bulerias*. The dancers' legs are roaring to dance and rhythmical stamping (*zapateado*) and their hands – to rhythmical, ecstatic applause (*palmada*). The music becomes a sort of a trans. Under de Lucia's fingers Bizet's phrases seem a perfect material. Without any resistance, they lighten with a feast of colours.

It is well known that the premiere of *Carmen* was a defeat, comparable to painful births of many popular operas like *La traviata* or *Madama Butterfly*. The audience came to Opéra-Comique in Paris expecting a light work, pleasantly stroking their ears. It is a paradox that in fact Bizet gave them such a piece. If we take into account the fact that the opera was based on Prospero Mérimée's story, which was full of tension, it seemed obvious that it would be a smooth vaudeville mush. What happened, then, on that memorable evening of 3rd March 1875, when there was no end to whistles and cries of disapproval? Were the fierce emotions which the opera revealed then too unambiguous and palpable? Was the "African destiny" and love transformed into nature (to quote Nietzsche once again) too explicit an experience for the Parisian audience? For it was not only about music. After all, the same audience a few years earlier was delighted with *L'Arlésienne*, the music for Daudet's play, which had a similar style, although was not so heated up.

Also, the problem might have been the main character's moral relativism and her constant balancing between good and evil (and that even today falls outside an unequivocal appraisal). Realism or even naturalism of the title character, which seemed so inventive at the premiere (in comparison to the literary original the opera was in fact considerably moderated) for Bizet's work became a curse of a sort. And it is not about reception of the premiere but about functioning of the piece these days, when there are attempts to find in the opera an abstract play of conventions and refined artificiality, giving a sense of generalizing universalization. It is the film which monopolized realism, having far better technical means. Only seemingly does the real Carmen – whom the opera glitter covers with powder and lipstick – so often become her own caricature. Fortunately, in Bizet's work there is a great theatre potential and probing into its deeper layers (and a lot of outstanding producers, with Peter Brook at the top, have tried to do it) constantly reveals the fascinating psychological perspective of the fatalistic play of passion and freedom.

"Viva la libertà" – cries Don Giovanni in the finale for Act I of Mozart's opera and the toast is rightly considered to be one of the most ambiguous and perverse in history. Carmen uses identical words ("la liberté") in Act II, and her creed is equally equivocal and evocative. The libretto of *Carmen* was written by Meilhac and Halévy, a tandem really popular in the latter half of the 19th century; it was based on Mérimée's story mentioned above. Bizet's work, however, cannot be referred to as a kind of literary opera as it was understood later. If *Carmen* was faithful to the literary original, we would refer to a work without natural, consequent and linear development of the action. In Mérimée's story we see the main character only for a moment, when in the light (or rather darkness) of her ominous beauty she tries to conquer, befriend and then rob the narrator, travelling across Andalusia. Her further presence is only a memory – an extensive flashback of Don José, waiting for the sentence to be executed. Adopting such a structure for a romantic 19th-century opera was almost suicide, although later that type of flashback was used by Janáček in his *From the House of the Dead*. Bizet's *Carmen* develops linearly, according to the chronology of the characters' fate. In Mérimée's story the main character is even more ambiguous and disturbing. Her moral ambiguousness is even more meaningful. The seductive Gypsy is a fascinating antithesis: she lies but in the lie she is always true; she betrays, but the experience of betrayal is an inherent part of any contact with her. She lays her cards on the table and at the same time cheats, she says that she loves only to deny it the next day. She injures and heals, she is both good and bad. In Bizet's opera *Carmen* does not have so many chances to show that ambiguousness. The most wonderful in that respect are the fragments in Act II when after the "aria with a flower" the demonic Gypsy intones "Non! tu ne m'aimes pas!" *piano, a cappella* and her voice soars over the ominous interval of the tritone.

In the general plane of Bizet's opera Carmen's emotions stretch between being seductive and wild. In Mérimée's story there are also warmth and mildness. As in the opera the latter do not exist, Micaëla had to appear – this is librettists' *licentia poetica*. Adding her was certainly supposed to give the action an even stronger element of melodrama. Micaëla's presence in a particularly evocative manner builds up the dramatic effect of Act I, when both women all the time accompany Don José, try to win him and even corner him. First Micaëla arrives but just after the changing of the guard "Carmen's time" comes. The musical narration becomes faster, with the habanera as the climax. However, Micaëla takes action and in the phrases of the duet peace, sweetness and mildness return, only for a moment disturbed by the demonic reminiscence. The last sequence is again Carmen's place, with the music stretched between wild violence and seductive erotic charm. Don José is put to a test like Tannhäuser before, clashing with two opposites of femininity. The characters of Carmen and Micaëla involve the same archetypes as Wagner's Venus and Elizabeth. Certainly, there is a different aesthetical context here. Bizet replaced Wagner's symbolic stylization of the past with realistic observation of reality. However, the moral overtone is similar.

The necessity of choosing between a sublime, idealistic affection and an erotic sensation is a tragic experience for the man, and totally disintegrates his psyche. In the history of opera Don José is the character whose psyche is described in the most magnificent way. His development is that of gradual deconstruction. Very rarely in the history of musical theatre does the man's decline have such a deeply humane dimension. On the other hand, toreador Escamillo is a secondary character, sketched with a very thick line. The banal phrases and trivial chorus of the couplets show a shallow personality, balancing on the brink of caricature.

A lot has been written about the music in *Carmen*. Particular scenes have been analysed. Many experts have rightly enthused about the artistry of ensembles, with their brilliant quintet in Act II and the trio in Act III, divided with Carmen's fatalistic monologue when, sensing her death, she sings her heartbreaking arioso (commonly known as the aria with cards), which in the symbolic layer plays a role of the opera counterpart of Andalusian *canto hondo*, or deep singing. *Carmen* is an opera which overcame many stereotypes when it was first shown. Its concept is original and unique. However, in the general layer – its external structure – the piece may seem conservative. Composing a "number" opera with spoken dialogues sixteen years after *Tristan* and eight after *Don Carlos*, is in fact a musical anachronism, proving how forcefully the pressure over performing it at the Opéra-Comique reduced Bizet's independence. The composer would have had absolutely no problems with the connecting scenes or those which were composed again. The evidence could be the extensive planes of the Escamillo-José duet or the finale of Act III.

Therefore, a question arises – how to perform *Carmen*? In the original, sung and spoken version? Or with Ernest Guiraud's recitatives? The former option is definitely more refined. Bizet presented some dialogues as melodrama. The spoken words resound against music and the music is often of the highest order, like for example the excellent polyphonic dialogue of strings, dividing the boys' singing in the scene of the changing of the guard in Act I. In the dialogue version, however, the credibility of spoken words is questioned. The words spoken by singers do not have such power as spoken by dramatic actors and the power is necessary here if the huge pressure of realistic truth is taken into consideration. Guiraud's version, which introduces fixed recitatives, most often reduced to dry string chords, is a foreign body which is evidently a weak link in the whole work, although there is no dissonance. In the context of performing it, however, it is perhaps the more fortunate option.

At the end let us pay our attention to the finale duet of Carmen and Don José. It is an amazingly heartbreaking scene, with a really original concept, which is often forgotten. The musical narration is ragged and broken off, divided into short sections. The arioso smoothly turns into a violent recitative which becomes silent in the touching pauses. The distant voices of people cheering Escamillo initiate the "music from a distance", loved so much by Romantics. The deep and heartbreaking is constantly interrupted by the banal. The final struggle of Carmen and Don José ("Où vas-tu? Laisse-moi!"), when against the background of a chromatic ostinato of strings the vocal parts are reduced to single, fragmentary exclamations and the whole loses its tonal ground, is musically fascinating. Carmen's death which comes next has not only a tragic dimension. Interwoven with voices ecstatically cheering crowds, it also reveals the ritual aspect. An African one – as surely Nietzsche wanted it.

Piotr Deptuch – a conductor and feature writer. A graduate from the Academy of Music in Warsaw, Poland, where he studied symphonic and opera conducting and the theory of music. As a conductor, he has worked for the Wrocław Opera, the Castle Opera Szczecin, the Opera Nova in Bydgoszcz, the Opera Houses in Łódź and Poznań. He has written for the columns of many musical magazines and published texts devoted to great opera composers such as Mozart, Verdi, Janáček, Prokofiev, Szymanowski, Schönberg or Berg. His interests focus on the 18th-century opera as well as works of the modernist turn of the 19th and 20th centuries.

the footsteps of la siguiriya

Federico García Lorca

Through black butterflies
goes a girl with dark hair
joined to a white serpent
of mistiness.

Earth of light,
Sky of Earth.

She goes tied to the trembling
of a rhythm that never arrives:
she has a heart of silver
and a dagger in her hand.

Where do you go, Siguiriya
with a mindless rhythm?
What moon will gather up your
grief of lime and oleander?

Earth of light,
Sky of Earth.

trans. A. S. Kline

dlaczego NIETZSCHE PORZUCIŁ WAGNERA dla Carmen?

Marcin Fabjański

Zwykli filozofowie uprawiają swoją dziedzinę myślą. Fryderyk Nietzsche uprawiał ją ciałem. Zwykli filozofowie przed nim, może poza Grekami i Schopenhauerem, słuchali muzyki dla rozrywki. Nietzsche po to, żeby rozwinęło się w jego ciele i umyśle pewne przeżycie: porywające, wyrzucające z doświadczenia wszystko co trywialne, a na końcu przekształcające. Dla niego słuchanie nie było czymś błahym. Pisał w *Przypadku Wagnera*:

> *Wczoraj – dacie wiarę? – po raz dwudziesty słyszałem arcydzieło Bizeta. Znów wytrwałem w lekkim skupieniu, nie uciekając od niego. To zwycięstwo nad przyrodzonym brakiem cierpliwości zadziwia mnie. Jakżeż takie dzieło udoskonala! Dochodzi się przy tym do „arcydzieła". – I rzeczywiście, za każdym razem, gdy słucham* Carmen, *zdaje mi się, że bardziej jestem filozofem, lepszym filozofem niż sądziłem dotychczas: tak jestem pobłażliwy, tak szczęśliwy, indyjski, tubylczy…*
>
> [tłum. Stanisław Gromadzki]

GRAWITACJA MYŚLI

Bycie filozofem – co jasno wynika z tego opisu – jest dla Nietzschego serią aktów świadomości, wbrew impulsom takim jak ucieczka od opery. Nie tworzeniem filozoficznych zapisków ani etatem na uniwersytecie. Bycie filozofem jest stopniowalne. Filozofia to ciągłe dbanie o stan świadomości. Kiedy rano myję zęby mogę być filozofem lub nim nie być. Zależy to od tego jak odczuwam rzeczywistość. Czy zaplątuję się w jedną z gotowych, ale płaskich emocjonalnie opowieści, którą tak chętnie podsuwa mi religia, zwyczaj, a zwłaszcza reklama? Czy odplątany z niej czuję bezpośrednio swoją biologiczność – istnienie i akty woli, które przeze mnie działają?

Ale jak się odplątać?

Po to mamy *Carmen*.

Dzięki niej Nietzsche wyplątał się z Ryszarda Wagnera. Widzę go jak słucha opery Bizeta i cały się trzęsie, potem serią nagłych ruchów zrywa z siebie fantomowe pęta wagnerowskiej opowieści. Wydobywa się z pajęczyny chrześcijańskiej historii o zbawieniu, bo Wagner tym właśnie mu podpadł, że stał się chrześcijaninem, i staje odmieniony, wolny wobec całej natury, jak superman, który właśnie wykluł się ze zwykłego szaraczka.

Jest teraz całkowicie rozluźniony, jakby cały dzień ćwiczył jogę. Jego ścięgna są elastyczne, mięśnie gotowe do działania, ciało giętkie i mocne. Nie narzeka już na to (jak zwykł czynić), że wagnerowskie nuty, dławią jego płuca, żołądek, serce, jelita i zapychają gardło nieprzyjemnym ściskiem. Pisze:

> *Największym moim przeżyciem było ozdrowienie. Wagner całkowicie zalicza się do moich chorób.*

A o *Carmen*:

> *Ta muzyka wydaje mi się doskonała. Przychodzi lekka, płynna, toteż miła. Jest łaskawa, nie poci się. […] I jeszcze to: gdy zwraca się do mnie ten Bizet, jestem lepszym człowiekiem. Także lepszym muzykantem, lepszym słuchaczem. Czy można w ogóle lepiej słuchać? Zatykam uszy przy tej muzyce, słyszę jej źródło. Wydaje mi się, że przeżywam jej narodziny – drżę z trwogi, która odważnie podąża za nią, zachwycam się szczęśliwym trafem niewinności Bizeta. – I dziwne! W zasadzie nie myślę o tym albo nie wiem, jak bardzo o tym myślę. Bo całkiem inne myśli przechodzą mi wtedy przez głowę… Czy zauważono, że muzyka wyzwala duszę? Dodaje skrzydeł myślom? Że tym bardziej jest się filozofem, im bardziej muzykiem?*

Muzyka wyzwala duszę. Dacie wiarę?

Bo co gdyby myśli miały ciało? Jedne chodziłyby ospale po ziemi jak muchy śnięte jesienią, inne wzlatywałyby w niebo, machając skrzydłami z muzyki. Te śnięte, co gorsza, nie chodziłyby tam gdzie chciały, tylko posłusznie człapały tam, skąd zagwiżdże na nie Bóg. A właściwie nie Bóg, tylko kapłani i edukatorzy, którzy Boga stworzyli. A z nim moralność niewolników, znudzenie, sprzeniewierzanie się życiu.

Nietzsche porzucił Wagnera, bo rytm jego muzyki sprawił, że myśli w ciele poddają się nieprzyjemnemu rodzajowi

grawitacji. Ściskającej i dławiącej grawitacji. Odszedł od niego z *Carmen*, bo przy niej myśli są lżejsze.

Tu mówi inna zmysłowość, inna wrażliwość, inna pogoda. Ta muzyka jest pogodna; ale nie francuską czy niemiecką pogodą. Jej pogoda jest afrykańska; wisi nad nią przeznaczenie, szczęście trwa w niej krótko, spada znienacka, bez pardonu.

METAFIZYKA WYWIEDZIONA Z DOZNAŃ

Tylko kiedy ucichną wyświechtane opowieści, którymi karmi nas nasza dekadencka tradycja (a z nimi muzyka Wagnera), możemy zacząć tworzyć filozofię. Uśnie wtedy chrześcijańska litość, wymierzona przeciwko życiu, a obudzi się życie samo, w tym jego ciemne, ale jakżesz ekscytujące strony. Kiedy wyrwiemy naszą uwagę z umoralniającej opowieści, będziemy mogli wreszcie oferować ją własnym przeżyciom. Nastąpi wielki powrót do siebie, lub raczej przerwanie ucieczki od siebie, którą w *Tako rzecze Zaratustra* Nietzsche opisuje tak:

Pierzchacie ku bliźnim przed samymi sobą i pragniecie cnotę z tego uczynić: przezieram na wskroś tę bezlicowość waszą. [...] Z samymi sobą podołać nie zdołacie, siebie nie dość umiłowawszy, i oto pragniecie zwieść bliźniego ku ukochaniu siebie i ozłocić siebie tem jego zbałamuceniem. [tłum. Wacław Berent]

Wiem, boisz się śmierci. Wiem, przeraża cię kruchość egzystencji, twoja słabość i skończoność. Ale nie buduj swojej jaźni i swojego rzekomo trwałego świata z kawałków samego siebie, odbitego w mózgach innych ludzi – radzi Nietzsche we wszystkich swoich dojrzałych pismach. Zobacz, że jesteś. Istniejesz jako zwierzę i jako przekroczenie zwierzęcia. A kiedy to dostrzeżesz, nie będziesz musiał nic udowadniać. Ani kompulsywnie zabiegać o uwagę innych – „Nächsten zum Liebe verführen" („Zwodzić bliźniego ku ukochaniu siebie").

Przestaniesz podpinać się pod ciężkawe opowieści w stylu Wagnera, z nadzieją, że potwierdzą one twoje istnienie. Nie będziesz bać się ich końca. Czekać w trwodze na następne. Zamiast tego, pofruniesz lekko z Bizetem. Swoje własne istnienie wywiedziesz ze zmysłów. Nie będziesz już osobno ciałem, a osobno myślą. Doświadczysz procesu życia skupionego w jednym momencie, doznaniu, odczuciu, percepcji, tym co Nietzsche nazywa „Empfindung".

W końcu rozkwitniesz – jako filozof i jako zwierzę. Nie będziesz już patrzyć na siebie przez okulary wymyślonej jaźni, które filtrują subtelności istnienia i pozwalają widzieć tylko najmocniejsze emocje: miłość, nienawiść, współczucie. Teraz pokażą ci się wszystkie te mikro-drgnienia duszy, na które nawet nie mamy nazwy w ludzkich językach. Bo to co widzi zwykły człowiek, nie filozof, to tylko fragmencik rzeczywistości.

Chcesz się przekonać? – pyta Nietzsche. Jasne, że chcesz. Wykonaj zatem taki oto eksperyment myślowy: wyobraź sobie, że twoje organy zmysłowe powiększają rzeczy do ogromnych kształtów. Albo, że redukują je do wielkości pojedynczej komórki. Jak wtedy myślałbyś o świecie? A jak myślą o świecie stworzenia, dla których jedna nasza komórka to cały układ słoneczny?

Słuchaj *Carmen* i odklej się od potocznego, wyświechtanego doświadczania, w którym świat to zbiór przedmiotów oddzielonych od siebie granicami. Rozpuść swoją świadomość w procesie życia. I pamiętaj – żeby coś zyskać, najpierw trzeba coś porzucić.

Dr Marcin Fabjański – filozofię Zachodu studiował w Poznaniu i w Yorku (Wielka Brytania). Prawie dwa lata spędził w Azji – w Indiach, Chinach, Nepalu, Tajlandii i Birmie - gdzie intensywnie medytował i zgłębiał filozofię Wschodu. W USA został certyfikowanym instruktorem Mind-Body Bridging, w Chinach – dla równowagi kulturowej - nauczycielem medytacji w ruchu: Zhineng Qigong. Napisał m.in. pierwszy polski poradnik praktyki filozoficznej *Stoicyzm uliczny* i książkę, w której proponuje autorską metodę praktyki filozoficznej *Zaufaj życiu. Nie zakochuj się w przelatującym wróblu.* Twórca projektu odzyskiwania szczęścia w codziennym życiu – www.selfoff.com

siguiriya idzie

Federico García Lorca

Pośród czarnych motyli
czarnowłosa dziewczyna
idzie obok białej żmii
mgły.

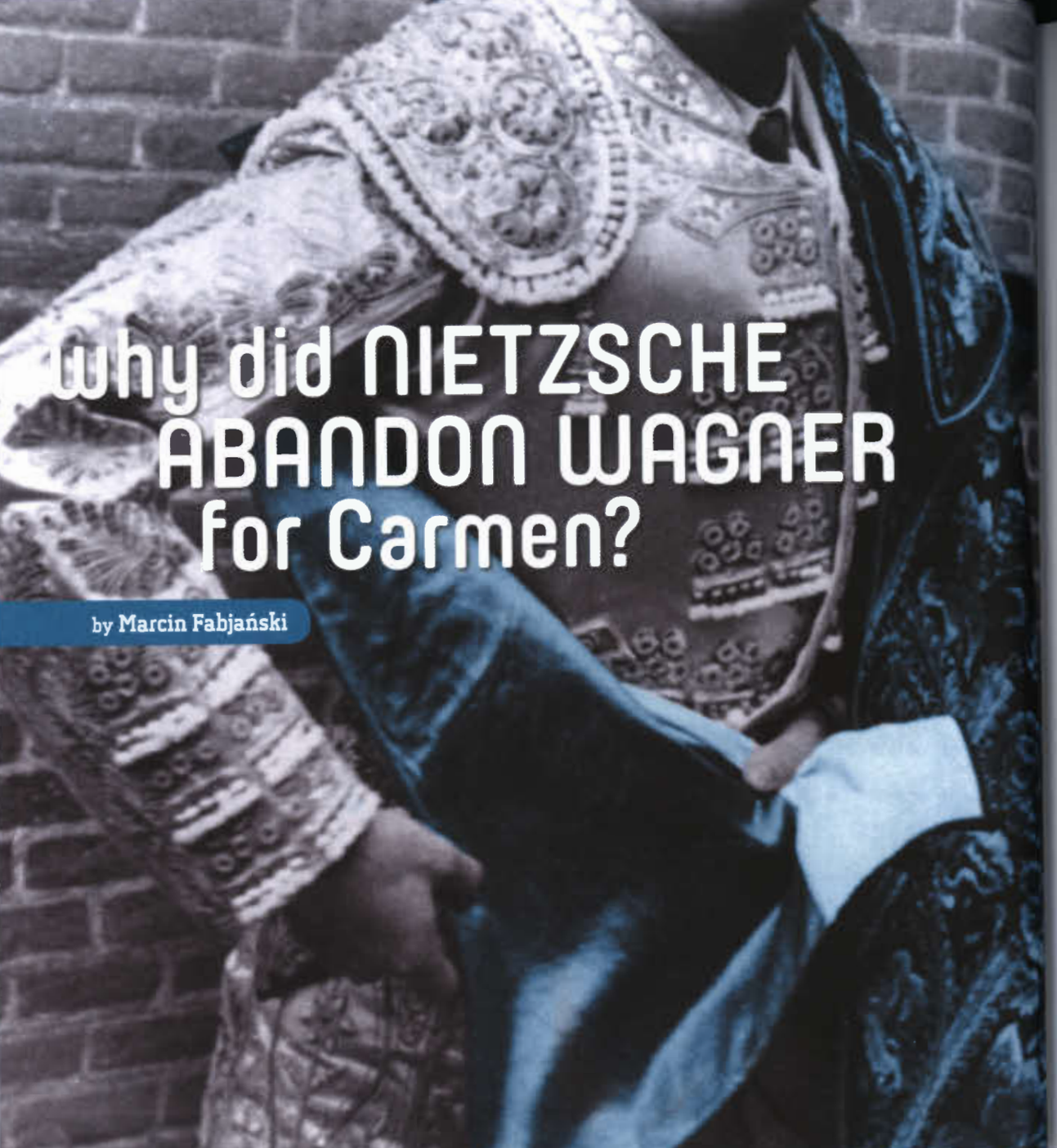
Ziemia świetlista
niebo ziemiste

Idzie w łańcuch drgań wpleciona
rytmu, co się mija z sensem,
ma ona ze srebra serce,
trzyma sztylet w prawej ręce.

Dokąd idziesz, siguiriyo,
w rytmie całkiem niepojętym?
Jaki księżyc ci odbierze
twój ból kwietny i wapienny?

Ziemia świetlista
niebo ziemiste

tłum. Zofia Szleyen



Why did NIETZSCHE ABANDON WAGNER for Carmen?

by Marcin Fabjański

Common philosophers cultivate their field with the thought. Friedrich Nietzsche did it with his body. Common philosophers before him, except perhaps ancient Greeks and Schopenhauer, listen to music as an amusement. Nietzsche – to develop an experience in his body and mind: something thrilling, leaving aside anything that is trivial and at the end transforming. For him, listening was not a trifle. He wrote in *Wagner Case*:

> *Yesterday – would you believe it? – I heard Bizet's masterpiece for the twentieth time. Once more I attended with the same gentle reverence; once again I did not run away. This triumph over my impatience surprises me. How such a work completes one! Through it one almost becomes a "masterpiece" oneself. – And, as a matter of fact, each time I heard* Carmen *it seemed to me that I was more of a philosopher, a better philosopher than at other times: I became so forbearing, so happy, so Indian, so settled...* [trans. Anthony M. Ludovici]

GRAVITY OF THOUGHT

Being a philosopher – according to that description – is for Nietzsche a series of acts of consciousness, against impulses such as an escape from opera. Not making philosophical notes or a job at a university. Being a philosopher is gradable. Philosophy is constant care about the state of the consciousness. When I'm cleaning my teeth in the morning I can be a philosopher or not. It depends how I feel reality. Do I get entangled in one of the ready-made but emotionally flat stories which religion, custom and especially advertisements suggest? And when I disentangle myself from it, do I feel my being biological directly – my existence and acts of will which work through me?

But how do I disentangle myself?

That is why we have *Carmen*.

Thanks to it Nietzsche disentangled himself from Richard Wagner. I can see him listen to Bizet's opera and tremble, to break the phantom fetters of Wagnerian stories with a series of violent movements. He gets out of the cobweb of the Christian story of salvation, as Wagner fell into his disfavour because he became Christian. Then he changes, becomes free from all nature, like a superman who has just hatched from a common nonentity.

Now he is totally relaxed, as if he had been doing yoga all day. His ligaments are flexible, muscles ready to work, his body supple and strong. He does not complain (as he used to) that Wagner's notes choke his lungs, stomach, heart, intestines and clog up his throat with unpleasant tightness. He writes:

> *My greatest experience was recovery. Wagner is completely numbered among my diseases.*

And about *Carmen*:

> *Bizet's music seems to me perfect. It comes forward lightly, gracefully, stylishly. It is lovable, it does not sweat. [...] And once more: I become a better man when Bizet speaks to me. Also a better musician, a better listener. Is it in any way possible to listen better? – I even burrow behind this music with my ears. I hear its very cause. I seem to assist at its birth. I tremble before the dangers which this daring music runs, I am enraptured over those happy accidents for which even Bizet himself may not be responsible. – And, strange to say, at bottom I do not give it a thought, or am not aware how much thought I really do give it. For quite other ideas are running through my head the while... Has any one ever observed that music emancipates the spirit? gives wings to thought? and that the more one becomes a musician the more one is also a philosopher?*

Music makes your soul free. Can you believe it?

What if thought had bodies? Some would walk drowsily on the ground like sleepy flies in autumn, others would fly to the sky, flapping their wings of music. The sleepy ones, and that is really bad, would not go where they would like to, but would obediently trudge where God whistles them up. Not even God, but priests and

preachers who made God. And with Him morality of slaves, boredom, betrayal of life.

Nietzsche abandoned Wagner because the rhythm of the latter's music made thought in the body give in to an unpleasant kind of gravity. Choking gravity. He abandoned Wagner with *Carmen*, because with that opera thoughts are lighter.

Here another kind of sensuality, another kind of sensitiveness and another kind of cheerfulness make their appeal. This music is gay, but not in a French or German way. Its gaiety is African; fate hangs over it, its happiness is short, sudden, without reprieve.

METAPHYSICS DERIVED FROM EXPERIENCES

Only when trite stories which our decadent tradition (and with it Wagner's music) cease, we can start to make philosophy. At that moment Christian pity, directed against life, will fall asleep and life itself will wake up, with all its dark but exciting sides. When we tear our attention out of a moralizing story, we will be able to offer it to our own experiences. A great return to ourselves will occur, or rather our escape from ourselves will end. Nietzsche in *Thus Spoke Zarathustra* described it as follows:

You flee to your neighbor from yourselves, and would rather make a virtue thereof: but I fathom your „unselfishness." [...] You cannot endure it with yourselves, and do not love yourselves sufficiently: so you seek to mislead your neighbor into love, and would rather gild yourselves with his error.

I know, you are afraid of death. I know, frailty of existence, your weakness and finiteness terrify you. But do not make your self and your seemingly stable world from pieces of yourself, reflected in brains of other people – advises Nietzsche in all his mature works. See where you are. You exist as an animal and as an exceeding of an animal. And when you see that, you will not have to prove anything. Or compulsively seek the attention of others – "Nächsten zum Liebe verführen" ("... seek to mislead your neighbor into love").

You will stop fastening yourself to heavy stories of Wagnerian type hoping that they will confirm your existence. You will not be afraid of their ending. Waiting in fear for next ones. Instead, you will lightly fly with Bizet. You will derive your existence from senses. Your body and thought will not be separate any more. You will experience the process of life concentrated at one moment, experience, feeling, perception, what Nietzsche called "Empfindung".

In the end you will thrive – as a philosopher and an animal. You will no longer look at yourself through the glasses of a thought up ego, which filter the subtleties of existence and let you see only the strongest emotions: love, hate, compassion. Now they will show you all those micro-thrills of your soul which we cannot even name. For what an ordinary person, not a philosopher, sees is only a small fragment of reality.

Do you want to see for yourself? – asks Nietzsche. Of course you do. Therefore, perform such a mental experiment: imagine that your sense organs enlarge things enormously. Or that they reduce objects to the size of a single cell. How would you think about the world then? How do creatures for which one cell is like a solar system think about this world?

Listen to *Carmen* and abandon the ordinary, hackneyed experiencing in which the world is a collection of separate objects. Dissolve your consciousness in the process of life. And remember – in order to gain something, first you must leave something.

Dr Marcin Fabjański studied Western Philosophy in Poznań, Poland and York, UK. He spent almost two years in Asia – India, China, Nepal, Thailand and Burma – where he intensely meditated and went deep into Eastern Philosophy. In the USA he got a certificate for teaching Mind-Body Bridging and in China – for a cultural balance – became a teacher of meditation in motion: Zhineng Qigong. He has written the first Polish guide of philosophical practice *Stoicyzm uliczny* and a book in which he proposes his own method of practicing philosophy *Zaufaj życiu. Nie zakochuj się w przelatującym wróblu.* He has created a project concerning regaining happiness in everyday life – www.selfoff.com

el paso de la siguiriya

Federico García Lorca

Entre mariposas negras,
va una muchacha morena
junto a una blanca serpiente
de niebla.

Tierra de luz,
cielo de tierra.

Va encadenada al temblor
de un ritmo que nunca llega;
tiene el corazón de plata
y un puñal en la diestra

¿A dónde vas, siguiriya,
con un ritmo sin cabeza?
¿Qué luna recogerá
tu dolor de cal y adelfa?

Tierra de luz,
cielo de tierra.

KARO! PIK! ŚMIERĆ!

z **Wróżką Kiarą**, tarocistką,
rozmawia **Michał J. Stankiewicz**

Dzień dobry Kiaro, chciałbym porozmawiać z tobą o Carmen i jej kochanku Don José, z którym łączył ją krótki, ale bardzo burzliwy i intensywny romans. O ich miłości od początku naznaczonej piętnem tragicznego końca – śmierci Carmen. Choć historię tę znamy zarówno z opowiadania Prospera Mériméego, jak i z samego libretta opery, zastanawiam się czy tak być musiało, czy bohaterowie ci skazani byli na takie zakończenie ich związku, czy mogli swój los zmienić, a przede wszystkim jacy oni sami w głębi duszy byli. Czy i na takie pytania karty są w stanie nam odpowiedzieć? Co karty mogą nam przekazać?

Bardzo szeroką i dogłębną wiedzę, kartami można wszystko sprawdzić. Nie ma dwóch takich samych układów. Z kart możemy dowiedzieć się w zasadzie wszystkiego, czego byśmy chcieli, na każde pytanie są w stanie odpowiedzieć. Zatem także i na takie.

Jednak zanim przejdziemy do zadania pytań i rozłożenia kart, powiedz proszę jakie osoby do ciebie przychodzą, z jakimi problemami i pytaniami się zwracają?

W zasadzie to wszystkie problemy i cały przekrój społeczeństwa. A po tych dwudziestu latach mogę powiedzieć, że są to najczęściej ludzie – lecz nie tylko – na wyższym poziomie i zawodowym i finansowym. To głównie osoby dobrze lub bardzo dobrze wykształcone, takie, które oczekują czegoś więcej niż odpowiedzi na proste pytania. Przychodzą konfrontować swoje wizje – bo to nie jest tak, że oni nie potrafią żyć, chcą sprawdzić, zweryfikować swoje pomysły, sprawy i plany przed wdrożeniem ich we własne życie.

Rozumiem, że chcesz ludziom pomagać, wspierać ich w trudnych momentach, wskazywać jak najlepsze rozwiązania, ewentualnie przestrzegać przed zagrożeniami.

Tak. Sądzę, że jest to moja misja. Chcę ludziom pomagać, dodawać im wiary i nadziei, by mogli sobie poradzić w trudnych sytuacjach. Uważam, że kładzenie kart jest moim powołaniem. Z mojej strony nie ma w tym żadnej manipulacji, zawsze staram się być wierna swoim zasadom i chętnie pomagam swoim klientom. W przeciwnym razie nigdy nie mogłabym sobie spojrzeć w oczy.

Jakie karty najczęściej kładziesz – tarota, cygańskie czy jeszcze jakieś inne?

Zdecydowanie jestem tarocistką, ale tak naprawdę to zaczęłam od kart cygańskich, które także rozkładam podczas seansu. Używam też runy.

Czym one się różnią? Czy poza wizerunkiem i symbolami mają inną siłę, przesłanie, o czymś innym nas informują?

Dla ludzi, którzy po raz pierwszy spotykają się z wróżbami, karty cygańskie są przystępniejsze, łatwiejsze do zrozumienia, głównie dlatego że są obrazkowe. Tarot jest bardziej tajemniczy. Z kolei runy są dla ludzi już całkowicie obce, ich szata graficzna często ludzi przeraża, choć są oczywiście i tacy, którym te symbole bardzo odpowiadają. Ale niezależnie od tego, jakie karty są wykorzystywane, siła i znaczenie wróżb są takie same.

Jak sądzisz, jakimi kartami posługiwała się Carmen?

Ja bym podejrzewała, że używała kart tarota, ale jeśli sama była Cyganką to może jednak były to karty cygańskie… Można także dobrze wróżyć i zwykłymi kartami do gry!

No właśnie, w operze Carmen woła: „Karo! Pik! Śmierć!" Czy nie były to zatem zwykłe karty, jakimi i dzisiaj posługujemy się do gry czy układania pasjansów?

Trudno powiedzieć, choć nie sądzę. Określenia pik, karo, trefl i kier wywodzą się z Francji, może więc była to inwencja wspomnianego przez ciebie autora opowiadania Prospera Mériméego lub autorów libretta opery – w końcu byli Francuzami… Absolutnie też nie można byłoby wyrokować czyjejś śmierci po ukazaniu się samych figur karo i pik. To musi być akurat fikcja literacka. Jeśli Carmen rzeczywiście wróżyła, to zdecydowanie mógłby to być tarot.

Dobrze, spróbujmy zatem rozłożyć karty i sprawdźmy czy los głównych bohaterów opowiadania musiał się tak potoczyć, jak przedstawili to autorzy. W końcu mówi się, że bohater stworzony przez pisarza zaczyna żyć własnym życiem, że zaczyna emanować swoją własną energią, niezwiązaną już z samym twórcą.

To spytajmy czy mogła uniknąć swojego losu. Proszę, wyjmij sześć kart.

[Świat–Rydwan–Cesarz–Magik–Księżyc–Arcykapłanka]

W jakiś sposób mogła – uciekając, wyjeżdżając, zmieniając miejsce, izolując się gdzieś daleko, ale tak naprawdę nigdy przed niektórymi sprawami by nie uciekła. Nie była w stanie do końca uciec. I ona sama w tym momencie, pojawiając się w tej Arcykapłance na końcu układu, ten los na siebie przyjęła, nie zawalczyła. Może i była świadoma tego co ją czeka, ale miała także świadomość, że nie jest w stanie od tego uciec.

Powiedz jakie karty tutaj mamy i jakie jest ich poszczególne znaczenie.

Pierwsza karta Świat, czyli świat otworem stojący, szerokie możliwości; Rydwan, wskazujący na drogę; Cesarz – to jest też związek i partner; przy nim karta Magika, czyli przeszkody; Księżyc – jako iluzja; i na końcu Arcykapłanka – jej pozycja. Miała możliwości uciec, ale nie do końca było to możliwe, także przed tym mężczyzną, który był przeszkodą. Jeżeli chciała pozostać wierna samej sobie, to uciec nie mogła, nie było takiej opcji. Jej wyborem była wolność, ze wszystkimi jej konsekwencjami.

Czy zatem mogła zmienić swój los?

Nie. Może na samym początku, kiedy tylko spotkała tego mężczyznę, zanim zaczęły się wszelkie komplikacje, ale potem już nie. Wniosek z tego płynie dość prosty – jesteśmy w stanie wpływać na pewne sytuacje, ale jeśli za daleko pewne sprawy pójdą, to wielu sytuacji nie da się już cofnąć.

Spytajmy teraz kart, jakie było uczucie Carmen do Don Joségo. Czy ona go kochała czy od początku manipulowała?

To proszę, połóż sześć kart uczucia Carmen do Don Joségo.

[Cesarz–Głupiec–Słońce–Sprawiedliwość–Zakochani–Śmierć]

Ciekawe… Kochała go, tak, kochała, ale to nie był człowiek z którym mogłaby się związać, to był człowiek inny jak przepaść. Tu jest pięć kart na tak, to jest bardzo dużo. Ona była świadoma tego, że ten partner nie jest dla niej odpowiedni. Wyszedł tu Cesarz, czyli ten partner, ten sam, który pojawił się we wcześniejszym układzie; wyszedł Głupiec, Słońce, Sprawiedliwość, Zakochani i Śmierć. Carmen kochała go, ale nie do końca sama akceptowała ten związek. Mieli się spotkać po coś, ale oboje byli z tak różnych światów, że nie było to możliwe. On był konkretny, chciał twardo stąpać po ziemi, a ona – kokietka, manipulantka.

Jakie to ma znaczenie że karta Zakochani jest zaraz obok Śmierci na końcu układu?

Oznacza to, że nigdy nie byliby w stanie zbudować trwałego związku, stąd ta śmierć. Nie śmierć rzeczywista któregoś z nich, a śmierć relacji pomiędzy nimi. Docelowo nic by z tego nie wyniknęło. Dodatkowo karta Śmierci jej po jej stronie, na karcie Zakochani mamy mężczyznę po lewej i kobietę po prawej stronie, co wskazuje, że to ona rozpocznie nowy etap swojego uczuciowego życia, zapewne znajdując nową miłość.

Zapytajmy zatem karty, czy Carmen mogłaby stworzyć szczęśliwy i trwały związek z innym mężczyzną.

[Diabeł–Magik–Powściągliwość–Księżyc–Śmierć–Gwiazda]

Stworzyć by go mogła, ale musiałaby grać zawsze pierwsze skrzypce, jako że jest to kobieta wyjątkowa, bardzo niezależna, byłoby jej bardzo trudno. Każdy taki związek byłby tylko iluzją, ona sama nie byłaby w stanie poddać się komukolwiek, wszelkie związki byłyby po prostu nietrwałe. Z żadnym mężczyzną nie byłaby w stanie założyć rodziny.

Pomyślmy o Don José – dlaczego zakochał się w Carmen? Rozłóżmy karty teraz dla niego.

[Sprawiedliwość–Diabeł–Słońce–Wisielec–Magik–Rydwan]

Kobieta diablica, tu już nie nawet Arcykapłanka, ale diablica właśnie, która zawsze miała w sobie dążenie do wolności. Ładna, czarująca, bardzo go pociągała jako kobieta. Ona otwarta, wyzywająca, zwracająca na siebie uwagę – to jego pociągało w niej najbardziej. On się w niej zakochał, bo sam był zupełnie inny, bardziej wycofany, nie był taki odważny. Przyciągali się na zasadzie przeciwieństw. Zakochał się także w jej dziewczęcym uroku, który w sobie miała. Była też zapewne dla niego niezwykle atrakcyjna seksualnie, o czym mówią karty Sprawiedliwość i Diabeł na początku tego układu.

Spytajmy kart o to czy Don José musiał zabić Carmen.

Proszę, wyciągnij sześć kart…

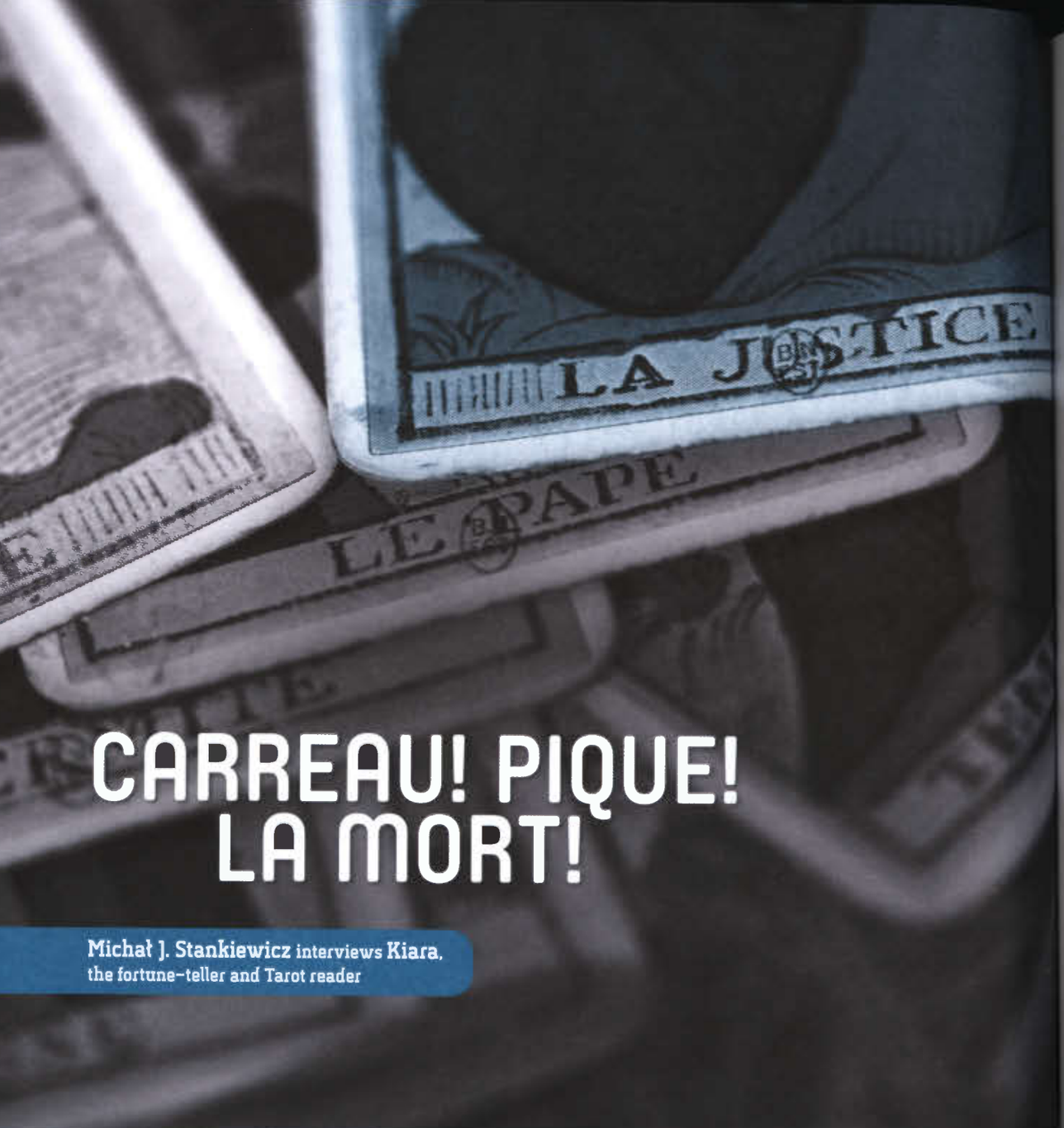
[Księżyc–Arcykapłanka–Magik–Rydwan–Sprawiedliwość–Wieża]

Nie musiał, tak naprawdę ona to sprowokowała i wydała na siebie ten wyrok. Tak wyszło. Jej postępowanie na pewno w dużej mierze do tego się przyczyniło. On nie akceptował jej postępowania, w przeciwieństwie do niej żył, albo chciał żyć pewnymi zasadami. Sama Carmen bardzo się do tego przyczyniła, że postanowił ją zabić.

Jak byś określiła samą Carmen?

Carmen w tych układach przerosła moje oczekiwania. Okazała się być osobą niesamowicie wolną, niezależną, wyzwoloną, nieujarzmioną i nie dającą się nikomu podporządkować. Nie było takiego mężczyzny na świecie, który mógłby ją opanować. Była dużą manipulantką. Kobietą bardzo atrakcyjną, kokietującą, uwodzącą mężczyzn, zawsze działającą we własnym interesie, szukającą nowych przygód.

Wróżka Kiara – ur. w 1954 r. Od wczesnych lat interesowała się religioznawstwem, magią, reinkarnacją, kabałą i ezoteryką. Emanująca niesamowitą charyzmą i pogodą ducha. Wróżeniem zajmuje się od ponad dwudziestu lat, podczas których zdobyła doświadczenie, które umiejętnie wykorzystuje w swojej pracy. Pomoc u niej znajdują wszyscy – zwyczajni ludzie, a także aktorzy, muzycy, ludzie ze świata mody, biznesmeni, a nawet politycy. Często zapraszana na imprezy okolicznościowe takie jak Halloween, Walentynki czy Dzień Kobiet, jak również bankiety i wieczory panieńskie. www.wrozkakiara.pl



CARREAU! PIQUE! LA MORT!

Michał J. Stankiewicz interviews **Kiara**,
the fortune-teller and Tarot reader

Hello Kiara. I would like to talk with you about Carmen and her lover, Don José, with whom she had an extremely tumultuous and passionate, though short, love affair, about their love which since the very beginning was marked by tragic death – the death of Carmen. Although we know the story from the novella by Prosper Mérimée, let alone the opera libretto, I am just wondering if it was really supposed to be like that? Were the characters doomed to such a tragic end of their relationship? Were they able to change their fate? And most of all what were they really like deep in their souls? So, can the cards answer the questions raised above? What can the cards tell us?

They can give us very broad and profound knowledge. You can check everything using the cards. There are no two spreads alike. We can actually learn from them anything we want. They can answer every single question we ask. So they do for the questions you asked above.

However before we move on to asking questions and spreading the cards, could you please tell me what kind of people visit you, what problems they have and what questions they ask?

Actually all the problems and the whole cross-section of society. And after the twenty years I can say that these are most often people at a higher professional and financial level, but not only. These are mainly people well or very well educated who expect much more than just answers to simple questions. They come to me to confront their visions. However, it is not that they can't live. They just want to check or verify their ideas, matters and plans before they implement them in their lives.

As I understand, you want to help people, support them in difficult moments, show the best solutions and possibly warn against dangers.

Yes. I think this is my mission. I want to help people, give them faith and hope so that they could cope with difficult situations. I think that reading cards is my vocation. There is no manipulation on my part, I always try to be faithful to my principles and I help my clients eagerly otherwise I would never be able to look myself in the eyes.

What cards do you usually read – the Tarot, Gypsy fortunetelling cards or some other types?

I am definitely a Tarot reader but, honestly speaking, I started with Gypsy fortune telling cards which I lay out during a session. I also use runes.

How do they differ? Do they have different power or convey a different message apart from their images and symbols? Do they inform us about different things?

People having their first experience of fortune telling find Gypsy cards more approachable and easier to understand mainly due to their pictograms. The Tarot is more mysterious, whereas runes are strange to people since their layout often petrifies them, though there are some people who feel comfortable with such symbols. However, irrespectively of the type of cards used, their power and the meaning of the predictions they make are identical.

What cards, do you think, Carmen used?

I would be inclined to say that she used the Tarot, but if she herself was of Gypsy descent, then maybe they were Gypsy fortune telling cards… you can also tell fortunes reading ordinary playing cards!

Exactly. During the performance Carmen exclaims: "Carreau! Pique! La Mort!" So, weren't they just ordinary cards? The ones we use today to play card games or solitaire?

It is hard to say, still I don't think so. Such terms as spade (Fr. *pique*), diamond (Fr. *carreau*), club (Fr. *tréfle*) or heart (Fr. *coeur*) derive from French, so maybe that was the pure creativity of Prosper Mérimée, the novella author you mentioned earlier, or of the libretto writers – after all they were French… Definitely, it would be impossible to predict somebody's death only on seeing the pictograms of a diamond or spade. It must be just literary fiction. If Carmen had really read the cards, then definitely it could have been the Tarot.

Okay then, let's try to lay out the cards and let's check if the fate of the novella's main characters must have

been just as the authors showed. After all, it is said that a character created by an author starts living his or her own life and starts emanating his or her own energy not really relating to the author alone.

So, let's ask if she could have avoided her fate. Please, take out six cards. [The World–The Chariot–The Empress–The Magician–The Moon–The High Priestess]

Well, somehow she could have avoided – by running away, leaving, changing the place, isolating herself somewhere distant, but actually she would have never escaped some concerns. As a matter of fact, she was not able to run away. And Carmen herself, at this very moment, appearing as the High Priestess sitting at the end of the layout, accepted this fate, she didn't fight it. Maybe she was aware of what awaited her, but also she was aware that she wasn't able to run away from it.

Tell me, what cards do we have here and what is the meaning of particular cards?

The first card – the World – i.e. the world standing open, giving immense opportunities; the Chariot – indicates the road to go through; the Emperor – also means relationship and partner; close to it sits the Magician meaning obstacles; the Moon – as an illusion; and finally the High Priestess – Carmen's position. She had the opportunity to run away, but it was not that much possible, also to run away from the man who actually was an obstacle for her. If she wanted to stay true to herself, then there was no such an option to escape. She chose freedom with its all consequences.

So, was she able to somehow change her faith?

No, she wasn't. Maybe at the very beginning, the moment she met the man, before all complications started, but later not. The conclusion here is pretty simple – we are able to influence some circumstances, but if certain matters go too far, many situations can't be reversed.

Let's ask the cards right now what Carmen felt to Don José. Did she really love him or maybe she manipulated him from the very first moment?

Okay, so take out six cards please, Carmen's feelings to Don José.

[The Empress–The Fool–The Star–Justice–The Lovers–Death]

Interesting … She loved him. Yes, she did, but it wasn't the man she could have a relationship with, this man was thousands of miles apart from her. Here, you can see five cards for it, it's a lot. She was aware that this man was not suitable for her. Here, the Emperor, i.e. a partner, is sitting, the same who appeared earlier in the spread; we have the Fool, the Sun, Justice, the Lovers and Death. Carmen did love him but she didn't accept this relationship entirely. They were supposed to meet for certain reasons but both of them were from two completely different worlds, so it was impossible. He was a businesslike person, he wanted to have his feet firmly on the ground, and she – a coquette, manipulator.

What does it mean that the Lovers card is close to Death at the end of the spread?

It means that they would never have been able to build a stable relationship, therefore Death. Not literally the death of one of them, but the death of the relationship. In the end, nothing would have developed from it. Additionally, Death is on her side, as you can see, in the Lovers card we have a man on the left and a woman on the right, which indicates

that it will be her who will start a new stage of her emotional life, probably by finding a new love.

So, let's ask the cards if Carmen could have created a happy and stable relationship with another man.

[The Devil–Magician–Temperance–The Star–Death–The Sun]

She could have had one, but she would always have had to play the first fiddle since she was an exceptional woman, highly independent, so it would have been extremely difficult to her. Every relationship of this kind would have been just an illusion and she herself wouldn't have been able to surrender to anybody, any relationship wouldn't have been stable. She wouldn't have been able to have a family with any men.

Let's think about Don José – why did he fall in love with Carmen? Let's read the cards for him now.

[Justice–The Devil–The Sun–The Hanged Man–Magician–The Chariot]

The female Devil, here, it is not the High Priestess any more, but the Devil who had always been driven to freedom. Beautiful, charming; he found her extremely attractive. She was open, provocative, attracting attention – this is what appealed to him most. He fell in love with her, because he himself was completely different, more reserved, not so much brave. They were the opposites therefore so attractive to each other. Also, he fell in love with the girlish charm she had. She was probably sexually very attractive to him as we read from Justice and the Devil at the beginning of the spread.

Let's ask the cards if Don José had to kill Carmen.

Please, take out six cards…

[The Moon–The High Priestess –Magician–The Chariot –Justice–The Tower]

No, he didn't. Actually she provoked him and passed sentence on herself. That's what the cards say. Her behavior probably had contributed greatly to that. He didn't accept her behavior. On the contrary to her, he lived or at least he wanted to live abiding certain rules. Carmen herself had contributed to his decision of killing her.

How would you characterize Carmen briefly?

Carmen exceeded my expectations in the three spreads. She turned out to be absolutely free, independent, emancipated, unconquerable and uncontrollable woman. There was not a single man in the world who was able to control her. She was a great manipulator, a very attractive, flirting woman, seducing men, always acting in her own interest, looking for new adventures.

Kiara, the fortune teller – born in 1954. Since her early years she has been very keen on religious studies, magic, reincarnation, cabala, esotericism. She is unusually charismatic and optimistic. She has been telling fortunes for twenty years during which she has gained experience she uses at work. She helps everybody – common people, but also actors, musicians, fashion people, businessmen or even politicians. She is frequently invited on numerous occasions such as Halloween, Valentine's Day, Women's Day as well as banquets and hen parties. More at www.wrozkakiara.pl

Libańsko-polski dyrygent, obecnie związany ze środowiskiem muzycznym w Warszawie. Jako gościnny dyrygent współpracuje z wieloma orkiestrami i teatrami muzycznymi.

Studiował w Libańskim Wyższym Konserwatorium Muzyki w Bejrucie w klasie oboju prof. E. Kupeliana i w klasie śpiewu dr R. Deeb. Równocześnie studiował filozofię na Lebanese International University (Bejrut). W 2003 rozpoczął studia na Wydziale Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej w Krakowie (dyrygentura chóralna pod kierunkiem prof. S. Krawczyńskiego), które ukończył z wyróżnieniem w 2008 roku. W 2010 z wynikiem celującym ukończył studia magisterskie w klasie dyrygentury prof. M. Pijarowskiego w Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Muzyczne zainteresowania Bassema Akiki skupiają się zarówno wokół muzyki Zachodu, jak i Wschodu. Ich wzajemne wpływy stanowiły temat wykładów, które prowadził w latach 2007-2009 w Uniwersytecie im. Phillipsa w Marburgu (Niemcy). Studia filozoficzne umożliwiły mu poznanie relacji pomiędzy filozofią a muzyką – po pracy magisterskiej dotyczącej Wagnera, Nietzschego i Straussa, napisał pracę doktorską o operze *Anioły w Ameryce* Pétera Eötvösa – antropomorfizacji i teocentryzmie w muzyce XXI wieku, po czym przygotował i zadyrygował polską prapremierą tej opery podczas Festiwalu Oper Współczesnych we Wrocławiu (2012). W 2007 roku, jeszcze w trakcie studiów, zadebiutował jako dyrygent z zespołem Opery Wrocławskiej, prowadząc przedstawienie *Traviata* G. Verdiego. Z tą sceną związany był do 2013 roku. Posiada bogaty repertuar symfoniczny. Ponadto dyryguje takimi operami jak *Czarodziejski flet*, *Cosi fan tutte* i *Don Giovanni* W.A. Mozarta, *Traviata*, *Rigoletto*, *Giovanna d'Arco*, *Falstaff* G. Verdiego, *Carmen* G. Bizeta, *Chopin* G. Oreficego, *Kobieta bez cienia* R. Straussa, *Opowieści Hoffmanna* J. Offenbacha, *Turandot* i *Cyganeria* G. Pucciniego, *Borys Godunow* M. Musorgskiego, *Matka czarnoskrzydłych snów* H. Kulenty i *La liberta chiama la liberta* E. Knapika. W Teatrze Wielkim w Poznaniu poprowadził światową prapremierę opery *Slow Man* N. Lensa i J.M. Coetzeego podczas Malta Festival (2012). W 2013 roku zadebiutował Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, dyrygując spektaklem *Nabucco* G. Verdiego, tego samego roku dyrygował też na tej scenie przedstawieniami *Jolanta* P. Czajkowskiego i *Zamek Księcia Sinobrodego* B. Bartóka. W przyszłym sezonie Bassem Akiki będzie miał swój debiut na scenie La Monnaie w Brukseli.

Lebanese-Polish conductor, Bassem Akiki now is established in Warsaw. As guest conductor he performs with many orchestras and music theaters.

Bassem Akiki began his musical studies at the High National Conservatory of Music in Beirut (Lebanon). Simultaneously he studied philosophy in the Lebanese University in Beirut (Lebanon). Bassem Akiki received his master degrees in choir conducting at the Academy of Music in Cracow (2008) and in symphony and opera conducting at the Academy of Music in Wrocław (2010) with excellent results.

Beside conducting, Bassem Akiki's interests gather around the music of the East and the West – their mutual influence is the theme of lectures that he gave from 2007 at the Philips Universityin Marburg (Germany). His philosophical studies led him to analyze the relation between philosophy and music – after his master thesis concerning Wagner – Nietzsche – Strauss, he wrote his PhD thesis about P. Eötvös' *Angels in America* – anthropocentrism and theocentricism in the 21th century music, and has conducted the polish premiere of this piece during the third Festival of Contemporary Opera in September-October 2012 in Wrocław (Poland).

In June 2007, at the age of 24, Bassem Akiki had his debut conducting G. Verdi's *La Traviata* at the Opera of Wrocław, where he held the position of conductor till 2013. He has built an extensive operatic and symphonic repertoire and has a very rich experience in the operatic field, conducting such repertoire as W.A. Mozart's *Die Zauberflöte*, *Così fan tutte* and *Don Giovanni*, G. Bizet's *Carmen*, G. Verdi's *La Traviata*, *Rigoletto*, *Giovanna d'Arco* and *Falstaff*, R. Strauss' *Die Frau ohne Schatten*, J. Offenbach's *Les Contes d'Hoffmann*, G. Puccini's *Turandot* and *La bohème*, M. Musorgski's *Boris Godunov*, E. Knapik's *La libertà chiama la libertà* and H. Kulenty's *The Mother of Black-Winged Dreams*. In Poznań Opera House Bassem Akiki conducted the world premiere of N. Lens' and J.M. Coetzee's opera *Slow Man* during the Malta Festival in Poznan in July 2012. In 2013 he made his debut in the Polish National Opera with G. Verdi's *Nabucco* and conducted there the same year Tchaikovsky's *Iolanta* and Bartók's the *Bluebeard's Castle*. The next season, Bassem Akiki is having his debut in La Monnaie (Bruxelles).

denis krief

Reżyser, scenograf, projektant kostiumów teatralnych i świateł. Mieszka w Berlinie, biegle posługuje się językami francuskim, włoskim, rosyjskim, angielskim i niemieckim. Studiował muzykę w Paryżu, szkolił się jako reżyser we Włoszech, utrzymując ciągły kontakt z niemieckimi i rosyjskimi szkołami teatralnymi.

Muzyk i człowiek teatru, jego zainteresowania obejmują szeroki zakres repertuaru, od klasycznej do współczesnej opery. Reżyserował takie przedstawienia jak *La clemenza di Tito* W.A. Mozarta, *The Death of Klinghoffer* J. Adamsa, *Prova d'orchestra* G. Battistellego. W 2000 roku otrzymał prestiżową nagrodę Premio Abbati, przyznawaną przez włoskich krytyków, za jego realizacje oper *Turandot* (G. Puccini), *Carmen* (G. Bizet) i *Łucja z Lammermoor* (G. Donizetti).

Punktem przełomowym w jego karierze była reżyseria opery *Benvenuto Cellini* H. Berlioza w paryskiej Opéra Bastille. Od tamtej pory regularnie pracuje we Włoszech, Francji, Rosji, Japonii, Austrii i Niemczech.

W Niemczech reżyserował *Pierścień Nibelungów* R. Wagnera w Operze w Karlsruhe, we Włoszech pracował w Teatro dell'Opera w Rzymie (*Sen nocy letniej* B. Brittena), w Teatro Comunale w Bolonii (*Bal maskowy* G. Verdiego), w Cagliari (*Łucja z Lammermoor* G. Donizettiego, *Aida* G. Verdiego, *Cyrulik sewilski* G. Rossiniego i po raz pierwszy wystawiona we Włoszech *Egipska Helena* R. Straussa). W Palermo zrealizował prawykonanie opery *Mojżesz i Aron* A. Schöenberga.

Wśród jego najważniejszych reżyserii w ostatnich latach znajdują się: europejskie prawykonanie opery *The First Emperor* Tan Duna w Saarbrücken, *Pierścień Nibelungów* R. Wagnera w Karlsruhe i pierwsza włoska realizacja spektaklu *Water Passion* (Tan Dun) w Rimini.

W 2007 roku otworzył sezon w amfiteatrze w Weronie premierą opery *Nabucco*. Był kilkakrotnie zapraszany przez Teatro La Fenice w Wenecji do realizacji nowych wykonań oper *Parsifal*, *Turandot* i *Maria Stuarda*. Reżyserował *Łucję z Lammermoor* w Parmie i Neapolu, *Damę pikową* i *Luizę Miller* w Turynie. W 2010 roku wystawił szeroko uznaną realizację *Kobiety bez cienia* R. Straussa w Nowym Teatrze Narodowym w Tokio. W roku 2011 przygotował operę barokową *Wierność pośród zdrady* A. Ariostiego w Sienie, pod kierownictwem muzycznym Fabio Biondiego. W sezonie artystycznym 2012/2013 w Teatro Petruzelli w Bari wyreżyserował spektakl *Cyrulik sewilski* G. Rossiniego, pod batutą Lorina Maazela.

Jego spektakle zostały także wydane na DVD: *I Capuletti e i Montecchi* V. Belliniego (Martina Franca Festival / Patrizia Cioffi); *Parsifal* R. Wagnera (Venezia Teatro alla Fenice / Matthias Hoelle / Wolfgang Schoene / Doris Soffel); *Nabucco* G. Verdiego (Arena di Verona / Leo Nucci / Maria Guleghina) for DECCA; *Luiza Miller* G. Verdiego (Festival Verdi Parma / Leo Nucci / Marcello Alvarez / Fiorenza Cedolins) dla RAI i *Maria Stuarda* G. Donizettiego (Venezia Teatro alla Fenice / Fiorenza Cedolins / Sonia Ganassi) dla UNITEL.

Director, set, costume and light designer, Denis Krief lives in Berlin and is fluent in French, Italian, Russian, English and German. He studied music in Paris and trained as a director in Italy, keeping, at the same time, in close contact with the German and Russian schools of theatre.

Musician and man of the theatre, his interests encompass a very wide range of repertoire from classical to contemporary opera; he has indeed directed works such as W.A. Mozart's *Clemenza di Tito*, J. Adams' *The Death of Klinghoffer* and G. Battistelli's *Prova d'orchestra*.

In 2000, he was awarded the prestigious Premio Abbiati by the Italian critics for his productions of *Turandot* (Puccini and Busoni), G. Bizet's *Carmen* and G. Donizetti's *Lucia di Lammermoor*.

An early highlight of his career was a new production of H. Berlioz's *Benvenuto Cellini* at the Opéra Bastille in Paris. Since then, he has regularly worked in Italy, France, Russia, Japan, Austria and Germany, where he directed R. Wagner's *Ring cycle* at the Opera in Karlsruhe.

In Italy, he worked at the Teatro dell'Opera in Rome (B. Britten's *A Midsummer Night's Dream*), at the Teatro Comunale in Bologna (G. Verdi's *Un Ballo in Maschera*), in Cagliari (Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, Verdi's *Aida*, Rossini's *Barbiere di Siviglia* and, for the first time in Italy, Richard Strauss' *Die Ägyptische Helena*). In Palermo he staged the first Italian production of A. Schoenberg's *Moses und Aron*.

Amongst his most important productions in the past few years are: the first European staging of Tan Dun's opera *The First Emperor* in Saarbrücken, Wagner's *Ring cycle* in Karlsruhe, and the first Italian production of Tan Dun's *Water Passion* in Rimini. In 2007 he opened the Arena di Verona season with a new production of *Nabucco*. He has been invited several times to La Fenice in Venice for new productions of: *Parsifal*, *Turandot* and *Maria Stuarda*. He produced *Lucia di Lammermoor* in Parma and Napoli, *Pique Dame* and *Luisa Miller* in Torino. In 2010 he staged a widely acclaimed production of Strauss' *Die Frau ohne Schatten* at the New National Theater in Tokyo. In 2011 he prepared the baroque opera *La fede ne' tradimenti* of A. Ariosti in Siena, conducted by Fabio Biondi. In season 2012/2013 he directed the spectacle of Rossini's *Il barbiere di Siviglia* conducted by Lorin Maazel in Teatro Petruzelli in Bari.

His spectacles were published as DVD: V. Bellini's *I Capuletti e i Montecchi* (Martina Franca Festival / Patrizia Cioffi); R. Wagner's *Parsifal* (Venezia Teatro alla Fenice / Matthias Hoelle / Wolfgang Schoene / Doris Soffel); G. Verdi's *Nabucco* (Arena di Verona / Leo Nucci / Maria Guleghina) for DECCA; G. Verdi's *Luisa Miller* (Festival Verdi Parma / Leo Nucci / Marcello Alvarez / Fiorenza Cedolins) for RAI and G. Donizetti's *Maria Stuarda* (Venezia Teatro alla Fenice / Fiorenza Cedolins / Sonia Ganassi) for UNITEL.

Urodził się w Norymberdze, wykształcenie taneczne zdobył w Académie Classique Solange Golovine w Paryżu. W latach 2000-2006 był solistą zespołu baletowego w Meklemburskim Teatrze Państwowym w Schwerinie. Wcześniej, między innymi, przez pięć lat miał angaż w Teatrze w Oldenburgu, gdzie powstały jego pierwsze choreografie. W 2005 roku na zaproszenie New York Choreographic Institute stworzył choreografię spektaklu *Scratching the Surface* dla New York City Ballet; w 2006 roku został zaproszony na Festiwal Tańca Współczesnego Almada w Portugalii ze spektaklem *Which One Would You Like*. Rok później wziął udział w Festiwalu Tańca w Belgradzie ze spektaklem *Look at Me*, wykonanym przez Serbski Balet Narodowy. W tym samym roku stworzył choreografię *After Rain and Dreams* do produkcji Noverre-Gesselschaft dla Baletu Stuttgarckiego.

W listopadzie 2008 ze spektaklem *A Cast Off Skin* został ponownie zaproszony na Festiwal Tańca Współczesnego Almada w Portugalii. W 2009 w Teatrze Schouwburg w Arnhem stworzył choreografię do spektaklu *Watching Sky from the Same Window* wykonaną przez pierwszych solistów Baletu Stuttgarckiego – Jasona Reilly i Alicię Amatriain.

W Schwerinie wykreował sześć nowych choreografii, w tym w 2008 roku adaptację dramatu Szekspira *Wiele hałasu o nic* do muzyki Peterisa Vasksa. W marcu 2010 roku odbyła się premiera spektaklu *Giselle* w jego choreografii. W 2011 pracował z solistami Meklemburskiego Teatru Państwowego w Schwerinie przy spektaklu *In the Rain Again*, wystawionym na gali otwarcia 20. Międzynarodowego

Tygodnia Tańca w Dreźnie, na Festiwalu Tańca w Giessen, jak również w Teatrze Schouwburg w Arnhem i podczas Gali Operowej w Grazu. Następny jego spektakl to *So Cold* w Meklemburskim Teatrze Państwowym w Schwerinie oraz *Sen nocy letniej* w ramach projektu interdyscyplinarnego.

Współpracował z zespołem baletowym Teatru w Magdeburgu przy spektaklu *Fragments* oraz podczas wieczoru baletowego *Dancing in the City* w 2012 roku. W poznańskim Teatrze Wielkim zrealizował choreografię do spektaklu *Święto wiosny* I. Strawińskiego (2013).

Jako gościnny pedagog tańca współczesnego pracował podczas Międzynarodowych Warsztatów Baletowych w Nara (Japonia) oraz dla Y-Dance Ballet-Studio w Tokio w 2013 roku.

Born in Nuremberg. He received his dance training at the School for Contemporary Dance Iwanson in Munich and also at the Académie Classique Solange Golovine in Paris.

From 2006 until 2008 he was a soloist dancer at the Mecklenburgischen State Theatre Schwerin. Previously he was engaged for five years at the Oldenburg State Theatre where he created his first choreographic work, further pieces and choreographies for plays and musicals then followed. In 2005 Paul Julius was invited by the New York Choreographic Institute and created the piece *Scratching the Surface* for the New York City Ballet. In 2006 he was invited to present his work Which one would you like at the International Almada Dance Festival in Portugal. In 2007 he received a further invitation from the International Dance Festival in Belgrade to perform his piece *Look at me*, which was rehearsed on the Serbian National Ballet. Within the same year he choreographed *After Rain and Dreams* for the Stuttgart Ballet. In November 2008 Paul Julius was invited once again to the Almada Dance Festival in Portugal where his work *A cast-off skin* was performed. In 2009 he choreographed *Watching the Sky from the same Window* on the first soloists of the Stuttgart Ballet – Jason Reilly and Alicia Amatriain. This work premiered at the Stadsschouwburg in Arnhem.

In Schwerin, he created six new works including his adaptation of the Shakespeare's classic, *Much Ado About Nothing* with music by Peteris Vasks in 2008. In March 2010 his choreography of *Giselle* premiered. In 2011 he worked together with soloists from the Mecklenburg State Theatre Schwerin, creating the piece *In the Rain again*. This was then performed at the opening gala of the 20th Dance Week in Dresden, at the Dance Art Festival in Giessen, as well as at the Stadsschouwburg in Arnhem. Following this he choreographed *So Cold* for the Ballet of the Mecklenburg State Theatre Schwerin and *A Midsummer Night's Dream* for the interdisciplinary project. In Poznań Opera House he created the choreography of Stravinsky's *Le Sacre du printemps* (2013).

He has worked at the International Ballet workshop in Nara in Japan and also for the Y-Dance Ballet Studio in Tokyo as a guest instructor for contemporary dance.

balet ballet

I soliści principals
Mateusz Sierant
Karolina Sierant
Agnieszka Wolna-Bartosik

soliści soloists
Wiktor Dawidiuk
Arkadiusz Gumny
Andrzej Płatek
Jennifer Riviera Lara
Shino Sakurado
Taras Szczerban
Gento Yoshimoto
Natalia Trafankowska

koryfeje coryphées
Stephane Aubry
Krystian Augustyn
Dominika Babiarz
Aleksandra Brzezowska
Diana Gajownik-Stankow
Anna Gumna
Asuka Horiuchi
Oliver Jones
Michał Kaczmarczyk
Maria Kielan-Łopatin
Marika Kucza
Paulina Majda
Marika Niezborała
Ichigo Oguro
Marcin Rolczyński
Katarzyna Samól
Oleg Stankow
Jakub Starzycki
John Svensson
Ewa Szymańska
Lidia Zwolińska

zespół baletowy corps de ballet
Marta Anczykowska
Michael Gibbons
Paulina Golak
Ryunosuke Ishikawa
Beata Macioszczyk
Hanna Panas
Zuzanna Perszewska

chór choir

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

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

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

basy basses
Lech Algusiewicz
Piotr Bróździak
Adam Glapiak
Jarosław Górczak
Arkadiusz Hirsch
Artur Hoffmann
Andrzej Just
Bartłomiej Kornacki
Tomasz Kostanciak
Paweł Matz
Krzysztof Napierała
Witold Nowak
Romuald Piechocki
Romuald Rohde
Piotr Skołuda
Piotr Urbaniak

orkiestra orchestra

I skrzypce 1st violins
Eliza Schubert-Pietrzak
Sandra Haniszewska
Maciej Piórkowski
Kamil Tomanek
Aleksandra Lesner
Anna Machowska
Piotr Kostrzewski
Giedy Jędrzejczak
Urszula Pietz
Dawid Fabisiak
Agata Kabacińska
Magdalena Pacek
Aleksandra Rytwińska

II skrzypce 2nd violins
Wojciech Sablik
Monika Dworczyńska
Ryszard Chmielewski
Wiesław Ziółkowski
Andre Kasztelan
Dawid Walczak
Maria Matuszewska
Joanna Modzelewska
Iwona John-Skorobohata
Bartłomiej Skorobohaty
Sylwia Kaczmarek-Subera

altówki violas
Łukasz Kierończyk
Dominika Sikora
Remigiusz Strzelczyk
Agnieszka Kubasik
Jędrzej Kaczmarek
Zuzanna Wesołowska
Małgorzata Dawid

wiolonczele cellos
Dorota Hajzer
Krzysztof Kubasik
Jan Wójcik
Aleksandra Awtuszewska
Andrzej Nowicki
Aleksandra Jóźwiak
Agata Maruszczak
Marek Szymański*

kontrabasy double basses
Donat Zamiara
Maciej Pakuła
Tomasz Grabowski
Stanisław Binek
Michał Francuzik

harfa harp
Paulina Kostrzewska
Anna Blum*

flety flutes
Paulina Graś-Łukaszewska
Monika Konstantynowicz
Sebastian Łukaszewski
Brygida Gwiazdowska-Binek
Maciej Piotrowski

oboje oboes
Mariusz Dziedziniewicz
Piotr Furtak
Wiesław Markowski
Maria Pasternak

klarnet clarinets
Kazimierz Budzik
Sławomir Heinrychowski
Krzysztof Mayer
Tomasz Goliński

fagoty bassoons
Dariusz Rybacki
Andrzej Józefowicz
Błażej Pasternak
Mateusz Nowicki*

waltornie french horns
Mikołaj Olech
Paulina Chudzyńska
Damian Lotycz
Joanna Kubiś
Ewa Szychowiak
Mirosław Sroka

trąbki trumpets
Maciej Słomian
Maciej Gwóźdź
Leszek Kubiak
Henryk Rzeźnik

puzony trombones
Zbigniew Starosta
Piotr Nobik
Tomasz Stanisławski
Tomasz Kaczor

perkusja percussion
Piotr Kucharski
Małgorzata Bogucka-Miler
Łukasz Berlin
Oskar Walczak*
Aleksandra Dzwonkowska*

* współpraca

dyrekcja management

dyrektor general manager
Renata Borowska-Juszczyńska

dyrektor artystyczny artistic director
Gabriel Chmura

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

z-ca dyrektora ds. technicznych technical director
Jacek Wenzel

główny księgowy chief accountant
Małgorzata Tomaszewska

kierownictwo managers

kierownik literacki literary manager
Michał J. Stankiewicz

kierownik koordynacji pracy artystycznej
head of artistic administration
Maciej Wieloch

kierownik promocji i marketingu
promotion manager
Monika Jaworska

kierownik biura obsługi widzów
audience service manager
Andrzej Frąckowiak

kierownik działu kadr
hr manager
Grażyna Kostro

kierownik działu administracyjno-gospodarczego
administrative manager
Hanna Maląg

kierownik archiwum
archive manager
Tadeusz Boniecki

kierownik widowni
head of the audience
Kamila Weinert

z-ca głównego księgowego
deputy chief accountant
Dorota Wenzel

kierownik działu inwestycji i eksploatacji investment & exploitation manager
Norbert Sobczak

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

radca prawny solicitor
Agnieszka Brzozowska-Wilczek

dział projektów edukacyjnych
education projects department
Małgorzata Arentowska

pozyskiwanie funduszy
fundraising
Anna Pliszka

kierownictwo artystyczne artistic management

kierownik chóru chorus master
Mariusz Otto

asystent dyr. artystycznego
artistic director assistant
Grzegorz Wierus

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

pedagodzy, asystenci choreografa
educators, choreograph assistants
Uran Azimow
Małgorzata Połyńczuk-Stańda

korepetytorzy coaches
Grażyna Lewandowska
Magdalena Maryniak

korepetytor chóru, pianista
chorus cooach, pianist
Mirosław Gałęski

asystenci reżysera
stage director assistants
Krzysztof Szaniecki
Bartłomiej Szczeszek

inspicjenci stage managers
Ryszard Dłużewicz
Danuta Kaźmierska
Paweł Kromolicki
Wiesława Wiza

inspektor baletu ballet supervisor
Andrzej Płatek

inspektorzy chóru choir supervisors
Lech Algusiewicz
Joanna Kortylewicz

inspektorzy orkiestry
orchestra supervisors
Andrzej Józefowicz
Dominika Sikora

kierownictwo techniczne technical managers

główny spec. ds. kostiumografii
costume master
Czesław Pietrzak

kierownik bryg. oświetlenia scen.
stage lighting foreman
Marek Rydian

kierownik bryg. elektroakustycznej
electro-acoustic foreman
Krystian Kołakowski

kierownik sceny
technical stage manager
Dariusz Michalski

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

garderobiane dressers
Ewa Wower

malarnia i modelatornia
paint workshop
Jacek Wysocki

dekoratornia
decorative workshop
Robert Niedrich

pracownia krawiecka damska
female tailor workshop
Krystyna Jędryczka

pracownia krawiecka męska
male tailor workshop
Mariola Czarnecka

pracownia modystyczna
milliner workshop
Elżbieta Bogusławska

pracownia obuwnicza
shoe workshop
Kazimierz Mikołajczak

ślusarnia iron works
Damian Prentke

stolarnia joinery
Marek Kwiatkowski

TEATR WIELKI
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU

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

Wykonania odbywają się za zgodą wydawnictwa Alkor-Edition Kassel GmbH.
The performance is showed with the permission of Alkor-Edition Kassel GmbH.

Dialogi mówione zawarte w partyturze zostały przez reżysera znacznie okrojone. Obecna inscenizacja opery *Carmen* nie obejmuje wobec tego scen 3, 9 z aktu I, 3 z aktu II i 2 z aktu III.
Speaking parts of the opera have been abridged by the director. Current staging of the opera does not include scenes nos 3, 9 of Act I, 3 of Act II and 2 of Act III.

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

9 788391 352199

plakat do spektaklu poster
projekt design Blanka Tomaszewska / fenommedia
foto photo Leszek Wesołowski

autorzy tekstów esseys authors
Piotr Deptuch, Marcin Fabjański
Piotr Nędzyński, Michał J. Stankiewicz

tłumaczenia tekstów esseys translation
Małgorzata Bączyńska (str. 38)
Aleksandra Jaworowska (str. 5, 10, 20, 30)

tłumaczenie libretta libretto translator
Dorota Sawka

zdjęcia photos
© Giuseppe Porzani, eevl, shaiith, Nytoprod – Fotolia.com
archiwum, Magdalena Ośko / Maciej Bogunia

redakcja editor
Michał J. Stankiewicz

projekt graficzny graphic design
Blanka Tomaszewska / fenommedia

ISBN 978-83-913521-9-9

Instytucja Kultury Samorządu Województwa Wielkopolskiego

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

mecenas Teatru

Enea

patroni honorowi premiery

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
AMBASSADE DE FRANCE EN POLOGNE

INSTITUT FRANÇAIS
POLOGNE

partnerzy Teatru

Albert Riele Swiss Watches

LOTTO

Solar

patroni medialni

dwójka

TVP Poznań

gazeta

radio Merkury

iks

i Visitor

inyourpocket

www.opera.poznan.pl

georges bizet

carmen

libretto

georges bizet
carmen

opera w trzech aktach
libretto **Henri Meilhac** i **Lodovic Halévy**
na podstawie noweli **Prospera Mérimée'go**
muzyka **Georges Bizet**

tłumaczenie: **Dorota Sawka**
opracowanie dialogów mówionych: **Denis Krief**

opéra en trois actes
par **Henri Meilhac** et **Ludovic Halévy**
tiré de la nouvelle de **Prosper Mérimée**
musique de **Georges Bizet**

postaci:

Don José, brygadier
Escamillo, torreador
Dancairo, przemytnik
Remendado, przemytnik
Moralès, brygadier
Zuniga, porucznik
Andrès, porucznik
Lillas Pastia, oberżysta
Przewodnik
Cygan
Carmen, Cyganka
Micaëla, wieśniaczka
Frasquita, Cyganka
Mercédès, Cyganka
Sprzedawczyni pomarańczy

oficerowie, dragoni, robotnice z fabryki cygar, Cyganki, Cyganie, wędrowni handlarze itd.

W Hiszpanii, w pobliżu Sewilli, około 1820 r.

personnages:

Don José, brigadier
Escamillo, toréador
Le Dancaïre, contrebandier
Le Remendado, contrebandier
Moralès, brigadier
Zuniga, lieutenant
Andrès, lieutenant
Lillas Pastia, aubergiste
Un guide
Un bohémien
Carmen, bohémienne
Micaëla, paysanne
Frasquita, bohémienne
Mercédès, bohémienne
Une marchande des oranges

officiers, dragons, cigarières, bohémiennes, bohémiens, marchands ambulants, etc.

En Espagne, près de Séville, vers 1820.

acte premier

Une place, à Séville. A droite, la porte de la manufacture de tabac. Au fond, face au public, pont praticable traversant la scène dans toute son étendue. De la scène on arrive à ce pont par un escalier tournant qui fait sa révolution à droite au-dessus de la porte de la manufacture de tabac. Le dessous du pont est praticable. A gauche, au premier plan, le corps de garde. Devant le corps de garde, une petite galerie couverte, exhaussée de deux ou trois marches; près du corps de garde, dans un râtelier, les lances des dragons avec leurs banderoles jounes et rouges.

scène I

Moralès, Micaëla, Soldats, Passants

Au lever du rideau, une quinzaine de soldats (Dragons du régiment d'Alcala), sont groupés devant le corps-de-garde. Les uns assis et fumant, les autres accoudés sur le balustrade de la galerie. Mouvement de passants sur la place. Des gens pressés, affairés, vont, viennent, se rencontrent, se saluent, se bousculent, etc.

Choeur des soldats
Sur la place
chacun passe,
chacun vient, chacun va;
Drôles de gens que ces gens-là!

Moralès *(avec nonchalance)*
A la porte du corps de garde,
pour tuer le temps,
on fume, on jase, l'on regarde
passer les passants.
Sur la place
chacun passe,
chacun vient, chacun va;

Choeur des soldats
Sur la place
chacun passe,
chacun vient, chacun va;
Drôles de gens que ces gens-là!

Depuis quelques minutes Micaëla est entrée. Jupe bleue, nattes tombant sur les épaules, hésitante, embarrassée, elle regarde les soldats, avance, recule, etc.

akt pierwszy

Plac w Sewilli. Po prawej brama fabryki cygar. W głębi, na wprost widowni, używalny pomost przez całą szerokość sceny. Ze sceny można wejść na ten pomost po kręconych schodach, które zakręcają po prawej ponad bramą fabryki cygar. Można przechodzić pod pomostem. Po lewej, na pierwszym planie, odwach. Przed odwachem mały zadaszony ganek, podwyższony o dwa lub trzy stopnie; w pobliżu odwachu, w stojaku, lance dragonów z żółtymi i czerwonymi proporczykami.

scena I

Moralès, Micaëla, Żołnierze, Przechodnie

Po podniesieniu kurtyny około piętnastu żołnierzy (dragonów z regimentu Alcala) tworzy grupę przed odwachem. Jedni siedzą paląc, inni opierają się o balustradę ganku. Ożywiony ruch przechodniów na placu. Śpieszący się, zaoferowani ludzie chodzą tu i tam, spotykają się, pozdrowiają, przepychają itd.

Chór żołnierzy
Na placu
każdy chodzi,
każdy przychodzi, każdy odchodzi;
śmieszni ci ludzie!

Moralès *(z nonszalancją)*
U drzwi odwachu,
by zabić czas,
palimy, gawędzimy, patrzymy
na przechodzących przechodniów.
Na placu
każdy chodzi,
każdy przychodzi, każdy odchodzi...

Chór żołnierzy
Na placu
każdy chodzi,
każdy przychodzi, każdy odchodzi;
śmieszni ci ludzie!

Przed kilkoma minutami weszła Micaëla. W niebieskiej spódnicy, z warkoczami opadającymi na ramiona, niezdecydowana, zmieszana, patrzy na żołnierzy, podchodzi, cofa się itd.

Moralès *(do żołnierzy)*
Patrzcie na tę małą,
która, zdaje się, chce z nami porozmawiać.
Patrzcie! Patrzcie! Odwraca się... waha...

Chór żołnierzy
Trzeba przyjść jej z pomocą!

Moralès *(do Micaëli, uprzejmie)*
Czego szukasz, piękna?

Micaëla *(z prostotą)*
Szukam brygadiera.

Moralès *(z naciskiem)*
Oto jestem...
Proszę!

Micaëla
Ten mój brygadier nazywa się
Don José... Zna go pan?

Moralès
Don José! Wszyscy go znamy.

Micaëla *(z radością)*
Doprawdy! Jest z wami, proszę was?

Moralès *(z elegancją)*
On nie jest brygadierem w naszej kompanii.

Micaëla *(zawiedziona)*
Więc nie ma go tutaj.

Moralès
Nie, moja urocza, nie ma go tutaj.
Ale za chwilę tu będzie,
tak, za chwilę tu będzie.
Będzie tutaj, gdy warta obejmująca służbę
zastąpi wartę zluzowaną.

Moralès, Chór żołnierzy
Będzie tutaj, gdy warta obejmująca służbę
zastąpi wartę zluzowaną.

Moralès *(szarmancko)*
Ale w oczekiwaniu na jego przyjście
czy zechce pani, piękna dziecino,
czy zechce pani zadać sobie trud,
by zajść do nas na chwilę?

Moralès *(aux soldats)*
Regardez donc cette petite
qui semble vouloir nous parler...
Voyez! voyez!... elle tourne... elle hésite...

Choeur des soldats
A son secours il faut aller!

Moralès *(à Micaëla, galamment)*
Que cherchez-vous, la belle?

Micaëla *(simplement)*
Moi, je cherche un brigadier.

Moralès *(avec emphose)*
Je suis là...
Voilà!

Micaëla
Mon brigadier, à moi, s'appelle
Don José... le connaissez-vous?

Moralès
Don José? Nous le connaissons tous.

Micaëla *(avec joie)*
Vraiment! est-il avec vous, je vous prie?

Moralès *(avec élégance)*
Il n'est pas brigadier dans notre compagnie.

Micaëla *(désappointée)*
Alors, il n'est pas là.

Moralès
Non, ma charmante, non, ma charmante, il n'est pas là.
Mais tout à l'heure il y sera,
oui, tout à l'heure il y sera.
Il y sera quand la garde montante
remplacera la garde descendante.

Moralès, Choeur des soldats
Il y sera quand la garde montante
remplacera la garde descendante.

Moralès *(très galant)*
Mais en attendant qu'il vienne,
voulez-vous, la belle enfant,
voulez-vous prendre la peine
d'entrer chez nous un instant?

Micaëla
Chez vous?

Moralès, Choeur des soldats
Chez nous!

Micaëla *(finement)*
Non pas, non pas,
grand merci, messieurs les soldats.

Moralès
Entrez sans crainte, mignonne,
je vous promets qu'on aura,
pour votre chère personne,
tous les égards qu'il faudra.

Micaëla
Je n'en doute pas, cependant
je reviendrai, je reviendrai, c'est plus prudent!

Reprenant en riant la phrase du sergeant.

Je reviendrai quand la garde montante
remplacera la garde descendante.

Moralès, Choeur des soldats
Il faut rester, car la garde montante
va remplacer la garde descendante.

Moralès *(retenant Micaëla)*
Vous resterez!

Micaëla *(cherchant à se dégager)*
Non pas, non pas!

Moralès, Choeur des soldats
Vous resterez!
oui, vous resterez!

Micaëla
Au revoir, messieurs les soldats!

Elle s'échappe et se sauve en courant.

Moralès
L'oiseau s'envole...
on s'en console!..
Reprenons notre passe-temps
et regardons passer les gens!

Choeur
Sur la place

Micaëla
Do was?

Moralès, Chór żołnierzy
Do nas!

Micaëla *(subtelnie)*
Nie, nie,
wielkie dzięki, panowie żołnierze.

Moralès
Wejdź bez obawy, milutka,
przyrzekam pani, że będziemy mieć
wobec twojej drogiej osoby
wszelkie względy, jakich potrzeba.

Micaëla
Nie wątpię w to, jednak
wrócę, wrócę, to bardziej roztropnie!

Podejmując ze śmiechem frazę sierżanta.

Wrócę, gdy warta obejmująca służbę
zastąpi wartę zluzowaną.

Moralès, Chór żołnierzy
Trzeba zostać, bo warta obejmująca służbę
wkrótce zastąpi wartę zluzowaną.

Moralès *(zatrzymując Micaëlę)*
Pani zostanie!

Micaëla *(próbując się wymknąć)*
Nie, nie!

Moralès, Chór żołnierzy
Pani zostanie!
Tak, niech pani zostanie!

Micaëla
Do widzenia, panowie żołnierze!

Wymyka się i ratuje się ucieczką

Moralès
Ptaszek odfrunął...
To nas nie martwi.
Będziemy znowu zabijać czas
i gapić się na przechodniów.

Chór
Na placu

każdy chodzi,
każdy przychodzi, każdy odchodzi;
śmieszni ci ludzie!

Moralès
Śmieszni ludzie!

Chór żołnierzy
Śmieszni ludzie!

Słychać z bardzo daleka marsz wojskowy, grany przez trąbki i piszczałki. To nadchodzi zmiana warty. Starszy pan i młody człowiek wymieniają serdeczny uścisk dłoni. Pełne uszanowania pozdrowienie domy przez młodzieńco. Z odwachu wychodzi oficer. Żołnierze z posterunku biorą swoje lance i ustawiają się w szyku przed odwachem. Przechodnie tworzą po prawej grupę, by przyjrzeć się porodzie.
Marsz wojskowy jest coraz bliżej... Zmiana warty wkracza z lewej i przechodzi przez pomost. Najpierw dwie trąbki i dwie piszczałki. Następnie gromada małych chłopców, którzy usiłują robić wielkie kroki, żeby maszerować równo z dragonami. Dzieci możliwie jak najmniejsze. Za dziećmi porucznik Zuniga i brygadier Don José, potem dragoni z lancami.

scena II

Ci sami, Chór chłopców, Don José

Chór chłopców
Wraz z wartą obejmującą służbę
przybywamy, oto jesteśmy!
Graj, donośna trąbko!
Tra ta ta...
Maszerujemy z zadartą głową
jak mali żołnierze,
znacząc nieomylnie,
(krzycząc)
raz, dwa! znacząc krok.
Ramiona w tył
a pierś naprzód,
ręce w ten sposób,
wzdłuż tułowia.
Wraz ze strażą obejmującą służbę
przybywamy, oto jesteśmy!
Graj, donośna trąbko!
Tra ta ta ta ta ta ta.

chacun passe,
chacun vient, chacun va;
Drôles de gens que ces gens-là!

Moralès
Drôles de gens!

Choeur des soldats
Drôles de gens!

On entend au loin, très au loin, une marche militaire, clarions et fifres. C'est la garde montante qui arrive. Le vieux monsieur et le jeune homme échangent une cordiale poignée de moin. Salut respectueux du jeune homme à la dame. Un officier sort du poste. Les soldats du poste vont prendre leurs lances et se rangent en ligne devont le corps de garde. Les passants à droite forment un groupe pour assister à la porade.
La marche militaire se rapproche, se rapproche... La garde montante débouche enfin venant de la gauche et traverse le pont. Deux clairons et deux fifres d'abord. Puis une bande de petits gomins qui s'efforcent de faire de grandes enjambées pour marcher au pas des dragons. Aussi petits que possible les enfants. Derrière les enfonts, le lieutenant Zunigo et le brigadier don José, puis les dragons avec leurs lances.

scène II

Les mêmes, Choeur des gomins, Don José

Choeur des gamins
Avec la garde montante
nous arrivons, nous voilà!
Sonne, trompette éclatante!
Ta ra ta ta ta ra ta ta.
Nous marchons, la tête haute
comme de petits soldats,
marquant, sans faire de faute,
(crié)
une, deux, marquant le pas.
Les épaules en arrière
et la poitrine en dehors,
les bras de cette manière,
tombant tout le long du corps.
Avec la garde montante
nous arrivons, nous voilà!
Sonne, trompette éclatante!
Ta ra ta ta ta ra ta ta.

Moralès
Une jolie fille charmante
vient de nous demander
si tu n'étais pas là!
Jupe bleue et natte tombante.

Don José
Ce doit être Micaëla!

Les factionnoires sont relevés. Sonneries des clairons.
La garde descendante passe devant la garde montante. Les gamins en troupe reprennent derrière les clairons et les fifres de la garde descendante la place qu'ils occupaient derrière les tombours et les fifres de la garde montante.

Choeur des gamins
Et la garde descendante
rentre chez elle et s'en va.
Sonne, trompette éclatante!
Ta ra ta ta ta ra ta ta.
Nous marchons, la tête haute
comme de petits soldats,
marquant, sans faire de faute,
(crié)
une, deux, marquant le pas.
Les épaules en arrière
et la poitrine en dehors,
les bras de cette manière,
tombant tout le long du corps.
Oui, la garde descendante
rentre chez elle et s'en va.
Sonne, trompette éclatante!
Ta ra ta ta ta ra ta ta.

Soldats, gamins, et curieux s'éloignent por le fond; choeur, fifres et clairons vont diminuant. L'officier de la garde montante, pendant ce temps, passe silencieusement l'inspection de ses hommes. Les dragons vont tous déposer leurs lances dans le râtelier, puis ils rentrent dans le corps de garde. Don José et Zuniga restent seuls en scène.

scène III

On entend la cloche de la manufacture.
La place se remplit de jeunes gens qui viennent se placer sur le passage des cigarières. Les soldats sortent du poste. Don José s'assied sur une chaise, et reste là fort indifferent à toutes ces allées et venues, travaillant à son épinglette.
La cloche cesse.

Moralès
Jakaś ładna młoda dziewczyna
przed chwilą nas pytała,
czy cię tu nie ma.
W niebieskiej spódnicy i ze spuszczonym warkoczem.

Don José
To musi być Micaëla!

Wartownicy zostają wymienieni. Dźwięk trąbek.
Warta zluzowana przechodzi przed wartą obejmującą służbę. Chłopcy zajmują za trębaczami i flecistami warty zluzowanej miejsce, które zajmowali za dobaszomi i flecistami warty obejmującej posterunek.

Chór chłopców
A warta zluzowana
wraca do siebie i odchodzi.
Graj, donośna trąbko!
Tra ta ta ta ta ta ta.
Maszerujemy z zadartą głową
jak mali żołnierze,
znacząc nieomylnie,
(krzycząc)
raz, dwa! znacząc krok.
Ramiona w tył
a pierś naprzód,
ręce w ten sposób,
wzdłuż tułowia.
Tak, warta zluzowana
wraca do siebie i odchodzi.
Graj, donośna trąbko!
Tra ta ta ta ta ta ta.

Żołnierze, chłopcy i ciekawscy adchodzą w głąb sceny; chór, piszczałki i trąbki stopniowa cichną. Tymczosem dowódca warty obejmującej służbę odbywa milcząco przegląd swoich ludzi. Wszyscy dragoni odkładają swoje lonce na stojak, potem wracają do odwachu.
Don José i Zuniga zostają na scenie sami.

scena IV

Słychać dzwon z fabryki.
Plac zapełnia się młodymi ludźmi, którzy ustawiają się blisko wyjścia dla robotnic. Żołnierze wychodzą z posterunku. Don José siada na krześle i zostaje tam zupełnie obojętny na wszystkie te przejścia, pracując nad swoim czyścikiem.
Dzwon przestaje bić.

Młodzieńcy
Dzwon zadzwonił. Przychodzimy tutaj
wypatrywać powrotu robotnic;
i pójdziemy za wami, o ciemnowłose cygarierki,
Słowa miłości, słowa miłości!

W tym momencie pojawiają się robotnice z fabryki, każda z papierosem w ustach. Przechodzą przez kładkę i schodzą powoli na scenę.

Żołnierze
Patrzcie na nie! Bezczelne spojrzenia,
kokieteryjne miny!
Wszystkie kącikiem ust palą
papierosy.

Robotnice z fabryki cygar
W powietrzu śledzimy oczyma
dym, dym,
który ku niebu
wznosi się, wznosi pachnący.
On uderza łagodnie
do głowy, do głowy,
delikatnie wprawia wam
duszę w nastrój radości!

Pierwsze soprany
Słodkie słówka kochanków.

Drugie soprany
To dym!

Pierwsze soprany
Ich uniesienia i ich przysięgi.

Drugie soprany
To dym!

Chór
Tak, to jest dym, to dym!

Drugie soprany
W powietrzu śledzimy oczyma,
dym! Dym, ach!

Pierwsze soprany
W powietrzu śledzimy oczyma,
oczyma dym! Dym!
W powietrzu!

Chór
Śledzimy dym,

Jeunes gens
La cloche a sonné. Nous, des ouvrières,
nous venons ici guetter le retour;
et nous vous suivrons, brunes cigarières,
des propos d'amour, des propos d'amour!

A ce moment paraissent les cigarières, la cigarette aux lèvres. Elles passent sous le pont et descendent lentement en scène.

Les soldats
Voyez-les! regards impudents,
mine coquette!
Fumant toutes, du bout des dents,
la cigarette.

Les cigarières
Dans l'air, nous suivons des yeux
la fumée, la fumée,
qui vers les cieux
monte, monte parfumée.
Cela monte gentiment
à la tête, à la tête,
tout doucement cela vous met
l'âme en fête!

1rs Sop.
Le doux parler des amants.

2ds Sop.
C'est fumée!

1rs Sop.
Leurs transports et leur serments.

2ds Sop.
C'est fumée!

Choeur
Oui, c'est fumée, c'est fumée!

2ds Sop.
Dans l'air, nous suivons des yeux,
la fumée! La fumée, ah!

1rs Sop.
Dans l'air, nous suivons des yeux,
des yeux la fumée! La fumée!
Dans l'air!

Choeur
Nous suivons la fumée

qui monte en tournant,
en tournant vers les cieux!
La fumée! La fumée!

Les jeunes gens *(aux cigarières)*
Sans faire les cruelles,
écoutez-nous les belles,
ô vous que nous adorons,
que nous idolâtrons!

Les cigarières *(reprennent en riant)*
Le doux parler des amants
et leurs transports et leur serments,

1rs Sop.
C'est fumée,

2ds Sop.
C'est fumée!

Les jeunes gens
O vous que nous aimons,
écoutez-nous les belles!

Les cigarières
Dans l'air nous suivons la fumée
qui monte en tournant,
en tournant vers les cieux!
La fumée! La fumée!

scène 11

Les mêmes, Carmen

Les soldats
Mais nous ne voyons pas la Carmencita!

(Entre Carmen)

Jeunes gens
La voilà!

Soldats
La voilà!

Choeur
La voilà
voilà la Carmencita!

Carmen a un bouquet de cassie à son corsage et une fleur de cassie dans le coin de la bouche. Trois ou quatre

który wznosi się wirując,
wirując ku niebu!
Dym! Dym!

Młodzieńcy *(do cygarierek)*
Nie udając nieczułych,
posłuchajcie nas, o piękne,
o wy, które wielbimy,
które ubóstwiamy!

Robotnice *(podejmują na nowo ze śmiechem)*
Słodkie słówka kochanków
i ich uniesienia i ich przysięgi,

Pierwsze soprany
To dym!

Drugie soprany
To dym!

Młodzieńcy
O wy, które kochamy,
posłuchajcie nas, piękne!

Robotnice
W powietrzu śledzimy dym,
który wznosi się wirując,
wirując ku niebu!
Dym! Dym!

scena 11

Ci sami, Carmen

Żołnierze
Ale nie widzimy Carmencity!

(Wchodzi Carmen)

Młodzieńcy
Oto ona!

Żołnierze
Oto ona!

Chór
To ona,
oto Carmencita!

Carmen ma bukiet kwiatów akacji przy staniku i kwiat akacji w kąciku ust. Trzej lub czterej młodzi ludzie

wchodzą razem z nią. Idą za nią, otaczają ją, rozmawiają z nią. Ona wdzięczy się i gawędzi z nimi. Don José podnosi głowę. Patrzy na Carmen, potem wraca do naprawiania swojego czyścika.

Młodzieńcy *(którzy weszli razem z Carmen)*
Carmen, śpieszymy za tobą wszyscy krok w krok!
Carmen! Bądź miła, przynajmniej nam odpowiedz
i powiedz, którego dnia nas pokochasz!
Carmen, powiedz nam, którego dnia nas pokochasz!

Carmen *(patrząc na nich, wesoło)*
Kiedy was pokocham? Do licha, nie wiem...
Być może nigdy!.. być może jutro!..
(zdecydowanie)
Ale nie dzisiaj... to pewne.

Miłość to niesforny ptak,
którego nikt nie może oswoić,
i na próżno się go przyzywa,
jeśli ma ochotę odmówić!
Nic nie pomoże groźba czy prośba,
gdy jeden wiele mówi, drugi milczy;
i to drugiego wolę,
nic nie powiedział, ale mi się podoba.

Chór robotnic i młodzieńców
Miłość to niesforny ptak,
którego nikt nie może oswoić,
i na próżno się go przyzywa,
jeśli ma ochotę odmówić!

Carmen
Miłość! Miłość! Miłość!

Carmen
Miłość to cygańskie dziecię,
nigdy nie zaznała prawa,
gdy mnie nie kochasz, ja kocham ciebie,
jeśli cię kocham, to się strzeż!

Chór robotnic, młodzieńców i żołnierzy
Strzeż się!

Carmen
Gdy mnie nie kochasz,
gdy mnie nie kochasz, ja kocham ciebie!

Chór
Strzeż się!

jeunes gens entrent avec elle. Ils la suivent, l'entourent, lui parlent. Elle minaude et coquette avec eux. Don José lève la tête. Il regarde Carmen, puis se remet à travailler à son épinglette.

Les jeunes gens *(entrés avec Carmen)*
Carmen! sur tes pas nous nous pressons tous!
Carmen! sois gentille, au moins réponds-nous,
et dis-nous quel jour tu nous aimeras!
Carmen, dis-nous quel jour tu nous aimeras!

Carmen *(les regardant, goîment)*
Quand je vous aimerai? Ma foi, je ne sais pas...
Peut-être jamais!.. peut-être demain!..
(résolument)
Mais pas aujourd'hui... c'est certain.

L'amour est un oiseau rebelle
que nul ne peut apprivoiser,
et c'est bien en vain qu'on l'appelle,
s'il lui convient de refuser!
Rien n'y fait, menace ou prière,
l'un parle bien, l'autre se tait;
et c'est l'autre que je préfère,
il n'a rien dit, mais il me plaît.

Choeur des cigarières et jeunes gens
L'amour est un oiseau rebelle
que nul ne peut apprivoiser,
et c'est bien en vain qu'on l'appelle,
s'il lui convient de refuser!

Carmen
L'amour! l'amour! l'amour!

Carmen
L'amour est enfant de Bohême,
il n'a jamais, jamais connu de loi,
si tu ne m'aimes pas, je t'aime,
si je t'aime, prends garde à toi!

Choeur des cigarières, jeunes gens et des soldats
Prends garde à toi!

Carmen
Si tu ne m'aimes pas,
si tu ne m'aimes pas, je t'aime!

Choeur
Prends garde à toi!

Carmen
Mais si je t'aime,
si je t'aime, prends garde à toi!

Cigarières et jeunes gens
L'amour est enfant de Bohême,
il n'a jamais, jamais connu de loi,
si tu ne m'aimes pas, je t'aime,
si je t'aime, prends garde à toi!

Choeur
À toi!

Carmen
L'oiseau que tu croyais surprendre
battit de l'aile et s'envola;
l'amour est loin, tu peux l'attendre,
tu ne l'attends plus, il est là.
Tout autour de toi, vite, vite,
il vient, s'en va, puis il revient;
tu crois le tenir, il t'évite,
tu crois l'éviter, il te tient!

Cigarières et jeunes gens
Tout autour de toi, vite, vite,
il vient, s'en va, puis il revient;
tu crois le tenir, il t'évite,
tu crois l'éviter, il te tient!

Carmen
L'amour! l'amour! l'amour!

scène VI

Les jeunes gens
Carmen! sur tes pas nous nous pressons tous!
Carmen! sois gentille, au moins réponds-nous!
réponds-nous, ô Carmen!
sois gentille, au moins réponds-nous!

Moment de silence. Les jeunes gens entourent Carmen, celle-ci les regarde l'un après l'autre, sort du cercle qu'ils forment autour d'elle et s'en va droit à don José, qui est toujours occupé de son épinglette.

Cigarières *(riant entre elles)*
L'amour est enfant de Bohême,
il n'a jamais, jamais connu de loi,
si tu ne m'aimes pas, je t'aime,
si je t'aime, prends garde à toi!

Carmen
Lecz jeśli cię kocham,
jeśli cię kocham, to się strzeż!

Robotnice i młodzieńcy
Miłość to cygańskie dziecię,
nigdy, nigdy nie zaznała prawa,
gdy mnie nie kochasz, ja kocham ciebie,
jeśli cię kocham, to się strzeż!

Chór
O siebie [drżyj]!

Carmen
Ptak, którego chciałeś złapać,
uderzył skrzydłami i odleciał.
Miłość trzyma się z dala, możesz sobie na nią czekać,
zjawia się, kiedy już się jej nie spodziewasz.
Krąży wciąż wokół ciebie, szybko, szybko,
przychodzi, odchodzi, potem wraca.
Ucieka, gdy chcesz ją zatrzymać;
kiedy chcesz uciec, jesteś już w jej mocy.

Robotnice i młodzieńcy
Krąży wciąż wokół ciebie, szybko, szybko,
przychodzi, odchodzi, potem wraca;
Ucieka, gdy chcesz ją zatrzymać;
kiedy chcesz uciec, jesteś już w jej mocy.

Carmen
Miłość! Miłość! Miłość!

scena VI

Młodzieńcy
Carmen, idziemy za tobą krok w krok!
Carmen, bądź miła, przynajmniej nam odpowiedz!
Odpowiedz nam, o Carmen!
Bądź miła, przynajmniej nam odpowiedz!

Chwila ciszy. Młodzieńcy otoczoją Carmen, ta potrzy po kolei na kożdego z nich, wychodzi z kręgu, który tworzą wokół niej i idzie prosto do Don Joségo, który wciąż jest zajęty swoim czyścikiem.

Robotnice *(śmiejąc się między sobą)*
Miłość to cygańskie dziecię,
nigdy nie zaznała prawa,
gdy mnie nie kochasz, ja kocham ciebie,
jeśli cię kocham, to się strzeż!

Carmen wybiega pierwsza i wchodzi do fabryki. Młodzieńcy wychodzą w prawą i w lewą stronę. Porucznik, który w trakcie tej sceny gawędził z dwiema lub trzema robotnicami, opuszcza je i wchodzi do odwachu po zejściu żołnierzy. Don José zostaje sam.

scena VII

Micaëla i Don José

Micaëla
Panie brygadierze!

Don José
Micaëla, to ty?

Micaëla
Tak.

Don José *(wzruszony)*
Mów mi o mojej matce!

Micaëla *(z prostotą)*
Przynoszę od niej, jako wierna posłanniczka,
ten list...

Don José *(z radością, spoglądając na list)*
List!

Micaëla
I poza tym trochę pieniędzy,
(Podaje mu małą sakiewkę.)
jako dodatek do pańskiego żołdu.
I jeszcze...

Don José
I jeszcze?..

Micaëla
I jeszcze... doprawdy nie śmiem...
I jeszcze... jeszcze coś,
co jest warte więcej niż pieniądze!
A co dla dobrego syna
będzie miało bez wątpienia więcej wartości.

Don José
Ta inna rzecz, co to jest?
Powiedz...

Micaëla
Tak, powiem.

Carmen sort la première en courant et elle entre dans la manufacture. Les jeunes gens sortent à droite et à gauche. Le lieutenant qui, pendant cette scène, bavardait avec deux ou trois ouvrières, les quitte et rentre dans le poste après que les soldats y sont rentrés. Don José reste seul.

scène VII

Micaëla et Don José

Micaëla
Monsieur le brigadier!

Don José
Micaëla, c'est toi?

Micaëla
Oui!

Don José *(ému)*
Parle-moi de ma mère!

Micaëla *(simplement)*
J'apporte de sa part, fidèle messagère,
cette lettre...

Don José *(joyeux, regardant la lettre)*
Une lettre!

Micaëla
Et puis un peu d'argent,
(Elle lui remet une petite bourse.)
pour ajouter à votre traitement.
Et puis...

Don José
Et puis?...

Micaëla
Et puis... vraiment je n'ose...
Et puis... encore une autre chose
qui vaut mieux que l'argent! et qui,
pour un bon fils
aura sans doute plus de prix.

Don José
Cette autre chose, quelle est-elle?
Parle donc...

Micaëla
Oui, je parlerai.

Ce que l'on m'a donné, je vous le donnerai.
Votre mère avec moi sortait de la chapelle,
et c'est alors qu'en m'embrassant:
Tu vas, m'a-t-elle dit, t'en aller à la ville;
la route n'est pas longue; une fois à Séville,
tu chercheras mon fils, mon José, mon enfant!
Et tu lui diras que sa mère
songe nuit et jour à l'absent,
qu'elle regrette et qu'elle espère,
qu'elle pardonne et qu'elle attend.
Tout cela, n'est-ce pas, mignonne,
de ma part tu le lui diras;
et ce baiser que je te donne,
de ma part tu le lui rendras.

Don José *(très ému)*
Un baiser de ma mère!

Micaëla
Un baiser pour son fils!...
José, je vous le rends comme je l'ai promis!

Micaëla se hausse un peu sur la pointe des pieds et donne à José un baiser bien franc, bien maternel.
Don José très-ému la laisse faire. Il la regarde bien dans les yeux. Un moment de silence.

Don José *(continuant de regarder Micaëla)*
Ma mère, je la vois!...
oui, je revois mon village!
O souvenirs d'autrefois!
Doux souvenirs du pays!
Doux souvenirs du pays!
O souvenirs! O souvenirs chéris,
vous remplissez mon coeur de force et de courage!
Ma mère, je la vois,
je revois mon village!

Micaëla
Sa mère, il la revoit! Il revoit son village!
O souvenirs d'autrefois! Souvenirs du pays!
Vous remplissez son coeur de force et de courage!

Don José *(les yeux fixés sur la manufacture, à lui-même)*
Qui sait de quel démon j'allais être la proie!
(recueilli)
Même de loin, ma mère me défend,
et ce baiser qu'elle m'envoie,
(avec élan)
ce baiser qu'elle m'envoie,
écarte le péril et sauve son enfant!

Oddam panu, co mi powierzono.
Pańska matka wraz ze mną wychodziła z kaplicy
i właśnie wtedy, całując mnie:
Pójdziesz – powiedziała – do miasta;
to niedaleko stąd. Gdy będziesz już w Sewilli,
odszukasz mojego syna, mojego José, moje dziecko!
I powiesz mu, że jego matka
dniami i nocami myśli o nieobecnym,
że żałuje i trwa w nadziei,
że przebacza i czeka.
Wszystko to, nieprawdaż, maleńka,
ode mnie mu powtórzysz
i ten pocałunek, który ci daję,
ode mnie mu oddasz.

Don José *(bardzo wzruszony)*
Pocałunek mojej matki!

Micaëla
Pocałunek dla jej syna!...
José, oddaję go panu, tak jak przyrzekłam.

Micaëla wspina się nieco na czubki palców i daje Josému pocałunek bardzo szczery, bardzo matczyny.
Don José, bardzo wzruszony, poddaje się temu. Patrzy jej głęboko w oczy. Chwila milczenia.

Don José *(nadal patrząc na Micaëlę)*
Moja matka, widzę ją!...
Tak, znowu widzę moją wioskę!
O, wspomnienia przeszłości!
Słodkie wspomnienia rodzinnych stron!
Słodkie wspomnienia ojczyzny!
O, wpomnienia! O, drogie wspomnienia,
napełniacie moje serce siłą i odwagą!
Moja matka, widzę ją,
znowu widzę moją wioskę!

Micaëla
Jego matka, znowu ją widzi! Znów widzi swoją wioskę!
O, wspomnienia przeszłości! wspomnienia ojczyzny!
Napełniacie jego serce siłą i odwagą!

Don José *(z oczami utkwionymi w fabryce, do siebie)*
Kto wie, jakiego demona miałem się stać ofiarą!
(na powrót opanowany)
Nawet z oddali moja matka mnie broni,
a ten pocałunek, który mi przysyła,
(z uniesieniem)
ten pocałunek, który mi przysyła,
oddala niebezpieczeństwo i ratuje jej dziecko!

Micaëla *(żywo)*
Jaki demon? Jakie niebezpieczeństwo?
Nie bardzo rozumiem...
Co to ma znaczyć?

Don José
Nic! nic!
Mówmy o tobie, posłanniczko:
Wkrótce wrócisz w ojczyste strony?

Micaëla
Tak, jeszcze dziś wieczorem...
Jutro zobaczę pańską matkę.

Don José *(żywo)*
Zobaczysz ją! To dobrze, więc powiesz jej,
że syn ją kocha i szanuje,
i że dzisiaj żałuje.
Chce, żeby tam daleko jego matka
była z niego zadowolona.
Wszystko to, nieprawdaż, najmilsza,
powtórzysz jej ode mnie
i ten pocałunek, który ci daję,
ode mnie jej przekażesz!
Całuje ją.

Micaëla *(z prostotą)*
Tak, obiecuję to panu... od jej syna,
José, przekażę go, jak obiecałam.

Don José
Moja matka, widzę ją!.. tak, znowu widzę moją wioskę!
O, wspomnienia przeszłości!
Słodkie wspomnienia rodzinnych stron!
Słodkie wspomnienia ojczyzny! O, drogie wspomnienia!
Napełniacie moje serce siłą i odwagą!
O, drogie wspomnienia! Moja matka, widzę ją,
znowu widzę moją wioskę!
Widzę cię znowu, o moja wiosko!
Słodkie wspomnienia, wspomnienia rodzinnych stron!
Napełniacie moje serce odwagą,
o, wspomnienia, o drogie wspomnienia!

Micaëla
Swoją matkę znowu widzi! Znów widzi swoją wioskę!
O, wspomnienia przeszłości! Wspomnienia ojczyzny!
Napełniacie jego serce siłą i odwagą!
Widzi cię znowu, o moja wiosko!
Słodkie wspomnienia, wspomnienia ojczystych stron!
Napełniacie jego serce odwagą,
o, wspomnienia, o drogie wspomnienia!

Micaëla *(vivement)*
Quel démon? quel péril?
je ne comprends pas bien...
Que veut dire cela?

Don José
Rien! rien!
Parlons de toi, la messagère:
Tu vas retourner au pays?

Micaëla
Oui, ce soir même...
demain je verrai votre mère.

Don José *(vivement)*
Tu la verras! Eh bien! tu lui diras:
que son fils l'aime et la vénère
et qu'il se repent aujourd'hui.
Il veut que là-bas sa mère
soit contente de lui!
Tout cela, n'est-ce pas, mignonne,
de ma part, tu le lui diras!
Et ce baiser que je te donne,
de ma part, tu le lui rendras!
Il l'embrasse.

Micaëla *(simplement)*
Oui, je vous le promets... de la part de son fils,
José, je le rendrai, comme je l'ai promis.

Don José
Ma mère, je la vois!.. oui, je revois mon village!
O souvenirs d'autrefois!
Doux souvenirs du pays!
Doux souvenirs du pays! O souvenirs chéris!
Vous remplissez mon coeur de force et de courage!
O souvenirs chéris! Ma mère, je la vois,
je revois mon village!
Je te revois, ô mon village!
Doux souvenirs, souvenirs du pays!
Vous remplissez mon coeur de courage,
ô souvenirs, ô souvenirs chéris!

Micaëla
Sa mère, il la revoit! Il revoit son village!
O souvenirs d'autrefois! souvenirs du pays!
Vous remplissez son coeur de force et de courage!
Il te revoit, ô mon village!
Doux souvenirs, souvenirs du pays!
Vous remplissez son coeur de courage,
ô souvenirs, ô souvenirs chéris!

Don José
O souvenirs chéris!
Vous me rendez tout mon courage,
ô souvenirs du pays!

Micaëla
Vous lui rendez tout son courage,
ô souvenirs du pays!

Don José *(lisant)*
«Mon enfant, je commence à me faire vieille...»
«Il n'y en a pas de plus sage et de plus gentille...»
Oui, ma mère, j'épouserai Micaëla...

(Cris soudoin entendu des filles.)

scène VIII

José, puis Les Ouvrières, Le Lieutenant, Soldats

Zuniga
Que se passé-t-il donc là-bas?

Choeur des Cigarières, 1rs
Au secours! au secours! n'entendez-vous pas?

Cigarières, 2ds
Au secours! au secours! messieurs les soldats!

Premier groupe de femmes
C'est la Carmencita!

Deuxième groupe de femmes
Non, non, ce n'est pas elle!

Premier groupe
C'est la Carmencita!

Deuxième groupe
Non, non, ce n'est pas elle!

Premier groupe
C'est elle! Si fait, si fait, c'est elle!
Elle a porté les premiers coups!

Deuxième groupe *(entourant le lieutenant)*
Ne les écoutez pas!

Premier groupe *(entourant le lieutenant)*
Ne les écoutez pas!
Monsieur, écoutez-nous!

Don José
O, drogie wspomnienia!
Przywracacie mi całą odwagę,
o, wspomnienia ojczystych stron!

Micaëla
Przywracacie mu całą odwagę,
o, wspomnienia ojczystych stron!

Don José *(czytając)*
„Moje dziecko, zaczynam się starzeć..."
„Nie ma roztropniejszej i milszej..."
Tak, matko, poślubię Micaëlę...

(Nagle słychać krzyki dziewczyn.)

scena VIII

Don José, potem Robotnice, Zuniga, Żołnierze

Zuniga
Cóż tam się dzieje?

Chór robotnic, pierwsze [soprany]
Na pomoc! Na pomoc! Nie słyszycie?

Chór robotnic, drugie [soprany]
Na pomoc! Na pomoc, panowie żołnierze!

Pierwsza grupa kobiet
To Carmencita!

Druga grupa kobiet
Nie, nie, to nie ona!

Pierwsza grupa kobiet
To Carmencita!

Druga grupa kobiet
Nie, nie, to nie ona!

Pierwsza grupa
To ona! Owszem, ależ tak, to ona!
Ona zadała pierwsze ciosy!

Druga grupa *(otaczając porucznika)*
Niech pan ich nie słucha!

Pierwsza grupa *(otaczając porucznika)*
Niech pan ich nie słucha!
Proszę posłuchać nas!

Druga grupa
Proszę słuchać nas!
Niech pan słucha nas!

Wszystkie kobiety
Proszę pana, niech pan nas wysłucha!

Drugie [soprany] *(ciągną oficera na swoją stronę)*
Manuelita mówiła
i powtarzała głośno,
że kupi sobie bez dwóch zdań
osła, jakiego jej się podoba.

Pierwsze [soprany] *(to samo okcja)*
Wtedy Carmencita,
drwiąco jak to ona zwykle,
rzekła: Osła? Po co?
Wystarczy ci miotła.

Drugie [soprany]
Manuelita odcięła się
i powiedziała do swojej koleżanki:
Do pewnej przejażdżki
mój osioł ci posłuży!

Pierwsze [soprany]
A tego dnia będziesz mogła
słusznie zadzierać nosa!
Dwaj lokaje biec będą z tyłu,
machaniem rąk oganiając cię od much.

Wszystkie kobiety
W tym momencie obydwie
chwyciły się za włosy,
obydwie, obydwie
chwyciły się za włosy!

Zuniga *(ze złością)*
Do diabła z tym całym gadaniem!
(do Don Joségo)
José, weź ze sobą dwóch ludzi
i zobacz, kto wszczyna tę wrzawę.

Don José zabiera ze sobą dwóch ludzi. Żołnierze wchodzą do fabryki. W tym czasie kobiety przepychają się, kłócą się między sobą.

Pierwsza grupa
To Carmencita!

Druga grupa
Nie, nie, to nie ona!

Deuxième groupe
Écoutez-nous, monsieur!
Écoutez-nous!

Toutes les femmes
Monsieur, écoutez-nous!

2ds *(elles tirent l'officier de leur côté)*
La Manuelita disait
et répétait à voix haute,
qu'elle achèterait sans faute
un âne qui lui plaisait.

1rs *(même jeu)*
Alors la Carmencita,
railleuse à son ordinaire,
dit: Un âne, pour quoi faire?
Un balai te suffira.

2ds
Manuelita riposta
et dit à sa camarade:
Pour certaine promenade,
mon âne te servira!

1rs
Et ce jour-là tu pourras
à bon droit faire la fière!
Deux laquais suivront derrière,
t'émouchant à tour de bras.

Toutes les femmes
Là-dessus, toutes les deux
se sont prises aux cheveux,
toutes les deux, toutes les deux
se sont prises aux cheveux!

Le lieutenant *(avec humeur)*
Au diable tout ce bavardage!
(à Don José)
Prenez, José, deux hommes avec vous
et voyez là dedans qui cause ce tapage!

Don José prend deux hommes ovec lui. Les soldats entrent dons la manufacture. Pendant ce temps les femmes se pressent, se disputent entre elles.

Premier groupe
C'est la Carmencita!

Deuxième groupe
Non, non, ce n'est pas elle!

1rs
Si fait, si fait; c'est elle!

2ds
Pas du tout!

1rs
Elle a porté les premiers coups!

Zuniga *(assourdi, aux soldats)*
Holà!
Éloignez-moi toutes ces femmes-là!

Cigarières
Monsieur!

Soldats *(repoussent les femmes et les écartent)*
Tout doux!

Cigarières
Monsieur!

Soldats
Éloignez-vous et taisez-vous!

Cigarières
Ne les écoutez-pas!

Soldats
Tout doux! Éloignez-vous!

Cigarières
Monsieur, écoutez-nous!

Soldats
Éloignez-vous et taisez-vous!

Cigarières
Écoutez-nous, monsieur!

Cigarières
Monsieur, écoutez-nous!

Soldats
Tout doux, éloignez-vous!

Les cigarières glissent entre les mains des soldats qui cherchent à les écarter. Elles se précipitent sur le lieutenant et reprennent le choeur.

Zuniga
Holà! soldats!

Pierwsze
Owszem, ależ tak, to ona!

Drugie
Wcale nie!

Pierwsze
Ona zadała pierwsze razy!

Zuniga *(ogłuszony, do żołnierzy)*
Hej tam!
Zabierzcie mi stąd wszystkie te baby!

Robotnice
Proszę pana!

Żołnierze *(odpychają kobiety i rozdzielają je)*
Spokojnie!

Robotnice
Proszę pana!

Żołnierze
Odejdźcie i uciszcie się!

Robotnice
Niech pan ich nie słucha!

Żołnierze
Spokojnie! Odejdźcie!

Robotnice
Proszę pana, niech pan nas słucha!

Żołnierze
Odejdźcie i uciszcie się!

Robotnice
Niech pan słucha, proszę pana!

Robotnice
Proszę pana, niech pan słucha!

Żołnierze
Spokojnie, odejdźcie!

Robotnice prześlizgują się między rękami żołnierzy, którzy próbują je odsunąć. Kobiety rzucają się na porucznika i podejmują na nowo śpiew chóralny.

Zuniga
Hej tam! Żołnierze!

Żołnierze zdołali wreszcie odepchnąć robotnice. Kobiety są trzymane przez szpaler draganów w pewnej odległości wokół placu. Carmen pojawia się w bramie fabryki, prowadzi ją Don José, za nią idzie dwóch draganów.

Pierwsze
To Carmencita
zadała pierwsze ciosy!

Drugie
To Manuelita
zadała pierwsze ciosy!

Pierwsze
Carmencita!

Drugie
Manuelita!

Pierwsze
Carmencita!

Drugie
Manuelita!

Pierwsze
Tak!

Drugie
Nie!

Pierwsze
Tak!

Drugie
Nie!

Robotnice
Ona zadała pierwsze ciosy!

Żołnierze
Spokojnie! Spokojnie! Odejdźcie!
Odejdźcie i uciszcie się!

Pierwsze
To Carmencita!

Drugie
To Manuelita!

Les soldats réussissent enfin à repousser les cigarières. Les femmes sont maintenues à distance autour de la place par une haie de dragons. Carmen paraît sur la porte de la manufacture amenée par don José et suivie par deux dragons.

1rs
C'est la Carmencita
qui porta les premiers coups!

2ds
C'est la Manuelita
qui porta les premiers coups!

1rs
La Carmencita!

2ds
La Manuelita

1rs
La Carmencita!

2ds
La Manuelita!

1rs
Si!

2ds
Non!

1rs
Si!

2ds
Non!

Cigarières
Elle a porté les premiers coups!

Soldats
Tout doux! Tout doux! Éloignez-vous!
Éloignez-vous et taisez-vous!

1rs
C'est la Carmencita!

2ds
C'est la Manuelita

Soldats
Éloignez-vous,

1rs
C'est la Carmencita!

2ds
C'est la Manuelita

Soldats
Éloignez-vous et taisez-vous!

1rs
C'est la Carmencita! Carmencita!

2ds
Manuelita! Manuelita!

La place est enfin dégagée.
Les femmes sont maintenant à distance.

Don José
Mon officier c'était une querelle
Des injures d'abord puis à la fin des coups
Une femme blessée.

Zuniga
Et par qui?

Don José
Mais par elle.

Zuniga
Vous entendez?
Que nous répondrez vous?

Carmen *(chantant)*
Tra la, la, la, la, la, la, la,
coupe-moi, brûle-moi,
je ne te dirai rien!
Je brave tout, le feu,
le fer et le ciel même!

Tra la, la, la, la, la, la, la,
mon secret, je le garde
et je le garde bien!
J'aime un autre et meurs
en disant que je l'aime!

Zuniga *(à Carmen)*
La peste!
Décidément vous avez la main leste.

Żołnierze
Odejdźcie!

Pierwsze
To Carmencita!

Drugie
To Manuelita!

Żołnierze
Odejdźcie i uciszcie się!

Pierwsze
To Carmencita! Carmencita!

Drugie
Manuelita! Manuelita!

Plac zostaje wreszcie opróżniony.
Kobiety stoją teraz w pewnej odległości.

Don José
Panie oficerze, to była kłótnia,
najpierw wyzwiska, a potem, na koniec, razy.
Jedna kobieta została zraniona.

Zuniga
A przez kogo?

Don José
Ależ przez nią!

Zuniga
Słyszy pani?
Co pani nam odpowie?

Carmen *(śpiewając)*
Tra, la, la, la, la, la, la, la,
pokrój mnie, spal mnie,
nie powiem ci nic!
Nie boję się ognia, żelaza
ani gniewu nieba!

Tra, la, la, la, la, la, la, la,
Mój sekret zachowam,
zachowam go dobrze!
Kocham innego i umrę
mówiąc, że go kocham!

Zuniga *(do Carmen)*
Do licha!
Zdecydowanie masz zwinną rączkę!

Carmen
Tra la, la, la, la, la, la, la...

Zuniga
Szkoda,
to wielka szkoda,
bo jest naprawdę milutka,
ale trzeba ją nauczyć rozumu.
Związać te dwie śliczne rączki.

scena X

Cormen, Don José

Carmen
Gdzie mnie pan zaprowadzi?

Don José
Do więzienia i nic nie mogę na to poradzić.

Carmen
Doprawdy, nie możesz nic na to poradzić?

Don José
Nie, nic, słucham rozkazów moich dowódców.

Carmen
No cóż, ja wiem,
że nawet na przekór twoim dowódcom
zrobisz wszystko, czego chcę,
a to dlatego, że mnie kochasz.

Don José
Ja mam cię kochać!

Carmen
Tak, José,
kwiat, który dałam ci w prezencie,
wiesz, kwiat czarownicy...
Możesz go teraz wyrzucić.
Czar działa!

Don José
Nie mów już do mnie,
słyszysz?
Nie mów nic,
zabraniam ci.

Carmen
Gdzie mnie pan zaprowadzi?

Carmen
Tra la, la, la, la, la, la, la...

Zuniga
C'est dommage,
C'est grand dommage,
Car elle est gentille vraiment,
Mais il faut bien la rendre sage.
Attachez ces deux jolis bras.

scène X

Carmen, Don José

Carmen
Où me conduirez-vous?

Don José
À la prison, et je n'y puis rien faire

Carmen
Vraiment, tu n'y peux rien faire?

Don José
Non rien, j'obéis à mes chefs.

Carmen
Eh bien moi,
je sais bien qu'en dépit de tes chefs eux mêmes
Tu feras tout ce que je veux,
Et cela parce que tu m'aimes.

Don José
Moi t'aimer!

Carmen
Oui José,
La fleur dont je t'ai fait présent.
Tu sais la fleur de la sorciére.
Tu peux la jeter maintenant.
Le charme opère!

Don José
Ne me parle plus,
Tu m'entends?
Ne parle plus
Je le défends.

Carmen
Où me conduirez-vous?

Don José
A la prison.

Carmen
Officier! Ayez pitié de moi!

Don José
Ne me parle pas!

Carmen
Tu as encore cette fleur?

Don José
Je t'interdis de me parler!

Carmen
Vous me défendez de parler?
Je ne parlerai plus.

Carmen *(avec intention en regardant souvent Don José qui se rapproche peu à peu)*
Près des remparts de Séville
chez mon ami Lillas Pastia,
j'irai danser la seguedille
et boire du Manzanilla,
j'irai chez mon ami Lillas Pastia.
Oui, mais toute seule on s'ennuie,
et les vrais plaisir sont à deux;
donc pour me tenir compagnie,
j'amènerai mon amoureux!
Mon amoureux!.. il est au diable!
Je l'ai mis à la porte hier!
Mon pauvre coeur, très consolable,
mon coeur est libre comme l'air!
J'ai des galants à la douzaine;
mais ils ne sont pas à mon gré.
Voici la fin de la semaine:
qui veut m'aimer? je l'aimerai!
Qui veut mon âme? Elle est à prendre!
Vous arrivez au bon moment!
Je n'ai guère le temps d'attendre,
car avec mon nouvel amant
près des remparts de Séville,
chez mon ami Lillas Pastia,
j'irai danser la seguedille
et boire du Manzanilla,
dimanche, j'irai chez mon ami Pastia!

Don José
Tais-toi, je t'avais dit de ne pas me parler!

Don José
Do więzienia.

Carmen
Oficerze! Niech pan się nade mną zlituje!

Don José
Nie mów do mnie!

Carmen
Masz jeszcze ten kwiat?

Don José
Zabraniam ci do mnie mówić!

Carmen
Pan mi zabrania mówić?
Nie będę już mówić.

Carmen *(z intencją, spoglądając często na Don Joségo, który zbliża się powoli)*
W pobliżu murów Sewilli,
u mojego przyjaciela Lillasa Pastii
pójdę tańczyć seguedillę
i pić manzanillę,
pójdę do mojego przyjaciela Lillasa Pastii.
Tak, lecz całkiem samej jest nudno,
a prawdziwe przyjemności są dla dwojga;
więc dla towarzystwa
przyprowadzę mojego ukochanego!
Mój ukochany... poszedł do diabła!
Wyrzuciłam go wczoraj za drzwi!
Moje biedne serce, bardzo skore do pociechy,
moje serce jest wolne jak wiatr!
Mam zalotników na tuziny,
ale nie są w moim guście.
Tydzień się kończy:
kto chce mnie pokochać? Ja go pokocham!
Kto chce moją duszę? Jest do wzięcia!
Przychodzisz w dobrym momencie!
Nie mam czasu czekać,
bo z moim nowym kochankiem,
w pobliżu murów Sewilli,
u mego przyjaciela Lillasa Pastii,
pójdę tańczyć seguedillę
i pić manzanillę,
pójdę do mojego przyjaciela Pastii!

Don José
Milcz, powiedziałem, żebyś do mnie nie mówiła!

Carmen *(z prostotą)*
Nie mówię do ciebie, po prostu sobie śpiewam,
po prostu sobie śpiewam!
I myślę! Chyba wolno mi myśleć...
Myślę o pewnym oficerze,
myślę o pewnym oficerze, który mnie kocha
i którego ja z kolei, tak, którego ja ze swej strony
też mogłabym pokochać!

Don José *(poruszony)*
Carmen!

Carmen
Mój oficer nie jest kapitanem,
nawet nie porucznikiem, jest tylko brygadierem;
ale to dosyć dla Cyganki
i zadowolę się tym!

Don José *(rozwiązując sznur, który pęta ręce Carmen)*
Carmen, jestem jak pijany,
jeśli ulegnę, jeśli się poddam,
ty dotrzymasz swojego przyrzeczenia?
Ach! jeśli cię pokocham, Carmen,
Carmen, ty mnie pokochasz?

Carmen
Tak.

Don José
U Lillasa Pastii,

Carmen
Zatańczymy...

Don José
Przyrzekasz!

Carmen
Seguedillę.

Don José
Carmen...

Carmen
Pijąc manzanillę...

Don José
Ty to przyrzekasz...

Carmen *(ledwo śpiewane, szeptane)*
Ach! w pobliżu murów Sewilli,

Carmen *(simplement)*
Je ne te parle pas, je chante pour moi-même,
je chante pour moi-même!
Et je pense! il n'est pas défendu de penser!
Je pense à certain officier,
je pense à certain officier qui m'aime
et qu'à mon tour, oui, qu'à mon tour
je pourrais bien aimer!

Don José *(ému)*
Carmen!

Carmen
Mon officier n'est pas un capitaine,
pas même un lieutenant, il n'est que brigadier;
mais c'est assez pour une bohémienne
et je daigne m'en contenter!

Don José *(déliant la corde qui attache les mains de Carmen)*
Carmen, je suis comme un homme ivre,
si je cède, si je me livre,
ta promesse, tu la tiendras,
ah! si je t'aime, Carmen,
Carmen, tu m'aimeras?

Carmen
Oui.

Don José
Chez Lillas Pastia,

Carmen
Nous danserons...

Don José
Tu le promets!

Carmen
la seguedille.

Don José
Carmen...

Carmen
En buvant du Manzanilla,

Don José
Tu le promets...

Carmen *(à peine chante, murmuré)*
Ah! Près des remparts de Séville,

chez mon ami Lillas Pastia,
nous danserons la seguedille
et boirons du Manzanilla,
tra la la la la la la la la la la...

scène XI

Les mêmes, Le Lieutenant, puis Les Ouvrières, Les Soldats, Les Bourgeois

Le lieutenant *(à Don José)*
Voici l'ordre; partez, et faites bonne garde.

Carmen (bas à José)
En chemin je te pousserai,
je te pousserai aussi fort que je le pourrai;
laisse-toi renverser... le reste me regarde!

Elle se place entre les deux dragons. José à côté d'elle. Les femmes et les bourgeois pendant ce temps sont rentrés en scène toujours maintenus à distance par les dragons... Carmen traverse la scène de gauche à droite allant vers le pont.

Carmen *(fredonnant et riant au nez de Zuniga)*
L'amour est enfant de Bohême,
il n'a jamais, jamais connu de loi;
si tu ne m'aimes pas, je t'aime;
si je t'aime, prends garde à toi!
Si tu ne m'aimes pas,
si tu ne m'aimes pas, je t'aime!
Mais si je t'aime, si je t'aime,
prends garde à toi!

En arrivant à l'entrée du pont à droite, Carmen pousse José qui se laisse renverser. Confusion, désordre, Carmen s'enfuit. Arrivée au milieu du pont, elle s'arrête un instant, jette sa corde à la volée par-dessus le parapet du pont, et se sauve pendant que sur la scène, avec de grands éclats de rire, les cigarières entourent le lieutenant.

rideau

u mojego przyjaciela Lillasa Pastii,
zatańczymy seguedillę
i będziemy pić manzanillę,
tra la la la la la la la la la la...

scena XI

Ci sami, Zuniga, potem Robotnice, Żołnierze, Mieszczanie

Zuniga *(do Don Joségo)*
Oto rozkaz; ruszaj i pilnuj dobrze.

Carmen *(cicho do Joségo)*
Po drodze popchnę cię,
popchnę cię tak mocno, jak tylko zdołam;
daj się przewrócić... Reszta to moja sprawa!

Staje między dwoma dragonami. José obok niej. Kobiety i mieszczanie wrócili tymczasem na scenę, cały czas trzymani w pewnej odległości przez dragonów... Carmen przechodzi przez scenę z lewej na prawą, idąc w kierunku pomostu.

Carmen *(podśpiewując i śmiejąc się w nos Zunidze)*
Miłość to cygańskie dziecię,
nigdy, nigdy nie zaznała prawa;
jeśli nie kochasz mnie, ja kocham ciebie;
jeśli mnie kochasz, to się strzeż!
Jeśli nie kochasz mnie,
jeśli nie kochasz mnie, ja kocham ciebie!
Lecz jeśli cię kocham, jeśli cię kocham,
to się strzeż!

Przy wejściu na pomost po prawej Carmen popycha Joségo, który pozwala się przewrócić. Zamieszanie, bałagan, Carmen ucieka. Dobiegłszy do połowy pomostu, zatrzymuje się na chwilę, rzuca w powietrze przez balustradę pomostu sznur i ucieka, podczas gdy na scenie, z gromkimi wybuchami śmiechu, robotnice otaczają porucznika.

kurtyna

akt drugi

scena I

Carmen, Porucznik, Moralès, Oficerowie i Cyganki

Tawerna Lillasa Pastii. Stoły po prawej i po lewej. Carmen, Mercédès, Frasquita, porucznik Zuniga, Moralès i porucznik. Kończy się kolacja. Stół jest w nieładzie. Oficerowie i Cyganki palą papierosy. Owoj Cyganie brzdąkają na gitarach w kącie tawerny, a dwie Cyganki tańczą pośrodku sceny. Carmen siedzi, przyglądając się tańcowi Cyganek, porucznik mówi coś do niej cicho, ale ona nie zwraca na niego żadnej uwagi. Nagle podnosi się i zaczyna śpiewać.

Carmen
Trójkąty cytr dźwięczały
z metalicznym brzękiem,
a na tę dziwną muzykę
wstawały Cyganki.
Baskijskie bębenki grały w swoim rytmie,
a rozszalałe gitary
brzęczały pod upartymi dłońmi
wciąż tę samą piosenkę, ten sam refren,
tę samą piosenkę, ten sam refren.
Tra la la la...
Na tym refrenie Cyganki tańczą.

Frasquita, Mercédès, Carmen
Tra la la la...

Carmen
Obręcze z miedzi i srebra
połyskiwały na śniadej skórze;
pomarańczowo i czerwono pręgowane
tkaniny falowały na wietrze.
Taniec jednoczył się ze śpiewem,
taniec ze śpiewem się łączył;
najpierw niezdecydowany i nieśmiały,
później żywszy i bardziej gwałtowny...
Wznosił się, narastał, narastał!
Tra la la la...

Frasquita, Mercédès, Carmen
Tra la la la...

Carmen
Wokół Cyganie z całych sił
swą grą doprowadzali do szaleństwa,
a ta oszałamiająca wrzawa
rzucała czar na Cyganki.

acte deuxième

scène I

Carmen, Le Lieutenant, Moralès, Officiers et Bohémiennes

La taverne de Lillas Pastia. Tables à droite et à gauche. Carmen, Mercédès, Frasquita, le lieutenant Zuniga, Moralès et un lieutenant. C'est la fin d'un dîner. La table est en désordre. Les officiers et les Bohémiennes fument des cigarettes. Deux Bohémiens râclent de la guitare dans un coin de la taverne et deux Bohémiennes, au milieu de la scène, dansent. Carmen est assise regardant danser les Bohémiennes, le lieutenant lui parle bas, mais elle ne fait aucune attention à lui. Elle se lève tout à coup et se met à chanter.

Carmen
Les tringles des sistres tintaient
avec un éclat métallique,
et sur cette étrange musique
les zingarellas se levaient.
Tambours de basque allaient leur train,
et les guitares forcenées
grinçaient sous des mains obstinées,
même chanson, même refrain,
même chanson, même refrain.
Tra la la la...
Sur ce refrain les Bohémiennes dansent.

Frasquita, Mercédès, Carmen
Tra la la la...

Carmen
Les anneaux de cuivre et d'argent
reluisaient sur les peaux bistrées;
d'orange ou de rouge zébrées
les étoffes flottaient au vent.
La danse au chant se mariait,
la danse au chant se mariait;
d'abord indécise et timide,
plus vive ensuite et plus rapide...
cela montait, montait, montait, montait!
Tra la la la...

Frasquita, Mercédès, Carmen
Tra la la la...

Carmen
Les Bohémiens, à tour de bras,
de leurs instruments faisaient rage,
et cet éblouissant tapage
ensorcelait les zingaras.

Sous le rhythme de la chanson,
ardentes, folles, enfiévrées,
elles se laissaient, enivrées,
emporter par le tourbillon!
Tra la la la...

Frasquita, Mercédès, Carmen
Tra la la la...

Mouvement de danse très-rapide, très-violent. Carmen elle même danse et vient, avec les dernières notes de l'orchestre, tomber holetante sur un banc de la taverne. Après la danse, Lillas Pastia se met à tourner autour des officiers d'un air embarrassé.

Choeur des amis d'Escamillo (derrière la scène)
Vivat! vivat Le torero!

Choeur
Vivat! vivat Le torero!

Choeur
Vivat! vivat Escamillo!

Choeur
Vivat! vivat Escamillo!
Vivat! vivat! vivat!

Zuniga *(parlé)*
Qu'est-ce que c'est que ça?

Choeur
Jamais homme intrépide
n'a pas un coup plus beau,
d'une main plus rapide,
terrassé le taureau!

Mercédès *(parlé)*
Une promenade aux flambeaux...

Andrès *(parlé)*
Et qui promène-t-on?

Choeur
Vivat! vivat Le torero!

Choeur
Vivat! vivat Escamillo!
Vivat! vivat!

Zuniga
Monsieur le toréro, voulez-vous nous faire l'amitié de

Pod wpływem rytmu piosenki,
rozpalone, szalone, roznamiętnione,
upojone pozwalały one
porwać się wirowi!
Tra la la la...

Frasquita, Mercédès, Carmen
Tra la la la...

Poryw tańca bardzo szybki, bardzo gwałtowny. Tańczy też Carmen, a po ostatnich dźwiękach orkiestry pada zdyszana na ławkę tawerny. Po tańcu Lillas Pastia zaczyna krążyć wokół oficerów z wyrazem zakłopotania.

Chór przyjaciół Escamilla *(za scenq)*
Wiwat! Wiwat torrero!

Chór
Wiwat! Wiwat torrero!

Chór
Wiwat! Wiwat Escamillo!

Chór
Wiwat! Wiwat Escamillo!
Wiwat! Wiwat! Wiwat!

Zuniga *(mówi)*
Cóż to jest?

Chór
Nigdy nieustraszony człowiek
nie odniósł piękniejszego sukcesu –
jedną chyżą ręką
nie powalił byka na ziemię!

Mercédès *(mówi)*
Orszak z pochodniami...

Andrès *(mówi)*
A kogo prowadzą?

Chór
Wiwat! Wiwat torrero!

Chór
Wiwat! Wiwat Escamillo!
Wiwat! Wiwat!

Zuniga
Panie torrero, zechce pan uczynić nam zaszczyt i przyjść

do nas? Znajdzie tu pan ludzi, którzy bardzo lubią wszystkich tych, którzy, jak pan, posiadają zręczność i odwagę.
(odchodząc od okna)
Idzie tu.

Pastia *(błagalnie, mówi)*
Panowie oficerowie, mówiłem panom...

Zuniga *(mówi)*
Bądź łaskaw zostawić nas w spokoju, panie Lillasie Pastio, i każ nam przynieść coś do picia...

Wejście Escamilla i jego przyjaciół.

Zuniga, Chór *(Oficerowie i przyjaciele Escamilla)*
Wiwat! Wiwat torrero!

Frasquita, Mercédès, Carmen, Andrès, Zuniga, Chór
Wiwat! Wiwat torrero!

Zuniga, Chór
Wiwat! Wiwat Escamillo!

Frasquita, Mercédès, Carmen, Andrès, Zuniga, Chór
Wiwat! Wiwat Escamillo!
Wiwat! Wiwat!

Pojawia się Escamillo.

scena II

Ci sami, Escamillo

Escamillo
Odwzajemniam wasz toast,
señores, señores, bo z żołnierzami
torreadorzy mogą się porozumieć;
dla przyjemności, dla przyjemności toczą walki!
Cyrk jest pełen, oto dzień święta!
Cyrk jest pełen po brzegi;
widzowie, tracąc głowy,
widzowie głośno kłócą się ze sobą!
Wyzwiska, krzyki i wrzawa
posunięte aż do granic wściekłości!
Bo to jest święto męstwa!
Oto święto ludzi śmiałego ducha!
Dalej, stawaj do walki!
Dalej! dalej! Ach!
(lekko, z pychą)
Torreadorze, stawaj do walki!
Torreadorze! Torreadorze!

monter ici? Vous y trouverez des gens qui aiment fort tous ceux qui, comme vous, ont de l'adresse et du courage.
(quittant la fenêtre)
Il vient.

Pastia *(suppliant, parlé)*
Messieurs les officiers, je vous avais dit...

Zuniga *(parlé)*
Ayez la bonté de nous laisser tranquille, maître Lillas Pastia, et faites-nous apporter de quoi boire...

Entrée d'Escamillo et de ses amis.

Zuniga, Choeur *(Officiers et amis d'Escamillo)*
Vivat! vivat Le torero!

Frasquita, Mercédès, Carmen, Andrès, Zuniga, Choeur
Vivat! vivat Le torero!

Zuniga, Choeur
Vivat! vivat Escamillo!

Frasquita, Mercédès, Carmen, Andrès, Zuniga, Choeur
Vivat! vivat Escamillo!
Vivat! vivat!

Paraît Escamillo.

scène II

Les mêmes, Escamillo

Escamillo
Votre toast, je peux vous le rendre,
señors, señors, car avec les soldats
oui, les toreros peuvent s'entendre;
pour plaisirs, pour plaisirs, ils ont les combats!
Le cirque est plein, c'est jour de fête!
Le cirque est plein du haut en bas;
les spectateurs perdant la tête,
les spectateurs s'interpellent à grands fracas!
Apostrophes, cris et tapage
poussés jusques à la fureur!
Car c'est la fête du courage!
C'est la fête des gens de coeur!
Allons! en garde!
Allons! allons! ah!
(légèrement, avec fatuité)
Toréador, en garde!
Toréador! Toréador!

Et songe bien, oui, songe en combattant
qu'un oeil noir te regarde
et que l'amour t'attend,
Toréador, l'amour, l'amour t'attend!

Tous
Toréador, en garde!
Toréador! Toréador!

Escamillo
Et songe bien, oui, songe en combattant,
qu'un oeil noir te regarde
et que l'amour t'attend,
Toréador, l'amour, l'amour t'attend!

Carmen
En combattant, songe qu'un oeil noir te regarde
et que l'amour, l'amour, l'amour t'attend!

Andrès, Zuniga
En combattant, oui, songe
que l'amour, l'amour, l'amour t'attend!

Choeur
Et songe bien, oui, songe en combattant
qu'un oeil noir te regarde
et que l'amour t'attend,
oui, l'amour t'attend!

Frasquita, Mercédès
Et songe bien, oui, songe en combattant,
qu'un oeil noir te regarde
et que l'amour t'attend,
Toréador, l'amour, l'amour t'attend!

Entre les deux couplets, Carmen remplit le verre d'Escamillo.

Escamillo
Tout d'un coup, on fait silence,
on fait silence... ah! que se passe-t-il?
Plus de cris, c'est l'instant!
Le taureau s'élance en bondissant
hors du toril! Il s'élance!
Il entre, il frappe!... un cheval roule,
entraînant un picador.
"Ah! Bravo! Toro!" hurle la foule,
le taureau va... il vient... il vient et frappe encor!
En secouant ses banderilles,
plein de fureur, il court!..
le cirque est plein de sang!
On se sauve... on franchit les grilles!..

I pomyśl sobie, tak, pomyśl w czasie walki,
że czarne oko na ciebie patrzy
i że miłość na ciebie czeka,
Torreadorze, miłość, miłość cię czeka!

Wszyscy
Torreadorze, stawaj do walki!
Torreadorze! Torreadorze!

Escamillo
I pomyśl sobie, tak, pomyśl w czasie walki,
że czarne oko na ciebie patrzy
i że miłość na ciebie czeka,
torreadorze, miłość, miłość cię czeka!

Carmen
W czasie walki pomyśl, że czarne oko na ciebie patrzy
i że miłość, miłość, miłość cię czeka!

Andrès, Zuniga
W czasie walki, tak, pomyśl,
że miłość, miłość, miłość cię czeka!

Chór
I pomyśl sobie, tak, pomyśl w czasie walki,
że czarne oko na ciebie patrzy
i że miłość cię czeka,
tak, miłość cię czeka!

Frasquita, Mercédès
I pomyśl sobie, tak, pomyśl w czasie walki,
że czarne oko na ciebie patrzy
i że miłość cię czeka,
torreadorze, miłość, miłość cię czeka!

Między dwiema zwrotkami Carmen napełnia szklankę Escamilla.

Escamillo
Nagle robi się cicho,
robi się cicho... ach! Co się dzieje?
Dość krzyków, nadeszła chwila!
Byk wyrywa się, skacząc,
z zagrody! Rzuca się!
Wchodzi, uderza!... Koń się przewraca,
pociągając za sobą pikadora.
„Ach! Brawo, byk!" wrzeszczy tłum,
byk odchodzi... wraca... wraca i znowu uderza!
Potrząsając banderillami,
pełen wściekłości, biegnie!...
Arena jest pełna krwi!
Uciekają... przeskakują przegrody!...

Teraz twoja kolej!
Dalej! do broni!
Dalej! dalej! ach!
(lekko, z pychą)
Torreadorze, stawaj do walki!
Torreadorze! Torreadorze!
I pomyśl sobie, tak, pomyśl w czasie walki,
że czarne oko na ciebie spogląda
i że miłość na ciebie czeka,
torreadorze, miłość, miłość cię czeka!

Wszyscy
Torreadorze, stawaj do walki!
Torreadorze! Torreadorze!

Escamillo
I pomyśl sobie, tak, pomyśl w czasie walki,
że czarne oko na ciebie patrzy
i że miłość na ciebie czeka,
Torreadorze, miłość, miłość cię czeka!

Carmen
W czasie walki pomyśl, że czarne oko na ciebie patrzy
i że miłość, miłość, miłość na ciebie czeka!

Andrès, Zuniga
W czasie walki, tak, pomyśl,
że miłość, miłość, miłość cię czeka!

Chór
I pomyśl sobie, tak, pomyśl w czasie walki,
że czarne oko na ciebie patrzy
i że miłość cię czeka,
tak, miłość cię czeka!

Frasquita, Mercédès
I pomyśl sobie, tak, pomyśl w czasie walki,
że czarne oko na ciebie patrzy
i że miłość cię czeka,
torreadorze, miłość, miłość cię czeka!

Frasquita
Miłość!

Escamillo
Miłość!

Mercédès
Miłość!

Escamillo
Miłość!

C'est ton tour maintenant!
Allons! en garde!
allons! allons! ah!
(légèrement, avec fatuité)
Toréador, en garde!
Toréador! Toréador!
Et songe bien, oui, songe en combattant
qu'un oeil noir te regarde
et que l'amour t'attend,
Toréador, l'amour, l'amour t'attend!

Tous
Toréador, en garde!
Toréador! Toréador!

Escamillo
Et songe bien, oui, songe en combattant,
qu'un oeil noir te regarde
et que l'amour t'attend,
Toréador, l'amour, l'amour t'attend!

Carmen
En combattant, songe qu'un oeil noir te regarde
et que l'amour, l'amour, l'amour t'attend!

Andrès, Zuniga
En combattant, oui, songe
que l'amour, l'amour, l'amour t'attend!

Choeur
Et songe bien, oui, songe en combattant
qu'un oeil noir te regarde
et que l'amour t'attend,
oui, l'amour t'attend!

Frasquita, Mercédès
Et songe bien, oui, songe en combattant,
qu'un oeil noir te regarde
et que l'amour t'attend,
Toréador, l'amour, l'amour t'attend!

Frasquita
L'amour!

Escamillo
L'amour!

Mercédès
L'amour!

Escamillo
L'amour!

Tous
Toréador! Toréador!
L'amour t'attend!

On boit, on échange des poignées de main avec le torero.

Zuniga
Partons-nous?

Escamillo *(à Carmen)*
Dis-moi ton nom.

Carmen
Carmen.

Escamillo
Et si je m'avisais de t'aimer?

Carmen
Tu peux m'aimer, mais quant'à
être aimé de moi...

Escamillo
J'attendrai...

scène IV

Carmen, Frasquita, Mercédès, Le Dancaïre, Le Remendado

Frasquita
Eh bien vite, quelles nouvelles?

Le Dancaïre
Pas trop mauvaises les nouvelles.
Et nous pouvons encor faire quelques beaux coups,
Mais nous avons besoin de vous...

Frasquita, Mercédès, Carmen
Besoin de nous?

Le Dancaïre
Oui nous avons besoin de vous.

Le Dancaïre
Nous avons en tête une affaire!

Frasquita
Est-elle bonne, dites-nous?

Mercédès
Est-elle bonne, dites-nous?

Wszyscy
Torreadorze! Torreadorze!
Czeka na ciebie miłość!

Piją, wymieniają z torreadorem uściski dłoni.

Zuniga
Wychodzimy?

Escamillo *(do Carmen)*
Powiedz mi twoje imię.

Carmen
Carmen.

Escamillo
A gdybym chciał cię pokochać?

Carmen
Możesz mnie kochać, ale gdybyś oczekiwał,
że ja cię pokocham...

Escamillo
Zaczekam...

scena IV

Carmen, Frasquita, Mercédès, Dancaïro, Remendado

Frasquita
No cóż, szybko, jakie nowiny?

Dancaïro
Wcale dobre nowiny.
I może nam się powieść,
ale potrzebujemy was...

Frasquita, Mercédès, Carmen
Potrzebujecie nas?

Dancaïro
Tak, potrzebujemy was.

Dancaïro
Mamy w planach pewien interes!

Frasquita
Mówicie, że dobry?

Mercédès
Mówicie, że dobry?

Dancaïro
Wyśmienity, moja droga,
ale potrzebujemy was.

Remendado
Tak, potrzebujemy was.

Carmen
Nas?

Dancaïro
Was!

Mercédès
Nas?

Remendado
Was!

Frasquita
Nas?

Remendado, Dancaïro
Was!

Frasquita, Mercédès, Carmen
Nas?
Co, potrzebujecie nas?

Remendado, Dancaïro
Tak, potrzebujemy was!
Bo wyznajemy to pokornie
i z wielkim uszanowaniem, tak,
wyznajemy to pokornie:
gdy chodzi o kłamstwo,
o oszustwo,
o kradzież,
zawsze dobrze jest, na mą wiarę,
mieć ze sobą kobiety.
A bez nich,
moje ślicznotki,
nigdy nic nie zrobi się dobrze!

Frasquita, Carmen, Mercédès
Co, bez nas nigdy nic
dobrego?
Bez nas, jak to! Nigdy nic
dobrego?

Remendado, Dancaïro
Nie jesteście tego samego zdania?

Le Dancaïre
Elle est admirable, ma chère;
Mais nous avons besoin de vous.

Le Remendado
Oui, nous avons besoin de vous.

Carmen
De nous?

Le Dancaïre
De vous!

Mercédès
De nous?

Le Remendado
De vous!

Frasquita
De nous?

Le Remendado, Le Dancaïre
De vous!

Frasquita, Mercédès, Carmen
De nous?
Quoi, vous avez besoin de nous?

Le Remendado, Le Dancaïre
Oui, nous avons besoin de vous!
Car nous l'avouons humblement
et fort respectueusement, oui,
nous l'avouons humblement:
Quand il s'agit de tromperie,
de duperie,
de volerie,
il est toujours bon, sur ma foi,
d'avoir les femmes avec soi.
Et sans elles,
mes toutes belles,
on ne fait jamais rien de bien!

Frasquita, Mercédès, Carmen
Quoi, sans nous jamais rien
de bien,
sans nous, quoi! Jamais rien
de bien?

Le Remendado, Le Dancaïre
N'êtes-vous pas de cet avis?

Frasquita, Mercédès, Carmen
Si fait, je suis
de cet avis.

Le Remendado, Le Dancaïre
N'êtes-vous pas de cet avis?

Frasquita, Mercédès, Carmen
Si fait, je suis
de cet avis.
Si fait, vraiment,
je suis de cet avis.

Le Remendado, Le Dancaïre
Vraiment, n'êtes-vous pas
de cet avis?

Frasquita, Le Remendado, Le Dancaïre
Quand il s'agit de volerie...

Mercédès, Carmen
Quand il s'agit de tromperie,
de duperie,
de volerie...

Tous les cinq
Il est toujours bon, sur ma foi,
d'avoir les femmes avec soi.
Et sans elles,
les toutes belles,
on ne fait jamais rien
de bien!
Oui, quand il s'agit de tromperie,
de duperie,
de volerie,
il est toujours bon, sur ma foi,
d'avoir les femmes avec soi!

Frasquita
Oui, sur ma foi,

Mercédès, Carmen, Le Remendado, Le Dancaïre
Sur ma foi, sur ma foi,

Frasquita
Oui, sur ma foi, il faut avoir

Mercédès, Carmen, Le Remendado, Le Dancaïre
Il est toujours, toujours bon d'avoir
les femmes avec soi!

Le Dancaïre
C'est dit, alors; vous partirez?

Frasquita, Mercédès, Carmen
Owszem, jestem
tego samego zdania.

Remendado, Dancaïro
Nie jesteście tego samego zdania?

Frasquita, Mercédès, Carmen
Owszem, jestem
tego samego zdania.
Owszem, naprawdę,
jestem tego samego zdania.

Remendado, Dancaïro
Doprawdy, nie jesteście
tego samego zdania?

Frasquita, Remendado, Dancaïro
Gdy chodzi o kradzież...

Mercédès, Carmen
Gdy chodzi o oszustwo,
o kłamstwo,
o kradzież...

Cała piątka
Zawsze dobrze jest, na mą wiarę,
mieć ze sobą kobiety.
A bez nich,
ślicznotek,
nigdy nic nie zrobi się
dobrze!
Tak, gdy chodzi o kłamstwo,
o oszustwo,
o kradzież,
zawsze dobrze jest, na mą wiarę,
mieć ze sobą kobiety!

Frasquita
Tak, na mą wiarę,

Mercédès, Carmen, Remendado, Dancaïro
Na mą wiarę, na mą wiarę,

Frasquita
Tak, na mą wiarę, trzeba mieć

Mercédès, Carmen, Remendado, Dancaïro
Zawsze, zawsze dobrze jest mieć
kobiety ze sobą!

Dancaïro
Jesteśmy umówieni, więc idziecie?

Mercédès
Kiedy zechcecie.

Frasquita
Kiedy zechcecie.

Dancaïro
Ależ... natychmiast...

Carmen
Ach! pozwólcie... pozwólcie!
(do Mercédès i Frasquity)
Jeśli chcecie wyruszyć... ruszajcie!
Ale ja nie jestem usposobiona do podróży.
Nie idę... nie idę!

Dancaïro, Remendado
Carmen, moja kochana, pójdziesz
i nie będziesz miała serca
zostawić nas w kłopocie!

Carmen
Nie idę, nie idę!

Carmen
Nie idę, nie idę!

Frasquita, Mercédès
Ach, moja Carmen, pójdziesz!

Dancaïro
Ale przynajmniej podaj nam powód, Carmen.

Frasquita
Powód.

Frasquita, Remendado
Powód.

Frasquita, Mercédès, Remendado
Powód.

Frasquita, Mercédès, Remendado, Dancaïro
Powód!

Carmen
Powiem wam na pewno...

Dancaïro
Zobaczmy!

Remendado
Zobaczmy!

Mercédès
Quand vous voudrez.

Frasquita
Quand vous voudrez.

Le Dancaïre
Mais... tout de suite...

Carmen
Ah! permettez... permettez!
(à Mercédès et à Frasquita)
S'il vous plaît de partir... partez!
Mais je ne suis pas du voyage.
Je ne pars pas... je ne pars pas!

Le Dancaïre, Le Remendado
Carmen, mon amour, tu viendras,
et tu n'auras pas le courage
de nous laisser dans l'embarras!

Carmen
Je ne pars pas, je ne pars pas!

Carmen
Je ne pars pas, je ne pars pas!

Frasquita, Mercédès
Ah! ma Carmen, tu viendras!

Le Dancaïre
Mais au moins la raison, Carmen, tu la diras.

Frasquita
La raison.

Frasquita, Le Remendado
La raison.

Frasquita, Mercédès, Le Remendado
La raison.

Frasquita, Mercédès, Le Remendado, Le Dancaïre
La raison.

Carmen
Je la dirai certainement...

Le Dancaïre
Voyons!

Le Remendado
Voyons!

Mercédès
Voyons!

Frasquita
Voyons!

Carmen
La raison, c'est qu'en ce moment...

Le Remendado, Le Dancaïre
Eh bien?

Frasquita, Mercédès
Eh bien?

Carmen
Je suis amoureuse!

Le Remendado
Qu'a-t-elle dit,

Le Remendado, Le Dancaïre *(stupéfaits)*
Qu'a-t-elle dit?

Frasquita, Mercédès
Elle dit qu'elle est amoureuse!

Le Remendado, Le Dancaïre
Amoureuse!

Frasquita, Mercédès, Le Remendado, Le Dancaïre
Amoureuse!

Carmen
Oui, amoureuse!

Le Dancaïre
Voyons, Carmen, sois sérieuse

Carmen
Amoureuse à perdre l'esprit!

Le Remendado, Le Dancaïre *(un peu ironique)*
La chose, certes, nous étonne,
mais ce n'est pas le premier jour
où vous aurez su, ma mignonne,
faire marcher de front le devoir,
le devoir et l'amour...
faire marcher le devoir et l'amour.

Carmen *(franchement)*
Mes amis, je serais fort aise

Mercédès
Zobaczmy!

Frasquita
Zobaczmy!

Carmen
Powodem jest, że właśnie...

Remendado, Dancaïro
No więc?

Frasquita, Mercédès
No więc?

Carmen
Jestem zakochana!

Remendado
Co ona powiedziała?

Remendado, Dancaïro *(w osłupieniu)*
Co powiedziała?

Frasquita, Mercédès
Mówi, że jest zakochana!

Remendado, Dancaïro
Zakochana!

Frasquita, Mercédès, Remendado, Dancaïro
Zakochana!

Carmen
Tak, zakochana!

Dancaïro
Ależ, Carmen, bądźmy poważni...

Carmen
Zakochana do szaleństwa!

Remendado, Dancaïro *(nieco ironicznie)*
Rzecz ta, istotnie, nas zadziwia,
ale nie pierwszy raz
zdołasz, moja miła,
pogodzić obowiązek,
obowiązek i miłość...
dać pierwszeństwo obowiązkowi.

Carmen *(otwarcie)*
Moi przyjaciele, byłoby mi bardzo przyjemnie

wyruszyć z wami dziś wieczorem;
ale tym razem, nie gniewajcie się,
trzeba, by miłość miała pierwszeństwo przed obowiązkiem...
Dziś wieczór miłość idzie przed obowiązkiem!

Dancaïro
To nie jest twoje ostatnie słowo?

Carmen
Absolutnie tak!

Remendado
Musisz dać się ubłagać!

Frasquita, Mercédès, Remendado, Dancaïro
Trzeba pójść, Carmen, trzeba pójść!

Remendado, Dancaïro
Dla naszej sprawy,
to jest niezbędne;
bo tak między nami...

Frasquita, Mercédès
Dla naszej sprawy,
to jest niezbędne;
bo między nami mówiąc...

Cała piątka
Jeśli chodzi o kłamstwo,
o oszustwo, o kradzież,
jest zawsze dobrze, na mą wiarę,
mieć ze sobą kobiety.
A bez nich, tych ślicznotek,
nigdy nic nie robi się dobrze!
A bez nich, ślicznotek,
nigdy nic nie robi się dobrze!
Tak, jeśli chodzi o kłamstwo,
o oszustwo, o kradzież,
jest zawsze dobrze, na mą wiarę,
mieć ze sobą kobiety!

Carmen
Jeśli chodzi o to, przyznaję wam rację.

Frasquita
Tak, na mą wiarę.

Mercédès, Carmen, Remendado, Dancaïro
Na mą wiarę, na mą wiarę,

Frasquita
Tak, na mą wiarę, trzeba mieć

de partir avec vous ce soir;
mais cette fois, ne vous déplaise,
il faudra que l'amour passe avant le devoir...
ce soir l'amour passe avant le devoir!

Le Dancaïre
Ce n'est pas là ton dernier mot?

Carmen
Absolument!

Le Remendado
Il faut que tu te laisses attendrir!

Frasquita, Mercédès, Le Remendado, Le Dancaïre
Il faut venir, Carmen, il faut venir!

Le Remendado, Le Dancaïre
Pour notre affaire,
c'est nécessaire;
car entre nous...

Frasquita, Mercédès
Pour notre affaire,
c'est nécessaire;
car entre nous...

Tous les cinq
Quand il s'agit de tromperie,
de duperie, de volerie,
il est toujours bon, sur ma foi,
d'avoir les femmes avec soi.
Et sans elles, les toutes belles,
on ne fait jamais rien de bien!
Et sans elles, les toutes belles,
on ne fait jamais rien de bien!
Oui, quand il s'agit de tromperie,
de duperie, de volerie,
il est toujours bon, sur ma foi,
d'avoir les femmes avec soi!

Carmen
Quant à cela, j'admets bien avec vous.

Frasquita
Oui, sur ma foi.

Mercédès, Carmen, Le Remendado, Le Dancaïre
Sur ma foi, sur ma foi,

Frasquita
Oui, sur ma foi, il faut avoir

Mercédès, Carmen, Le Remendado, Le Dancaïre
il est toujours, toujours bon d'avoir

Tous les cinq
les femmes avec soi, toujours les femmes avec soi!

Frasquita
Carmen! Je ne t'ai jamais vue comme cela!
Qui attends-tu donc?

Carmen
Partez sans moi!

Mercédès
Le soldat?

Carmen
Écoutez!

Don José *(la voix très éloigné)*
Halte-là!
Qui va là?
Dragon d'Alcala!
Où t'en vas-tu par là,
dragon d'Alcala?
Moi, je m'en vais faire,
mordre la poussière
à mon adversaire.
S'il en est ainsi,
passez, mon ami.
Affaire d'honneur,
affaire de coeur,
pour nous tout est là,
dragons d'Alcala!

Frasquita
C'est un beau dragon.

Mercédès
Un très beau dragon.

Le Dancaïre
Qui serait pour nous un fier compagnon.

Le Remendado
Dis-lui de nous suivre.

Carmen
Il refusera.

Le Dancaïre
Mais, essaye, au moins.

Mercédès, Carmen, Remendado, Dancaïro
jest zawsze, zawsze dobrze mieć

Cała piątka
Kobiety ze sobą, zawsze kobiety ze sobą!

Frasquita
Carmen! Nigdy cię nie widziałam w takim stanie!
Na kogo czekasz?

Carmen
Wyruszajcie beze mnie!

Mercédès
Na tego żołnierza?

Carmen
Słuchajcie!

Don José *(głos dochodzi z bardzo daleka)*
Stój!
Kto idzie?
Dragon z Alcali!
Dokąd tędy idziesz,
dragonie z Alcali?
Wybieram się sprawić,
że gryźć będzie piach
mój przeciwnik.
Jeśli to tak,
przechodź, mój przyjacielu.
Sprawa honoru,
sprawa serca,
co do nas, to już wszystko,
dragonie z Alcali!

Frasquita
To piękny dragon.

Mercédès
Bardzo piękny dragon.

Dancaïro
Który mógłby być nam dzielnym towarzyszem.

Remendado
Powiedz mu, żeby z nami poszedł.

Carmen
Odmówi.

Dancaïro
Ależ spróbuj przynajmniej.

Carmen
Dobrze! Spróbuję.

Mercédès
Ależ to piękny mężczyzna!

Dancaïro
Dlaczego nie powiesz mu, żeby poszedł z nami?

Remendado
Mógłby się nam przydać!

Carmen
Z pewnością nie!

Don José *(głos zbliża się stopniowo)*
Stój! Kto idzie?
Dragon z Alcali!
Dokąd tędy idziesz,
dragonie z Alcali?
Posłuszny i wierny,
idę, gdzie mnie wzywa
miłość mojej pięknej!
Jeśli tak jest,
przechodź, mój przyjacielu.
Sprawa honoru,
sprawa serca,
co do nas, wszystko załatwione,
dragonie z Alcali!

Wchodzi Don José.

scena V

Carmen, Don José

Carmen
Nareszcie! Nie masz więc do mnie żalu?

Don José
Dlaczego?

Carmen *(z komiczną powagą)*
Zatańczę na pańską cześć,
a zobaczy pan, mój panie,
jak potrafię sama akompaniować mojemu tańcowi.
Proszę usiąść tam, Don José;
zaczynam!

Sadza Don Joségo w kącie sceny. Mały taniec. Carmen półgębkiem nuci piosenkę, do której akompaniuje sobie kastanietami. Don José pożera ją oczami.

Carmen
Soit! on essayera.

Mercédès
Un bel homme soit!

Le Dancaïre
Pourquoi tu ne lui dis pas de venir avec nous?

Le Remendado
Il pourrait nous servir!

Carmen
Surement pas!

Don José *(la voix se rapproche peu à peu)*
Halte-là! Qui va là?
Dragon d'Alcala!
Où t'en vas-tu par là,
dragon d'Alcala?
Exact et fidèle,
je vais où m'appelle
l'amour de me belle!
S'il en est ainsi,
passez, mon ami.
Affaire d'honneur,
affaire de coeur,
pour nous tout est là,
dragons d'Alcala!

Entre Don José.

scène V

Carmen, Don José

Carmen
Enfin! Tu ne m'en veux pas donc?

Don José
Pourquoi?

Carmen *(avec une solennité comique)*
Je vais danser en votre honneur,
et vous verrez, seigneur,
comment je sais moi-même accompagner ma danse!
Mettez-vous là, Don José;
Je commence!

Elle fait asseoir Don José dons un coin du théâtre. Petite danse. Carmen, du bout des lèvres fredonne un air qu'elle accompagne avec ses castagnettes. Don José la dévore des yeux.

La la la la la la la...
On entend au loin, très loin, des clairons qui sonnent la retraite. Don José prête l'oreille. Il croit entendre les clairons, mais les castagnettes de Carmen claquent très bruyamment. Don José s'approche de Carmen, lui prend le bras, et l'oblige à s'arrêter.

Don José
Attends un peu, Carmen, rien qu'un moment...
arrête!

Carmen *(étonnée)*
Et pourquoi, s'il te plaît?

Don José
Il me semble... là-bas...
Oui, ce sont nos clairons qui sonnent la retraite.
(les clairons se rapprochent)
Ne les entends-tu pas?

Carmen *(avec entrain)*
Bravo! bravo! j'avais beau faire;
il est mélancolique
de danser sans orchestre... Et vive la musique
qui nous tombe du ciel!

Elle reprend sa chanson qui se rythme sur la retraite sonnée au dehors par les clairons. Carmen se remet à danser et Don José se remet à regarder Carmen. La retraite approche, approche, approche, passe sous les fenêtres de l'auberge, puis s'éloigne.

Carmen
La la la la la la...

Le son des clairons va s'affaiblissant. Nouvel effort de Don José pour s'arracher à cette contemplation de Carmen... Il lui prend le bros et l'oblige encore à s'arrêter.

Don José
Tu ne m'as pas compris. Carmen... c'est la retraite!
Il faut que moi, je rentre au quartier pour l'appel!

Le bruit de la retraite cesse tout à coup.

Carmen *(stupéfaite et, regardant Don José qui remet sa giberne et rattoche le ceinturon de son sabre)*
Au quartier!.. pour l'appel!..
(éclatant)
Ah! j'étais vraiment trop bête!
Je me mettais en quatre et je faisais des frais,
oui, je faisais des frais
pour amuser monsieur!

La la la la la la la la...
Słychać z bardzo, bardzo daleka trąbki, które grają capstrzyk. Don José przysłuchuje się. Wydaje mu się, że słyszy trąbki, ale kastaniety Carmen stukają bardzo hałaśliwie. Don José podchodzi do Carmen, bierze ją za ramię i zmusza ją, żeby się zatrzymała.

Don José
Zaczekaj, Carmen, tylko przez chwilę...
Stój!

Carmen *(zdziwiona)*
A dlaczego, proszę?

Don José
Wydaje mi się... tam...
Tak, to są nasze trąbki, które grają hasło powrotu do koszar.
(trąbki zbliżają się)
Nie słyszysz ich?

Carmen *(z ożywieniem)*
Brawo! brawo! na próżno się męczyłam;
smutno jest
tańczyć bez orkiestry... I niech żyje muzyka,
która nam spada z nieba!

Podejmuje piosenkę, która nakłada się rytmicznie na sygnał grany za sceną przez trąbki. Carmen zaczyna znowu tańczyć, a Don José znowu na nią patrzy. Sygnał jest coraz bliżej i bliżej, przechodzi pod oknami oberży, potem oddala się.

Carmen
La la la la la la...

Dźwięk trąbek coraz bardziej słabnie. Nowy wysiłek Don Jaségo, żeby wyrwać się Carmen ze stanu zauroczenia... Bierze ją za ramię i znowu zmusza, by się zatrzymała.

Don José
Nie zrozumiałaś mnie, Carmen... To jest capstrzyk!
Muszę wrócić na kwaterę na apel!

Odgłos capstrzyku cichnie natychmiast.

Carmen *(osłupiała, patrząc na Joségo, który wkłada swoją ładownicę i dopina pas swojej szabli)*
Na kwaterę!.. Na apel!..
(wybuchając)
Ach! Byłam doprawdy zbyt głupia!
Dwoiłam się i troiłam, wykosztowałam się,
tak, wykosztowałam się,
żeby pana zabawić!

Śpiewałam! Tańczyłam!
Sądzę, niech Bóg mi wybaczy,
że nieco bardziej go pokochałam!
Ta ra ta ta... oto trąbka gra!
Ta ra ta ta... On odchodzi... odszedł!
Idźże więc, kanarku!
(z wściekłością, rzucając mu czoko)
Trzymaj! bierz swoje czako, swoją szablę, swoją ładownicę
i idź sobie, mój chłopcze, idź precz!
Wracaj do swoich koszar!

Don José *(ze smutkiem)*
To źle z twojej strony, Carmen, że ze mnie kpisz!
Cierpię odchodząc, bo nigdy, nigdy kobieta,
nigdy kobieta przed tobą, nie, nie, nigdy,
nigdy żadna kobieta przed tobą
tak głęboko nie poruszyła mojej duszy!

Carmen *(przedrzeźniając namiętny ton Don Joségo)*
On cierpi odchodząc, bo nigdy, nigdy kobieta,
nigdy kobieta przede mną, nie, nie, nigdy,
tak głęboko nie poruszyła jego duszy!
Ta ra ta ta... mój Boże! To capstrzyk!
Ta ra ta ta... ja się spóźnię.
O mój Boże! o mój Boże! To capstrzyk!
Spóźnię się! On traci głowę! Biegnie!
I oto jego miłość!

Don José
Zatem ty nie wierzysz
w moją miłość?

Carmen
Ależ nie!

Don José
No cóż! Wysłuchasz mnie!

Carmen
Nie chcę niczego słuchać!

Don José
Wysłuchasz mnie!

Carmen
Będą na ciebie czekać!

Don José
Wysłuchasz mnie!

Carmen
Będą na ciebie czekać!
Nie! nie! nie! nie!

Je chantais! je dansais!
Je crois, Dieu me pardonne,
qu'un peu plus, je l'aimais!
Ta ra ta ta... c'est le clairon qui sonne!
Ta ra ta ta... Il part... il est parti!
Va-t'en donc, canari!
(avec fureur, lui envoyant son shako à la volée)
Tiens! prends ton shako, ton sabre, ta giberne,
et va-t'en, mon garçon, ve t'en!
Retourne à ta caserne!

Don José *(avec tristesse)*
C'est mal à toi, Carmen, de te moquer de moi!
Je souffre de partir, car jamais, jamais femme,
jamais femme avant toi, non, non, jamais,
jamais femme avant toi
aussi profondément n'avait troublé mon âme!

Carmen *(en exagérant le ton passionné de Don José)*
Il souffre de partir, car jamais, jamais femme,
jamais femme avant moi, non, non, jamais,
aussi profondément n'avait troublé son âme!
Ta ra ta ta... mon Dieu! c'est la retraite!
Ta ra ta ta... je vais être en retard.
O mon Dieu! ô mon Dieu! c'est la retraite!
Je vais être en retard! Il perd la tête! il court!
Et voilà son amour!

Don José
Ainsi tu ne crois pas
à mon amour?

Carmen
Mais non!

Don José
Eh bien! tu m'entendras!

Carmen
Je ne veux rien entendre!

Don José
Tu m'entendras!

Carmen
Tu vas te faire attendre!

Don José
Tu m'entendras!

Carmen
Tu vas te faire attendre!
Non! non! non! non!

Don José
Oui, tu m'entendras!
(violemment)
Je le veux! Carmen, tu m'entendras!

De la main gauche, il a saisi brusquement le bras de Carmen; de la main droite, il va chercher sous sa veste d'uniforme la fleur de cassie que Carmen lui a jetée au premier acte. Il montre cette fleur à Carmen.

La fleur que tu m'avais jetée
dans ma prison m'était restée,
flétrie et sèche, cette fleur
gardait toujours sa douce odeur;
et pendant des heures entières,
sur mes yeux, fermant mes paupières,
de cette odeur je m'enivrais
et dans la nuit je te voyais!
Je me prenais à te maudire,
à te détester, à me dire:
pourquoi faut-il que le destin
l'ait mise là sur mon chemin!
Puis je m'accusais de blasphème,
et je ne sentais en moi-même,
je ne sentais qu'un seul désir,
un seul désir, un seul espoir:
te revoir, ô Carmen, oui, te revoir!
Car tu n'avais eu qu'à paraître,
qu'à jeter un regard sur moi,
pour t'emparer de tout mon être,
ô ma Carmen!
Et j'étais une chose à toi!
Carmen, je t'aime!

Carmen
Non! Tu ne m'aimes pas!

Don José
Que dis-tu?

Carmen
Non! tu ne m'aimes pas! Non!
Car si tu m'aimais,
là-bas, là-bas tu me suivrais!

Don José
Carmen!

Carmen
Oui! Là-bas, là-bas dans la montagne!

Don José
Carmen!

Don José
Tak, wysłuchasz mnie!
(gwałtownie)
Ja tego chcę! Carmen, ty mnie wysłuchasz!

Lewą ręką chwycił gwałtownie ramię Carmen; prawą ręką szuka pod marynarką munduru kwiatu akacji, który Carmen mu rzuciła w pierwszym akcie. Pokazuje ten kwiat Carmen.

Kwiat, który mi rzuciłaś,
został ze mną w mojej celi.
Choć zwiędły i zeschły, ten kwiat
zachował nadal swój słodki zapach;
i przez godziny całe,
zamknąwszy powiekami oczy,
tym zapachem się upajałem
i ciebie widziałem wśród nocy!
Zaczynałem cię przeklinać,
gardzić tobą, mówić sobie:
dlaczego los musiał
postawić ją na mojej drodze!
Potem obwiniałem się o bluźnierstwo
i czułem w sobie,
czułem tylko jedno pragnienie,
jedno pragnienie, jedną nadzieję:
zobaczyć ciebie, o Carmen, tak, zobaczyć ciebie!
Bo wystarczyło, że się zjawiłaś,
że rzuciłaś na mnie jedno spojrzenie,
a zawładnęłaś całym moim jestestwem,
o, moja Carmen!
I stałem się twoją własnością!
Carmen, kocham cię!

Carmen
Nie! Ty mnie nie kochasz!

Don José
Co ty mówisz?

Carmen
Nie! ty mnie nie kochasz! Nie!
Bo gdybyś mnie kochał,
tam, tam poszedłbyś za mną!

Don José
Carmen!

Carmen
Tak! Tam, tam w góry!

Don José
Carmen!

Carmen
Tam, poszedłbyś tam za mną!
Posadziłbyś mnie na swego konia
i jak śmiałek przez równinę
uniósłbyś mnie za sobą na łęku!
Tam, tam w góry.

Don José *(wzburzony)*
Carmen!

Carmen
Tam, tam poszedłbyś za mną!
Poszedłbyś za mną, gdybyś mnie kochał!
Tam nie byłbyś od nikogo zależny;
żadnych oficerów, których musiałbyś słuchać,
i żadnego capstrzyku, która rozbrzmiewa,
by powiedzieć zakochanemu, że pora odejść!
Niebo otwarte, życie wędrowne,
za ojczyznę masz cały świat, a za prawo własną wolę!
A przede wszystkim to, co upaja:
wolność! wolność!

Don José
Mój Boże!

Carmen
Tam, tam w góry!

Don José *(bardzo poruszony, prawie pokonony)*
Carmen!

Carmen
Tam, tam, gdybyś mnie kochał...

Don José
Milcz!

Carmen
Tam, tam podążyłbyś za mną!
Posadziłbyś mnie na swego konia...

Don José
Ach! Carmen, ależ milcz!
Milcz! mój Boże!

Carmen
Posadziłbyś mnie na swego konia
i jak śmiałek
przez równinę,
tak, uniósłbyś mnie, gdybyś mnie kochał!

Don José
Biada! Biada!

Carmen
Là-bas, là-bas tu me suivrais!
Sur ton cheval tu me prendrais,
et comme un brave à travers la campagne,
en croupe, tu m'emporterais!
Là-bas, là-bas dans la montagne.

Don José *(troublé)*
Carmen!

Carmen
Là-bas, là-bas tu me suivrais!
Tu me suivrais, si tu m'aimais!
Tu n'y dépendrais de personne;
point d'officier à qui tu doives obéir,
et point de retraite qui sonne
pour dire à l'amoureux qu'il est temps de partir!
Le ciel ouvert, la vie errante,
pour pays tout l'univers, et pour loi ta volonté!
Et surtout la chose enivrante:
la liberté! la liberté!

Don José
Mon Dieu!

Carmen
Là-bas, là-bas dans la montagne!

Don José *(très ébranlé, presque vaincu)*
Carmen!

Carmen
Là-bas, là-bas si tu m'aimais...

Don José
Tais-toi!

Carmen
Là-bas, là-bas tu me suivrais!
Sur ton cheval tu me prendrais...

Don José
Ah! Carmen, hélas! ais-toi!
Tais-toi! mon Dieu!

Carmen
Sur ton cheval tu me prendrais
et comme un brave
à travers la campagne,
oui, tu m'emporterais, si tu m'aimais!

Don José
Hélas! hélas!

Carmen
Oui, n'est-ce pas,

Don José
Pitié! Carmen, pitié!

Carmen
Là-bas, là-bas tu me suivras!
tu me suivras!

Don José
O mon Dieu! Hélas!

Carmen
Là-bas, là-bas tu me suivras,
tu m'aimes et tu me suivras!
Là-bas, là-bas emporte moi!

Don José
Ah! tais-toi! tais-toi!

Don José *(s'arrochant brusquement des bras de Carmen)*
Non! je ne veux plus t'écouter!
Quitter mon drapeau... déserter...
C'est la honte... c'est l'infamie!...
Je n'en veux pas!

Carmen *(durement)*
Eh bien! pars!

Don José *(suppliant)*
Carmen, je t'en prie!

Carmen
Non! je ne t'aime plus!

Don José
Écoute!

Carmen
Va! je te hais!

Don José
Carmen!

Carmen
Adieu! mais adieu pour jamais!

Don José *(avec douleur)*
Eh bien! soit! adieu!
Adieu pour jamais!

Carmen
Tak, prawda?

Don José
Litości! Carmen, litości!

Carmen
Tam, tam pójdziesz za mną!
Pójdziesz za mną!

Don José
O, mój Boże! Biada!

Carmen
Tam, tam pójdziesz za mną,
kochasz mnie i pójdziesz za mną!
Tam, zabierz mnie tam!

Don José
Ach, milcz! milcz!

Don José *(wyrywając się nagle z ramion Carmen)*
Nie! Nie chcę cię dłużej słuchać!
Opuścić moją chorągiew... zdezerterować...
To wstyd... To hańba!...
Ja tego nie chcę!

Carmen *(ostro)*
Więc dobrze! Odejdź!

Don José *(błagalnie)*
Carmen, proszę cię!

Carmen
Nie! Nie kocham cię już!

Don José
Posłuchaj!

Carmen
Odejdź! Nienawidzę cię!

Don José
Carmen!

Carmen
Żegnaj! Ale żegnaj na zawsze!

Don José *(z bólem)*
Więc dobrze! Niech będzie! Żegnaj!
Żegnaj na zawsze!

Carmen
Idź precz!

Don José
Carmen, żegnaj! Żegnaj na zawsze!

Carmen
Żegnaj!

Biegnie ku drzwiom... W chwili, gdy dopada drzwi, ktoś puka... Don José zatrzymuje się, cisza. Znowu pukanie.

scena VI

Ci sami, Zuniga

Zuniga *(za sceną)*
Hej! Carmen! Hej! Hej!

Don José
Kto puka? Kto tu idzie?

Carmen
Milcz... milcz!

Zuniga *(gwałtownie otwierając drzwi)*
Otwieram sobie sam... i wchodzę...
Widzi Don Joségo.
(do Carmen, lekko)
A fe! A fe, moja piękna!
Ten wybór nie był szczęśliwy! Popełnia się mezalians, biorąc sobie żołnierza, gdy można mieć oficera.
(do Don Joségo)
Dalej, wynoś się!

Don José *(spokojny, lecz zdecydowany)*
Nie!

Zuniga
I owszem, odejdziesz!

Don José
Nie odejdę.

Zuniga *(uderzając go)*
Łajdaku!

Don José *(rzucając się po swoją szoblę)*
Do pioruna!.. Spadnie deszcz razów!

Porucznik wyciąga do połowy szoblę z pochwy.

Carmen
Va-t-en!

Don José
Carmen! adieu! adieu pour jamais!

Carmen
Adieu!

Il va en courant vers la porte... Au moment où il y arrive, on frappe... Don José s'arrête, silence. On frappe encore.

scène VI

Les mêmes, Le Lieutenant

Zuniga *(au dehors)*
Holà! Carmen! Holà! Holà!

Don José
Qui frappe? Qui vient là?

Carmen
Tais-toi... tais-toi!

Zuniga *(faisant sauter la porte)*
J'ouvre moi-même... et j'entre...
Il voit Don José.
(à Carmen, légèrement)
Ah! fi! ah! fi! la belle!
Le choix n'est pas heureux! C'est se mésallier de prendre le soldat quand on a l'officier.
(à Don José)
Allons, décampe!

Don José *(calme, mais résolu)*
Non!

Zuniga
Si fait! tu partiras.

Don José
Je ne partirai pas.

Zuniga *(le frappant)*
Drôle!

Don José *(sautant sur son sabre)*
Tonnerre!.. il va pleuvoir des coups!

Le lieutenant dégaine à moitié.

Carmen *se jetant entre eux deux*
Au diable le jaloux!
(appelant)
À moi! À moi!

Le Doncaïre, Le Remendado, (Mercédès, Frasquita, les Bohémiens) et les Bohémiennes paraissent de tous les côtés. Carmen d'un geste montre le lieutenant aux Bohémiens; Le Dancaïre et Le Remendado se jettent sur lui, le désarment.

Carmen *(à Zuniga d'un ton moqueur)*
Bel officier, bel officier, l'amour
vous joue en ce moment un assez vilain tour!
Vous arrivez fort mal!
Vous arrivez fort mal hélas!
et nous sommes forcés,
ne voulant être dénoncés,
de vous garder au moins... pendant une heure.

Le Remendado *(à Zuniga, le pistolet à la main, gracieusement)*
Mon cher monsieur!

Le Dancaïre *(à Zuniga, le pistolet à la main, gracieusement)*
Mon cher monsieur!

Le Dancaïre et **Le Remendado**
Nous allons, s'il vous plaît,
quitter cette demeure.

Le Remendado
Vous viendrez avec nous.

Le Dancaïre
Vous viendrez avec nous.

Carmen
C'est une promenade!

Le Remendado
Consentez-vous?

Le Dancaïre
Consentez-vous?

Le Dancaïre, **Le Remendado** *(le pistolet à la main)*
Choeur des Bohémiens
Répondez, camarade!

Le lieutenant
Certainement.
(avec ironie)
D'autant plus que votre argument

Carmen, *rzucając się między tych dwu*
Do diabła z zazdrośnikiem!
(wołając)
Do mnie! Do mnie!

Dancoïro, Remendado, (Mercédès, Frasquita, Cyganie) i Cyganki pojawiają się ze wszystkich stron. Cormen gestem wskazuje poruczniko Cygonom; Doncoïro i Remendodo rzucają się no niego, rozbrajają go.

Carmen *(do Zunigi, drwiącym tonem)*
Piękny oficerku, piękny oficerku, miłość
spłatała panu w tej chwili dość podłego figla!
Przybywa pan bardzo nie w porę!
Przybywa pan bardzo nie w porę, niestety,
i jesteśmy zmuszeni,
żeby nas pan nie wydał,
zatrzymać pana co najmniej... przez godzinę.

Remendado *(do Zunigi, z pistoletem w dłoni, uprzejmie)*
Mój drogi panie!

Dancaïro *(do Zunigi, z pistoletem w dłoni, uprzejmie)*
Mój drogi panie!

Dancaïro i **Remendado**
My zaraz, jeśli można,
opuścimy to domostwo.

Remendado
Pan pójdzie z nami.

Dancaïro
Pan pójdzie z nami.

Carmen
To będzie przechadzka!

Remendado
Zgadza się pan?

Dancaïro
Zgadza się pan?

Dancaïro, **Remendado** *(z pistoletami w dłoniach)*
Chór Cyganów
Odpowiedz, Kamracie!

Zuniga
Z pewnością.
(z ironią)
Tym bardziej, że wasz argument

jest z rodzaju tych, którym trudno się oprzeć!
(zmieniając ton)
Ale strzeżcie się!
(Krótko)
Strzeżcie się później!

Dancaïro *(z filozoficznym spokojem)*
Jak wojna to wojna!
Tymczasem, panie oficerze,
proszę przodem bez ceremonii!

Remendado, Chór Cyganów
Prosimy przodem bez ceremonii!

Oficer wychodzi, prowadzony przez czterech Cyganów z pistoletami w dłoniach.

Carmen *(do Don Joségo)*
Jesteś teraz z nami?

Don José
Nie mam wyjścia!

Carmen
Ach! To słówko nie jest uprzejme,
ale co tam! Chodź... przyzwyczaisz się,
kiedy zobaczysz,
jak piękne jest życie wędrowne!
Za ojczyznę masz cały świat, a za prawo swoją wolę!
A przede wszystkim rzecz upajającą:
wolność, wolność!

Frasquita, Mercédès, Carmen, Cyganki
Pójdź za nami przez równinę,
chodź z nami w góry,
chodź za nami i przyzwyczaisz się, przyzwyczaisz się,
kiedy zobaczysz, tam,

Remendado, Dancaïro, Cyganie
Przyjacielu, pójdź za nami przez równinę,
chodź z nami w góry,
przyzwyczaisz się, przyzwyczaisz się,
kiedy zobaczysz, tam, tam,

Frasquita, Mercédès, Carmen, Chór
jak piękne jest życie wędrowne,
ojczyzną jest cały świat
a prawem własna wola!

Remendado, Dancaïro, Cyganie
Jak piękne jest życie wędrowne,
za ojczyznę masz świat

est un de ceux auxquels on ne résiste guère!
(changeant de ton)
Mais garde à vous!
(court)
Garde à vous plus tard!

Le Dancaïre *(avec philosophie)*
La guerre, c'est la guerre!
En attendant, mon officier,
passez devant sans vous faire prier!

Le Remendado, Bohémiens
Passez devant sans vous faire prier!

L'officier sort, emmené par quotre Bohémiens, le pistolet à la main.

Carmen *(à Don José)*
Es-tu des nôtres maintenant?

Don José
Il le faut bien!

Carmen
Ah! le mot n'est pas galant!
Mais, qu'importe! Va... tu t'y feras
quand tu verras
comme c'est beau, la vie errante!
Pour pays tout l'univers, et pour loi ta volonté!
Et surtout, la chose enivrante:
la liberté! la liberté!

Frasquita, Mercédès, Carmen, Bohémiennes
Suis-nous à travers la campagne,
viens avec nous dans la montagne,
suis-nous et tu t'y feras, tu t'y feras
quand tu verras, là-bas,

Le Remendado, Le Dancaïre, Bohémiens
Ami, suis-nous dans la campagne,
viens avec nous à la montagne,
tu t'y feras, tu t'y feras
quand tu verras, là-bas, là-bas,

Frasquita, Mercédès, Carmen, Choeur
Comme c'est beau, la vie errante,
pour pays tout l'univers,
et pour loi ta volonté!

Le Remendado, Le Dancaïre, Choeur
Comme c'est beau, la vie errante,
pour pays l'univers,

Frasquita, Mercédès, Carmen, Le Remendado, Le Dancaïre, Choeur
Et surtout, la chose enivrante:

Frasquita, Mercédès, Carmen, Choeur
La liberté!

Le Remendado, Le Dancaïre, Choeur
Oui!

Frasquita, Mercédès, Carmen, Le Remendado, Le Dancaïre, Choeur
La liberté!

Don José *(entraîné)*
Ah!

Choeur
Dans la montagne suis-nous,
viens avec nous dans la montagne,

Frasquita, Mercédès, Carmen
Viens avec nous! Viens avec nous!
Tu t'y feras, tu t'y feras,
quand tu verras, là-bas,
comme c'est beau, la liberté!
La vie errante, le ciel ouvert,
pour pays tout l'univers,
pour pays tout l'univers,
pour loi la volonté;
oui, pour pays tout l'univers,
tout l'univers,
pour loi la volonté,
et surtout, la chose enivrante...

Le Remendado, Le Dancaïre
Viens avec nous! Viens avec nous!
Tu t'y feras, tu t'y feras,
quand tu verras, là-bas,
comme c'est beau, la liberté!
La vie errante, le ciel ouvert,
le ciel ouvert, pour loi,
pour loi la volonté,
surtout, surtout, oui, surtout
la chose enivrante...

Don José
La vie errante, le ciel ouvert,
pour pays tout l'univers,
pour pays tout l'univers,
pour loi la volonté;
oui, pour pays tout l'univers,

Frasquita, Mercédès, Carmen, Remendado, Dancaïro, Chór
A przede wszystkim rzecz upajającą:

Frasquita, Mercédès, Carmen, Chór
Wolność!

Remendado, Dancaïro, Chór
Tak!

Frasquita, Mercédès, Carmen, Remendado, Dancaïro, Chór
Wolność!

Don José *(porwony zopołem)*
Ach!

Chór
W góry pójdź z nami,
chodź z nami w góry,

Frasquita, Mercédès, Carmen,
Chodź z nami! Chodź z nami!
Przywykniesz, przywykniesz,
kiedy zobaczysz tam,
jakie to piękne – wolność!
Życie wędrowne, niebo otwarte,
za ojczyznę masz cały świat,
za ojczyznę cały świat,
za prawo własną wolę;
tak, za ojczyznę cały świat,
cały świat,
za prawo własną wolę,
a przede wszystkim rzecz upajającą...

Remendado, Dancaïro
Chodź z nami! Chodź z nami!
Przywykniesz, przywykniesz,
kiedy zobaczysz tam,
jakie to piękne – wolność!
Życie wędrowne, niebo otwarte,
niebo otwarte, za prawo,
za prawo masz własną wolę,
przede wszystkim, tak, przede wszystkim
rzecz upajającą...

Don José
Życie wędrowne, niebo otwarte,
za ojczyznę masz cały świat,
za ojczyznę cały świat,
za prawo własną wolę;
tak, za ojczyznę cały świat,

cały świat,
za prawo własną wolę,
A przede wszystkim rzecz upajającą...

Chór
Pójdź za nami przez równinę,
chodź z nami,
przywykniesz, przywykniesz do tego,
kiedy zobaczysz, tam,
jakie to piękne – wolność!
Niebo otwarte, życie wędrowne,
za ojczyznę masz cały świat,
za ojczyznę cały świat,
za prawo własną wolę;
tak, za ojczyznę masz cały świat,
cały świat,
za prawo własną wolę,
a przede wszystkim rzecz upajającą...

Chór
Ach! chodź,
Pójdź za nami przez równinę,
Chodź, pójdź za nami, tak, pójdź za nami!
Niebo otwarte, życie wędrowne
A za ojczyznę masz świat,
cały świat, za prawo,
za prawo własną wolę;
przede wszystkim, przede wszystkim,
tak, przede wszystkim rzecz upajającą...

Chór
Tak, chodź z nami
Przez równinę,
Ach! chodź, tak, chodź z nami!
Niebo otwarte, życie wędrowne,
Za ojczyznę masz świat, tak,
Za ojczyznę cały wiat,
Za prawo, za prawo własną wolę;
Przede wszystkim, przede wszystkim, tak,

Wszyscy
Wolność! Wolność!

kurtyna

tout l'univers,
pour loi la volonté,
et surtout, la chose enivrante...

Choeur
Suis-nous à travers la campagne,
viens avec nous,
tu t'y feras, tu t'y feras,
quand tu verras, là-bas,
comme c'est beau, la liberté!
Le ciel ouvert, la vie errante,
pour pays tout l'univers,
pour pays tout l'univers,
pour loi la volonté;
oui, pour pays tout l'univers,
tout l'univers,
pour loi la volonté,
et surtout, la chose enivrante...

Choeur
Ah! viens,
suis-nous à travers la campagne,
viens, suis-nous, oui, suis-nous!
Le ciel ouvert, la vie errante,
et pour pays l'univers,
tout l'univers, pour loi,
pour loi la volonté;
surtout, surtout
oui, surtout la chose enivrante...

Choeur
Oui, viens avec nous
à travers la campagne,
ah! viens, oui, viens avec nous!
Le ciel ouvert, la vie errante,
pour pays l'univers, oui,
pour pays tout l'univers,
pour loi, pour loi la volonté;
surtout, surtout, oui,

Tous
La liberté! La liberté!

rideau

acte troisième

scène I

Carmen, Don José, Le Dancaïre, Le Remendado, Frasquita, Mercédès, Contrebandiers

Le rideau se lève sur des rochers... site pittoresque et sauvage... Solitude complète et nuit noire. Prélude musical. Au bout de quelques instants, un contrebandier paraît au haut des rochers (et sonne de la trompe), puis un autre, puis deux autres, puis vingt autres ça et là, descendant et escaladant des rochers. Des hommes portent de gros ballots sur les épaules.

Choeur *(la moitié seulement)*
Écoute, écoute, compagnon, écoute!
La fortune est là-bas, là-bas!
Mais prends garde, pendant la route,
prends garde de faire un faux pas!
Prends garde de faire un faux pas!
Écoute, compagnon, écoute, écoute!
La fortune est là-bas, là-bas!
Prends garde, prends garde, pendant la route,
prends garde de faire un faux pas!

Frasquita, Mercédès, Carmen, Don José, le Remendado, le Dancaïre
Notre métier,
notre métier est bon, mais pour le faire il faut
avoir, avoir une âme forte!
Et le péril, le péril est en haut,
il est en bas, il est en haut,
il est partout, qu'importe!
Nous allons en avant sans souci du torrent,
sans souci du torrent, sans souci de l'orage,
sans souci du soldat qui là-bas nous attend,
qui là-bas nous attend et nous guette au passage!
Sans souci nous allons en avant!
Écoute, écoute, compagnon, écoute!
La fortune est là-bas, là-bas!
Mais prends garde, pendant la route,
prends garde de faire un faux pas!

Choeur
Ami, là-bas est la fortune,
écoute, écoute, compagnon,
Prends garde, pendant la route,
prends garde de faire un faux pas!

Choeur
Oui, la fortune est là-bas!
Écoute, écoute, écoute!

akt trzeci

scena I

Carmen, Don José, Dancaïro, Remendado, Frasquita, Mercédès, Przemytnicy

Kurtyna podnosi się nad skałami... miejsce malownicze i dzikie... Całkowite pustkowie i czarna noc. Preludium orkiestrowe. Po kilku chwilach na szczycie skały pojawia się przemytnik (i dmie w trąbkę), potem drugi, potem dwóch innych, potem jeszcze dwudziestu tu i tam, schodzących i wspinających się po skałach. Mężczyźni niosą na ramionach duże pakunki.

Chór *(tylko połowa)*
Słuchaj, słuchaj, towarzyszu, słuchaj!
Powodzenie jest tam, tam!
Lecz uważaj w czasie drogi,
strzeż się zrobić fałszywy krok!
Strzeż się zrobić fałszywy krok!
Posłuchaj, towarzyszu, posłuchaj, posłuchaj!
Powodzenie jest tam, tam!
Strzeż się, strzeż się w czasie drogi,
strzeż się zrobić fałszywy krok!

Frasquita, Mercédès, Carmen, Don José, Remendado, Dancaïro
Nasza profesja,
nasza profesja jest dobra, ale żeby ją wykonywać, trzeba mieć, mieć silnego ducha!
A niebezpieczeństwo, niebezpieczeństwo jest w górze,
jest w dole, jest w górze,
jest wszędzie, ale co tam!
Idziemy naprzód bez obawy przed grzmotem,
bez obawy przed piorunem, bez obawy przed burzą,
bez obawy przed żołnierzem, który tam na nas czeka,
który tam na nas czeka i czatuje na przejściu!
Bez obawy idziemy naprzód!
Słuchaj, słuchaj, towarzyszu, posłuchaj!
Powodzenie jest tam, tam!
Ale uważaj, uważaj w czasie drogi,
strzeż się zrobić fałszywy krok!

Chór
Przyjacielu, tam jest fortuna,
słuchaj, słuchaj, towarzyszu,
strzeż się w czasie drogi,
strzeż się zrobić fałszywy krok!

Chór
Tak, fortuna jest tam!
Słuchaj, słuchaj, słuchaj!

Chór
Tak, fortuna jest tam!
Strzeż się zrobić fałszywy krok!

Wszyscy
Strzeż się zrobić fałszywy krok!
Strzeż się zrobić fałszywy krok!

Frasquita, Mercédès, Carmen, Chór
Słuchaj, towarzyszu, słuchaj, słuchaj!
Fortuna jest tam, tam!
Strzeż się, strzeż się w czasie drogi,
strzeż się zrobić fałszywy krok!

Don José, Remendado, Dancaïro, Chór
Towarzyszu, posłuchaj, towarzyszu, posłuchaj,
Fortuna jest tam!
Ale strzeż się, tak, strzeż się
w czasie drogi zrobić fałszywy krok!

Wszycy
Strzeż się! strzeż się!

Carmen
Na co tak patrzysz?

Don José
Mówię sobie, że tam
Żyje dobra i dzielna staruszka,
która wierzy, że jestem uczciwym człowiekiem.
Niestety, myli się...

Carmen
Kim jest ta kobieta?

Don José
Ach! Carmen, na moją duszę, nie drwij,
bo to jest moja matka.

Carmen
No cóż, wracaj do niej od razu.
Nasza profesja, jak widzisz, nie odpowiada ci
i zrobiłbyś bardzo dobrze, gdybyś odszedł jak najszybciej.

Don José
Odejść, rozstać się...

Carmen
Bez wątpienia.

Don José
Rozstać się z tobą, Carmen.
Słuchaj, jeśli powtórzysz to słowo...

Choeur
Oui, la fortune est là-bas!
Prends garde de faire un faux pas!

Tous
Prends garde de faire un faux pas!
prends garde de faire un faux pas!

Frasquita, Mercédès, Carmen, Choeur
Écoute, compagnon, écoute, écoute!
La fortune est là-bas, là-bas!
Prends garde, prends garde, pendant la route,
prends garde de faire un faux pas!

Don José, le Remendado, le Dancaïre, Choeur
Compagnon, écoute, compagnon, écoute,
la fortune est là-bas!
Mais prends garde, oui, prends garde,
pendant la route, de faire un faux pas!

Tous
Prends garde! prends garde!

Carmen
Que regardes-tu donc?

Don José
Je me dis que là-bas.
Il existe une bonne et brave vielle femme
Qui me croit honnête homme.
Elle se trompe hélas

Carmen
Qui donc est cette femme?

Don José
Ah! Carmen sur mon ame ne raille pas
Car c'est ma mére.

Carmen
Eh bien va la retrouver tout de suite
Notre metier, vois tu, ne te vaut rien
Et tur ferais fort bien de partir au plus vite

Don José
Partir, nous séparer.

Carmen
Sans doute.

Don José
Nous séparer Carmen.
Écoute! si tu redis ce mot...

Carmen
Tu me tuerais peut-être.
Quel regard... tu ne réponds rien.
Que m'importe après tout, le destin est le maître.

Le Dancaïre
Les gars! Venez
(à Don José)
Toi aussi!

Frasquita
Mêlons!

Mercédès
Mêlons!

Frasquita
Coupons!

Mercédès
Coupons!

Frasquita
Bien! c'est cela!

Mercédès
Bien! c'est cela!

Frasquita
Trois cartes ici,
quatre là!

Mercédès
Trois cartes ici,
quatre là!

Frasquita, Mercédès
Et maintenant, parlez, mes belles,
de l'avenir, donnez-nous des nouvelles.

Frasquita
Dites-nous qui nous trahira!

Mercédès
Dites-nous qui nous trahira!

Frasquita
Dites-nous qui nous aimera!

Mercédès
Dites-nous qui nous aimera!

Carmen
Zapewne mnie zabijesz.
Co za spojrzenie... nic nie odpowiadasz.
Co mi tam zresztą, los wszystkim rządzi.

Dancaïro
Chłopaki, chodźcie!
(do Don Joségo)
Ty też!

Frasquita
Tasujmy!

Mercédès
Tasujmy!

Frasquita
Przekładajmy!

Mercédès
Przekładajmy!

Frasquita
Dobrze, właśnie tak!

Mercédès
Dobrze, właśnie tak!

Frasquita
Tutaj trzy karty,
cztery tam!

Mercédès
Tutaj trzy karty,
cztery tam!

Frasquita, Mercédès
A teraz, mówcie, moje piękne,
o przyszłości, podajcie nam nowiny.

Frasquita
Powiedzcie nam, kto nas zdradzi!

Mercédès
Powiedzcie nam, kto nas zdradzi!

Frasquita
Powiedzcie nam, kto nas pokocha!

Mercédès
Powiedzcie nam, kto nas pokocha!

Frasquita, Mercédès
Mówcie, mówcie!
Powiedzcie nam, kto nas zdradzi!
Powiedzcie nam, kto nas pokocha!

Mercédès
Mówcie!

Frasquita
Mówcie!

Frasquita
Widzę zakochanego młodzieńca,
który mnie kocha, że bardziej nie można.

Mercédès
Mój jest bardzo bogaty i bardzo stary;
ale mówi o małżeństwie!

Frasquita *(dumnie)*
Wsiadam na jego konia
i w góry mnie unosi!

Mercédès
W zamku omalże królewskim
mój mnie umieszcza jak królową!

Frasquita
Miłość, której nie ma końca,
codziennie nowe szaleństwa!

Mercédès *(z radością)*
Złota tyle, ile zdołam utrzymać,
diamenty, szlachetne kamienie!

Frasquita
Mój zostaje sławnym hersztem,
stu ludzi za nim maszeruje!

Mercédès
Mój... mój... Mam wierzyć własnym oczom?...
tak... On umiera!
(z upojeniem)
Ach! jestem wdową i dziedziczę!

Frasquita, Mercédès
Ach! mówcie jeszcze, mówcie, moje piękne,
o przyszłości, podajcie nam nowiny.

Frasquita
Powiedzcie nam, kto nas zdradzi!

Frasquita, Mercédès
Parlez, parlez!
Dites-nous qui nous trahira,
dites-nous qui nous aimera!

Mercédès
Parlez!

Frasquita
Parlez!

Frasquita
Moi, je vois un jeune amoureux
qui m'aime on ne peut davantage;

Mercédès
Le mien est très riche et très vieux;
mais il parle de mariage!

Frasquita *(fièrement)*
Je me campe sur son cheval
et dans la montagne il m'entraîne!

Mercédès
Dans un château presque royal,
le mien m'installe en souveraine!

Frasquita
De l'amour à n'en plus finir,
tous les jours, nouvelles folies!

Mercédès *(avec joie)*
De l'or tant que j'en puis tenir,
des diamants, des pierreries!

Frasquita
Le mien devient un chef fameux,
cent hommes marchent à sa suite!

Mercédès
Le mien... le mien... en croirai-je mes yeux?..
Oui... Il meurt!
(avec ivresse)
Ah! je suis veuve et j'hérite!

Frasquita, Mercédès
Ah! Parlez encor, parlez, mes belles,
de l'avenir, donnez-nous des nouvelles.

Frasquita
Dites-nous qui nous trahira!

Mercédès
Dites-nous qui nous trahira!

Frasquita
Dites-nous qui nous aimera!

Mercédès
Dites-nous qui nous aimera!

Frasquita, Mercédès
Parlez encor! parlez encor!
Dites-nous qui nous trahira,
dites-nous qui nous aimera!

Elles recommencent à consulter les cartes.

Frasquita
Fortune!

Mercédès
Amour!

Carmen, depuis le commencement de la scène, suivait du regard le jeu de Mercédès et de Frasquita.

Carmen
Voyons, que j'essaie à mon tour.
(elle se met à tourner les cartes)
Carreau! Pique!
(tournant encor les cartes)
La mort!
J'ai bien lu!.. moi d'abord,
Ensuite lui... pour tous les deux, la mort!
(très-également et simplement)
En vain, pour éviter les réponses amères,
en vain tu mêleras!
Cela ne sert à rien, les cartes sont sincères
et ne mentiront pas!
Dans le livre d'en haut si ta page est heureuse,
mêle et coupe sans peur,
la carte sous tes doigts se tournera joyeuse,
t'annonçant le bonheur.
Mais si tu dois mourir, si le mot redoutable
est écrit par le sort,
recommence vingt fois, la carte impitoyable
répétera: la mort!
Oui, si tu dois mourir, recommence vingt fois,
la carte impitoyable
répétera: la mort!
(tournant les cartes)
encor!... encor!...
Toujours la mort!

Mercédès
Powiedzcie nam, kto nas zdradzi!

Frasquita
Powiedzcie nam, kto nas pokocha!

Mercédès
Powiedzcie nam, kto nas pokocha!

Frasquita, Mercédès
Mówcie jeszcze! Mówcie jeszcze!
Powiedzcie nam, kto nas zdradzi!
Powiedzcie nam, kto nas pokocha!

Zaczynają znowu wróżyć z kart.

Frasquita
Bogactwo!

Mercédès
Miłość!

Carmen od początku sceny śledziła wzrokiem grę Mercédès i Frasquity.

Carmen
Zobaczmy, teraz ja spróbuję.
(zaczyna odwracać karty)
Karo! Pik!
(dalej odwraca karty)
Śmierć!
Dobrze odczytałam!.. Najpierw ja,
potem on!... Dla obojga – śmierć...
(bardzo równo i prosto)
Na próżno, by uniknąć gorzkich odpowiedzi,
na próżno będziesz tasować!
To nie zda się na nic, karty są szczere
i nie skłamią!
W księdze tam w górze, jeśli twoja strona jest szczęśliwa,
tasuj i przekładaj bez lęku,
karta pod twoimi palcami odwróci się radośnie,
zwiastując ci szczęście.
Lecz jeśli musisz umrzeć, jeśli straszne słowo
jest zapisane przez los,
choćbyś zaczynała dwadzieścia razy, karta nieubłagana
powtórzy: śmierć!
Tak, jeśli musisz umrzeć, zaczynaj dwadzieścia razy,
karta nieubłagana
powtórzy: śmierć!
(odwracając karty)
Znowu!... znowu!...
Wciąż śmierć!

Frasquita, Mercédès
Mówcie jeszcze, mówcie, moje piękne,
o przyszłości, podajcie nam nowiny.

Frasquita
Powiedzcie nam, kto nas zdradzi!

Mercédès
Powiedzcie nam, kto nas zdradzi!

Carmen
Znowu!

Frasquita
Powiedzcie nam, kto nas pokocha!

Mercédès
Powiedzcie nam, kto nas pokocha!

Carmen
Znowu!

Frasquita, Mercédès
Mówcie jeszcze! Mówcie jeszcze!
Powiedzcie nam, kto nas zdradzi,
powiedzcie nam, kto nas pokocha!

Carmen
Rozpacz!
Śmierć! śmierć!
Znowu... śmierć!

Mercédès
Bogactwo!

Frasquita
Miłość!

Carmen
Wciąż śmierć!

Mercédès
Bogactwo!

Frasquita
Miłość!

Carmen
Wciąż śmierć!

Frasquita
Znowu! znowu!

Frasquita, Mercédès
Parlez encor, parlez, mes belles,
de l'avenir, donnez-nous des nouvelles.

Frasquita
Dites-nous qui nous trahira!

Mercédès
Dites-nous qui nous trahira!

Carmen
Encor!

Frasquita
Dites-nous qui nous aimera!

Mercédès
Dites-nous qui nous aimera!

Carmen
Encor!

Frasquita, Mercédès
Parlez encor! parlez encor!
Dites-nous qui nous trahira,
dites-nous qui nous aimera!

Carmen
Le désespoir!
La mort! la mort!
Encor... la mort!

Mercédès
Fortune!

Frasquita
Amour!

Carmen
Toujours la mort!

Mercédès
Fortune!

Frasquita
Amour!

Carmen
Toujours la mort!

Frasquita
Encor!

Frasquita, Mercédès
Encor!

Frasquita, Mercédès, Carmen
Encor! encor!

Rentrent le Dancaïre et le Remendado.

scène III

Carmen, Don José, Frasquita, Mercédès, le Dancaïre, Le Remendado

Carmen
Eh bien?

Le Dancaïre
Nous avons vu des douaniers.

Carmen
Nous allons nous en occuper de vos douniers.

Don José
Carmen!

Le Dancaïre
Toi, laisse-nous tranquille avec ta jalousie!

Frasquita, Mercédès
Quant au douanier, c'est notre affaire!
Tout comme un autre, il aime à plaire,
il aime à faire le galant;

Carmen
Quant au douanier, quant au douanier, c'est notre affaire!
Tout comme un autre, il aime à plaire,
il aime à plaire, il aime à faire le galant;

Frasquita, Mercédès, Carmen
Ah! Laissez-nous passer en avant!

Frasquita, Mercédès, Choeur des Bohémiennes *(S)*
Quant au douanier, c'est notre affaire!
Tout comme un autre, il aime à plaire,
il aime à faire le galant;

Carmen, Choeur des Bohémiennes *(A)*
Quant au douanier, quant au douanier, c'est notre affaire!
Tout comme un autre, il aime à plaire,
il aime à plaire, il aime à faire le galant;

Frasquita, Mercédès
Znowu! znowu!

Frasquita, Mercédès, Carmen
Znowu! znowu!

Wracają Dancaïro i Remendado.

scena III

Carmen, Don José, Frasquita, Mercédès, Dancaïro, Remendado

Carmen
No i co?

Dancaïro
Widzieliśmy celników.

Carmen
My się zajmiemy tymi waszymi celnikami.

Don José
Carmen!

Dancaïro
Ty zostaw nas w spokoju z tą twoją zazdrością!

Frasquita, Mercédès
Co do celnika, to już nasza sprawa!
Całkiem jak inni, lubi się podobać,
lubi się podobać, lubi flirtować;

Carmen
Co do celnika, co do celnika, to nasza sprawa!
Całkiem jak inni, lubi się podobać,
lubi się podobać, lubi flirtować;

Frasquita, Mercédès, Carmen
Ach! pozwólcie nam iść przodem!

Frasquita, Mercédès, Chór Cyganek *(soprany)*
Co do celnika, to już nasza sprawa!
Całkiem jak inni, lubi się podobać,
lubi się podobać, lubi flirtować;

Carmen, Chór Cyganek *(alty)*
Co do celnika, co do celnika, to nasza sprawa!
Całkiem jak inni, lubi się podobać,
lubi się podobać, lubi flirtować;

Wszystkie kobiety
Ach! pozwólcie nam iść przodem!

Frasquita, Mercédès, Carmen, Remendado, Dancaïro, Chór
On lubi się podobać!

Frasquita
Celnik będzie łaskawy!

Wszyscy
Jest miły!

Carmen
Celnik będzie szarmancki!

Wszyscy
Lubi się podobać!

Mercédès
Celnik będzie zalotny!

Frasquita
Tak, celnik będzie nawet nadskakujący!

Frasquita, Mercédès
Tak, celnik to nasza sprawa!
Całkiem jak inni, lubi flirtować,
lubi się zalecać,
pozwólcie nam iść przodem!

Carmen
Tak, celnik, tak, celnik to nasza sprawa!
Całkiem jak inni, lubi się podobać,
lubi się podobać, lubi flirtować,
pozwólcie nam iść przodem!

Chór Cyganów
Co do celnika, to jest ich sprawa!
Całkiem jak inni lubi się podobać!
On lubi flirtować!
Pozwólcie im pójść przodem, tak, pójść przodem!

Remendado, Dancaïro, Chór Cyganów
Co do celnika, to jest ich sprawa!
Całkiem jak inni lubi się podobać!
On lubi flirtować!

Frasquita, Mercédès, Carmen
Nie chodzi o bitwę;
nie, chodzi po prostu o to,
by dać się objąć w talii

Toutes les femmes
Ah! Laissez-nous passer en avant!

Frasquita, Mercédès, Carmen, le Remendado, le Dancaïre, Choeur
Il aime à plaire!

Frasquita
Le douanier sera clément!

Tous
Il est galant!

Carmen
Le douanier sera charmant!

Tous
Il aime à plaire!

Mercédès
Le douanier sera galant!

Frasquita
Oui, le douanier sera même entreprenant!

Frasquita, Mercédès
Oui, le douanier, c'est notre affaire!
Tout comme un autre, il aime à plaire,
il aime à faire le galant,
laissez-nous passer en avant!

Carmen
Oui, le douanier, oui, le douanier, c'est notre affaire!
Tout comme un autre, il aime à plaire,
il aime à plaire, il aime à faire le galant,
laissez-nous passer en avant!

Choeur des Bohémiens
Quant au douanier, c'est leur affaire!
Tout comme un autre, il aime à plaire!
Il aime à faire le galant!
Laissez-les passer en avant, oui, passer en avant!

Le Remendado, le Dancaïre, Choeur des Bohémiens
Quant au douanier, c'est leur affaire!
Tout comme un autre, il aime à plaire!
Il aime à faire le galant!

Frasquita, Mercédès, Carmen
Il ne s'agit pas de bataille;
non, il s'agit tout simplement
de se laisser prendre la taille

et d'écouter un compliment.
S'il faut aller jusqu'au sourire,
que voulez-vous! on sourira!

Frasquita, Mercédès, Carmen, Choeur
Et d'avance, je puis le dire,
la contrebande passera!

Choeur
La contrebande passera!

Frasquita
En avant! marchons! allons! en avant!

Mercédès
En avant! marchons! en avant!

Carmen
En avant! marchons!

Choeur
En avant!

Frasquita, Mercédès, Choeur
Le douanier, c'est notre affaire!
Tout comme un autre, il aime à plaire,
il aime à faire le galant!

Carmen, Choeur
Oui, le douanier, oui, le douanier, c'est notre affaire!
Tout comme un autre, il aime à plaire,
il aime à plaire, il aime à faire le galant!

Le Remendado, le Dancaïre, Choeur
Le douanier, c'est leur affaire!
Comme un autre, il aime à plaire,
il aime à faire le galant!

Frasquita, Mercédès, Carmen
Ah! laissez-nous passer en avant!
Marchons en avant!
Ah! marchons, marchons! En avant!

Le Remendado, le Dancaïre, Choeur
Oui, passez en avant!
En avant! en avant!
Oui! oui, en avant!

Choeur
Oui, passez en avant!
En avant! en avant!
Oui! en avant!

i wysłuchać komplementu.
Jeśli trzeba będzie posunąć się do uśmiechu,
cóż chcecie – uśmiechniemy się!

Frasquita, Mercédès, Carmen, Chór
I z góry mogę powiedzieć,
że kontrabanda przejdzie!

Chór
Kontrabanda przejdzie!

Frasquita
Naprzód! maszerujmy! dalej! naprzód!

Mercédès
Naprzód! maszerujmy! naprzód!

Carmen
Naprzód! maszerujmy!

Chór
Naprzód!

Frasquita, Mercédès, Chór
Celnik to nasza sprawa!
Całkiem jak inni lubi się podobać,
lubi flirtować!

Carmen, Chór
Tak, celnik, tak, celnik to nasza sprawa!
Całkiem jak inni lubi się podobać,
lubi się podobać, lubi flirtować!

Remendado, Dancaïro, Chór
Celnik to ich sprawa!
Całkiem jak inni lubi się podobać,
lubi flirtować!

Frasquita, Mercédès, Carmen
Ach! pozwólcie nam pójść naprzód!
Maszerujmy naprzód!
Ach! maszerujmy, maszerujmy! Naprzód!

Remendado, Dancaïro, Chór
Tak, idźcie naprzód!
Naprzód! naprzód!
Tak! tak! naprzód!

Chór
Tak, idźcie naprzód!
Naprzód! naprzód!
Tak! Naprzód!

Chór
Ach! Chodźmy naprzód!
Maszerujmy naprzód!
maszerujmy, maszerujmy! Naprzód!

Wszyscy wychodzą. José zamyka pochód i wychodzi, sprawdzając spłonkę swojego karabinu; na chwilę przed tym, gdy on wyjdzie, widać głowę człowieka, wychylającego się zza skały. To przewodnik.

scena III

Przewodnik, później Micaëla

Przewodnik zbliża się ostrożnie, potem daje znak Micaeli, której jeszcze nie widać: Jesteśmy na miejscu.

Micaëla
To jest zwykła kryjówka przemytników.
On tutaj jest, zobaczę go
i obowiązek, który mi narzuciła jego matka,
wypełnię bez drżenia.

Mówię, że nic mnie nie przeraża,
mówię, niestety! że odpowiadam za siebie;
lecz na próżno udaję odważną,
w głębi serca umieram ze strachu!
Sama w tym dzikim miejscu,
zupełnie sama boję się,
ale to źle, że się boję;
Ty mi dasz odwagę,
Ty mnie ochronisz, Panie!

Wkrótce zobaczę z bliska tę kobietę,
której przeklęte sztuczki
zrobiły nikczemnika
z tego, którego niegdyś kochałam!
Ona jest niebezpieczna... ona jest piękna!...
Ale ja nie chcę się bać!
Nie, nie, nie chcę się bać!...
Będę mówić głośno w jej obecności... Ach!
Panie, ty mnie ochronisz!
Panie, ty mnie ochronisz! ach!
Mówię, że nic mnie nie przeraża,
mówię, niestety! że odpowiadam za siebie;
ale na próżno udaję odważną,
w głębi serca umieram ze strachu!
Sama w tym dzikim miejscu,
całkiem sama boję się,
ale to źle, że się boję;
Ty dasz mi odwagę,

Choeur
Ah! Laissons-nous passer en avant!
Marchons en avant!
marchons, marchons! En avant!

Tout le monde sort. José ferme la marche et sort en examinent l'amorce de sa carabine; un peu avant qu'il soit sorti, on voit un homme passer sa tête au-dessus du rocher. C'est un guide.

scène III

Le Guide, puis Micaëla

Le Guide il s'avance avec précaution, puis fait un signe à Micaëla que l'on ne voit pas encore. Nous y sommes.

Micaëla
C'est des contrebandiers le refuge ordinaire
Il est ici je le verrai.
Et le devoir que m'imposa sa mere
Sans trembler je l'accomplirai.

Je dis que rien ne m'épouvante,
je dis, hélas! que je réponds de moi;
mais j'ai beau faire la vaillante,
au fond du coeur, je meurs d'effroi!
Seule en ce lieu sauvage,
toute seule j'ai peur,
mais j'ai tort d'avoir peur;
vous me donnerez du courage,
vous me protégerez, Seigneur!

Je vais voir de près cette femme
dont les artifices maudits
ont fini par faire un infâme
de celui que j'aimais jadis!
Elle est dangereuse... elle est belle!...
Mais je ne veux pas avoir peur!
Non, non, je ne veux pas avoir peur!...
Je parlerai haut devant elle... ah!
Seigneur, vous me protégerez!
Seigneur, vous me protégerez! ah!
Je dis que rien ne m'épouvante,
je dis, hélas! que je réponds de moi;
mais j'ai beau faire la vaillante,
au fond du coeur je meurs d'effroi!
Seule en ce lieu sauvage,
toute seule j'ai peur,
mais j'ai tort d'avoir peur;
vous me donnerez du courage,

vous me protégerez, Seigneur!
Protégez moi! O Seigneur!
Donnez moi du courage!
Protégez moi! O Seigneur!
Protégez moi, Seigneur!

scène IV

Escamillo, puis Don José.

Don José *(à Escamillo)*
Holà! Qui êtes-vous!... Répondez!

Le torero
Je suis Escamillo, torero de Grenade.

Don José
Escamillo!

Le torero
C'est moi!

Don José *(remettant son couteau à sa ceinture)*
Je connais votre nom.
Soyez le bienvenu; mais vraiment, camarade,
vous pouviez y rester.

Le torero
Je ne vous dis pas non.
Mais je suis amoureux, mon cher, à la folie!
Et celui-là serait un pauvre compagnon
qui pour voir ses amours ne risquerait sa vie!

Don José
Celle que vous aimez est ici?

Le torero
Justement.
C'est une zingara, mon cher...

Don José
Elle s'appelle?

Le torero
Carmen.

Don José
Carmen!

Le torero
Carmen, oui, mon cher.

Ty mnie ochronisz, Panie!
Chroń mnie! O Panie!
daj mi odwagę!
Chroń mnie! O Panie!
chroń mnie, Panie!

scena IV

Escamillo, potem Don José

Don José *(do Escamilla)*
Hej tam! Kim jesteś!... Odpowiadaj!

Torreador
Jestem Escamillo, Torreador z Grenady.

Don José
Escamillo!

Torreador
To ja.

Don José *(wkładając swój nóż z powrotem za pas)*
Znam twoje imię.
Bądź pozdrowiony; ale naprawdę, towarzyszu,
mogłeś tam zostać na amen.

Torreador
Nie przeczę.
Ale jestem zakochany, mój drogi, do szaleństwa!
A byłby nędznym kompanem ten,
kto, by zobaczyć swoją ukochaną, nie ryzykowałby życiem.

Don José
Ta, którą pan kocha, jest tutaj?

Torreador
Owszem.
To Cyganka, mój drogi...

Don José
A nazywa się?

Torreador
Carmen.

Don José
Carmen!

Torreador
Carmen, tak, mój drogi.

Miała za kochanka,
miała za kochanka
pewnego żołnierza, który niegdyś dla niej zdezerterował.

Don José *(na stronie)*
Carmen!

Torreador
Uwielbiali się! Ale to już skończone, jak sądzę,
miłostki Carmen nie trwają nawet sześć miesięcy.

Don José
Pan ją jednak kocha!

Torreador
Kocham ją!

Don José
Pan ją jednak kocha!...

Torreador
Kocham ją,
tak, mój drogi, kocham ją,
kocham ją do szaleństwa!

Don José
Ale kto chce nam zabrać nasze cygańskie dziewczęta,
dobrze wiesz, że musi zapłacić?...

Torreador *(wesoło)*
Niech będzie! To się zapłaci, niech będzie, zapłaci się.

Don José *(groźnie)*
I że ceną są pchnięcia noża!

Torreador *(zaskoczony)*
Pchnięcia noża!

Don José
Rozumie pan?

Torreador
Przemowa jest bardzo wyraźna.
(z lekkim odcieniem ironii)
Ten dezerter, ten piękny żołnierz, którego kocha,
czy też przynajmniej, którego kochała, to zatem ty?

Don José
Tak, to ja we własnej osobie!

Torreador
Wspaniale, mój drogi,

Elle avait pour amant,
elle avait pour amant,
un soldat qui jadis a déserté pour elle;

Don José *(à part)*
Carmen!

Le torero
Ils s'adoraient! mais c'est fini, je crois,
les amours de Carmen ne durent pas six mois.

Don José
Vous l'aimez cependant!

Le torero
Je l'aime!

Don José
Vous l'aimez cependant!...

Le torero
Je l'aime,
oui, mon cher, je l'aime,
je l'aime à la folie!

Don José
Mais pour nous enlever nos filles de Bohême
savez-vous bien qu'il faut payer?...

Le torero *(goiment)*
Soit! on paiera, soit! on paiera.

Don José *(menaçant)*
Et que le prix se paie à coups de navaja!

Le torero *(surpris)*
À coups de navaja!

Don José
Comprenez-vous?

Le torero
Le discours est très net.
(avec une légère teinte d'ironie)
Ce déserteur, ce beau soldat qu'elle aime,
ou du moins qu'elle aimait, c'est donc vous?

Don José
Oui, c'est moi-même!

Le torero
J'en suis ravi, mon cher!

J'en suis ravi, mon cher!
Et le tour est complet!

Tous les deux, la navaja à la main, se drapent dans leurs monteaux.

Don José
Enfin ma colère
trouve à qui parler,
le sang, oui, le sang, je l'espère,
va bientôt couler!

Le torero
Quelle maladresse,
j'en rirais, vraiment!
Chercher la maîtresse
et trouver, trouver l'amant!

Don José, Le torero
Mettez-vous en garde
et veillez sur vous!
Tant pis pour qui tarde
à parer les coups!
Mettez-vous en garde,
veillez sur vous!

Ils se mettent en garde à une certaine distance.

Le torero
Je la connais, ta garde navarraise,
et je te préviens en ami
qu'elle ne vaut rien.
Sans répondre Don José marche sur le toréro.
À ton aise!
Je t'aurai du moins averti.

Combat; musique de scène. Le toréro très-calme cherche seulement à se défendre.

Don José
Tu m'épargnes, maudit!

Le torero
À ce jeu de couteau
je suis trop fort pour toi!

Don José
Voyons cela!

Rapide et très-vif engagement corps à corps. José se trouve à la merci du torero qui ne le frappe pas.

bardzo się z tego cieszę, mój drogi!
i wszystko już wiadomo!

Obaj, z nożami w ręku, owijają się płaszczami.

Don José
Wreszcie mój gniew
ma do kogo przemówić,
krew, tak, krew, mam nadzieję,
wkrótce popłynie!

Torreador
Co za niezręczność,
śmiałbym się z tego, doprawdy!
Szukać kochanki
a znaleźć, znaleźć kochanka!

Don José, Torreador
Stawaj do walki
i strzeż się!
Tym gorzej dla tego, kto nie zdąży
odparować pchnięć!
Stawaj do walki,
strzeż się!

Stają do walki w pewnej odległości od siebie.

Torreador
Ja ją znam, tę twoją gardę z Nawarry,
i ostrzegam cię po przyjacielsku,
że ona nie jest nic warta.
Don José, nie odpowiadając, naciera na Escamillo.
Jak chcesz!
Przynajmniej cię uprzedziłem.

Walka; muzyka. Torreador, bardzo spokojny, próbuje tylko się bronić.

Don José
Ty mnie oszczędzasz, przeklęty!

Torreador
W tej grze z nożami
jestem zbyt dobry dla ciebie!

Don José
Zobaczmy to!

Gwałtowne i bardzo żywe starcie bezpośrednie. Don José znajduje się na łasce Escamillo.

Torreador
No pięknie!
Twoje życie należy do mnie, ale w sumie
moim zawodem,
moim zawodem jest zabijanie byków,
nie przebijanie serca człowieka!

Don José
Uderz albo umieraj!
To nie jest gra!

Torreador *(rozluźniając się)*
Niech będzie! Ale przynajmniej nieco odetchnij.

Don José
Stawaj do walki!

Torreador
Stawaj do walki!

Don José, Torreador
Stawaj do walki
i strzeż się!
Tym gorzej dla tego, kto nie zdąży
odparować pchnięć!
Stawaj do walki,
strzeż się!

Torreador
Stawaj!

Don José
Dalej!

Torreador
Dalej!

Don José
Stawaj!

Torreador
Stawaj!

Don José, Torreador
Strzeż się!
Strzeż się!

Po ostatnim zworciu walka zostaje podjęta na nowo. Torrero poślizgnął się i padł na trawnik. Don José zamierza go pchnąć. Wchodzą Carmen i Dancaïro, [Carmen] wstrzymuje ramię Don Joségo. Torreador podnosi się; Remendado, Mercédès, Frasquita i przemytnicy wchodzą w tym czasie.

Le torero
Tout beau!
Ta vie est à moi, mais en somme,
j'ai pour métier,
j'ai pour métier de frapper le taureau,
non de trouer le coeur de l'homme!

Don José
Frappe ou bien meurs!
Ceci n'est pas un jeu!

Le torero *(se dégogeant)*
Soit! mais au moins, respire un peu!

Don José
En garde!

Le torero
En garde!

Don José, Le torero
Mettez-vous en garde
et veillez sur vous!
Tant pis pour qui tarde
à parer les coups!
Mettez-vous en garde,
veillez sur vous!

Le torero
En garde!

Don José
Allons!

Le torero
Allons!

Don José
En garde!

Le torero
En garde!

Don José, Le torero
Veillez sur vous!
veillez sur vous!

Après le dernier ensemble, reprise du combat. Le torero glisse et tombe sur le gazon. Don José va le frapper. Entrent Carmen et le Dancaïre, arrête le bras de Don José Le torero se relève; le Remendado, Mercédès, Frasquita et les contrebandiers rentrent pendant ce temps.

Carmen
Holà! holà! José!

Le torero *(se relevant, galant)*
Vrai! j'ai l'âme ravie
que ce soit vous, Carmen, qui me sauviez la vie!

Le torero *(à Don José)*
Quant à toi, beau soldat:
nous sommes manche à manche, et nous jouerons la belle,
oui, nous jouerons la belle
le jour où tu voudras reprendre le combat.

Le Dancaïre *(s'interposant)*
C'est bon, c'est bon! plus de querelle!
Nous, nous allons partir.
(à torero)
Et toi... et toi l'ami, bonsoir!

Le torero
Souffrez au moins qu'avant de vous dire au revoir
je vous invite tous aux courses de Séville,
je compte pour ma part y briller de mon mieux...
(avec intention)
Et qui m'aime y viendra!
Et qui m'aime y viendra!
(à Don José qui fait un geste de menace, froidement)
L'ami, tiens-toi tranquille!
(regardant Carmen)
J'ai tout dit...
Oui, j'ai tout dit...
Et je n'ai plus ici qu'à faire mes adieux!

Jeu de scène. Don José veut s'élancer sur Le torero. Le Doncaïre et le Remendado le retiennent. Le torero sort très lentement.

Don José *(à Carmen, menaçant, mais contenu)*
Prends garde à toi...
Carmen, je suis las de souffrir!

Carmen lui répond par un léger mouvement d'épaules et s'éloigne de lui.

Le Dancaïre
En route, en route, il faut partir!

Choeur
En route, en route, il faut partir!

Le Remendado
Halte! quelqu'un est là qui cherche à se cacher.

Carmen
Hola! hola! José!

Torreador *(podnosząc się, wytwornie)*
Doprawdy! Moja dusza się raduje,
że to pani, Carmen, uratowała mi życie!

Torreador *(do Don Joségo)*
Co do ciebie, piękny żołnierzu:
mamy remis i zagramy o tę piękność,
tak, zagramy o tę piękność
w dniu, kiedy zechcesz podjąć walkę na nowo.

Dancaïro *(stojąc pomiędzy nimi)*
Dobrze, dobrze! dosyć zwad!
Zaraz wyruszamy.
(do torreadora)
A tobie... a tobie, przyjacielu, dobranoc!

Torreador
Znieście chociaż, abym, zanim wam powiem do widzenia,
zaprosił was wszystkich na walki w Sewilli.
Liczę ze swej strony, że tam zabłysnę najlepiej jak zdołam...
(z intencją)
A kto mnie kocha, przybędzie!
a kto mnie kocha, przybędzie!
(do Don Joségo, który czyni gest groźby, zimna)
Przyjacielu, uspokój się!
(patrząc na Carmen)
Powiedziałem wszystko...
tak, powiedziałem wszystko...
i powinienem jeszcze tylko się pożegnać!

Gra sceniczna. Don José chce rzucić się na torreadora. Dancaïro i Remendado go przytrzymują. Torreador wychodzi bardzo wolno.

Don José *(do Carmen, grożąc, lecz opanowany)*
Strzeż się...
Carmen, mam dosyć męczarni!

Carmen mu odpowiada lekkim wzruszeniem ramion i odchodzi od niego.

Dancaïro
W drogę, w drogę trzeba ruszać!

Chór
W drogę, w drogę trzeba ruszać!

Remendado
Stać! Tam jest ktoś, kto próbuje się ukryć.

Przyprowadza Micaëlę.

Carmen
Kobieta!

Dancaïro
Do licha! Szczęśliwa niespodzianka!

Don José *(poznając Micaëlę)*
Micaëla!

Micaëla
Don José!

Don José
Nieszczęsna!
Po co tu przyszłaś?

Micaëla
Ja! Przyszłam się z tobą spotkać.
Gdzieś tam jest chatka,
gdzie, nieustannie się modląc,
matka, twoja matka
płacze, niestety! nad swoim dzieckiem!
Ona płacze i ciebie woła,
płacze i wyciąga do ciebie ramiona!
Ty zlitujesz się nad nią,
José, ach! José, pójdziesz tam ze mną!

Carmen *(do Don Joségo, akcentując dobitnie)*
Idź stąd, idź stąd, dobrze zrobisz,
nasza profesja dla ciebie się nie nadaje.

Don José *(do Carmen)*
Mówisz, żebym za nią poszedł!

Carmen
Tak, powinieneś odejść!

Don José
Mówisz, żebym za nią poszedł...
żebyś ty, ty mogła pobiec
za swoim nowym kochankiem!
Nie! nie, naprawdę!
(zdecydowanie)
Choćby miało to mnie kosztować życie,
nie, Carmen, nie odejdę!
A łańcuch, który nas łączy,
będzie nas łączył aż po zgon!
Choćby miało mnie to kosztować życie,
nie, nie, nie, ja nie odejdę!

Il amène Micaëla.

Carmen
Une femme!

Le Dancaïre
Pardieu! la surprise est heureuse!

Don José *(reconnaissant Micaëla)*
Micaëla!

Micaëla
Don José!

Don José
Malheureuse!
Que viens-tu faire ici?

Micaëla
Moi! je viens te chercher!
Là-bas est la chaumière
où sans cesse priant,
une mère, ta mère,
pleure, hélas! sur son enfant!
Elle pleure et t'appelle,
elle pleure et te tend les bras!
Tu prendras pitié d'elle,
José, ah! José, tu me suivras!

Carmen *(à Don José, martelé)*
Va-t'en, va-t'en, tu feras bien,
notre métier ne te vaut rien!

Don José *(à Carmen)*
Tu me dis de la suivre!

Carmen
Oui, tu devrais partir!

Don José
Tu me dis de la suivre...
Pour que toi tu puisses courir
après ton nouvel amant!
Non! non vraiment!
(résolument)
Dût-il m'en coûter la vie,
non, Carmen, je ne partirai pas!
Et la chaîne qui nous lie
nous liera jusqu'au trépas!...
Dût-il m'en coûter la vie,
non, non, non, je ne partirai pas!

Micaëla
Écoute-moi, je t'en prie,
ta mère te tend les bras!
Cette chaîne qui te lie,
José, tu la briseras!

Frasquita, Mercédès, le Remendado, le Dancaïre, Choeur
Il t'en coûtera la vie,
José, si tu ne pars pas,
et la chaîne qui vous lie
se rompra par ton trépas!

Don José *(à Micaëla)*
Laisse-moi!

Micaëla
Hélas! José!

Don José
Car je suis condamné!

Frasquita, Mercédès, le Remendado, le Dancaïre, Choeur
José! prends garde!

Don José *(avec emportement)*
Ah! je te tiens, fille damnée!
Je te tiens, et je te forcerai bien
à subir la destinée
qui rive ton sort au mien!
Dût-il m'en coûter la vie,
non, non, non, je ne partirai pas!

Frasquita, Mercédès, le Remendado, le Dancaïre, Choeur
Ah! prends garde, prends garde, Don José!

Micaëla *(avec autorité)*
Une parole encore;
(tristement)
ce sera la dernière!
Ta mère, hélas!
ta mère se meurt... et ta mère
ne voudrait pas mourir sans t'avoir pardonné!

Don José
Ma mère! elle se meurt!

Micaëla
Oui, Don José!

Don José
Partons! ah! partons!
(à Carmen)

Micaëla
Posłuchaj nmie, proszę cię,
twoja matka wyciąga do ciebie ramiona!
Ten łańcuch, który cię pęta,
José, ty rozerwiesz!

Frasquita, Mercédès, Remendado, Dancaïro, Chór
To cię będzie kosztować życie,
José, jeśli nie odejdziesz,
a łańcuch, który was łączy,
rozerwie się przez twoją śmierć!

Don José *(do Micaëli)*
Zostaw mnie!

Micaëla
Niestety! José!

Don José
Bo jestem przeklęty!

Frasquita, Mercédès, Remendado, Dancaïro, Chór
José! strzeż się!

Don José *(porywczo)*
Ach! trzymam cię, dziewczyno przeklęta!
Trzymam i zmuszę cię,
żebyś zniosła przeznaczenie,
które spaja z moim twój los!
Choćby miało mnie to kosztować życie,
nie, nie, nie, ja nie odejdę!

Frasquita, Mercédès, Remendado, Dancaïro, Chór
Ach! strzeż się, strzeż się, Don José!

Micaëla *(stanowczo)*
Jeszcze tylko jedno słowo;
(smutno)
to będzie ostatnie!
Twoja matka, niestety!
twoja matka umiera... i twoja matka
nie chciałaby umrzeć, nie przebaczywszy tobie!

Don José
Moja matka! ona umiera!

Micaëla
Tak, Don José!

Don José
Ruszajmy! ach! ruszajmy!
(do Carmen)

Ciesz się... odchodzę... ale...
jeszcze się zobaczymy!
Zabiera Micaëlę. Słychać torreadora.

Torreador *(w oddali)*
Torreadorze, stawaj do walki!
Torreadorze! Torreadorze!
I pomyśl dobrze, pomyśl walcząc,
że czarne oko na ciebie spogląda
i że miłość na ciebie czeka,
Torreadorze, miłość, miłość cię oczekuje!
Torreadorze, miłość cię czeka!

Carmen słucha i wychyla się ponad skałami. Cyganie podnieśli swoje pakunki i ruszają w drogę.

kurtyna

Sois contente... je pars... mais...
nous nous reverrons!
Il entraine Micaëla. On entend Le torero.

Le torréro *(au loin)*
Toréador, en garde!
Toréador! Toréador!
Et songe bien, oui, songe en combattant
qu'un oeil noir te regarde
et que l'amour t'attend,
Toréador, l'amour, l'amour t'attend!
Toréador, l'amour t'attend,

Carmen écoute et se penche sur les rochers. Les Bohémiens ont pris leurs ballots et se mettent en marche.

rideau

akt czwarty

Plac w Sewilli. W głębi sceny mury starych aren... Wejście do cyrku jest zamknięte długą płócienną zasłoną. Jest to dzień walki byków. Wielkie poruszenie na placu. Sprzedawcy pomarańczy, wachlarzy itd. itd.

scena I

Porucznik, Frasquita, Mercédès, itd.,
potem Carmen i Escamilla

Sprzedawcy papierosów i wina
Po dwa cuartos! Po dwa cuartos!

Sprzedawcy programów, wody, papierosów i wina
Po dwa cuartos! Po dwa cuartos!

Sprzedawcy i sprzedawczynie wachlarzy, programów, wody, pomarańczy, papierosów i wina
Po dwa cuartos! Po dwa cuartos!

acte quatrième

Une place à Séville. Au fond du théâtre les murailles de vielles arènes... L'entrée du cirque est fermée par un long velum. C'est le jour d'un combat de taureaux. Grand movement sur la place. Marchands d'oranges, d'éventails, etc. etc.

scène I

Le Lieutenant, Andrès, Frasquita, Mercédès, etc.,
puis Carmen et Escamilla

Marchands de cigarettes et de vins
À deux cuartos! À deux cuartos!

Marchands de programmes, d'eau, de cigarettes et de vins
À deux cuartos! À deux cuartos!

Marchands et marchandes d'oranges, de programmes, d'eau, d'oranges, de cigarettes et de vins
À deux cuartos! À deux cuartos!

Marchandes d'éventails
Des éventails pour s'éventer!

Pendant le choeur, paraissent Zuniga et Andrès avec Mercédès et Frasquita.

Marchandes d'oranges
Des oranges pour grignotter!

Marchands de programmes
Le programme avec les détails!

Marchands de vins
Du vin!

Marchands d'eau
De l'eau!

Marchands de cigarettes
Des cigarettes!

Marchandes d'éventails
À deux cuartos!

Marchandes d'éventails et d'oranges
À deux cuartos!

Marchands et marchandes d'éventails, d'oranges, de programmes, et d'eau
À deux cuartos!

Tous les marchands
À deux cuartos!
Voyez! à deux cuartos!
Séñoras et Caballeros!

Pendant ce premier choeur sont entrés les deux officiers du deuxième acte oyant au bras les deux bohémiennes, Mercédès et Frasquita.

Zuniga *(aux marchandes)*
Des oranges... vite.

Plusieurs marchandes d'oranges *(se precipitant)*
En voici...
Prenez, prenez, mesdemoiselles.

Une marchande *(à l'officier qui paie)*
Merci, mon officier, merci!

Marchandes d'oranges *(à Zuniga)*
Celles-ci, séñor, sont plus belles!

Sprzedawczynie wachlarzy
Wachlarze do wachlowania!

W czasie chóru pojawiają się Zuniga i Andrès z Mercédès i Frasquitą.

Sprzedawczynie pomarańczy
Pomarańcze do pogryzania!

Sprzedawcy programów
Szczegółowy program!

Sprzedawcy win
Wino!

Sprzedawcy wody
Woda!

Sprzedawcy papierosów
Papierosy!

Sprzedawczynie wachlarzy
Po dwa cuartos!

Sprzedawczynie wachlarzy i pomarańczy
Po dwa cuartos!

Sprzedawcy i sprzedawczynie wachlarzy, pomarańczy, programów i wody
Po dwa cuartos!

Wszyscy sprzedawcy
Po dwa cuartos!
Spójrzcie! po dwa cuartos!
Panie i panowie!

Podczas tego pierwszego chóru weszło dwóch oficerów z drugiego aktu, trzymających pod ramię dwie Cyganki, Mercédès i Frasquitę.

Zuniga *(do handlarek)*
Pomarańcze... szybko.

Kilka sprzedawczyń pomarańczy *(tłocząc się)*
Proszę...
Bierzcie, bierzcie, panienki.

Sprzedawczyni *(do oficera, który płaci)*
Dziękuję, panie oficerze, dziękuję!

Sprzedające pomarańcze *(do Zunigi)*
Te, señor, są ładniejsze!

Sprzedawczynie wachlarzy
Wachlarze do wachlowania!

Sprzedawczynie pomarańczy
Pomarańcze do pogryzania!

Sprzedawcy programów
Szczegółowy program!

Sprzedawcy win
Wino!

Sprzedawcy wody
Woda!

Sprzedawcy papierosów
Papierosy!

Zuniga
Hej tam! Wachlarze!

Cygan *(pchając się)*
Czy chce pan też lornetki?

Sprzedawczynie wachlarzy
Po dwa cuartos!

Sprzedawczynie wachlarzy i pomarańczy
Po dwa cuartos!

Sprzedawcy i sprzedawczynie wachlarzy i pomarańczy, programów i wina
Po dwa cuartos!

Wszyscy sprzedawcy
Po dwa cuartos! Po dwa cuartos!
Patrzcie! po dwa cuartos!
Panie i panowie!
Po dwa cuartos! Po dwa cuartos!
Po dwa cuartos! Patrzcie! Patrzcie!

Na zewnątrz słychać głośne krzyki... fanfary itd.
To przybycie kwadryli [zespołu torreadorów].

Dzieci *(zza sceny)*
Oto oni, oto oni,
oto kwadryla!

Wejście dzieci.

Chór
Oto oni!

Marchandes d'éventails
Des éventails pour s'éventer!

Marchandes d'oranges
Des oranges pour grignotter!

Marchands de programmes
Le programme avec les détails!

Marchands de vins
Du vin!

Marchands d'eau
De l'eau!

Marchands de cigarettes
Des cigarettes!

Zuniga
Holà! des éventails!

Un Bohémien *(se précipitant)*
Voulez-vous aussi des lorgnettes?

Marchandes d'éventails
À deux cuartos!

Marchandes d'éventails et d'oranges
À deux cuartos!

Marchands et marchandes d'éventails, d'oranges, de programmes, et d'eau
À deux cuartos!

Tous les marchands
À deux cuartos!
Voyez! à deux cuartos!
Séñoras et Caballeros!
À deux cuartos! À deux cuartos!
À deux cuartos! Voyez! voyez!

On entend de grands cris au dehors... des fanfares, etc.,
C'est l'arrivée de la quadrille.

Enfants *(au dehors)*
Les voici, les voici,
voici la quadrille!

Entrée des Enfants.

Choeur
Les voici!

Choeur
Les voici!

Choeur
Oui, les voici!

Choeur
Voici la quadrille!

Enfants, Choeur
Les voici! voici la quadrille,
la quadrille des toreros.
Sur les lances, le soleil brille!

Enfants, Choeur
En l'air,
En l'air toques et sombreros!
Les voici, voici la quadrille,
la quadrille des toreros!

Choeur
Les voici!

Défilé de la quadrille. Pendant ce défilé, le Choeur chante le morceau suivant. Entrée des alguazils.

Enfants
Voici, débouchant sur la place,
voici d'abord, marchant au pas,
l'alguazil à vilaine face.
À bas! à bas! à bas! à bas!

Choeur
À bas l'alguazil! à bas!

Enfants
À bas! à bas! à bas! à bas!

Entrée des chulos et des banderillos.

Choeur
Et puis saluons au passage,
saluons les hardis chulos!
Bravo! viva! gloire au courage!
Voici les hardis chulos!

Choeur
Voyez les banderilleros,
voyez quel air de crânerie!

Choeur
Voyez!

Chór
Oto oni!

Chór
Tak, to oni!

Chór
Oto kwadryla!

Dzieci, Chór
Oto oni! Oto kwadryla,
zespół torreadorów.
Na lancach błyszczy słońce!

Dzieci, Chór
W powietrze,
W górę czapki i sombrera!
Oto oni, to kwadryla,
kwadryla torreadorów!

Chór
Oto oni!

Defilada kwadryli. Podczas tej defilady Chór śpiewa następujący fragment. Wejście żandarmów.

Dzieci
Oto wkraczający na plac,
oto najpierw, maszerując w nogę,
żandarm o szkaradnej twarzy.
Precz! precz! precz!

Chór
Precz z żandarmem, precz!

Dzieci
Precz! Precz! Precz! Precz!

Wejście chulosów [pomocników torreadora] i banderylierów.

Chór
Pozdrówmy teraz w drodze,
pozdrówmy śmiałych chulosów!
Brawo! wiwat! chwała odwadze!
Oto odważni chulosi!

Chór
Patrzcie na banderylierów,
patrzcie, jaki wygląd buńczuczny!

Chór
Patrzcie!

Dzieci
Patrzcie!

Chór
Patrzcie, jakie spojrzenia i jakim blaskiem
połyskują hafty
ich kostiumów bojowych!

Chór
Patrzcie!

Dzieci, Chór
Oto banderylierzy!

Wejście pikadorów.

Dzieci
Inna kwadryla nadchodzi!

Chór
Inna kwadryla nadchodzi!

Chór
Patrzcie na pikadorów! Jacy są piękni!
Jak wkrótce będą żelazem swych lanc
dręczyć boki byka!

Dzieci
Patrzcie na pikadorów! Jacy są piękni!
Ach, patrzcie, jacy są piękni!

Chór
Espada!

Chór
Espada!

Dzieci
Escamillo!

Chór
Escamillo!

Chór
Escamillo!

Dzieci, Chór
Escamillo!

Pojawia się nareszcie Escamillo, mający u boku promienną Carmen w olśniewającym kostiumie.

Enfants
Voyez!

Choeur
Voyez quels regards, et de quel éclat
étincelle la broderie
de leur costume de combat!

Choeur
Voyez!

Enfants, Choeur
Voici les Banderilleros!

Entrée des picadors.

Enfants
Une autre quadrille s'avance!

Choeur
Une autre quadrille s'avance!

Choeur
Voyez les picadors! Comme ils sont beaux!
Comme ils vont du fer de leur lance
harceler le flanc des taureaux!

Enfants
Voyez les picadors! Ah! comme ils sont beaux!
Ah! voyez, comme ils sont beaux!

Choeur
L'Espada!

Choeur
L'Espada!

Enfants
Escamillo!

Choeur
Escamillo!

Choeur
Escamillo!

Enfants, Choeur
Escamillo!

Paraît enfin Escamillo ayant près de lui Carmen radieuse et dans un costume éclatant.

Enfants, Choeur
C'est l'Espada, la fine lame,
celui qui vient terminer tout,
qui paraît à la fin du drame
et qui frappe le dernier coup!
Vive Escamillo! Vive Escamillo! ah! bravo!

Enfants, Choeur
Les voici, voici la quadrille,
la quadrille des toreros!
Sur les lances, le soleil brille!

Enfants, Choeur
En l'air,
En l'air toques et sombreros!
Les voici, voici la quadrille,
la quadrille des toreros!

Choeur
Escamillo!

Choeur
Bravo!

Choeur
Escamillo!

Choeur
Bravo!

Enfants
Vive Escamillo!
Ah! Vive Escamillo! Vive Escamillo!

Choeur
Vive Escamillo!
Ah! Vive Escamillo! Bravo!

Choeur
Ah! Vive Escamillo! Vive Escamillo!

Enfants, Choeur
Bravo!

Choeur
Viva!

Enfants, Choeur
Viva!

Choeur
Bravo!

Dzieci, Chór
Oto Espada, cienkie ostrze,
ten, który przybywa wszystko zakończyć,
który pojawia się na końcu dramatu
i zadaje ostatni cios!
Niech żyje Escamillo! Niech żyje Escamillo! Ach, brawo!

Dzieci, Chór
Oto oni, oto kwadryla,
ekipa torreadorów!
Na lancach błyszczy słońce!

Dzieci, Chór
W górę,
w górę czapki i sombrera!
Oto oni, oto kwadryla,
zespół toreadorów!

Chór
Escamillo!

Chór
Brawo!

Chór
Escamillo!

Chór
Brawo!

Dzieci
Niech żyje Ecamillo!
Ach! Niech żyje Escamillo! Niech żyje Escamillo!

Chór
Niech żyje Escamillo!
Ach! Niech żyje Escamillo! Brawo!

Chór
Ach! Wiwat Escamillo! Wiwat Escamillo!

Dzieci, Chór
Brawo!

Chór
Wiwat!

Dzieci, Chór
Wiwat!

Chór
Brawo!

Dzieci, Chór
Brawo!

Escamillo *(do Carmen)*
Jeśli mnie kochasz, Carmen,
jeśli mnie kochasz, będziesz mogła za chwilę
być ze mnie dumna!

Carmen
Ach! kocham cię, Escamillo, kocham cię i niech umrę,
jeśli kiedykolwiek kogoś kochałam tak jak ciebie!

Carmen, Escamillo
Ach! kocham cię!
Tak, kocham cię!

Trąbki za sceną. Pojawiają się dwaj trębacze, a za nimi czterech żandarmów.

Kilka głosów *[4 żandarmów] (w głębi)*
Miejsce! miejsce! miejsce dla pana alkada!

Dzieci
Alkad!

Chór
Żadnego przepychania się!

Chór *(tłumu, ustawiającego się na trasie alkada)*
Żadnego przepychania się!
Patrzmy, jak przechodzi i paraduje
nasz miły alkad!

Alguazilowie *[Żandarmi] (na scenie)*
Miejsce! miejsce! miejsce dla pana alkada!

Mały marsz w orkiestrze. Na tym marszu bardzo wolne przejście w głębi sceny alkada [burmistrza], przed którym i za którym idą alguazilowie [żandarmi]. W tym czasie Frasquita i Mercédès podchodzą do Carmen.

Frasquita
Carmen, mam dobrą radę... nie zostawaj tu.

Carmen
A dlaczego?

Mercédès
On tu jest...

Carmen
Kto?

Enfants, Choeur
Bravo!

Escamillo *(à Carmen)*
Si tu m'aimes, Carmen,
si tu m'aimes, Carmen, tu pourras, tout à l'heure,
être fière de moi!

Carmen
Ah! je t'aime, Escamillo, je t'aime, et que je meure
si j'ai jamais aimé quelqu'un autant que toi!

Carmen, Escamillo
Ah! je t'aime!
Oui, je t'aime!

Trompettes au dehors. Paraissent deux trompettes suivis de quatre alguazils.

Plusieurs voix *[4 Alguazils] (au fond)*
Place! place! place au seigneur Alcade!

Enfants
L'alcade!

Choeur
Pas de bousculade!

Choeur *(de la foule se rangeant sur le passage de l'alcade)*
Pas de bousculade!
Regardons passer et se prélaser
notre aimable alcade!

Les alguazils *(en scène)*
Place! place! place au seigneur Alcade!

Petite marche à l'orchestre. Sur cette marche défile très-lentement au fond l'alcade précédé et suivi des alguazils. Pendant ce temps Frasquita et Mercédès s'approchent de Carmen.

Frasquita
Carmen, un bon conseil... ne reste pas ici.

Carmen
Et pourquoi, s'il te plaît?

Mercédès
Il est là...

Carmen
Qui donc?

Mercédès
Lui!
Don José! dans la foule il se cache, regarde...

Carmen
Oui, je le vois.

Frasquita
Prends garde!

Carmen
Je ne suis pas femme à trembler devant lui...
Je l'attends et je vais lui parler.

Mercédès
Carmen, crois-moi, prends garde!

Carmen
Je ne crains rien!

Frasquita
Prends garde!

L'Alcode est entré dans le cirque. Derrière l'alcade, le cortège de la quadrille reprend sa marche et entre dans le cirque. Le populaire suit... L'orchestre joue le motif "Les voici, voici la quadrille," et la foule en se retirant a dégagé Don José... Carmen reste seul au premier plan. Tous deux se regardent pendant que la foule se dissipe et que le motif de la marche va diminuant à l'orchestre. Sur le dernières notes, Carmen et Don José restent seules, en présence l'un de l'autre. (Carmen va résolument à Don José.)

scène II

Carmen, Don José

Carmen *(bref)*
C'est toi!

Don José
C'est moi!

Carmen
L'on m'avait avertie
que tu n'étais pas loin, que tu devais venir;
l'on m'avait même dit de craindre pour ma vie;
mais je suis brave! je n'ai pas voulu fuir!

Don José
Je ne menace pas! j'implore... je supplie!

Mercédès
On! Don José!
Kryje się w tłumie, spójrz...

Carmen
Tak, widzę go.

Frasquita
Strzeż się!

Carmen
Nie jestem kobietą, która drżałaby przed nim...
Czekam na niego i będę z nim mówić.

Mercédès
Carmen, uwierz mi, strzeż się!

Carmen
Nie boję się niczego!

Frasquita
Strzeż się!

Alkad wszedł do cyrku. Za alkadem orszak kwadryli podejmuje swój marsz i wchodzi do cyrku. Za nimi tłum...Orkiestra gro motyw „Oto oni, oto kwadryla", a tłum, wychodząc, odsłonił Don Joségo... Carmen zostaje sama na pierwszym planie. Obaje potrzą na siebie, podczas gdy tłum rozprasza się a motyw marszu w orkiestrze przycicha. Na ostatnich dźwiękoch Carmen i Don José zostają sami, jedno w obecności drugiego.
(Carmen podchodzi zdecydowanie do Don Joségo.)

scena II

Carmen, Don José

Carmen *(krótko)*
To ty!

Don José
To ja.

Carmen
Uprzedzono mnie,
że jesteś blisko, że zapewne przyjdziesz;
powiedziano mi nawet, żebym obawiała się o moje życie;
ale jestem odważna, nie chciałam uciekać!

Don José
Ja nie grożę! ja proszę... błagam!

Naszą przeszłość, Carmen, naszą przeszłość
puszczam w niepamięć!...
Tak, wkrótce oboje razem
zaczniemy inne życie,
daleko stąd, pod innym niebem!

Carmen
Żądasz niemożliwego!
Carmen nigdy nie skłamała!
Jej dusza pozostaje niewzruszona;
między nią i tobą... wszystko skończone!
Nigdy nie skłamałam!
Z nami koniec.

Don José
Carmen, jest jeszcze czas,
tak, jest jeszcze czas...
O, moja Carmen, pozwól mi
ciebie uratować, ciebie, którą wielbię,
ach, pozwól mi ciebie uratować
i mnie uratować wraz z tobą!

Carmen
Nie! wiem dobrze, że wybiła moja godzina,
wiem dobrze, że mnie zabijesz;
ale, żywa czy martwa,
nie, nie, nie, nie ulegnę ci!

Don José
Carmen! Jest jeszcze czas...
tak, jest jeszcze czas...
O moja Carmen, pozwól mi
ciebie uratować, ciebie, którą wielbię!
Ach! pozwól mi cię uratować
i mnie uratować wraz z tobą...
O moja Carmen, jest jeszcze czas...
Ah! pozwól mi ciebie uratować, Carmen,
ach! pozwól mi ciebie uratować,
ciebie, którą wielbię!
I mnie uratować wraz z tobą!

Carmen
Po co ci troszczyć się jeszcze
o serce, które nie należy już do ciebie!
Nie, to serce nie należy już do ciebie!
Na próżno mówisz: uwielbiam cię.
Nie zyskasz nic, nie, nic ode mnie,
ach! to daremne...
Nie uzyskasz nic, nic ode mnie!

Don José *(z niepokojem)*
Więc już mnie nie kochasz?

Notre passé, Carmen, notre passé,
je l'oublie!...
Oui, nous allons tous deux
commencer une autre vie,
loin d'ici, sous d'autres cieux!

Carmen
Tu demandes l'impossible!
Carmen jamais n'a menti!
Son âme reste inflexible;
entre elle et toi... c'est fini!
Jamais je n'ai menti!
entre nous c'est fini!

Don José
Carmen, il est temps encore,
oui, il est temps encore...
O ma Carmen, laisse-moi
te sauver, toi que j'adore,
ah! laisse-moi te sauver
et me sauver avec toi!

Carmen
Non! je sais bien que c'est l'heure,
je sais bien que tu me tueras;
mais que je vive ou que je meure,
non, non, non, je ne te céderai pas!

Don José
Carmen! il est temps encore...
oui, il est temps encore...
O ma Carmen, laisse-moi
te sauver, toi que j'adore!
Ah! laisse-moi te sauver
et me sauver avec toi...
O ma Carmen, il est temps encore...
Ah! laisse-moi te sauver, Carmen,
ah! laisse-moi te sauver,
toi que j'adore!
Et me sauver avec toi!

Carmen
Pourquoi t'occuper encore
d'un coeur qui n'est plus à toi!
Non, ce coeur n'est plus à toi!
En vain tu dis: je t'adore!
Tu n'obtiendras rien, non, rien de moi,
ah! c'est en vain...
Tu n'obtiendras rien, rien de moi!

Don José *(avec anxiété)*
Tu ne m'aimes donc plus?

Silence de Carmen et Don José répète (avec désespoir)
Tu ne m'aimes donc plus?

Carmen *(simplement)*
Non! je ne t'aime plus.

Don José *(avec passion)*
Mais moi, Carmen, je t'aime encore,
Carmen, hélas! moi, je t'adore!

Carmen
A quoi bon tout cela? que de mots superflus!

Don José
Carmen, je t'aime, je t'adore!
Eh bien! S'il le faut, pour te plaire,
je resterai bandit... tout ce que tu voudras...
Tout! tu m'entends...
Tout, tu m'entends... tout!
Mais ne me quitte pas,
o ma Carmen! ah! souviens-toi,
souviens-toi du passé!
Nous nous aimions, naguère!
(désespéré)
Ah! ne me quitte pas, Carmen,
ah! ne me quitte pas!

Carmen
Jamais Carmen ne cédera!
Libre elle est née et libre elle mourraló

Choeur et fanfares *(dans le cirque)*
Viva!

Choeur
Viva!

Choeur
Viva! la course est belle!
Sur le sable sanglant
le taureau qu'on harcèle
s'élance en bondissant...

Choeur
Viva!

Choeur
Viva!

Choeur
Bravo!

Carmen milczy, a Don José powtarza (z rozpaczą)
Więc już mnie nie kochasz?

Carmen *(prosto)*
Nie! Już cię nie kocham.

Don José *(namiętnie)*
Ależ ja, Carmen, nadal cię kocham,
Carmen, niestety! ja cię uwielbiam!

Carmen
Po co to wszystko? Ile zbytecznych słów!

Don José
Carmen, ja cię kocham, uwielbiam cię!
No dobrze! Jeżeli tego trzeba, żeby ci się przypodobać,
zostanę bandytą... Zrobię wszystko, co zechcesz...
Wszystko! ty mnie słyszysz...
wszystko, słyszysz mnie... wszystko!
Ale nie opuszczaj mnie,
o moja Carmen! ach! przypomnij sobie,
przypomnij o przeszłości!
Kochaliśmy się niegdyś!
(zrozpaczony)
Ach, nie opuszczaj mnie, Carmen,
ach, nie opuszczaj mnie!

Carmen
Nigdy Carmen nie ulegnie!
Wolna się urodziła i wolna umrze!

Chór i fanfary *(w cyrku)*
Wiwat!

Chór
Wiwat!

Chór
Wiwat! Walka jest piękna!
Na piasku zakrwawionym
byk, którego kłują,
rzuca się skacząc....

Chór
Wiwat!

Chór
Wiwat!

Chór
Brawo!

Chór
Brawo!

Chór
Zwycięstwo!

W czasie tego chóru milczenie Carmen i Don Joségo... Obydwoje słuchają... Słysząc krzyk: „Zwycięstwo, zwycięstwo!" Carmen krzyknęło „Ach!" z dumy i radości... Don José nie spuszcza wzroku z Carmen...
Po skończonym chórze Carmen robi krok w kierunku cyrku.

Don José *(stojąc przed nią)*
Dokąd idziesz?

Carmen
Puść mnie.

Don José
Ten człowiek, którego oklaskują,
to twój nowy kochanek!

Carmen *(chcąc przejść)*
Puść mnie... puść mnie...

Don José
Na moją duszę,
nie przejdziesz,
Carmen, pójdziesz ze mną!

Carmen
Zostaw mnie, Don José, nie pójdę z tobą.

Don José
Ty idziesz spotkać się z nim, mów...
(z wściekłością)
Więc ty go kochasz?

Carmen
Kocham go!
Kocham go i w obliczu śmierci nawet
powtórzę, że go kocham!

Fanfary i repryza chóru *(w cyrku)*
Wiwat!

Chór
Brawo!

Chór
Brawo! zwycięstwo!

Choeur
Bravo!

Choeur
Victoire!

Pendan ce choeur, silence de Carmen et de Don José... Tous deux écoutent... En entendant les cris de: "Victoire, victoire!" Carmen a laissé échapper un "Ah!" d'orgueil et de joie... Don José ne perd pas Carmen de vue...
Le choeur terminé, Carmen fait un pas du côté du cirque.

Don José *(se plaçant devant elle)*
Où vas-tu?

Carmen
Laisse-moi.

Don José
Cet homme qu'on acclame,
c'est ton nouvel amant!

Carmen *(voulant passer)*
Laisse-moi... laisse-moi...

Don José
Sur mon âme,
Tu ne passeras pas,
Carmen, c'est moi que tu suivras!

Carmen
Laisse-moi, Don José, je ne te suivrai pas.

Don José
Tu vas le retrouver, dis...
(avec rage)
Tu l'aimes donc?

Carmen
Je l'aime!
Je l'aime et devant la mort même,
je répèterais que je l'aime!

Fanfares et reprise du Choeur *(dans le cirque)*
Viva!

Choeur
Bravo!

Choeur
Bravo! victoire!

Frappe juste en plein coeur!
Le taureau tombe!

Choeur
Gloire!

Choeur
Gloire au torero vainqueur!
Victoire!

Don José *(avec violence)*
Ainsi, le salut de mon âme
je l'aurai perdu pour que toi,
pour que tu t'en ailles, infâme,
entre ses bras rire de moi!
Non, par le sang, tu n'iras pas!
Carmen, c'est moi que tu suivras!

Carmen
Non, non! jamais!

Don José
Je suis las de te menacer!

Carmen *(avec colère)*
Eh bien! frappe-moi donc, ou laisse-moi passer.

Choeur
Victoire!

Don José *(éperdu)*
Pour la dernière fois, démon,
veux-tu me suivre?

Carmen
Non! non!
(à demi voix, avec rage)
Cette bague, autrefois, tu me l'avais donnée...
Tiens!
elle la jette à la volée

Don José *(le poignard à la main, s'avançant sur Carmen)*
Eh bien! damnée!

Carmen recule... José la poursuit... Pendant ce temps fanfares et Choeur dans le cirque.

Choeur
Victoire!

Choeur
Victoire!

Uderz celnie, celnie w samo serce!
Byk upada!

Chór
Chwała!

Chór
Chwała zwycięskiemu torreadorowi!
Zwycięstwo!

Don José *(gwałtownie)*
Zatem zbawienie mojej duszy
miałbym utracić, żebyś ty,
żebyś ty odeszła, niegodna,
w jego ramionach śmiać się ze mnie!
Nie, na krew, nie odejdziesz!
Carmen, pójdziesz za mną!

Carmen
Nie, nie! nigdy!

Don José
Mam już dość gróźb!

Carmen *(z gniewem)*
No dobrze! Uderz mnie więc albo pozwól mi przejść.

Chór
Zwycięstwo!

Don José *(oszalały)*
Po raz ostatni, demonie,
zechcesz pójść za mną?

Carmen
Nie! nie!
(półgłosem, z wściekłością)
Dałeś mi kiedyś ten pierścionek...
Masz!
rzuca go w powietrze

Don José *(z nożem w dłoni, zbliżając się do Carmen)*
Więc dobrze! przeklęta!

Carmen cofa się... José biegnie za nią... Jednocześnie fanfary i Chór w cyrku.

Chór
Zwycięstwo!

Chór
Zwycięstwo!

Chór
Brawo!

Chór
Brawo!

Chór
Ach!

Chór
Torreadorze, stań do walki!
Torreadorze! Torreadorze!
I pomyśl dobrze, tak, pomyśl w czasie walki,
że czarne oko na ciebie patrzy
i że miłość na ciebie czeka,
Torreadorze, miłość cię czeka!

José uderzył Carmen nożem... Ona pada martwa...
Zasłona otwiera się. Tłum wychodzi z cyrku.

Don José *(wstając)*
Możecie mnie aresztować...
to ja ją zabiłem!

Escamillo pojawia się na schodach cyrku, otoczony tłumem, który mu wiwatuje, wśród tłumu Mercédès, Frasquita, Zuniga.
Escamillo zauważa martwą Carmen leżącą na ziemi.

O, Carmen, moja Carmen uwielbiana!

kurtyna

koniec opery

Choeur
Bravo!

Choeur
Bravo!

Choeur
Ah!

Choeur
Toréador, en garde!
Toréador! Toréador!
Et songe bien, oui, songe en combattant
qu'un oeil noir te regarde
et que l'amour t'attend,
Toréador, l'amour t'attend!

José a frappé Carmen... Elle tombe morte...
Le vélum s'ouvre. La foule sort du cirque.

Don José *(se levant)*
Vous pouvez m'arréter...
c'est moi qui l'ai tuée!

Escamillo paraît sur les marches du cirque entouré de la foule qui s'acclame, entr'elle Mercédès, Frasquita, Zuniga, Andrès. Escamillo aperçoit Carmen étendue morte par terre.

Ah! Carmen! ma Carmen adorée!

rideau

fin de l'Opéra