TEATR WIELKI W ŁODZI

Francesco Cilèa

ADRIANA LECOUVREUR

dyrektor naczelny
WOJCIECH SKUPIEŃSKI

dyrektor artystyczny
TADEUSZ KOZŁOWSKI

TEATR WIELKI W ŁODZI

Francesco Cilèa

ADRIANA LECOUVREUR

opera w czterech aktach

libretto – Arturo Colautti według dramatu Eugène'a Scribe'a i Ernesta Legouvégo

Prapremiera – 6 listopada 1902 roku,
Teatro Lirico w Mediolanie

Premiera – 23 października 2004 roku,
Teatr Wielki w Łodzi

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w języku polskim.

PREMIERA PRZYGOTOWANA Z OKAZJI JUBILEUSZU 50-LECIA STAŁEJ SCENY OPEROWEJ W ŁODZI
OBCHODY JUBILEUSZU ODBYWAJĄ SIĘ POD HONOROWYM PATRONATEM PREMIERA RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ MARKA BELKI

REALIZATORZY

kierownictwo muzyczne

Tadeusz Kozłowski

Studia dyrygenckie ukończył w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej prof. Bogusława Madeya. Jeszcze w czasie studiów został zaangażowany do Teatru Wielkiego w Łodzi, gdzie przeszedł wszystkie stopnie kariery dyrygenckiej (asystent dyrygenta, dyrygent, kierownik wokalny, dyrygent-szef orkiestry), by w latach 1981-87 pełnić funkcję dyrektora artystycznego tej sceny.

W roku 1985 wraz z zespołem Teatru Wielkiego w Łodzi i gwiazdami takimi jak: Maria Chiara, Fiorenza Cossotto, Nunzio Todisco i Ivo Vinco zainaugurował działalność odrestaurowanego Teatro Vittorio Emanuele w Messynie.

W latach 1987-92 był pierwszym dyrygentem Macedońskiej Opery Narodowej i Macedońskiej Filharmonii Narodowej w Skopje, koncertował także w wielu miastach republiki oraz wielokrotnie prowadził gościnne spektakle w Chorwackiej Operze Narodowej w Zagrzebiu.

Po powrocie do kraju w latach 1996-98 pełnił funkcję dyrektora artystycznego Teatru Muzycznego w Łodzi. We wrześniu 1998 roku ponownie objął stanowisko dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego w Łodzi, a od roku 2000 pełni w nim funkcję I dyrygenta.

Dla tej sceny przygotował blisko 40 premier, w tym prapremiery polskie: opery Philipa Glassa *Echnaton*, opery Francisa Poulenca *Dialogi karmelitanek*, baletu Arama Chaczaturiana *Gajane* i musicalu Johna Kandera *Zorba*, premiery: *Mefistofelesa* Arriga Boita, *Walkirii* Richarda Wagnera (pierwsza powojenna realizacja w Polsce), *Normy* Vincenza Belliniego, *Fidelia* Ludwiga van Beethovena, *Eugeniusza Oniegina* i *Jeziora łabędziego* Piotra Czajkowskiego, *Halki* Stanisława Moniuszki, *Borysa Godunowa* Modesta Musorgskiego, *Traviaty*, *Makbeta*, *Trubadura* i *Mocy przeznaczenia* Giuseppe Verdiego, *Napoju miłosnego* Gaetana Donizettiego, *Purytanów* Vincenza Belliniego, *Pajaców* Ruggiera Leoncavalla, *Rycerskości wieśniaczej* Pietra Mascagniego i innych.

W latach 2001-2002 był dyrektorem artystycznym Opery i Operetki w Krakowie. Obecnie jest dyrektorem artystycznym Teatru Wielkiego w Łodzi.

Ma w repertuarze ponad 70 pozycji operowych, baletowych i operetkowych. Poprowadził ponad 3000 spektakli oraz koncertów symfonicznych i kameralnych. Występował gościnnie w niemal wszystkich krajach Europy.

reżyseria i scenografia

Tomasz Konina

Absolwent warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej (1996). Zadebiutował w Teatrze Ateneum w Warszawie, realizując tam *Wujaszka Wanię* Antoniego Czechowa (1998). Bardzo wysoko oceniona przez krytyków i publiczność premiera *Wesela Figara* Mozarta w Operze Wrocławskiej (1998) była jego reżyserskim debiutem operowym.
W latach 1992-1998 współpracował z Wydziałem Aktorskim PWST (obecnie Akademii Teatralnej w Warszawie), będąc asystentem Mai Komorowskiej, Zofii Kucówny, a od 1995 roku – Anny Seniuk.
Jego kolejne realizacje to: *Tankred* Rossiniego w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie (styczeń 2000), *Testament psa* Suassuny w Teatrze im. Norwida w Jeleniej Górze w lutym 2001 (reżyseria i scenografia), *Mefistofeles* Boita w Operze Nova w Bydgoszczy w kwietniu 2001 (reżyseria, scenografia, ruch sceniczny, światła), polska premiera *Peleasa i Melizandy* Debussy'ego w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie i *Fidelio* Beethovena w Teatrze Wielkim w Poznaniu (reżyseria i scenografia). Oba spektakle miały premiery w kwietniu 2002 roku.
W 2002 roku był stypendystą Alberta Vilara w Operze Królewskiej Covent Garden w Londynie, gdzie między innymi asystował Keithowi Warnerowi przy realizacji *Wozzecka* Berga.
W kwietniu 2003 w Teatrze Wielkim w Warszawie odbyła się polska premiera opery Rossiniego *Podróż do Reims* w jego reżyserii i scenografii, uznana przez wielu krytyków za największe wydarzenie sezonu operowego w Polsce.

kostiumy **Lisa Karpińska-James**

Projektantka kostiumów, stylistka i malarka. Urodziła się w Londynie. Ukończyła wydział dekoracji wnętrz w London Guildhall University oraz projektowanie tkanin na Middlesex University, następnie odbyła staż w firmie Indygo w Paryżu, gdzie pracowała nad identyfikacją trendów w modzie.
Już podczas studiów zajmowała się projektowaniem wnętrz, doborem tkanin i aranżacją wystaw w Londynie i w Stanach Zjednoczonych. W Teatrze Wielkim – Operze Narodowej współpracowała z kostiumologiem Izabelą Chełkowską przy realizacji *Wesołej wdówki* Lehára, z Lisą Lach-Nielsen przy *Podróży do Reims* Rossiniego w reżyserii Tomasza Koniny, pracowała przy realizacji projektów Arkadiusa do *Don Giovanniego* Mozarta w reżyserii Mariusza Trelińskiego. Współpracowała także z Jean-Markiem Puissantem przy projektowaniu kostiumów dla Pennsylvania Ballet w Filadelfii do *Jeziora łabędziego* w choreografii Christophera Wheeldona.

choreografia **Sławomir Woźniak**

Pierwszy tancerz Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie. Absolwent poznańskiej szkoły baletowej (1986). Debiutował jako Książę w *Kopciuszku* na scenie Opery Wrocławskiej. W latach 1988-91 był najpierw solistą, potem pierwszym tancerzem Teatru Wielkiego w Łodzi. Tańczył wiele czołowych partii w repertuarze klasycznym i współczesnym, a wśród nich popisową rolę Johna w *Greku Zorbie* Lorki Massine'a. Przyniosła mu ona również sukces na scenie warszawskiej, z którą związał się w 1991 roku. Od tamtego czasu wykonuje wszystkie czołowe role męskie w repertuarze baletowym, występuje gościnnie w kraju i za granicą. Laureat III Międzynarodowego Konkursu Baletowego w Nowym Jorku (1990) i I Światowego Konkursu Baletowego w Nagoi (1993), wyróżniony Medalem Wójcikowskiego i Nagrodą Artystyczną Młodych im. Wyspiańskiego (1991). Na scenie warszawskiej występował w głównych rolach męskich w *Jeziorze łabędzim*, *Giselle*, *Dziadku do orzechów*, *Śpiącej królewnie*, *La Gitanie* oraz w *Romeo i Julii*.
Tańczył partię don Joségo w warszawskiej realizacji *Carmen* Matsa Eka, Zwiastuna w *Dies irae*, Wacława w *Grach*, Mężczyzny w *Powracających falach*, partie głównych bohaterów w *Harnasiach* i *Cudownym mandarynie* oraz Tancerza w *Świętej wiośnie* – baletów w choreografii Emila Wesołowskiego.

projekcje filmowe **Marian Tarczyński**

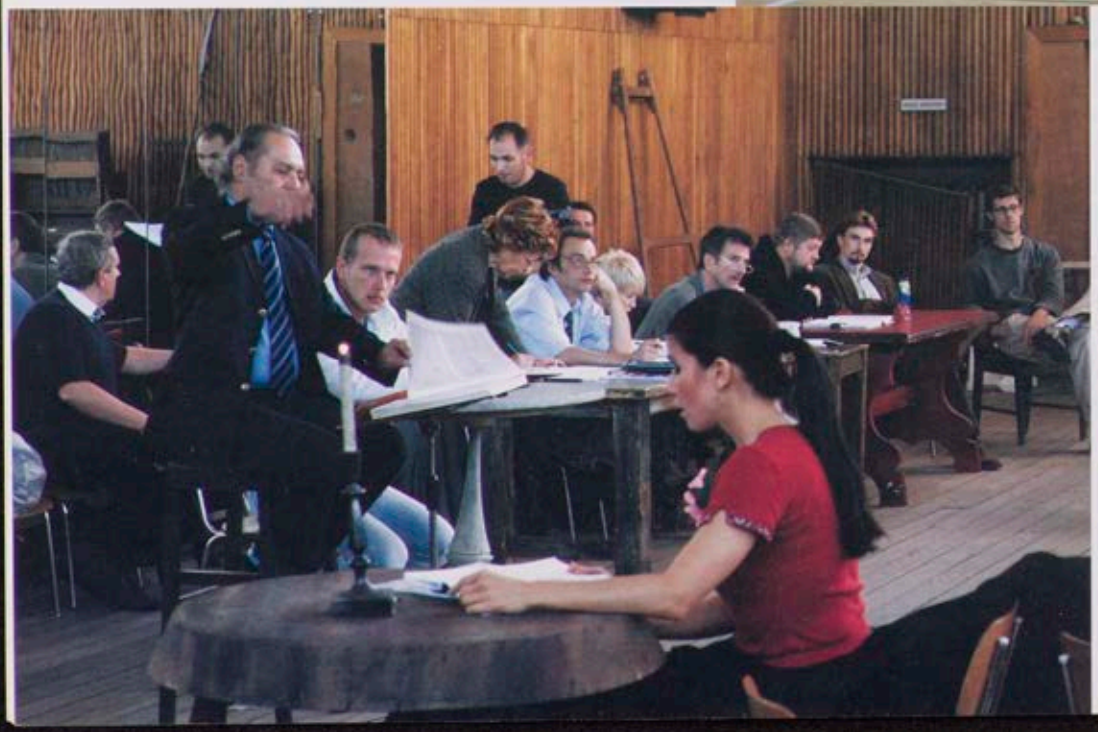
Specjalista w zakresie elektroakustyki i teletechniki, realizator dźwięku, autor projekcji.
Uruchomił w odbudowanym Teatrze Narodowym najnowocześniejszy w latach dziewięćdziesiątych w Polsce teatralny system dźwiękowy. Pracował m.in. w Teatrze Narodowym i Teatrze Ateneum w Warszawie. W Teatrze Wielkim – Operze Narodowej realizował projekcje między innymi do przedstawień reżyserowanych przez Krzysztofa Warlikowskiego: *The Music Programme* Roxanny Panufnik, *Don Carlos* Verdiego, *Ubu Rex* Pendereckiego oraz *Ignorant i szaleniec* Mykietyna. Z Tomaszem Koniną pracował przy *Mefistofelesie* Boita w bydgoskiej Operze Nova, *Fideliu* Beethovena w poznańskim Teatrze Wielkim, *Peleasie i Melizandzie* Debussy'ego i *Podróży do Reims* Rossiniego w Operze Narodowej.

kierownictwo chóru **Marek Jaszczak**

Jest absolwentem łódzkiej Akademii Muzycznej oraz Akademii Muzycznej w Poznaniu, gdzie w 1986 roku ukończył dyrygenturę w klasie prof. Stefana Stuligrosza. Działalność artystyczną rozpoczął już w roku 1969, początkowo jako artysta chóru Filharmonii Łódzkiej, a następnie kolejno jako asystent i wreszcie kierownik zespołu chóru. W dorobku artysty znaleźć można dziesiątki pozycji z wielkiego repertuaru oratoryjno-kantatowego, w tym m.in. *Magnificat* Bacha, *Judę Machabeusza* Haendla, *IX Symfonię* Beethovena, *Pory roku* i *Stworzenie świata* Haydna, *Niemieckie requiem* Brahmsa, *Requiem* Verdiego, *Raj i Peri* Schumanna czy *Te Deum* i *Siedem bram Jerozolimy* Pendereckiego.
Od 1990 roku Marek Jaszczak jest chórmistrzem w Teatrze Wielkim w Łodzi. Z zespołem chóru przygotował wiele pozycji z wielkiego repertuaru operowego, w tym m.in.: *Traviatę*, *Nabucca*, *Trubadura*, *Bal maskowy*, *Don Carlosa*, *Rigoletta*, *Aidę*, *Requiem*, *Moc przeznaczenia* Verdiego, *Carmen* Bizeta, *Kniazia Igora* Borodina, *Pajace* Leoncavalla, *Rycerskość wieśniaczą* Mascagniego, *Normę* i *Purytanów* Belliniego, *Napój miłosny* i *Don Pasquale* Donizettiego, *Czarodziejski flet* Mozarta, *Fausta* Gounoda, *Halkę* i *Straszny dwór* Moniuszki, a także *Carmina burana* Orffa, *Dialogi karmelitanek* Poulenca, *Porgy i Bess* Gershwina oraz *Echnatona* Glassa. Od ponad 10 lat prowadzi także Chór Mieszany Akademii Muzycznej w Łodzi. Dyrygował m.in. w Niemczech, Belgii, Holandii, Luksemburgu, Francji i na Litwie.
Druga wielką pasją artysty jest komponowanie. Pisze głównie muzykę dla teatrów dramatycznych i lalkowych (długoletnia współpraca z Teatrem Lalek „Pinokio"), za którą niejednokrotnie otrzymywał nagrody na konkursach i wysokie oceny krytyki.

współpraca muzyczna **Bogdan Olędzki, Kazimierz Wiencek**
asystenci reżysera **Maria Szczucka, Waldemar Stańczuk**
asystenci scenografa **Wanda Zalasa, Zygmunt Dziubiński**
asystenci choreografa **Karol Urbański, Edyta Wasłowska**
realizacja światła **Jerzy Stachowiak**

pianiści korepetytorzy **Ewa Szpakowska, Nadieżda Pawlak, Małgorzata Zajączkowska**
akompaniator chóru **Małgorzata Klimczak**
akompaniator baletu **Elżbieta Bruc**
inspicjenci **Urszula Rybicka, Stanisław Krawiec**
sufler **Dorota Zdolińska**



OBSADA

Maurizio *hrabia Saksonii* (Moritz *hrabia von Sachsen*)	**KRZYSZTOF BEDNAREK, IRENEUSZ JAKUBOWSKI, TOMASZ JEDZ**
Książę di Bouillon	**ANDRZEJ MALINOWSKI, PIOTR NOWACKI**
Opat di Chazeuil	**BORYS ŁAWRENIW, KRZYSZTOF MARCINIAK**
Michonnet *inspicjent Comédie Française*	**ZBIGNIEW MACIAS, PRZEMYSŁAW REZNER, RAFAŁ SONGAN**
Quinault *aktor Comédie Française*	**MACIEJ BUJNOWICZ, RAFAŁ PIKAŁA**
Poisson *aktor Comédie Française*	**MARCIN CIECHOWICZ, KRZYSZTOF MARCINIAK**
Majordomus	**KRZYSZTOF DYTTUS**
Adriana Lecouvreur *aktorka Comédie Française*	**MAŁGORZATA BOROWIK, MONIKA CICHOCKA, ANNA CYMMERMAN, DANUTA DUDZIŃSKA-WIECZOREK**
Księżna di Bouillon	**JOLANTA BIBEL, BERNADETTA WIKTORIA GRABIAS, DANUTA NOWAK-POŁCZYŃSKA**
Jouvenot *aktorka Comédie Française*	**JOANNA HORODKO, MAŁGORZATA KULIŃSKA, IZABELLA SULIMA**
Dangeville *aktorka Comédie Française*	**JOLANTA GZELLA, ALICJA PANEK, ANNA SZOŁAJSKA**
Służąca	**GRAŻYNA MAŁECKA**

PARTIE BALETOWE

akt I

Duclos *aktorka* **Malwina Poleszak, Edyta Wasłowska**

tancerze **Agata Jankowska, Katarzyna Lewandowska, Monika Maciejewska, Agata Pabjańczyk, Karolina Sasin-Barylska, Monika Szymurska, Jarosław Biernacki, Grzegorz Cecherz, Adam Grabarczyk, Tomasz Jagodziński, Gintautas Potockas, Maciej Pruszyński, Piotr Ratajewski**

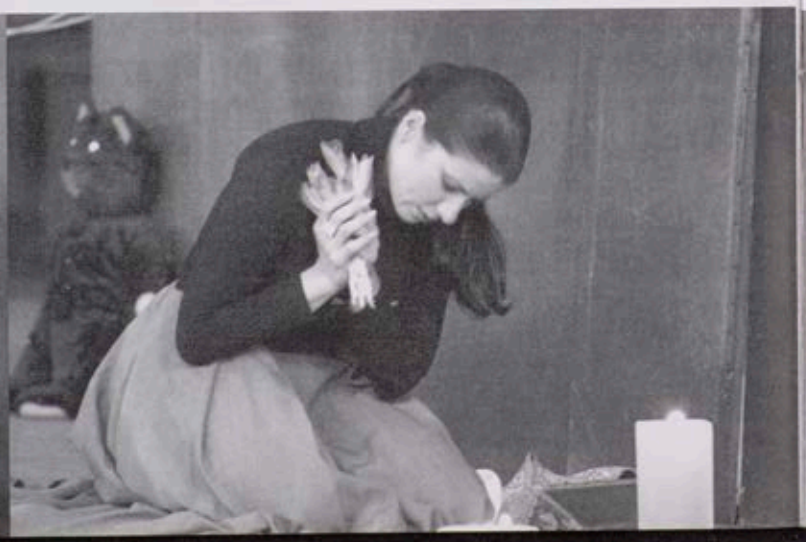
akt III

Kobieta I **Edyta Wasłowska, Karolina Sasin-Barylska**

Kobieta II **Beata Brożek, Monika Maciejewska**

Mężczyzna **Grzegorz Cecherz, Piotr Ratajewski, Krzysztof Pabjańczyk**

tancerze **Agnieszka Antoszczyk, Dominika Barańska, Beata Gęsikowska, Mariola Helbik, Maja Iwińska, Agata Jankowska, Ewa Kowalska, Katarzyna Lewandowska, Monika Maciejewska, Marta Mazurkow, Agata Pabjańczyk, Paulina Piasecka, Anna Pruszyńska, Magdalena Redlewska, Karolina Sasin-Barylska, Monika Szymurska, Aneta Wężyk, Agnieszka Wojda, Lucyna Wojnowska, Jarosław Biernacki, Krzysztof Brodek, Mariusz Caban, Grzegorz Cecherz, Kamil Chmielecki, Wojciech Domagała, Artur Firaza, Jerzy Gęsikowski, Adam Grabarczyk, Tomasz Jagodziński, Jan Łukasiewicz, Alexandre Medvedev, Jacek Miszczak, Gintautas Potockas, Maciej Pruszyński, Piotr Ratajewski**



CHÓR

soprany Ewa Anders, Agorika Basiuras, Grażyna Brakowska, Lilla Gondek, Elżbieta Gorządek, Barbara Grabowska, Elżbieta Grzelak, Teresa Kmiecik-Biernacka, Maria Lewarska, Katarzyna Nowacka, Elżbieta Perlińska, Bożena Rudnik, Xymena Skowron, Bogna Szymańska, Dorota Szymczak, Jadwiga Wiktorska-Zając

alty Irena Chomko, Anna Dylikowska, Leokadia Jarzyńska, Katarzyna Kaczmarek, Antonina Kierus, Anna Kobylańska, Bożena Kroczak, Teresa Przybyła, Jolanta Sitek, Otylia Świderska, Wiesława Świstak, Izabella Wesołowska, Marzena Zarzycka, Dorota Zatke

tenory Ryszard Adamus, Mirosław Bednarczyk, Wacław Dobrowolski, Marek Grabowski, Jan Kaczmarek, Wojciech Kryger, Witold Marcinkiewicz, Krzysztof Połoński, Grzegorz Siwiński, Cezary Socha, Jerzy Spelak, Wojciech Strzelecki, Marek Twardowski

basy Zbigniew Gawroński, Romuald Kisielewski, Zbigniew Kuźnik, Lech Maciejewski, Józef Mituta, Stefan Paska, Wiesław Rudnicki, Tadeusz Sobierański, Andrzej Staniewski, Ryszard Staś, Adam Suwald

ORKIESTRA

I skrzypce	**Andrzej Marchel** (koncertmistrz), **Iwona Tomaszewska** (zastępca koncertmistrza), **Iwona Habraś, Władysław Gładkiewicz, Grzegorz Wogiel, Janina Przyłęcka-Bierkowska, Lech Makowski, Ryszard Dutkowski, Wiesława Ryczel, Marek Nowakowski, Henryka Nierychło, Iga Bednarczuk, Małgorzata Domańska**
II skrzypce	**Andrzej Kowalczyk, Lech Gutowski, Przemysław Jeliński, Beata Bugała, Stanisław Pławner, Beata Pędziwiatr, Wojciech Cłapiński, Anna Gutowska, Katarzyna Gałdecka, Paweł Załucki**
altówki	**Franciszek Nierychło, Jacek Rurak, Wiesław Nowak, Kazimierz Mazur, Andrzej Babski, Wojciech Pałuba, Przemysław Florczak, Katarzyna Marchel**
wiolonczele	**Paweł Tomaszewski** (koncertmistrz), **Ryszard Bednarczuk** (zastępca koncertmistrza), **Marek Przybyła** (zastępca koncertmistrza), **Róża Marcik, Ewa Żeno, Hanna Mudza, Agata Kruk-Kasprzak, Bartłomiej Stasiak**
kontrabasy	**Kazimierz Głuch, Jerzy Knapkiewicz, Sylwester Masłoń, Marek Błaszczyk, Marcin Wajch**
flety	**Cezary Dynowski, Marzena Kowalczyk, Marta Durczewska**
oboje	**Krzysztof Wroniszewski, Michał Kocimski, Krzysztof Siemiński, Szymon Janikowski, Agata Piotrowska**
klarnety	**Piotr Maciejewski, Zuzanna Fabijańczyk, Krzysztof Płoszyński, Mariusz Grzelak**
fagoty	**Andrzej Kalkandzis, Beata Strembicka, Michał Łabecki**
waltornie	**Waldemar Szelągowski, Tomasz Sopur, Andrzej Kowalik, Mieczysław Woźnica, Marta Dominiuk, Zbigniew Galant**
trąbki	**Adam Kowalczyk, Konrad Boniński, Grzegorz Głowacki**
puzony	**Jacek Kasprzak, Waldemar Szubski, Waldemar Paś, Dariusz Sprawka, Adam Blacha**
tuby	**Jan Pniak, Jacek Dzidowski**
perkusja	**Małgorzata Baranowska, Andrzej Mikołajczyk, Bożena Kozłowska, Sebastian Dworczak, Michał Matczak**
harfa	**Dorota Szyszkowska**
dyrygenci	**TADEUSZ KOZŁOWSKI, BOGDAN OLĘDZKI**

STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

Za kulisami Comédie Française

Na krótko przed rozpoczęciem przedstawienia, w którym mają wystąpić dwie sławne aktorki Adriana Lecouvreur i jej konkurentka Duclos, aktorki Jouvenot i Dangeville oraz ich koledzy Quinault i Poisson poganiają inspicjenta Michonneta, który przynosi im szminki, kostiumy i rekwizyty. W towarzystwie opata di Chazeuil pojawia się książę di Bouillon, mecenas Duclos.

Adriana, ubrana już w kostium, przypomina sobie rolę. Skromnie odrzuca zachwyty księcia i opata. Gdy książę dowiaduje się, że Duclos pisze w swojej garderobie list, zazdrosny nagabuje opata, aby ten zdobył go dla niego.

Zaczyna się przedstawienie. Adriana i Michonnet zostają za kulisami. Inspicjent decyduje się wyznać Adrianie długo skrywaną miłość. Gdy zamierza złożyć jej propozycję małżeństwa, Adriana mówi mu, że oczekuje swojego ukochanego, który jest podchorążym w służbie hrabiego Saksonii. Wrócił on poprzedniego dnia z kampanii wojennej w Kurlandii i chciałby ją dziś zobaczyć na scenie. Michonnet martwi się o Adrianę.

Zjawia się Maurizio ubrany jak prosty żołnierz i zapewnia Adrianę o swojej miłości. Gdy aktorka wspomina o jego awansie u hrabiego Saksonii, odpowiada jej pokrętnie i zdecydowanie odrzuca propozycję, aby ta wstawiła się za nim u jeszcze jej nieznanego hrabiego.

Adriana musi już iść na scenę. Daje Mauriziowi bukiecik fiołków. Po przedstawieniu mają się ponownie spotkać.

Książę i opat przechwytują list Duclos. Zawiera on zaproszenie dla hrabiego do willi aktorki. Willa jest miejscem spotkań księcia i Duclos, ale także – o czym książę nie wie – księżnej i jej kochanków.

Książę jest zły. Aby się zemścić, planuje w tym samym czasie i miejscu zorganizować przyjęcie z udziałem aktorów Comédie Française. Jouvenot i Dangeville podsłuchują rozmowę i wraz z kolegami śmieją się z groteskowej sytuacji.

Maurizio otrzymał od Duclos list, który w rzeczywistości jest wiadomością od księżnej di Bouillon, na której poparcie swych politycznych planów ma nadzieję. Chcąc zawiadomić Adrianę, że nie będzie mógł się z nią wieczorem spotkać, wykorzystuje nadarzającą się przypadkowo okazję i zapisuje wiadomość na pergaminie, który ma być przekazany jej na scenie. Adriana czyta wiadomość i jest poruszona, co publiczność i bacznie ją obserwujący Michonnet biorą za świetną grę aktorską.

Książę zaprasza wszystkich na kolację. Adriana przyjmuje zaproszenie, gdy dowiaduje się, że na przyjęciu będzie również hrabia Saksonii.

przerwa

AKT II

W willi Duclos poza miastem

Księżna di Bouillon czeka w willi na Maurizia. Gdy ten się pojawia, zazdrośnie wymawia mu trzymany przez niego bukiecik fiołków. Chcąc ją uspokoić, Maurizio wręcza jej kwiaty. Księżna ostrzega Maurizia przed możnymi wrogami, których ten ma w Paryżu i prosi, aby nie opuszczał miasta i by został ze względu na nią. Maurizio jest zakłopotany i księżna domyśla się, że jest zakochany w innej kobiecie. Próbuje dowiedzieć się, kim ona jest, ale rozmowę przerywa przyjazd powozu. Księżna wśród przybyłych rozpoznaje swojego męża i w ostatniej chwili ukrywa się w sąsiednim pokoju. Książę i opat dostrzegli jednak kobiecą postać, którą wzięli za Duclos. Maurizio orientuje się w pomyłce, gdy książę wyjaśnia mu, że tylko czekał na powód, by zerwać z aktorką. Zjawia się Adriana. Widzi swojego kochanka i dowiaduje się, że jest on hrabią Saksonii.

Rozgorączkowany Michonnet oznajmia wszystkim, że musi natychmiast opuścić willę i znaleźć Duclos, aby poinformować ją o jutrzejszym nagłym zastępstwie. Gdy opat daje mu do zrozumienia, że Duclos jest tu obecna, Adriana przypuszcza, że Maurizio zrezygnował ze spotkania z nią, aby spotkać się z Duclos. Hrabiemu udaje się ją przekonać, że polityczne interesy zmusiły go do spotkania się w willi nie z Duclos, a z wysoko postawioną damą. Adriana obiecuje chronić nieznajomą i pomóc w ucieczce. Po ciemku, powołując się na Maurizia, prosi ją o opuszczenie kryjówki. Dla księżnej głos mówiącej kobiety nie brzmi obco, Adriana z kolei orientuje się, że nieznajoma kocha Maurizia. Pomiędzy kobietami dochodzi do ostrej wymiany zdań i Adriana nie może pozwolić nieznajomej odejść niezauważenie. Woła, żeby zapalono światło. Księżnej udaje się jednak uciec, lecz gubi bransoletkę.

przerwa

AKT III

W pałacu księstwa di Bouillon

Książę di Bouillon wydaje przyjęcie. Przed przybyciem gości księżna wciąż jeszcze zastanawia się, kim jest jej wybawczyni. Prosi opata, aby dowiedział się, jak nazywa się kochanka hrabiego.

W towarzystwie Michonneta pojawia się Adriana. Brzmienie jej głosu zwraca uwagę księżnej. Domyślając się, że to właśnie Adriana jest kochanką hrabiego, mówi głośno, że Maurizio został ranny podczas pojedynku. Gwałtowna reakcja aktorki utwierdza księżnę w podejrzeniach. I nagle, ku zaskoczeniu wszystkich, pojawia się hrabia, cały i zdrowy. Adriana z zazdrością obserwuje, że Maurizio chętnie rozmawia z księżną. Zanim jednak uda jej się uzyskać jakiekolwiek wyjaśnienia, goście proszą hrabiego, by opowiedział o swoich najnowszych przygodach wojennych.

Księżna ponownie prowokuje Adrianę, usiłując dowiedzieć się, kim jest nowa kochanka hrabiego. Twierdzi, że na dworze mówi się o aktorce. Adriana na to, że w teatrze – o szlachetnej damie i pokazuje bransoletkę, którą księżna natychmiast rozpoznaje. Nie chcąc być dłużna,

księżna prosi Adrianę, by dała publiczny popis, recytując monolog z *Ariadny porzuconej*. Książę, widząc poruszenie aktorki, proponuje scenę rozpaczy z *Fedry*. Adriana tak interpretuje tekst, żeby sprowokować księżnę, po czym, uhonorowana brawami, opuszcza przyjęcie.

AKT IV

W domu Adriany

Michonnet przychodzi do Adriany i, zastając ją śpiącą, pisze list, który służąca ma komuś przekazać. Gdy Adriana się budzi, mówi inspicjentowi, że zdecydowała się już więcej nie występować. Sława, kariera, scena już jej nie interesują. Myśli tylko o zemście. Michonnetowi z trudem udaje się ją uspokoić.

Aktorzy Comédie Française – Jouvenot, Dangeville, Quinault i Poisson – zaskakują Adrianę, składając jej życzenia z okazji urodzin i wręczając prezenty. Michonnet daje jej brylantową kolię, która została przekazana księciu w zamian za długi Maurizia, Michonnet natomiast ją odkupił. Aktorzy odśpiewują canzonę, naigrawając się z księcia, który dostał kosza od Duclos.

Służąca przynosi upominek od Maurizia. W pudełku jest bukiecik zwiędłych fiołków. Adriana czuje się poniżona faktem zwrotu kwiatów. Całuje fiołki i wrzuca bukiecik do kominka. Nagle słyszy głos Maurizia. To Michonnet go wezwał w swoim liście. Hrabia prosi Adrianę o wybaczenie długiej nieobecności, zapewnia o swojej miłości i prosi o rękę. Adriana jest szczęśliwa i przyjmuje oświadczyny. Nagle chwieje się, traci przytomność. Przybyły w pośpiechu Michonnet domyśla się, że fiołki, które przysłała księżna, a nie Maurizio, nasączone były trucizną. Adriana dochodzi do siebie, ale chwilę potem ma wizję: „Jestem Melpomeną! Tam jest światło, które mnie przyciąga...".

Umiera.

Adrienne Lecouvreur
rysunek Noëla Coypela

Sarah Bernhardt jako Adrianna Lecouvreur

Czym naprawdę jest *Adrianna Lecouvreur*? Najprościej odpowiedzieć można, że jest legendą. I to na kilka sposobów. Legendą personalną: jakkolwiek bowiem dowolnie sztuka Scribe'a i Legouvégo traktowałaby życiorys swej bohaterki, pozostaje faktem, że jest to utwór biograficzny, dotyczący osoby, która istniała rzeczywiście i która nie tylko tę parę autorską zainteresowała swoim życiem, romansami i triumfami. Choć więc w samej sztuce wiele uczyniono, by wielkość artystyczną Adrianny unaocznić – wielkość ta dana jest zarazem już z góry, jeszcze przed podniesieniem kurtyny. Oto opowiemy wam historię z życia arcytragiczki, która sławą (a w każdym razie trwałością tej sławy) przewyższyła swoje następczynie. Także i te, które teatralną Adriannę odtwarzały potem na scenie.

Bo Adrianna jest oczywiście również legendą teatralną. Od Rachel (Élisy Félix), dla której Scribe ją napisał, u nas przez Modrzejewską, Przybyłko-Potocką... *Adrianna Lecouvreur* to bardzo czysty przykład pewnej szczególnej koncepcji teatru – teatru gwiazdorskiego, w którym „wielka rola" wcale nie musi być sprzężona z niekwestionowaną wielkością literacką tekstu. Nie jest też przypadkiem, że w tak skonstruowanej sztuce główną postacią jest – również w rzeczywistości przedstawionej – aktorka. Nie przez biograficzny przypadek; sztuka Scribe'a i Legouvégo nie opowiada o sercowych przygodach damy, która z zawodu jest aktorką, ale równie dobrze mogłaby być markizą lub subretką; opowiada o tym szczególnym przypadku, w którym aktorstwo Adrianny kształtuje jej osobowość i decyduje o jej sposobach zachowania. Cały pojedynek między Adrianną i księżną de Bouillon rozgrywany jest przecież przez bohaterkę właśnie aktorskimi środkami. Czysta teatralność na scenie realizuje się – przez teatr.

Kim właściwie jest Adrianna? Odtwórczynią bohaterek Corneille'a i Racine'a, która – aby przekonująco grać te role – musiała we własnej osobowości, we własnej wyobraźni, we własnym doświadczeniu emocjonalnym znaleźć dostateczne podstawy, by w jakimś sensie stać się Fedrą, Roksaną czy Hermioną? A czy poza tymi postaciami jest kimś jeszcze? Być może Adrianna jest tak doskonałą odtwórczynią bohaterek literackich,

Rachel (Élisa Félix) jako Adrianna Lecouvreur

ponieważ w istocie jest własnej osobowości pozbawiona, jest czymś w rodzaju arcyplastycznej próżni, którą można dowolnie wymodelować na użytek sceny. Aktor jest przecież tym, kim nie jest, i nie jest tym, kim jest... A w takim razie trudno uniknąć dalszego pytania: kto w tej sztuce właściwie pokochał Maurycego Saskiego? Czy pokochała go kobieta, która swe uczucia wyraża w najpiękniejszy dostępny jej sposób, to znaczy poprzez cytaty – czy też Maurycy jest tu po prostu Tezeuszem, Bajazetem i kim tam jeszcze, przypadkowo zlokalizowanymi w osobie przystojnego bastarda Augusta Mocnego? Gdyby zaś zachodziła ta ostatnia możliwość, wypadałoby zapytać dalej, czy nie jest tak, że Adrianna wcale nie Maurycego kocha, lecz tylko teatr? Zarówno ten teatr, w którym co wieczór wciela się w postacie wielkich heroin, jak i ten, który poza sceną stwarza wokół siebie, niezdolna nawet na chwilę sięgnąć rzeczywistości?

Odpowiedzi na takie pytanie oczywiście nie ma i być nie może. A jednak to pytanie ukryte jest w dramacie nie tylko w postaci Adrianny – aktorki, lecz w całym przebiegu akcji. Gdzie kończy się aktorstwo i kto tu jest aktorem? Takiego problemu nie ma bodaj tylko prostoduszny Maurycy, który niczyich uczuć – ani Adrianny, ani księżnej de Bouillon – nie poddaje w wątpliwość; ale też Maurycy, jedyny w tej sztuce, nie kłamie, a wszystkie podejrzenia aktorki pod jego adresem okazują się w końcu nieuzasadnione. Natomiast główna przeciwniczka Adrianny, księżna de Bouillon, a także pozostałe osobistości „wielkiego świata" swoją rutyną aktorską zaskakują nawet zawodowców. *Uspokój się! Wśród tych pań i panów są lepsi od nas aktorzy!* – szepce Michonnet wzburzonej Adriannie, ostrzegając przyjaciółkę przed hipokryzją arystokracji, lecz zarazem dokonując zrównania obu światów – w teatralności. Księżna de Bouillon bowiem swoje kaprysy i zranioną ambicję ukrywa pod maską iście scenicznego opanowania i wyuczonego repertuaru chwytów salonowych – całkiem tak samo, jak Adrianna ukrywa swe prawdziwe uczucia pod maską Fedry. Która z nich jest prawdziwsza (lub która bardziej fałszywa)? i która z nich kocha naprawdę, skoro obie swoją miłość rozgrywają w sposób teatralny? Taka wątpliwość może komuś wydać się przesadą, autorzy sztuki nie pozostawiają na pozór miejsca na wątpliwości, księżnę obciążają wszystkimi możliwymi grzechami, gdy Adriannę czynią uosobionym poświęceniem. Ale też nie o ocenę moralną bohaterek mi chodzi, bo ta w *Adriannie Lecouvreur* wypada jednoznacznie, lecz o dwuznaczność statusu aktorki. Tej dwuznaczności bowiem – co paradoksalne – sztuka zawdzięcza odcień emocjonalnego autentyzmu, który mimo wszystko i dziś można w niej odnaleźć.

Eleonora Duse jako Adrianna Lecouvreur

Adrianna pada ostatecznie ofiarą intrygi nie dlatego, że jest w istocie taka lub inna, albo że postępowała tak lub owak, ale dlatego, że – nieświadomie – weszła w drogę komuś, kto po prostu był silniejszy. Ale Adrianna – równolegle i właściwie niezależnie – pada ofiarą czegoś znacznie bardziej ulotnego: ofiarą niemożności porozumienia się z drugim człowiekiem, albo wprost: ofiarą własnej podejrzliwości. W planie fabularnym wygląda to tak, że Adrianna i Maurycy nigdy nie mają dość czasu na wyjaśnienia; można jednak podejrzewać, że nawet gdyby czas się znalazł, do wyjaśnień także by nie doszło. Maurycy nie czułby ich potrzeby: subiektywnie niewinny, nie miałby powodu wtajemniczać ukochanej w sprawy tak czy inaczej związane z jego ambicjami politycznymi. Adriannie zaś duma wzbraniałaby domagać się tłumaczeń od kogoś, kogo podejrzewa o oszustwo. Adrianna czynom Maurycego przypisuje wyłącznie uczuciowe motywacje: przełożona schadzka – to brak miłości, odesłany bukiet – to zerwanie, możliwość intrygi politycznej wreszcie w ogóle nie mieści się jej w głowie. W głowie – czy w repertuarze? Bo jeśli Adrianna istotnie patrzy na świat przez teatr, nie na odwrót – popełniane przez nią błędy stają się wytłumaczalne. Jej nieszczęście polegałoby więc właściwie na tym, że została błędnie obsadzona: w pół-komedii salonowej, gdy tymczasem nawykła do tragedii klasycznej. Jej antagonistka natomiast nie ma tego rodzaju problemów: swoją rolę gra przez całe życie i walkę podejmuje na własnym terenie. Gdyby jednak zmuszono ją do zmiany repertuaru – wynik pewno też nie byłby olśniewający; szczęściem od księżnej de Bouillon nikt nie oczekuje ani tragicznego patosu, ani liryki miłosnej.

„Życiowy sens" sztuki Scribe'a i Legouvégo – gdyby koniecznie ktoś chciał się takiego sensu w *Adriannie Lecouvreur* doszukiwać – byłby więc chyba taki. Człowiek, obserwując świat, po trosze modeluje sobie jego obraz zgodnie ze swoim temperamentem, wiedzą i wrażliwością. Przydarza się to, oczywiście, nie tylko aktorom; trudno jednak zaprzeczyć, że aktorstwo, zmuszając do modelowania własnej psychiki na wzór psychiki osób odtwarzanych, stwarza dla takiej postawy grunt podatny. Adrianna – aktorka tragiczna – skłonność do tragizowania zdarzeń odczuwa także poza sceną; ta skłonność zatruwa jej romans z nieskomplikowanym żołnierzem; ta skłonność nie pozwala jej też wygrać w walce z gwiazdą salonowych komedii.

Można wprawdzie powiedzieć, że aktor wcale nie musi przenosić swojej sztuki w życie. To też prawda, ale wtedy nie byłoby *Adrianny Lecouvreur*.

Małgorzata Szpakowska

Helena Modrzejewska jako Adrianna Lecouvreur

Francesco Cilèa

Francesco Cilèa i jego *Adriana Lecouvreur*

Życie jak opera, opera jak życie

Francesco Cilèa

1.

Kiedy u schyłku XIX w. kompozytorską karierę rozpoczynał Francesco Cilèa, we Włoszech dobiegała końca wspaniała era Giuseppe Verdiego, w świecie rozprzestrzeniał się kult Richarda Wagnera. Włosi często zżymali się na pompatyczne dzieła niemieckiego twórcy, umieli jednak docenić to, co dał on operze: nowatorski sposób zachowania ciągłości dramaturgicznej, spójność klimatu, rozbudowaną funkcję narracyjną orkiestry. W literaturze owego okresu przyszedł natomiast czas rozkwitu naturalizmu, kierunku wyrosłego z buntu przeciw opowieściom oderwanym od życia, odkrywającego prawdziwe namiętności i dramatyczne konflikty w życiu zwykłych biednych ludzi.

W takim właśnie momencie narodził się „weryzm" (od włoskiego *vero* – prawdziwy), który wywarł wpływ na dzieje włoskiej opery, mimo że nie stał się wyrazistym stylem, lecz jedynie artystyczną tendencją. Włoska muzykologia niechętnie, co prawda, używa tego powszechnego w świecie terminu, woli zastępować go określeniem „szkoła młodowłoska" (*giovane scuola italiana*). Zostawiając jednak na boku spory o nazewnictwo, dostrzec musimy, iż weryści, choć swobodnie dobierali tematykę swych dzieł: od mitologii antycznej i odległej historii po współczesność, to właśnie w każdej epoce potrafili znaleźć prawdziwych ludzi z ich dramatami. Wnikali w psychologię bohaterów, nie unikali brutalności i przejaskrawień, także w ekspresji wokalnej, ale w przedstawianej, nawet najbardziej prozaicznej rzeczywistości umieli odkryć element poetycki.

Ogromne zasługi dla wylansowania młodego pokolenia twórców włoskiej opery miał Eduardo Sonzogno. Czym dla Rossiniego, Belliniego, Donizettiego, później zaś dla Verdiego i Pucciniego było wydawnictwo Ricordi, tym pod koniec XIX wieku stała się Casa Musicale Sonzogno, założona w 1874 r. To dzięki tej firmie wydawniczej, która wytrwale szukała nowych nazwisk, talent mogli ujawnić Pietro Mascagni, Umberto Giordano, Ruggiero Leoncavallo czy właśnie Francesco Cilèa.

2.

Skromny, wstydliwy i małomówny Francesco Cilèa wyglądał raczej na profesora niż na człowieka teatru. I rzeczywiście, nauczanie było jego powołaniem, zajął się tym zaraz po studiach, w konserwatorium San Pietro di Majella w Neapolu, które sam ukończył. Potem objął katedrę harmonii i kontrapunktu we Florencji, w późniejszych latach został dyrektorem konserwatorium w Palermo.

Urodził się 23 lipca 1866 r. w Palmi, na Kalabrii. Rodzice nie podzielali jego pasji do muzyki, chcieli, by ukończył studia prawnicze lub medyczne. Zaprzyjaźniony z rodziną bibliotekarz neapolitańskiego konserwatorium, Francesco Florimo, który poznał się na talencie chłopca,

przekonał ją, by pozwoliła mu pójść własną drogą. Pierwszą operę, *Gildę* napisał na studiach, wystawiono ją w konserwatorium w Neapolu w 1889 r. Na tym zakończyła sceniczny żywot, choć już zwiastowała dwie ważne dla późniejszej twórczości Cilèi cechy: elegancję stylu i urokliwą melodyjność. *Gilda* sprawiła też, że następne zamówienie jej autor otrzymał od Edoarda Sonzogna i tak powstała *Tilda*, wystawiona w Teatro Pagliano we Florencji w 1892 r. To jedyna w pełni werystyczna opera Cilèi, opowiadająca o tragicznych dziejach pewnej prostytutki. Libretto niezbyt chyba odpowiadało temperamentowi kompozytora, ale *Tilda* pojawiła się w kilku teatrach we Włoszech i w Europie.

W następnej operze Cilèa, zgodnie z werystycznymi hasłami, znów pokazał życie prostych ludzi, jednak w libretcie *L'Arlesiany* dominuje przede wszystkim melodramatyczny wątek miłosny. Premiera odbyła się w lutym 1897 r. w Mediolanie, potem Sonzogno namówił kompozytora do przeróbek w partyturze, ten cztery akty zredukował do trzech i ta wersja, pokazana jesienią 1898 r. w tym samym mediolańskim Teatro Lirico, odniosła duży sukces. *L'Arlesiana* była popularna, ale z końcem lat 30. zniknęła z repertuaru i dziś jedynie można usłyszeć na koncertach popisową arię tenora, zwaną *Lamentem Federica*.

Dla publiczności Francesco Cilèa – tak jak i inni weryści: Leoncavallo, Mascagni czy Giordano – miał bowiem pozostać kompozytorem jednej opery. Dziełem jego życia jest *Adriana Lecouvreur*, która także powstała z inspiracji Sonzogna. Prapremiera odbyła się 6 listopada 1902 r. w Teatro Lirico w Mediolanie z Angelicą Pandolfini w roli tytułowej i Enrikiem Carusem jako Mauriziem. Operę przyjęto znakomicie i wkrótce *Adriana Lecouvreur* znalazła się na scenach niemal wszystkich teatrów włoskich, a w 1903 r. – w Lizbonie i Buenos Aires – rozpoczęła karierę światową, by rok później zawędrować do londyńskiej Covent Garden, potem do Petersburga, a w 1907 r. do nowojorskiej Metropolitan.

Podobnego sukcesu Cilèa nie zdołał już nigdy osiągnąć. Następna *Gilda*, wystawiona w La Scali w 1907 r., zeszła ze sceny po kilku przedstawieniach. Dwa lata później kompozytor ukończył *Il matrimonio selvaggio*, ale za życia nie wydał opery drukiem, ani tym bardziej nie doczekał się jej prapremiery. W czasie I wojny powrócił na profesorską posadę do konserwatorium w Neapolu, gdzie pracował do 1935 r. Skomponował jeszcze dwa koncertowe dzieła wokalne: *Canto della vita* – poemat symfoniczny na głos solowy, chór i orkiestrę oraz *Vocalizzi da concerto*, zaczął też pracę nad operą *La rosa di Pompei*, której nie ukończył. Zmarł 20 listopada 1950 r. w Varazze.

3.

Jeśli najkrócej należałoby określić, czym najbardziej operze przysłużyli się kompozytorzy szkoły młodowłoskiej, odpowiedź powinna brzmieć: dali galerię wspaniale nakreślonych, wnikliwych psychologicznie portretów kobiecych. Takich jak sycyliska wieśniaczka Santuzza z *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego, Madeleine de Coigny z *Andrei Chéniera* oraz Fedora, obie muzycznie stworzone przez Giordana. I są oczywiście bohaterki Pucciniego: Tosca, Butterfly, Manon Lescaut. Do tej listy dopisać trzeba Adrianę Lecouvreur, która od innych wszakże różni się w sposób zasadniczy. Nie trzeba jej było wymyślać, gdyż istniała naprawdę.

Eugène Scribe

Gdy ktoś zżyma się na konwencjonalne libretta operowe i jako przykład podaje dzieło Cilèi, powinien pamiętać, iż najlepsze melodramaty pisze samo życie. Adrienne Couvreur przyszła na świat w 1692 r. w wiosce Champenois. Jej ojciec był ubogim kapelusznikiem, który wkrótce potem przeniósł się z rodziną do miasta Fismes, licząc, że tam będzie wiodło mu się lepiej. Ale los się nie odmienił, więc po 10 latach zdecydował się na przeprowadzkę do Paryża. Robertowi Couvreur nie wiodło się tam lepiej, natomiast Adrienne była szczęśliwa. Zamieszkała bowiem blisko Comédie Française.

Już jako dziecko postanowiła zostać aktorką. Wcielała się w rozmaite postacie przed rówieśniczkami, gdy nieco podrosła, wymykała się zatem na przedstawienia do Comédie Française. Wreszcie poznała aktora i dramaturga Marca-Antoine Legranda, który tak usilnie zaczął pracować nad rozwojem jej talentu, że w końcu razem z nim zamieszkała. Legrand przygotował ją do debiutu, który miał miejsce w teatrze w Lille w 1708 r., z tej okazji dodał też Adrienne przedrostek „Le" do nazwiska, by brzmiało ono bardziej szlachetnie. Zaś po okresie występów na prowincji, w maju 1717 r. po raz pierwszy wystąpiła w Comédie Française w *Elektrze* Crébillona. Już pojawienie się jej na scenie wywołało szok. Adrienne nie założyła efektownego stroju, lecz prostą, białą suknię z satyny. Przede wszystkim jednak odrzuciła obowiązujący sposób podawania 12-zgłoskowego aleksandrynu, a wiersz potraktowała jak naturalny sposób wypowiedzi. Tak narodziła się jedna z gwiazd XVIII-wiecznego teatru francuskiego.

O takiej wielkiej artystce opowiada opera Cilèi. Inne postaci też są w niej autentyczne. Mademoiselle Duclos, o której wspomina się w rozmowach, istniała naprawdę, jako reprezentantka starej szkoły aktorskiej była rywalką Lecouvreur. Hrabia Moritz von Sachsen pojawił się w Paryżu w 1720 roku. Syn elektora saskiego i króla polskiego Augusta II oraz Szwedki Marii-Aurory de Königsmark oczarował paryżan opowieściami o swych militarnych sukcesach podczas wojen ojca ze Szwedami, co znajduje odzwierciedlenie w akcji opery. Szybko zdobył serce Adrienne Lecouvreur; ona tak bardzo była mu oddana, że gdy postanowił wyruszyć na kolejną wojnę (August II miał nadzieję odzyskać Kurlandię), spieniężyła na ten cel biżuterię, zastawę i powozy. Moritz wrócił do Paryża po kilku latach już bez sukcesów i wtedy wdał się w miłosną przygodę z żoną hrabiego de Bouillon – kobietą piękną, kapryśną i nieustannie zmieniającą wielbicieli. Na przeszkodzie nowemu związkowi Moritza stała kochająca go Adrienne. Hrabina de Bouillon (w operze Cilèi przemieniona w księżnę) wpadła więc na pomysł posłania rywalce pastylek, które miały wyleczyć ją z miłości. Rolą dostarczyciela obdarzono przyjaciela domu, opata Boureta, w operze noszącego nazwisko Chazeuil. W ostatniej chwili przestraszył się jednak, że przesyłka zawiera truciznę i zgłosił się na policję. Sprawa stała się głośna, a kiedy kilka miesięcy później, w marcu 1730 r. Adrienne Lecouvreur nagle umarła (przyczyną śmierci była trapiąca ją od dłuższego czasu dezynteria), pojawiły się głosy, iż została otruta.

4.

Legendę o tragicznym losie Adrienne podtrzymała literatura. Pierwszy był zakochany w niej bez wzajemności Wolter (w operze Cilèi jego cechami obdarzony jest Michonnet), autor

Ernest Legouvé

słynnego listu potępiającego kościół za odmowę udzielenia pogrzebu wielkiej aktorce, której ciało wrzucono do dołu z wapnem. Sto lat później jej biografię wziął na warsztat Eugène Scribe. Premiera dramatu napisanego przez niego wspólnie z Ernestem Legouvém odbyła się w 1849 roku i przez następnych kilkadziesiąt lat *Adrienne Lecouvreur* krążyła po teatrach Europy. Pół wieku później tekst ten na libretto operowe zmienił Arturo Colautti, a Edoardo Sonzogno przekazał je Cilèi.

Tak los zetknął Eugène'a Scribe'a z Franceskiem Cilèą. Było to symboliczne spotkanie. Scribe jest nie tylko autorem kilkuset sztuk, lecz i twórcą, który odegrał istotną rolę w rozwoju XIX-wiecznej opery francuskiej. Z jego tekstów korzystali Auber (*Niema z Portici*, *Fra Diavolo*), Halévy (*Żydówka*) czy Meyerbeer (*Hugenoci*, *Robert diabeł*, *Prorok*). Cilèa zaś, choć należał do szkoły młodowłoskiej, pozostawał pod wyraźnym wpływem Francuzów. Zaczerpnął od nich skłonność do eleganckiej harmonii, zmysłowego bogactwa partii orkiestrowej, zawsze wszakże nasyconej głębokim liryzmem.

W warstwie instrumentalnej muzyka *Adriany Lecouvreur* urzeka różnorodnością. Cilèa ma, co prawda, skłonność do nadużywania tremola czy arpeggia, ale to cecha także wielu innych współczesnych mu kompozytorów. Zgodnie z założeniami weryzmu Cilèa nadał większe znaczenie orkiestrze, ale w przeciwieństwie do Mascagniego czy Giordana, nie uległ skłonności do muzycznej nadekspresji. Wystarczy porównać pierwsze pojawienie się na scenie tytułowej bohaterki z wejściem Maurizia na spotkanie z księżną w akcie II, by docenić rozpiętość skali użytej przez kompozytora w partii orkiestrowej. Nigdy jednak forte nie jest zbyt gwałtowne, piano zaś zachowuje urodę melodii. Sposób prowadzenia orkiestry doskonale także pokazuje wstęp do aktu IV, kiedy to kompozytor zapowiada nadchodzącą tragedię, ale czyni to subtelnie, poprzez wyeksponowanie przede wszystkim instrumentów smyczkowych.

Zgodnie z wymogami epoki Cilèa wprowadza też tematy przewodnie, ale bez przetworzenia, ograniczając się jedynie do ich powtarzania. Można to prześledzić choćby na temacie Adriany z I aktu – „Io son l'ulmile ancella", potem pojawiającym się wielokrotnie, począwszy od monologu Minnocheta, w którym wyjawia on swe uczucia do aktorki. Cilèa sięga także po słowo mówione, ale parlando nie służy mu do spotęgowania ekspresji, tak jak robił to choćby Mascagni. W *Adrianie* jest ono przede wszystkim cytatem: z listu lub fragmentu roli. Orkiestra zapewnia też muzyczne kontinuum całości, w które wtopione są liczne numery solowe oraz efektowne, zróżnicowane duety: te zawierające pełną gamę miłosnych uczuć Adriany i Maurizia lub spotkanie w II akcie Adriany i księżnej di Bouillon, czy liryczna rozmowa Adriany i Michonneta z aktu IV. Numery solowe dramaturgiczne włączone są w akcję, choć muzycznie stanowią niekiedy wyodrębnioną całość, jak arioso Maurizia „La dolicissima effigie" z aktu II, aria księżnej „Acerba voluta" z aktu III, czy najpopularniejszy fragment opery – aria Adriany „Poveri fiori" z aktu IV.

5.

Tak jak sceniczne losy sztuki Scribe'a związane są z kreacjami wielkich aktorek: Rachel, Sarah Bernhardt, Ellen Terry, Eleonory Duse lub Heleny Modrzejewskiej, tak opera Cilèi popularność zawdzięcza wielkim śpiewaczkom. Pierwsza była Angelina Pandolfini, potem Rina Giachetti

i Lina Cavalieri, Maria Caniglia czy Gina Cigna. Najsłynniejszą Adrianą Lecouvreur pozostaje jednak niezwykła Magda Olivero. W tej partii zyskała uznanie już w latach 30., ale w roku 1941 31-letnia wówczas artystka postanowiła po zamążpójściu pożegnać się ze sceną. Tuż przed śmiercią Cilèa uprosił ją jednak, by choć raz jeszcze wcieliła się w jego bohaterkę i Magda Olivero znów wystąpiła jako Adriana Lecouvreur. Odniosła tak ogromny sukces, że rozpoczęła drugi, jeszcze wspanialszy, etap kariery. Cilèa nie dożył tego przedstawienia, Olivero mówiła potem, że swój powrót dedykuje właśnie jemu.

W listopadzie 1959 r., kiedy *Adrianę Lecouvreur* wybrano na inaugurację sezonu w Teatro San Carlo w Neapolu, partię tytułową miała śpiewać Renata Tebaldi. Tuż przed premierą jednak zachorowała i wówczas o zastępstwo poproszono Magdę Olivero, która sama przeszła niedawno operację. Spektakl zarejestrowano i tak powstało najlepsze chyba nagranie *Adriany Lecouvreur*, a Magdzie Olivero partnerowali Franco Corelli (Maurizio), Giuletta Simionato (księżna di Bouillon) i Ettore Bastianini (Michonnet), dyrygował Mario Rossi.

Renata Tebaldi też pozostawiła zapis swej kreacji w nagraniu dla firmy Decca. Inne słynne Adriany na płytach to: Renata Scotto (CBS/Sony), Joan Sutherland (Decca), Montserrat Caballé (Legato Classics) czy Raina Kabaivanska (RCA). Istnieje także rejestracja live Leyli Gencer (Bongiovanni) oraz Mirelli Freni, utrwalona w 1989 r. w mediolańskiej La Scali (Image). Ciekawe natomiast, że Adriany Lecouvreur nie zaśpiewała nigdy na scenie, ani też nie nagrała w studiu Maria Callas. A mogła to być wielka kreacja, o czym świadczą dwie arie – „Io son l'umile ancella" oraz „Poveri fiori" – utrwalone przez nią na płycie EMI w 1954 r. A jednak bohaterka Cilèi odegrała ciekawą rolę w życiu tej primadonny assoluta. W 1969 r. Maria Callas, kiedy jej kariera właściwie dobiegła już końca, wybrała się na spektakl *Adriany Lecouvreur* do nowojorskiej Metropolitan. W roli tytułowej występowała Renata Tebaldi. Po przedstawieniu dyrektor Rudolf Bing zaproponował Callas wizytę za kulisami i zaprowadził ją do garderoby Tebaldi. Obie niedawne rywalki stanęły twarzą w twarz, po czym zalewając się łzami, padły sobie w objęcia.

Tak oto życie okazało się po raz kolejny równie wzruszające jak operowe libretto.

JACEK MARCZYŃSKI

Montserrat Caballé jako Adriana Lecouvreur

Magda Olivero jako Adriana Lecouvreur

Renata Scotto jako Adriana Lecouvreur

Renata Tebaldi jako Adriana Lecouvreur

Adrienne Lecouvreur

Adrienne i Moritz – Adriana i Maurizio

Adrienne Lecouvreur (1692-1730) była największą aktorką swoich czasów. Używając współczesnego języka powiedzielibyśmy o niej: gwiazda. Jej debiut w Comédie Française w 1717 roku stał się absolutnym tryumfem. Główną odtwórczynią ról tragicznych do tego momentu była Mademoiselle Duclos – przedstawicielka starego, deklamatorskiego stylu. Po debiucie Adrienne sympatia publiczności przesunęła się w jej stronę. Była pierwszą aktorką, która mówiła, a nie recytowała rolę, pierwszą, która wystąpiła w kostiumie związanym z historycznym czasem akcji scenicznej. Już na drugim przedstawieniu z jej udziałem w loży na proscenium zasiedli regent Francji, książę orleański Philippe i car Rosji Piotr Wielki. Dla 24-letniej tragiczki, córki rzemieślnika, zaczął się niezwykły okres w życiu. Każdego wieczora wiwatowało na jej cześć 1200 widzów, cały Paryż legł u jej stóp. Zdobyła nie tylko Comédie Française, otworzyły się przed nią także paryskie salony, w jej domu bywała śmietanka towarzyska Paryża, co jest o tyle istotne, że w tych czasach aktorzy nie byli cieszącą się szacunkiem grupą społeczną. Rolami w dramatach Corneille'a i Racine'a, La Motte'a i Woltera osiągnęła pozycję porównywalną tylko z pozycją żyjącej 100 lat później Sarah Bernhardt.

Legenda stworzona wokół Adrienne Lecouvreur (w operze Cilèi – Adriana) przemilcza pewne, trudne do pogodzenia z romantycznym mitem, fakty. Adrienne przeżyła wiele związków z mężczyznami, najczęściej nieudanych. Jako młoda dziewczyna urodziła dwoje dzieci. Ojcem jej drugiej córki był hrabia Klinglin, który nawet obiecywał jej małżeństwo, ale wycofał się z obietnic pod naciskiem rodziny. Jednym z jej adoratorów był sam wielki Wolter. Przypuszczalnie był jej kochankiem, poźniej – wiernym przyjacielem. Zdecydowanie lepiej udokumentowany jest jej związek z Moritzem von Sachsen, synem Augusta II Mocnego i Aurory von Königsmarck, jednym z najsłynniejszych dowódców wojskowych swojego czasu.

Moritz von Sachsen, żyjący w latach 1696-1750 (w operze – Maurizio di Sassonia) był jednym z 354 dzieci, które badacze historii przypisują Augustowi Mocnemu. Gdy skończył 15 lat, ojciec uznał go za prawnego spadkobiercę i nadał mu tytuł hrabiego Saksonii, tym samym Moritz zyskał takie same prawa jak dzieci z legalnych związków. Rok później jego ojciec został królem Polski. Mając 16 lat Moritz ożenił się z hrabiną von Löben i wkrótce ją porzucił. Całe życie pozostał wierny zasadzie, że kobieta jest zbędnym meblem w życiu żołnierza.

Po bezpotomnej śmierci księcia Fryderyka Wilhelma Moritz postanowił poślubić wdowę po nim, Annę, aby zdobyć w ten sposób tytuł książęcy i uzyskać tron Kurlandii. Jako syn polskiego króla mógł liczyć na powodzenie, miał jednak niebezpiecznego przeciwnika, rosyjskiego księcia Mienszikowa. Moritz przybył więc do Paryża, chcąc zyskać przychylność dla swoich planów dworu w Wersalu. Miał 24 lata, był opromieniony sławą z powodu swoich osiągnięć militarnych w 11 kampaniach w Polsce, Niderlandach i na Pomorzu. Nawiązał wówczas bliski kontakt z Luisą Henriettą Françoise de Guise-Lorraine. W wieku 17 lat została ona czwartą żoną hrabiego de Bouillon (w operze – książę di Bouillon). Przedsiębiorcza dama nie mogła się oprzeć męskiemu urokowi hrabiego von Sachsen i obiecała pomoc. Wkrótce też poznał sławną już, starszą od niego o cztery lata Adrienne Lecouvreur.

Moritz von Sachsen

Pierwszy list miłosny napisany przez aktorkę nosił datę 13 lutego 1720 roku. Związek Adrienne i hrabiego trwał 10 lat. Moritz nie był wiernym kochankiem, jak jest to przedstawiane w dramacie Scribe'a i Legouvégo oraz w libretcie Colauttiego. Od kobiet natomiast domagał się absolutnego oddania. Adrienne, ze względów społecznych będąca na straconej pozycji, odczuwała ciągle stan upokarzającej niepewności. W jednym z jej listów znaleźć można takie zdanie: „Pomimo mojego złego stanu zdrowia bardzo chciałabym spotkać się z Panem w połowie drogi, jest to chyba jednak bezsensowne życzenie. Zapewne w czasie, gdy mnie zżera tęsknota, Pan dotrzymuje towarzystwa innej kobiecie, zapewniając ją o miłości silniej i namiętniej niż kiedykolwiek mnie". Nawet gdyby Scribe znał te listy, z całą pewnością nie wykorzystałby ich, bo nie pasowały do idealnego obrazu hrabiego, który stworzył w swojej sztuce. Nie służyłoby to także zabiegowi, na którym oparł intrygę: budowanie kontrastu między szlachetnością Adrienne i Moritza a cynizmem księstwa de Bouillon.

Zakochana Adrienne była hojna i gotowa do ofiar. Gdy hrabina de Bouillon, chcąc zapewne zemścić się na niewiernym kochanku, omal nie doprowadziła do uwięzienia Moritza w Bastylii z powodu niezapłaconego weksla, Adrienne zastawiła swoje kosztowności i wykupiła ów nieszczęsny weksel. Wspomogła także starania von Sachsena o tron Kurlandii czterdziestoma tysiącami liwrów. Moritz jednak nie okazywał wdzięczności ani za hojność, ani za pomoc. Po fiasku w Kurlandii nie myślał wracać na dłużej do Paryża, ani żenić się z Adrienne, czym ona była bardzo rozczarowana. Pisała: „Nowe plany, które Pan kreśli na przyszły rok wydają mi się bardzo odważne, ale niweczą zupełnie moje plany. Nie chcę tego przemilczać. Pisze mi Pan, że pozostanie tu tylko 3 miesiące i oczekuje, że mnie to zachwyci. Cóż za szczęście, mówi Pan. Ja jednak wierzyłam, że wróci Pan już na zawsze".

Powrót hrabiego do Paryża w 1728 roku nie przyniósł szczęśliwego rozwoju wydarzeń. Moritz nie dość, że odnosił się do niej z rezerwą, to jeszcze nawiązał ponownie romans z byłą kochanką. Oboje byli zresztą rozczarowani spotkaniem po długim okresie niewidzenia się. Moritz jako bohater wojenny zupełnie nie potrafił odnaleźć się w mieszczańskim Paryżu. Z czasem także Adrienne zaczęła dostrzegać jego złe cechy. Z jej listów wyraźnie widać, że z daleka wydawał jej się bardziej interesujący. Nie trzeba było żadnego spisku hrabiny, aby zakończyć ten związek, który umarł śmiercią naturalną. Zresztą Adrienne już długo wcześniej przeczuwała, że to się tak skończy.

Jest pewne, że obie kobiety spotkały się podczas świąt Wielkanocy 1729 roku pod Paryżem w domku myśliwskim, należącym do hrabiego von Sachsen. Natomiast scena, w dramacie Scribe'a i w operze Cilèi odbywająca się w prywatnym teatrze księcia de Bouillon, podczas której Adrienne deklamowała monolog z *Fedry* Racine'a, w rzeczywistości miała miejsce 3 dni przed śmiercią aktorki. Adrienne, która wystąpiła w tej roli w Comédie Française, zaszokowała wypełnioną po brzegi widownię przetworzonym z myślą o rywalce tekście.

Nie zostało nigdy potwierdzone, że Adrienne została otruta. Nie da się oczywiście w tej chwili ustalić, czy rzeczywiście hrabina de Bouillon podejmowała próbę otrucia rywalki. Ona sama na łożu śmierci zapewniała o swojej niewinności. Adrienne umarła w ramionach Moritza 20 marca

1730 roku w domu należącym niegdyś do Jeana Racine'a, w którego dramatach występowała. Podobno w ostatniej godzinie towarzyszył jej także Wolter.

W nocy z 21 na 22 marca 1730 roku ciało Adrienne Lecouvreur, posypane wapnem, zostało zakopane przy rue de Bourgogne, drodze wyjazdowej z Paryża. Aktorzy byli wykluczeni z Kościoła katolickiego i o ile nie wyrzekli się przed śmiercią swojej profesji, nie mogli być pochowani w poświęconej ziemi. Jako pierwszy zaprotestował Wolter. Puścił w obieg elegię *Śmierć Mademoiselle Lecouvreur, wielkiej aktorki*, a następnie, w obawie przed konsekwencjami, wyjechał do Londynu, skąd dalej pisał w obronie godności aktorów.

Moritz von Sachsen największą sławę zyskał już po śmierci Adrienne Lecouvreur. Angielski pisarz Thomas Carlyle pisał o nim, że fascynował Francuzów i był dla tego otwartego na wielkie wrażenia narodu prawdziwym bogiem wojny. Ludwik XV obdarował go zaszczytnymi tytułami: Maréchal de France i Maréchal Général des Camps et Armée du Roy. „Dumny Sas, o którym można by sądzić, że urodził się wśród nas" (to słowa Woltera) był jedynym w historii Francji cudzoziemcem, któremu król nadał tak wysokie tytuły. Fryderyk Wielki pisał w 1749 roku do Woltera: „Gościłem bohatera Francji. Z naszych rozmów wyciągnąłem wiele pouczających wniosków", a gdy sam Wolter był w 1750 roku gościem Sanssouci, pisał do markiza d'Argentala, że jest speszony tym, iż umieszczono go w tym samym apartamencie, który zajmował „Maréchal de Saxe", dodając jednocześnie: „Nie wiem, czy prostemu historykowi można dawać komnaty bohatera". To wielki honor, zważywszy że te słowa wyszły spod pióra słynnego prześmiewcy.

Moritz von Sachsen był dzieckiem szczęścia. Był synem i bratem polskich królów, poprzez małżeństwo swojej siostrzenicy Marii-Josefy von Sachsen został wujecznym dziadkiem trzech królów francuskich: Ludwika XVI, Ludwika XVII i Karola X. Był wreszcie Moritz pradziadkiem słynnej francuskiej pisarki. Jedna z jego późniejszych kochanek, paryska aktorka Marie Rinteau urodziła w październiku 1748 roku córkę, której wnuczka przyszła na świat 1 lipca 1804 roku i nazywała się George Sand. Ta z kolei dała swojemu synowi imię sławnego przodka – Maurice.

Hrabia Moritz zmarł 30 listopada 1750 roku w Chambord, najwspanialszym zamku Burbonów nad Loarą, w wieku 54 lat. Ludwik XV chciał do tego stopnia uhonorować swojego wielkiego sługę, że zlecił najznamienitszemu wówczas paryskiemu rzeźbiarzowi Jean-Baptiste Pigalle'owi wykonanie mauzoleum w kościele św. Tomasza w Strasburgu.

W 1786 roku markiz Charles Auguste d'Argental w miejscu, w którym zostało zakopane ciało Adrienne Lecouvreur kazał postawić marmurową stellę, na której został wyryty jego wiersz. Obecnie tablica znajduje się po wewnętrznej stronie ogrodu należącego do posesji nr 115 przy rue de Grenelle. 11 lat później, w 1797 roku zespół Théâtre de La République, jak wówczas nazywano Comédie Française, złożył prośbę do ministra spraw wewnętrznych o ekshumację szczątków Adrienne i pochowanie ich w honorowym miejscu. Nie doszło jednak do tego, ponieważ minister został w krótkim czasie odwołany.

Obecnie ulica jednej z najbardziej eleganckich dzielnic Paryża nosi nazwę Allée Adrienne Lecouvreur. Prowadzi ona od Wieży Eiffla do środkowego portalu Ecole Militaire przez park przy Polach Marsowych, w pobliżu rue de Grenelle. Ulica upamiętniająca Moritza nosi nazwę Avenue de Saxe – biegnie do Ecole Militaire i do Place de Fontenoy, przy którym stoi budynek UNESCO.

Agnieszka Smuga
Igor Trochanowski

Wielkie nieba! O losów wyroku!
Mój małżonek tu stanie, syn przy jego boku,
Będzie patrzał, ten świadek mych niecnych płomieni,
Czy się na widok męża twarz moja zrumieni,
Z sercem od westchnień wzdętym, na które on głuchy,
Z okiem od łez wilgotnym, gdy jego wzrok suchy!
Czy mniemasz, iż on, czuły na cześć Tezeusza,
Kryć będzie przed nim ów żar, co łono me wzrusza?
Iż ojca swego, króla, oszukać pozwoli?
Iż wstręt nie buchnie z niego, bodaj mimowoli?
Próżno by milczał; sama znam ogrom swej zdrady,
Enono, ja nie umiem iść w tych kobiet ślady,
Które, w zbrodni bezwstydną ciesząc się pogodą,
Z niezmąconym obliczem dni spokojne wiodą.

Fragment monologu Fedry z dramatu Racine'a
w przekładzie Tadeusza Boya-Żeleńskiego

Paryż, 13 września 1720 roku

Mój piękny Hrabio!

Otrzymałam Pański list i przeczytałam wszystkie zarzuty, które mi Pan w nim poczynił.

Z liściku, który wsunęłam do paczki mojego sąsiada, mógł Pan wywnioskować, że są one niesprawiedliwe i to w równym stopniu, w jakim ja jestem czuła na punkcie przyjaźni, którą mnie Pan zaszczyca.

Z listu, jaki tutaj dołączam, odczyta Pan, że nie jestem jedyną, która zachowała wspomnienie tego wszystkiego, czym jest Pan dla drugiego człowieka. Jestem jednak niezachwiana w mojej przychylności. Proszę dać mi znak Pańskiej. Wówczas przypieczętowane zostanie moje wysokie mniemanie o Pańskim sercu. Wszystkie inne Pańskie wartości są tak oczywiste, że nie brakuje mi już niczego poza radosnym doświadczeniem, na które zrobił mi Pan nadzieję: móc wierzyć w Pańską doskonałość i czuć, jakimż niezmierzonym szczęściem jest fakt, że jestem Panu miła.

Doniósł Pan, jak świetnie bawił się w La Haye. Uczynił mi Pan tym największą z możliwych radości. Powinien Pan częściej przesyłać mi takie relacje z miejsc, które podczas podróży zaszczyca Pan swoją obecnością.

Do widzenia, mój wielki Książę!

Proszę przyjąć z łaskawością zapewnienie o mojej niezachwianej przychylności oraz wdzięczności.

Proszę częściej pisać!

Adrienne

przekład: **Igor Trochanowski**

Role Adrienne Lecouvreur

Elektra	*Elektra* Crébillona
	rola w *Grzegorzu Dyndale* Moliera
Monima	*Mitrydates* Racine'a
Artemira	*Artemira* Woltera
Antygona	*Machabeusze* La Motte'a
Zarés	*Estera* Racine'a
Konstancja	*Ines de Castro* La Motte'a
Marianna	*Herod i Marianna* Woltera
Ericie	*Pyrrus* Crébillona
Markiza	*Druga pułapka miłości* Marivaux
Angelique	*Synowie marnotrawni* Pirona
Alkmena	*Amfitrion* Moliera
Atalida	*Bajazet* Racine'a
Atalia	*Atalia* Racine'a
Berenika	*Berenika* Racine'a
Celimena	*Mizantrop* Moliera
Kornelia	*Śmierć Pompejusza* Corneille'a
Elżbieta	*Hrabia Essex* Corneille'a
Elmira	*Świętoszek* Moliera
Andromacha	*Andromacha* Racine'a
Eryfyla	*Eryfyla* Woltera
Hermiona	*Andromacha* Racine'a
Ifigenia	*Ifigenia w Aulidzie* Racine'a
Paulina	*Polyeukt* Corneille'a
Fedra	*Fedra* Racine'a
Roksana	*Bajazet* Racine'a

Adrienne Lecouvreur w roli Monimy w *Mitrydatesie* Racine'a
obraz Françoisa de Troy

Les Comédiens-Français
obraz Antoine'a Watteau

Równolegle z rozwojem teatrów publicznych rozwijały się z powodzeniem teatry prywatne. W pierwszej połowie XVIII w. wielu arystokratów zamienia sale w swych pałacach na teatr. Tak robi księżna du Maine w Paryżu, hrabia de Clermont książę Gondé w Chantilly, książę Orleanu w Villiers-Cotterets i w Bagnolet.

Wolter urządza prywatny teatr w swym domu przy ul. Traversiere w Paryżu, a potem w swej posiadłości w Ferney. Panny de Varrieres utrzymują dwa prywatne teatry: jeden w Auteuil, drugi w Paryżu. Panna Guimard miała teatr na 500 osób; grali tu aktorzy Komedii Francuskiej.

Za czasów panowania Ludwika XV najsławniejszym prywatnym teatrem był teatr zwany Petits Cabinets w Wersalu, utrzymywany przez panią de Pompadour. Za Ludwika XVI sławę zyskał prywatny teatr Marii Antoniny w parku Trianon. Grali tu tylko wielcy panowie i wielkie damy z królewskiego dworu, a otrzymanie roli było nie lada zaszczytem.

Im bliżej końca wieku, tym bardziej j teatr amatorski zyskiwał sobie powodzenie we wszystkich niemal kręgach społecznych. Cukiernik Fauron, na którego prywatnej scenie wystąpiła po raz pierwszy późniejsza sława aktorska, Adrienne Lecouvreur, przestał być wyjątkiem.

Mnożą się też wysiłki zmierzające do reform inscenizacji, kostiumu, recytacji i gry.

Dotychczas obowiązywała maksymalna konwencjonalizacja zarówno sposobów inscenizacyjnych, jak i interpretacji aktorskiej. Oprawa sceniczna prawie nie istniała, było to zaledwie markowanie jakiejś wizji miejsca akcji przy pomocy przenośnych, perspektywicznie ustawionych malowideł. Scena była przecież w części zajęta przez widzów.

Aktor musiał nałożyć na twarz taką warstwę pudru i różu, że tworzyło to rodzaj maski, uniemożliwiającej mimikę, maski jednakowej dla wszystkich bez względu na charakter, wiek, typ odtwarzanej postaci. Kostiumy nie miały nic wspólnego z epoką, do której odnosiła się akcja sztuki; były całkowicie ahistoryczne, nawet fantastyczne. W okresie Regencji nic się pod tym względem nie zmieniło. W Operze panowała moda kostiumów „mitologicznych", w Komedii Francuskiej grano w zwykłych ubraniach mieszczańskich, tylko Komedia Włoska po swym powrocie wprowadziła nowy, zabawny kostium kobiecy.

Zmianę wprowadziła dopiero wielka aktorka Adrienne Lecouvreur. W roku 1727 po raz pierwszy ukazała się na scenie w sukni z długim trenem i olbrzymią krynoliną. Był to strój, jakiego używały wówczas damy na dworze. W tym czasie w rolach starożytnych bohaterów mężczyźni występowali w pancerzu z posrebrzanego płótna, na głowie zaś nosili małą, modną wówczas czapeczkę, do której dodawano olbrzymich rozmiarów pióropusz. Zwyczaj stosowania podobnych kostiumów przeniósł się i do Opery. W miarę ich zużywania się zastępowano stare nowymi, ale skrojonymi już według najnowszej mody. Tym sposobem przedstawienia prezentowały często prawdziwą kakofonię kostiumową. Jednakże zasada, że dla komedii obowiązuje zwykły mieszczański strój współczesny, a dla tragedii kostium dworski, utrzymała się aż do roku 1789.

Grano tylko stojąc, każdy recytował swoją kwestię zawsze twarzą do widowini, nie okazując najmniejszego zainteresowania partnerem ani nikim i niczym, co było na scenie. Nie wolno było poruszać się inaczej, jak tylko rytmicznym, powolnym krokiem, pełnym godności i dystynkcji; gest dozwolony był tylko bardzo oszczędny i całkowicie konwencjonalny. Nawet w najbardziej starożytnych sztukach obowiązywał osiemnastowieczny rewerans, głęboki ukłon całym ciałem, składany przez wysunięcie jednej nogi w tył, pełne galanterii klękanie na jedno kolano przed osobą, której składano miłosne oświadczyny, całowanie w rękę bohaterki na znak pożegnania itp. Recytacja była czymś w rodzaju melopei, recytatywu, zaśpiewu, bardzo rytmicznego i monotonnego, jak monotonny jest francuski aleksandryn, pełnego emfazy i patosu; tak dalece pozbawiona była przy tym troski o wyraz psychologiczny, że aktorzy opracowując role, pisali sobie nuty nad tekstem dla oznaczenia wzniesień i spadku głosu.

Mademoiselle Duclos
obraz Nicolasa de Largilliére'a

Punktem wyjścia dla reformy zmierzającej do przełamania tej konwencji były doświadczenia inscenizacji Teatru Jarmarcznego i fantastyka inscenizacji przedstawień Opery, gdzie starano się o maksymalny przepych wystawy, o maksymalną widowiskowość.

Scenograf Opery, malarz i architekt włoski Giovanni Servandoni, dzięki swym dwu kapitalnym wynalazkom dokonał prawdziwego zwrotu w ówczesnej francuskiej sztuce scenograficznej. Zerwał on z zasadą perspektywy symetrycznej i zastosował perspektywę rzutu skośnego; odstąpił ponadto od zwyczaju przedstawiania na scenie budynków w całości, od fundamentów aż po dach i budował dekoracje tak, że widać było tylko część gmachu, parter, pierwsze piętro, a reszta już ginęła zasłonięta górną krawędzią sceny. Scenografia Servandoniego stanowiła duży krok naprzód, choć znacznie skomplikowała problem praktycznego wykonania i ustawiania dekoracji na scenie. Następcy Servandoniego, Boucher i Fragonard, obaj sławni malarze, zastosowali jego zdobycze. Niemniej jednak o prawdę historyczną w oprawie scenograficznej widowisk poczęto dbać dopiero z końcem stulecia.

Inicjatywa i odwaga Justyny Favart, głośnej aktorki Teatru Jarmarcznego i Opery Komicznej, odegrała doniosłą rolę w tym dziele reform. W roku 1753 Favart wystąpiła w sztuce swego męża *Miłość Bastiena i Bastienny*, kreując rolę francuskiej chłopki. Jakież było jednak zdumienie widzów, gdy zamiast konwencjonalnej pasterki w krynolinie, rękawiczkach i ażurowych pończoszkach, ujrzeli na scenie prawdziwą chłopkę w prostej sukni wiejskiego kroju, z krótką spódnicą i fartuchem, w sabotach, słomianym kapeluszu, z żelaznym krzyżykiem na szyi. Favart dążyła w swojej grze do jak największej naturalności dykcji, prostoty i realizmu w szczegółach, do pełnej, indywidualnej prawdy ludzkiej. W wielkim zakresie posługiwała się pantomimą.

Krytyka długo zwalczała wielki talent Justyny Favart. Zarzucano jej, że jest niska i źle zbudowana, że ma ostry głos, że wprowadza na scenę grubiaństwo, że posługuje się przesadą i karykaturą. A jednak jej przykład oddziałał na cały teatr francuski XVIII w. Przystąpiono do reform, nieśmiałych może z punktu widzenia doświadczeń dzisiejszych, ale jakże trudnych wówczas, ileż wywołujących teoretycznych dyskusji i praktycznych oporów; największe nazwiska zaangażowane były w tej walce: Wolter zmierzający do reformy inscenizacji, Diderot, wielki teoretyk dramatu mieszczańskiego, propagator realizmu w literaturze dramatycznej i sztuce teatralnej, jego zwolennicy Mercier i Beaumarchais.

W roku 1759 po przerwie wielkanocnej widzowie nie zastali już swych miejsc na scenie w teatrze Komedii Francuskiej. Dopiero teraz można było wprowadzić bogatą oprawę scenograficzną, przenosić akcję w różne miejsca, dbać o jaką taką wierność historyczną, a zarazem rozszerzyć zakres sposobów inscenizacyjnych, przedstawiać na scenie wszystko to, czego dotąd nie wolno było pokazywać i co się musiało „dziać" poza sceną: masy ludzkie, tłum, pochody, festyny, obozy wojskowe, pełny przebiegi akcji dramatu.

Śladem Justyny Favart kostium historyczny wprowadza sławna aktorka Komedii, Clairon, i najznakomitszy aktor tego teatru, Lekain. W *Sierocie chińskim* Woltera Clairon gra w kostiumie chińskim, Lekain w kostiumie tatarskim. W *Elektrze* Clairon pojawia się w stroju niewolnicy, z rękami w łańcuchach, bez różu i pudru. W *Semiramidzie* Lekain wchodzi na scenę okrwawiony, z gołymi ramionami i fryzurą w nieładzie.

Panna Sale zgłasza projekt nowego stroju tancerek, krynolinę chce zastąpić sukienką z gazy. Projekt ten jednak nie został przyjęty. W Operze panna Saint-Hubert występuje w stroju skopiowanym z płaskorzeźb rzymskich, z gołymi nogami i rozpuszczonymi luźno włosami. Favart jako reżyser wprowadza na scenę rekwizyty wykonane wiernie według rysunków, których dostarczają mu świadomi prawdy historycznej specjaliści.

W Komedii Francuskiej oglądać już można bardziej zbliżone do prawdy, a nie wymyślane jak dotąd, kostiumy starogreckie i starofrancuskie. Równocześnie ulega zmianie sposób recytacji

i gry. Naśladuje się wzory panny Lecouvreur; Clairon i Lekain dykcją naturalną zastępują w pewnej mierze recytatyw, zaśpiew, starają się przełamać monotonię, usiłują „mówić", a nie „śpiewać" wiersz. Naśladuje się wzory aktora Michała Barona, który ośmielał się podnosić ręce ponad głowę, głośna aktorka Dumesnil, grając w *Meropie** scenę matczynego bólu i przerażenia – biegnie, Lekain gra twarzą, mówi do partnera, a nie do widzów, i słucha partnera na scenie. W końcu dramat mieszczański zdecydowanie prowokuje i ułatwia przełom w sztuce teatralnej. Oprawa scenograficzna przedstawiać tu musi zwykłe, codzienne, dobrze znane wnętrza: mieszkanie, kawiarnię, warsztat, mansardę. Pojawiają się rekwizyty. Mówi się prozą. Aktor wreszcie siada, podpiera się, biega, pisze, rozmawia z wieloma osobami, a nawet pije herbatę; nie recytuje, lecz gra.

Jerzy Adamski ***Świat wolteriański***
fragment

* tytuł tragedii Woltera (red.)

Plac przed Théâtre-Français, 1867

Wolter (François-Marie Arouet)

W grudniu 1725 r. Wolter natknął się w Komedii Francuskiej, w loży Adrianny Lecouvreur, na kawalera de Rohan-Chabot. Wolter darzył aktorkę ogromnym podziwem, a z ich związku pozostało wierne przywiązanie, które nie było miłością, lecz troskliwą i pełną tkliwości przyjaźnią. Panna Lecouvreur odwzajemniała autorowi *Edypa* wszystkie te uczucia. Kawaler de Rohan, niewątpliwie zazdrosny o serdeczną zażyłość aktorki z poetą, doszedł do wniosku, że nie traktuje się go z należnymi mu względami. Wobec czego uznał za stosowne przybrać postawę zarozumialca, pyszałka, wielmoży. Ciekawe dlaczego? Czyż nie był Rohanem? To wystarczyło. Jak mówi jego dewiza: „Królem nie jestem – księciem być nie raczę – Rohanem jestem". Postępowanie tego indywiduum jest tak głupie i prostackie, tak różne od zachowania takiego na przykład Contiego, że w tym środowisku sprawia ono wrażenie tłustej plamy na jedwabnej kamizelce. Kawaler przybiera minę pogardliwie wyniosłą – potomek Rohanów nadymający się jak pan Jourdain! Udaje, że nie zna i nie rozróżnia nazwisk Wolter i Arouet. Wolter, przyzwy-czajony do innych manier, czuje się dotknięty do żywego i kiedy Rohan się doń zwraca:
– Arouet? Wolter? Czy ma pan właściwie jakieś nazwisko?

Wolter, który nie był Dancourtem, z błyskawiczną szybkością najżywszego umysłu i kipiąc gniewem, wypala:
– Wolter! Ja dopiero zaczynam moje nazwisko, a pan już kończysz swoje.

Usłyszeli to inni, którzy się tam znajdowali. Kawaler podniósł laskę na potomka Arouetów, ten wyciągnął szpadę w swojej obronie. Panna Lecouvreur, która znała zwyczaje, potrafiła zemdleć między kijem a szpadą. Kawaler wsunął laskę pod pachę, Wolter schował szpadę do pochwy, a gdy tylko kawaler wyszedł, panna Lecouvreur stanęła na równe nogi. Ktoś powiedział do Woltera: „Jesteśmy szczęśliwi, że uwolnił nas pan od kawalera". Co dowodzi, że za towarzystwem Rohana nie przepadano. Sprawa nie była zakończona.

Trzy dni później Wolter jadł obiad u swego przyjaciela, księcia de Sully. Traktowano go tam jak pupilka. Podczas obiadu ktoś wywołuje Woltera: na ulicy czeka nań posłaniec. Schodzi bez obawy. Przed domem stoją dwa zamknięte powozy; proszą go, by zbliżył się do pierwszego, wszedł na stopnie i porozmawiał z osobą, która znajduje się wewnątrz. Zamach jest dobrze obmyślony! Wolter zbliża się – i spada na niego grad kijów. Słyszy, jak w drugim powozie kawaler de Rohan krzyczy: „Tylko nie bić go w głowę, może z niej jeszcze wyjść coś dobrego!".

Opowiadając później o tym wyczynie, Rohan chwalił się: „Osobiście kierowałem robotą". Ach, jakiż dzielny kawaler! Bezmyślny motłoch przypatrywał się widowisku i uważał, że dzielny kawaler okazuje wielką dobroć, oszczędzając czaszkę poety. „Ach, jaki dobry pan!" – mówiła gawiedź.

Z jakiejkolwiek strony rozważalibyśmy tę awanturę, i tak budzi ona oburzenie. Toteż poeta będzie oburzony. Uraza zaś, jaką zachował, okazała się niezatarta. Lecz było coś jeszcze gorszego niż kije.

Wolter wbiega jak szalony do sali, wstrząśnięty, w nieładzie, i tam, odchodząc od zmysłów, opowiada, co się stało, osłupiałym biesiadnikom, wzywa ich na pomoc, zwłaszcza księcia –

czyż nie jest jego gościem? Przecież zniewagi doznał przed drzwiami jego domu. A więc i Sully'ego mają za nic? Zaklina go, by poszedł z nim do komisarza, by złożył zażalenie, odwołał się do prawa – wszak chodzi o usiłowanie morderstwa. Książę, niewzruszony, odmówił. Wszystkie twarze były kamienne. Cisza jak makiem zasiał. Wolter zrozumiał, że nikt nie stoi po jego stronie. W mig pojął, że Wolter nic nie waży, skoro na drugiej szali jest Rohan. On był tylko żartownisiem, ozdobą obiadów, atrakcją pobytów na wsi.
Poczuł, jak gdyby wszystko się w nim załamało. A przecież wiedział, że taka niesprawiedliwość istnieje. Tak, ale wobec innych, nie wobec niego. Czuł się tak skutecznie zabezpieczony przed zniewagą – a zniewagą nie były kije, lecz niema, całkowita i powszechna zgoda tych, których uważał za „swoich przyjaciół", na razy, które właśnie na niego spadły. W tym tkwi skandal. (...)
Wolter szykuje zemstę z uporem i energią, jaką wkłada we wszystko, czego pożąda. Jak mógł znosić to okropne towarzystwo, w którym się obracał? Ktoś powiedział, że „z rozpaczy"; ależ skąd, przeciwnie, on ma nadzieję dopiąć swego. Może być wściekły, ale nigdy zrozpaczony, zawsze się wydźwignie. Nie sądźcie, że chce w „śmiertelnym starciu" zabić lub umrzeć w obronie honoru. W żadnym wypadku. Chce zabić, zapewniwszy sobie jak najwięcej szans powodzenia przy najmniejszym ryzyku. Zbyt mocno kocha życie, by rzucić je na jedną kartę. Szaleństwo Rohana zmusza go do popełnienia nie mniejszego szaleństwa, które wyraża się w zabójstwie. Wzdraga się przed śmiercią, ale wzdraga się także przed zabójstwem i zabójcami wszelkiej maści. Ale skoro go zmuszono... woli zabić niż samemu zginąć. Nie opuszcza go zdrowy rozsądek Arouetów: zachowajmy honor, nie tracąc życia. (...)

Thieriot opowiada, że schowany za drzwiami był świadkiem nieoczekiwanego spotkania Woltera z kawalerem de Rohan w loży Adrianny. Poeta z dumą zażądał od kawalera satysfakcji, nieustraszony kawaler przystał na pojedynek. Czy sądzicie, że zaraz poszedł ostrzyć szpadę? Udał się do swojej rodziny z prośbą o pomoc i nalegał, by aresztowano poetę; nakaz uwięzienia był podpisany od dwóch tygodni. Wahano się nieco... Ale wobec wzburzenia kawalera książę de Bourbon porzucił wahanie; temu bohaterowi nie mógł niczego odmówić. W ten sposób Wolter został obity, zdradzony i wreszcie uwięziony. To była hańba.

Wszelako znalazł się głos, jeden jedyny, który podniósł się z siłą i godnością, głos księcia de Villars. Ten człowiek narażał się na polach bitew i walczył z wrogimi wojskami na granicach, a nie z poetami w alkowach aktorek. Uznał, że wszyscy postąpili niesłusznie: „Wolter, ponieważ obraził kawalera, ten zaś dlatego, że śmiał popełnić zbrodnię zasługującą na śmierć, gdy kazał obić obywatela (otóż to, słowo obywatel skreślone piórem marszałka Francji), natomiast rząd dlatego, że nie ukarał tego jawnie złego uczynku i zamknął pobitego w Bastylii, aby uspokoić siepacza".

JEAN ORIEUX *Wolter, czyli królewskość Ducha*
fragment
przekład: KRYSTYNA ARUSTOWICZ

Przedstawienie na cześć Woltera w Comédie Française.
Klaszczący Wolter jest widoczny w prawej loży.
sztych Jeana-Marie Moreau młodszego

Śmierć Mademoiselle Lecouvreur Wielkiej Aktorki

Czy zawsze przyjdzie mi oglądać naród mój upadły,
Niepewny w swych zapałach, hańbiący – co podziwia,
Obyczaje nasze zawsze w niezgodzie z prawami
I płochy Francuz drzemie we władczych granicach
Przesądu tyranii?
Czyż możliwe doprawdy, by w Anglii jedynie
Odwagę myśli posiedli śmiertelni?
O Aten rywalko! Szczęsna ziemio! Londynie!
Wraz z tyranami umiałeś wypędzić
Haniebne przesądy gubiące was niechybnie,
Wszystko wyrazić umiesz, nagrodą obdzielić!
Żadna ze sztuk czy sukces nie jest tu bez ceny.
Zwycięzca Tallarda, mężny syn Victorii,
Wytworny Dryden i Addison mądry,
Czarująca Ophils, Newton nieśmiertelny*
Miejsca swe mają w tej świątyni glorii!
I Lecouvreur miałaby grobowiec swój w Londynie,
Co z uczonych, królów, bohaterów słynie.

(1730)

fragment
przekład: **Marek Baterowicz**

* Wolter ma na myśli Annę Oldfield lub Oldfields, sławną angielską aktorkę, która zmarła 23 października 1730 roku – a więc pół roku po Adrienne Lecouvreur – i została pochowana w Westminster Abbey, miejscu pochówków królów angielskich.

[Wolter] Puścił w obieg wiersz o zgonie Adrianny Lecouvreur tchnący oburzeniem na sposób, w jaki potraktowano wielką aktorkę po śmierci. Pogrzebano ją niczym psa, w nie poświęconej ziemi nad brzegami Sekwany. Czy to nie skandal wyrzucić na śmietnisko ciało kobiety, którą cały Paryż oklaskiwał, której kadził i którą gościł – przyjmowano bowiem pannę Lecouvreur wszędzie? Wolter potępiał Francuzów za te niesprawiedliwe i barbarzyńskie obyczaje i by ich zawstydzić, wychwalał Anglię, gdzie panuje łagodność, sprawiedliwość i tolerancja itd.

Jego oburzenie jest zrozumiałe, bo jak wiadomo, Adrianna wiele znaczyła dla niego, a także dla jego przyjaciela d'Argentala, który kochał ją do szaleństwa, i to z wszelkimi względami. Cierpienie przyjaciela i zniewagę Adrianny Wolter odczuł jako własne. Lecz żarliwy ton, płomienna wymowa tego wiersza tłumaczą się w jeszcze większej mierze uczuciem, którego Wolter zawsze doznawał i które będzie się wciąż nasilało, aż do ostatniego tchnienia – tym uczuciem jest strach, że jego także po śmierci wyrzucą na śmietnisko jak Adriannę. Szczerość tego oburzenia jest tak wstrząsająca, gdyż w sponiewieranych zwłokach aktorki ujrzał samego siebie. Był przekonany, że umrze przed czterdziestką, kłopoty ze zdrowiem nie pozwalały mu liczyć na więcej, tymczasem ten libertyn chciał spocząć w poświęconej ziemi i otrzymać błogosławieństwo Kościoła. Okropność śmierci wydawała mu się złagodzona przez sakramenty. Nie wierzył, że modlitwy proboszcza mogą mu zapewnić życie wieczne, w tym przywiązaniu do religii nie było żadnej mistyki, bo śmierć jest śmiercią. Lecz Wolter mieni się nadal uczniem dobrych ojców, na matczynym łonie Kościoła Świętego owa straszliwa śmierć nie staje się zapewne bardziej boska, ale jest bardziej ludzka. Tym, co zarzuca haniebnemu pogrzebowi Adrianny, jest nie bezbożność, lecz brak humanitaryzmu.

Jean Orieux ***Wolter, czyli królewskość Ducha***
fragment
przekład: **Krystyna Arustowicz**

Adrienne Lecouvreur jako Kornelia w *Śmierci Pompejusza* Corneille'a

Wolter

Rozmowa pana intendenta rozrywek królewskich z księdzem Grizelem[1]

Nie tak dawno temu pewien członek konfraterni komediantów zasięgał rady u prawnika, członka konfraterni adwokackiej, jak dalece potępiać należy ludzi, odznaczających się pięknym głosem, szlachetnymi ruchami, uczuciem, dobrym smakiem, słowem, przymiotami do występów publicznych. Adwokat rozpatrzył sprawę z prawnego punktu widzenia.*

Konfraternia jansenistów oskarżyła dzieło adwokata przed najwyższym trybunałem paryskim, który rozkazał katu spalić je, jakby to był list pasterski albo książka jezuicka. Pochlebiam sobie, że z tym samym zaszczytnym wyrokiem spotka się krótka *Rozmowa pomiędzy panem intendentem rozrywek królewskich i księdzem Grizelem.* Byłem jej świadkiem, zapamiętałem wiernie, co słyszałem, i oto streszczenie, skąd każdy czytelnik obdarzony zdrowym rozsądkiem wyciągnie wnioski, które mu będą odpowiadały.

– Nie wydaje mi się - rzekł intendent - abyśmy przed Ludwikiem XIV cokolwiek słyszeli o komedii. Ów monarcha był podług mnie pierwszym, który dawał przedstawienia, kazał skomponować *Cynnę, Atalię* i *Mizantropa*[2] i odegrać je wobec wszystkich ambasadorów Europy. Aktorami byli wielcy panowie i wielkie damy. Ciekaw jestem, czy księdzu La Chétardie i księdzu Fantin[3], znanym z tych samych przygód, lub też jakiemukolwiek innemu proboszczowi, wikaremu albo mnichowi przyszłoby do głowy, żeby wykląć owych panów i damy, a także Ludwika XIV; odmówić im sakramentu małżeństwa albo pogrzebu.

– Na pewno nie - odrzekł ksiądz Grizel - podobna niegrzeczność nie przyszłaby im na myśl.

– Nie tylko o to chodzi - odparł intendent - Kiedy Ludwik XIV tańczył wraz z całym dworem na scenie, kiedy młody Ludwik XV tańczył z rówieśnikami w sali balowej Tuileriów, czy myślisz ksiądz, że wyklęto by ich za to?

– Kpisz pan sobie ze mnie - zawołał ksiądz Grizel - jesteśmy głupi, przyznaję, ale nie do tego stopnia. Na taką głupotę nie stać nas jeszcze.

– Ale - powiedział na to intendent - wyklęliście nabożnego księdza d'Aubignac, ojca Le Bossu, superiora kościoła Świętej Genowefy, ojca Rapin, księdza Gravinę, ojca Brumoy, ojca Poree, panią Dacier i tych wszystkich, którzy trzymając się zasad Arystotelesa nauczali o sztuce tragedii i epopei.[4]

1. Joseph Grizel (1703-1787), autor ascetycznych pism religijnych, spowiednik arystokratek paryskich, znany z oszustw pieniężnych, za które skazano go na pręgierz.

2. *Cynna, Atalia* i *Mizantrop* – dzieła Corneille'a, Racine'a i Moliera. Tragedia Corneille'a *Cynna* nie powstała jednak na rozkaz Ludwika XIV, który w dniu jej wystawienia liczył sobie dopiero dwa lata.

3. Joachim de La Chétardie (1636-1714), teolog, pisarz religijny, proboszcz parafii Św. Sulpicjusza w Paryżu. Edouard Etienne Fantin des Odoards (1738-1820), publicysta i historyk, o którym Wolter w innym miejscu napisał: „...proboszcz z Wersalu złapany na kradzieży rulona 50 ludwików w czasie spowiedzi chorego. Wypędzono go, lecz nie powieszono".

4. Mowa tu o pisarzach francuskich XVIII wieku zajmujących się teorią literatury, a w szczególności tragedii i teatru.

* Dzieło, w którym ów adwokat bronił teatru i gdzie tyle było mowy o konfraterniach, zostało przez innego adwokata, pana Ledain, oddane pod sąd i spalone. (Przyp. Woltera.)

– Nie ugrzęźliśmy jeszcze w takim barbarzyństwie - obruszył się ksiądz Grizel. - To prawda, że ksiądz de la Coste, pan de La Solle i autor *Nowin Kościelnych* mniemają, że deklamacja, muzyka i taniec są grzechem śmiertelnym; że Dawidowi wolno było tańczyć tylko przed Arką Przymierza, a Dawid, Ludwik XIV i Ludwik XV nie tańczyli dla pieniędzy; że pewna cesarzowa rzymska[5] śpiewała jedynie w obecności kilku dworzan – klątwę zaś rzuca się tylko na tych, którzy recytując, śpiewając albo pląsając przed publicznością czynią to dla zarobku.

– Nie ulega zatem wątpliwości - oświadczył intendent - że gdyby nałożono podatek od rozrywek królewskich, którym opłacano by koszta przedstawień jego królewskiej mości, król naraziłby się na karę ekskomuniki i pierwszy lepszy ksiądz mógłby rzucić ów piękny piorun na głowę arcychrześcijańskiego monarchy.

– Nader kłopotliwy argument - rzekł ksiądz Grizel.

– Przyprę księdza do muru - powiedział intendent. - Nie tylko Ludwik XIV, lecz także kardynał Mazarini, kardynał de Richelieu, arcybiskup Trissino, papież Leon X wydawali mnóstwo pieniędzy na wystawienie tragedii, komedii i oper. Narody całe brały udział w owych wydatkach, a o ile wiem, historia Kościoła nie wspomina o żadnym wikarym od Świętego Sulpicjusza, który wyklątby za to papieża Leona X i jego kardynałów.

Czemuż ciało panny Lecouvreur zawieziono dorożką na róg ulicy Burgundzkiej? Czemuż to signor Romagnesi, aktor naszej trupy włoskiej, został pogrzebany przy drodze publicznej, niczym starożytny Rzymianin? Czemuż to śpiewaczka z chórów Królewskiej Akademii Muzycznej musiała przez trzy dni leżeć w piwnicy swego domu? Czemuż te wszystkie osoby, pozbawione już ciała, mają piec się na wolnym ogniu, a odzyskawszy ciało na sądzie ostatecznym mają płonąć w ogniu wieczystym? Czy dlatego, że za miejsce na parterze płaci się dwadzieścia *sous*?

Jednak dwadzieścia *sous* nic w tym wypadku nie zmienia: rzeczy nie są ani gorsze, ani lepsze, czy się za nie płaci, czy nie. *De profundis* wyciąga duszę z czyśćca, bez względu na to, czy śpiewa je chór za dziesięć talarów, czy fałszywie beczy organista za dwanaście franków, czy też ktoś zawodzi z litości. A zatem *Cynna* i *Atalia* nie są tworami bardziej diabelskimi za dwadzieścia *sous*, niż kiedy król raczy nimi dworzan za darmo. Skoro więc nie wyklęto Ludwika XIV za to, że tańczył dla własnej przyjemności, skoro nie obłożono ekskomuniką cesarzowej, która śpiewała w operze, nie wydaje mi się słuszne, aby potępiono tych, co dają nam tę rozrywkę, biorąc drobną opłatę; a wszystko to za zgodą króla Francji czy cesarzowej.

Ksiądz Grizel uznał siłę powyższego argumentu i tak odpowiedział:
– Istnieją rozmaite temperamenta i wszystko zależy od dobrej albo złej woli proboszcza czy wikarego. Francuzi okazali na szczęście tyle rozumu, że nie ustanowili jeszcze w tym względzie żadnego nieodwołalnego prawa. Nie odważono się pogrzebać nieporównanego i słynnego

5. Mowa o cesarzowej austriackiej Marii Teresie (1717-1780).

Moliera w parafii Świętego Eustachego, choć miał on to szczęście, że go przeniesiono do kaplicy Świętego Józefa[6], gdyż piękny i zdrowy obyczaj naszego kraju zamienia świątynie na kostnice. To prawda, że święty Eustachy jest tak wielkim świętym, że nie mógł przyjąć w swe progi ciała niecnego autora *Mizantropa*, które niosło czterech wielbicieli; nasz nieboszczyk mógł się jednak pocieszyć świętym Józefem: przecież tam także ziemia poświęcona. Pomiędzy ziemią poświęconą a zwykłą istnieje cudowna różnica: pierwsza jest bez porównania lżejsza, a poza tym – jaka ziemia, taki człowiek. Ziemia, pod którą spoczął Molier, zyskała dobrą sławę, Molier pochowany w kaplicy nie może być potępiony, w przeciwieństwie do panny Lecouvreur i Romagnesiego, spoczywających przy publicznym trakcie. Pewno siedzi w czyśćcu za napisanie *Świętoszka*, nie mógłbym zresztą na to przysiąc. Jestem natomiast pewien zbawienia Jana Babtysty Lully'ego[7], skrzypka siostry królewskiej, muzyka królewskiego, nadintendenta muzyki królewskiej, królewskiego sekretarza, który grał w *Cariselli* i w *Panu de Pourceaugnac*, ponadto był Florentyńczykiem. Lully poszedł prosto do nieba, tak jak ja pójdę, to jasne, gdyż ma piękny marmurowy grobowiec w kościele des Petits-Peres. Nie otarł się o śmietniska miejskie. Ano cóż, jeden jest na wozie, a drugi pod wozem, taki już ten świat. Oto jak rozumował ksiądz Grizel, a potężne były to rozumowania.

Intendent rozrywek królewskich, człowiek obeznany z historią, tak mu odpowiedział:
– Musiałeś ksiądz słyszeć o wielebnym ojcu Girard[8]; był czarownikiem, czemu zaprzeczyć się nie da. Dowiedziono mu, że zaczarował pewną niewiastę, która spowiadała się u niego, oćwiczywszy ją batem (bardzo łagodnie) i jeszcze dmuchnąwszy na nią, jak zwykli czynić czarodzieje. Szesnastu sędziów ogłosiło Girarda czarnoksiężnikiem, a jednak pogrzebano owego księdza w poświęconej ziemi. Czemuż to człowiek, będący jednocześnie czarnoksiężnikiem i jezuitą, ma mimo połączenia w sobie dwóch pomienionych godności prawo do uroczystego pogrzebu, a nie miałaby go panna Clairon[9], gdyby umarła zaraz po odegraniu roli Pauliny[10], chociaż owa Paulina schodzi ze sceny po to tylko, żeby się ochrzcić?

– Powiedziałem już panu – odparł ksiądz Grizel – że to zależy od dobrej albo złej woli proboszcza czy wikarego. Pogrzebałbym pannę Clairon z największą przyjemnością, zwłaszcza gdyby mi za to dobrze zapłacono. Może się jednak znaleźć ksiądz, który będzie robił trudności. Wtedy nikt nie odważy się wystąpić w obronie aktorki i nie oskarży owego księdza przed parlamentem o nadużycie. Aktorzy jego królewskiej mości pochodzą na ogół z biednych rodzin; ich krewni nie mają ani dość pieniędzy, ani dość wpływów, żeby wygrać proces. Publiczność także nie troszczy się o to. Cieszy się talentami panny Lecouvreur, póki panna Lecouvreur żyje, a po śmierci aktorki dopuści, aby potraktowano ją jak psa, i jeszcze się będzie śmiała.

Przykład czarowników jest bardziej przekonywający. Dawniej wierzono, że istnieją czarodzieje, ale dziś nikt w ich istnienie nie wierzy, wbrew szesnastu Prowansalczykom, którzy przypisywali

6. Wbrew temu, co pisze Wolter, grób Moliera znajdował się nie w kaplicy Św. Józefa, lecz na nie istniejącym dziś cmentarzu Św. Józefa, położonym przy kościele Św. Eustachego. Mimo że Ludwik XIV zmusił arcybiskupa Paryża do odwołania zakazu pochowania Moliera w ziemi poświęconej, pogrzeb musiał odbyć się potajemnie, w nocy, w asyście nielicznych księży.

7. Jean Baptiste Lully (1632-1687) – twórca narodowej opery francuskiej.

8. Jean Baptiste Gerard (1680-1735) – jezuita oskarżony o zgwałcenie kilku młodych penitentek, został uniewinniony przez sąd kościelny.

9. Claire Josephe Hippolite Leris de la Tude, zwana Clairon (1723-1803) – sławna aktorka francuska występująca w Comédie Française.

10. Paulina – bohaterka tragedii Corneille'a *Polyeucte*.

księdzu Girard ową szarlatanerię. Natomiast ekskomunika była i będzie. Tym gorzej, jeśli zabraknie wam czarodziejów, bo my nie zmienimy swoich obrządków dlatego tylko, że świat się zmienił. Jesteśmy jak lekarz w *Panu de Pourceaugnac*[11]: trzeba nam chorych i dobędziemy ich choćby spod ziemi.

Rzuciliśmy między innymi klątwę na szarańczę: smutne to jednak, że szarańcza nic sobie z nas nie robi. Widziałem ostatnio w Pikardii chmurę szarańczy. Niebezpiecznie jest zaczepiać potężne stowarzyszenia i narażać gromy Kościoła na pogardę możnych osób. Czegóż się jednak obawiać ze strony czterystu komediantów, rozproszonych po całej Francji? Można ich swobodnie traktować jak szarańczę lub guślarzy.

fragment

przekład: **Józef Rogoziński**

11. Aluzja do drugiej sceny II aktu komedii Moliera *Pan de Pourceaugnac*.

sezon 2004/2005
PREMIERA
23 października 2004 roku

bibliografia

Jerzy Adamski *Świat wolteriański*
Czytelnik, Warszawa 1957

Jerzy Adamski *Dramat i scena francuska wieku Oświecenia*
Warszawa 1954

André Maurois *Wolter*
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976

Tatjana Michaelis *Liebesleid und Verklärung*
Monachium 1984

Jean Orieux *Wolter, czyli królewskość Ducha*
Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986

Hans-Georg Uhl *Ein Libretto schöpft aus dem Leben*
Monachium 1984

Wolter *Pogawędki i dialogi*
Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954

International Dictionary of Theatre
Actors, Directors and Designers

Tekst pani Małgorzaty Szpakowskiej został przedrukowany, za zgodą Autorki, z programu Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi, gdzie *Adrianna Lecouvreur* Scribe'a i Legouvégo została wystawiona w 1985 roku.

---

projekt okładki i zdjęcia z prób Marian Tarczyński

zdjęcia T. Kozłowskiego i M. Jaszczaka – Chwalisław Zieliński
zdjęcia T. Koniny, M. Tarczyńskiego – Marian Tarczyński
zdjęcia L. Karpińskiej-James i S. Woźniaka – z archiwum artystów

W programie wykorzystano projekty kostiumów Lisy Karpińskiej-James.

opracowanie programu Agnieszka Smuga
korekta Bartłomiej Majchrzak
skład, opracowanie graficzne i przygotowanie do druku Ryszard Czajka
wydawca Teatr Wielki w Łodzi
oddano do druku 18.10.2004

Płyty drukarskie metodą CTP wykonało Pery Plate Studio.

druk Drukarnia GUTENBERG