KORONACJA POPPEI

CLAUDIO
MONTEVERDI

KORONACJA POPPEI

FIORI POETICI
Raccolti nel Funerale

Claudio monteverdi

Monteverdi wydaje nam się dzisiaj jakby Michałem Aniołem muzyki

Hugo Riemann

CLAUDIO MONTEVERDI, kompozytor włoski. Urodził się w maju roku 1567 w Cremonie (Lombardia), umarł 29 listopada 1643 w Wenecji. Jest on przedstawicielem włoskiego stylu z początków wieku XVII, zwanego recytatywnym, i jednym z najgłębszych kompozytorów tego stulecia. Syn lekarza, ukończył studia filozoficzne i literackie w rodzinnym mieście i tam zapewne, w miejscowej katedrze, uczył się pierwszych zasad muzyki, gdyż sam powiada, że był uczniem kapelmistrza kapeli tej katedry, Marc'Antonia Ingegneri. W szesnastym roku życia Monteverdi skomponował zbiór trzygłosowych motetów a capella: *Sacrae cantiunculae* (1584); w latach następnych pogłębiał swoją znajomość muzyki studiując śpiew i grę na wioli, po czym w roku 1587 ogłosił pierwszą księgę pięciogłosowych *Madrygałów*. Przed rokiem 1590 przebywał krótko w Mediolanie, gdzie błysnął talentem grając na wioli u miłośnika muzyki Riccordiego, któremu zadedykował później, w roku 1590, drugą księgę pięciogłosowych *Madrygałów*. W tym samym roku 1590 dostał się na dwór Gonzagów w Mantui, zaangażowany przez księcia Vincenza jako wiolista i śpiewak. Na dworze tym kwitło życie muzyczne, a uświetniali je tacy mistrzowie, jak Flamand Jakub de Wert i Włosi: Gian Giacomo Gastaldi i Benedetto Pallavicini; Monteverdi rozwijał tam żywą działalność aż do roku 1612. Wkrótce po przybyciu do Mantui poślubił Claudię Cattanec, córkę książęcego wiolisty; miał z nią dwóch synów, których potem wysłał na studia do Bolonii. W roku 1595 Monteverdi towarzyszy księciu na Węgry podczas wyprawy przeciw Turkom; w dwa lata później znowu wyjeżdża z księciem do Flandrii, gdzie na pewno zapoznał się z nowymi kierunkami muzyki francuskiej. Tworzy w tym czasie dalsze trzy księgi pięciogłosowych *Madrygałów* (1592, 1603, 1605); ostatnią z nich opatrzył listem-dedykacją dla księcia Vincenza Gonzagi, pisaną w Wenecji. Monteverdi odpiera tam ataki Artusiego i zapowiada wydanie czysto teoretycznej rozprawy *Seconda Pratica, ovvero Perfettione della moderna musica*, która jednak nie ukazała się nigdy, chociaż autor pracował nad nią aż do śmierci.

W roku 1607 opublikował trzygłosowe *Scherzi musicali*, komponowane od roku 1599 i, co ważniejsze, napisał swoje pierwsze dzieło operowe, *Orfeusza*; wystawiono je podczas karnawału w Accademia degl'Invaghiti w Mantui, a wkrótce potem powtórzono na książęcym dworze. W tym samym roku Monteverdi stracił żonę. W roku 1608 wykonano na dworze Gonzagów jego drugie dzieło operowe, *Arianna*, z którego zachował się tylko fragment, słynne *Lamento*, oraz *Il ballo dell'ingrate*. W roku 1610 Monteverdi wyjeżdża do Rzymu, aby przedstawić papieżowi zbiór utworów religijnych, *Sanctissimae Virginis missa seis vocibus ac vesperae pluribus decantande cum nonnullis sacris concentibus*, wydany w tymże roku w Wenecji, z dedykacją dla Pawła V; msza weszła w skład utworów chóralnych wykonywanych w kaplicy Sykstyńskiej, zaś sonata *Sancta Maria* stanowi jeden z pierwszych przykładów muzyki symfonicznej. Po śmierci księcia Vincenza w roku 1612 Monteverdi przebywał jakiś czas w Cremonie i Mediolanie, a w następnym roku osiadł w Wenecji jako pierwszy kapelmistrz przy bazylice Św. Marka i urząd ten zajmował do końca życia. W roku 1614 wydaje szóstą księgę pięciogłosowych *Madrygałów*. W roku 1615 nawiązuje znowu stosunki z dworem Gonzagów, dla których tworzy balet *Tirsi e Clori*, a w dwa lata później, wspólnie z Altrim — intermedia do religijnego dramatu *La Maddalena* G. B. Andreiniego; w roku 1617 zabrał się do pracy nad operą *Andromeda*, którą pozostawił nie skończoną. Następne dzieła to *Il Lamento di Apollo* oraz *Settimo libro di Madrigali a uno, due, tre, quatro e sei voci, con altri generi di canti*. Komponuje dalsze *Intermedia* dla dworu mantuańskiego, a w roku 1624 tworzy jedno ze swoich arcydzieł *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, wystawione w Wenecji i dołączone później do ostatniej księgi *Madrygałów*, dedykowanej cesarzowi Ferdynandowi III (1636). W roku 1627 napisał dla dworu mantuańskiego operę *La Finta pazza Licore*. W tym czasie zabiega o kanonikat w Cremonie i w roku 1632 otrzymuje święcenia kapłańskie. W tym samym roku wydaje *Scherzi musicali*; w roku 1639 pisze nową operę *Adonis*, wystawioną w weneckim teatrze Św. Jana i Pawła, a w roku 1640 ukazuje się jego ostatni zbiór, *Selva morale e spirituale*, dedykowany Eleonorze Gonzaga. W ciągu dwóch następnych lat wystawiono w teatrach weneckich trzy ostatnie dzieła Monteverdiego: *Le nozze di Enea con Lavinia*, *Il ritorno d'Ulisse* i *L'incoronazione di Poppea*, z których tylko dwa ostatnie zachowały się do naszych czasów. W roku 1643 stary i zmęczony kompozytor poprosił o półroczny urlop, odwiedził jeszcze raz ojczystą Cremonę, po czym wrócił do Wenecji i tam, po krótkiej chorobie, umarł.

Fabio Fano
(*Dictionnaire biographique des auteurs*
Laffont-Bompiani — tłum. E.B.)

Bohdan Pociej

EKSTAZA — PIĘKNO — DRAMAT...

(O Monteverdim i jego *Koronacji Poppei*)

1.

Istnieje w badaniach historycznych nad sztuką pewna tendencja (jedna z tendencji, oczywiście) do pomniejszania roli geniusza. Geniusz — głoszą przedstawiciele tego „niwelacyjnego" poglądu — jest niczym innym jak wypadkową panujących w danej epoce prądów, szczególnym skupieniem, w jednym punkcie, sił twórczych swojego czasu. Geniusz dokonuje syntezy, czasem sam coś odkrywa, ale właściwą historię tworzą artyści pomniejsi, rzemieślnicy, jak również i nowatorzy (przykłady w muzyce najbardziej popularne: Camerata Florencka, Mannheimczycy). Jednym słowem — historia sztuki (każdej sztuki, także muzyki) jest dziełem pewnej masy, a nie jednostek.

Myślę, że pogląd powyższy jest fałszywy, a rzecz się ma akurat odwrotnie. Historia sztuki jest — przede wszystkim i głównie — historią geniuszów, szczyty w niej są ważne, nie niziny i to, co niezwykłe, się liczy, nie to, co przeciętne.

Geniusz jest faktem artystycznym w swej istocie nie wytłumaczalnym; jest on jak gdyby gościem z zaświatów, tajemniczym wysłannikiem Piękna, Aniołem, którego zsyła Pan, aby czynił światłość i ludziom rzeczywistość odmieniał; nie poznamy nigdy zamierzeń Pana, nie dowiemy się nigdy, dlaczego zsyła swego Anioła w tym właśnie miejscu, o tej właśnie porze...

Nie potrafimy nigdy powiedzieć, dlaczego we Włoszech — w Cremonie, w Rzymie, w Wenecji — między rokiem 1567 a 1643 — żył geniusz muzyczny Claudio Monteverdi. Potrafimy „naturalnie" wskazać korzenie jego sztuki: związki z Cameratą Florencką, z włoską poezją madrygałową, z całą kulturą przesilającego się już wówczas Odrodzenia we Włoszech.

Historię muzyki tworzą wielcy Mistrzowie, choć, paradoksalnie, są oni w swej twórczości wyłączeni z historii, są ponad historią z racji niezmienności, niezniszczalności czasowej swoich dzieł. I wśród geniuszy jednak istnieje pewna hierarchia; gdybyśmy mieli wytypować największych z największych w europejskiej muzyce — lista przedstawiała by się tak: Guillaume de Machault, Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Wagner, Webern.

Nazwano Monteverdiego w naszych czasach „twórcą Nowej Muzyki". Określenie to wiele mówi, należy je tylko odpowiednio rozumieć i nie ograniczać jego znaczeń do „awangardowości" czy „nowatorstwa".

Obcując mianowicie z muzyką Monteverdiego doznajemy apokaliptycznego wręcz olśnienia: widzimy „nowe niebo i nową ziemię", powstaje Nowy Świat Muzyki; jedynie słowo *creatio* (w jego pierwotnym, biblijnym sensie: *creatio ex nihilo*) oddaje ten stan: muzyka nie odnowiona tylko, ale stworzona na nowo, stworzona od początku.

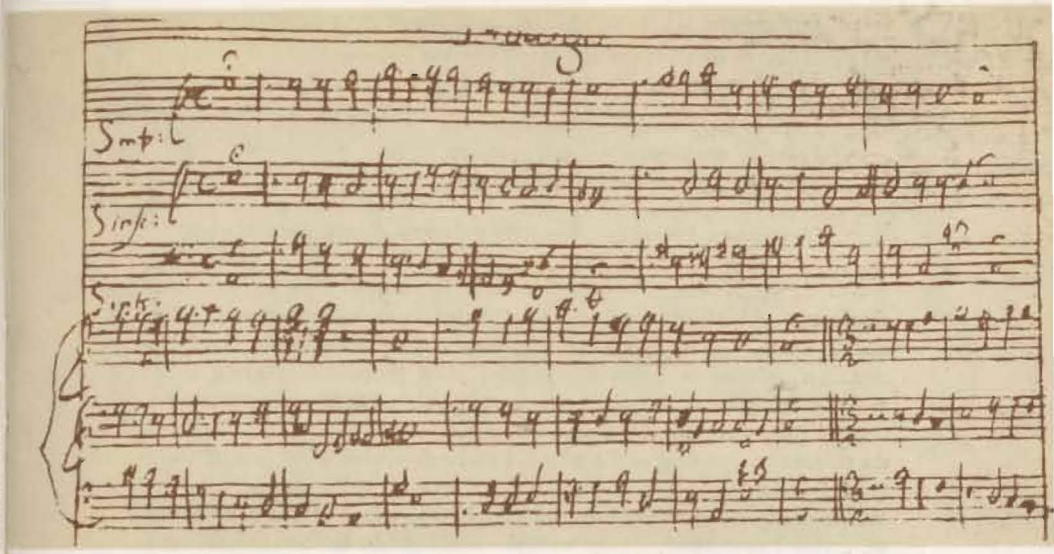
Oczywiście, wiedza muzykologiczno-historyczna postara się zrobić wszystko, aby ten stan kreacyjnego zachwycenia zniwelować. Niemożliwe jest — mówi nam „muzykologiczna świadomość" — stworzenie z niczego absolutnie nowej muzyki. Wszak i Monteverdi obficie korzystał ze zdobyczy poprzedników; z kunsztownych środków w polifonii Renesansu, z recytatywnych odkryć Cameraty Florenckiej; wszak wplatał niejednokrotnie do swych utworów popularne rytmy i melodie taneczne. Był nowatorem — w zakresie dramaturgii, ekspresji, harmoniki — ale, podobnie jak i inni nowatorzy w historii, był spadkobiercą bogatej tradycji muzycznej, w tym wypadku sięgającej chorału gregoriańskiego.

Rozumowanie poprawne i oczywiste, zbyt oczywiste, aby nas mogło zadowolić. Wiele już bowiem napisano o prekursostwie, które zdumiewać musi każdego, kto jako tako zna historię muzyki. Są w dramatach Monteverdiego pomysły, które pojawią się ponownie — rozwinięte — dopiero w wieku XIX u Rossiniego, Verdiego, Pucciniego. Przecież cały teatr operowy z Monteverdiego właśnie się wywodzi.

To stwierdzenie prekursorstwa — chciałoby się powiedzieć: profetyzmu — jest jednakże ciągle obok naszej podstawowej intuicji muzyki Monteverdiego. A tę intuicję — która ostatecznie w sztuce liczy się najbardziej — określić można jako intuicję: wzlotu, ognia, ekstazy.

Muzyka ta nieustannie jak gdyby wzlatuje, wznosi się ku górze, rozjarza się czystym ogniem — żarliwością uczucia; zatapia się w szlachetnej ekstazie miłości. Jakże daleko jesteśmy od pewnego chłodu, umiarkowania i obiektywizmu utworów polifonicznych Renesansu! (Mówiąc dokładniej, to, co nazywamy „kreacją nowej muzyki", zaczyna się gdzieś dopiero od *V Księgi madrygałów*, przede wszystkim od „baśni muzycznej" *Orfeusz* — wystawionej po raz pierwszy w roku 1607).

Miłość. Oto, wydaje się, właściwe słowo-klucz dla interpretacji muzyki Monteverdiego. Miłość jest w samym rdzeniu tej muzyki. Jaka miłość? Wszak są miłości różne: „czysta", „niebiańska", „ziemska", „zmysłowa", „namiętna", „zgubna", „zatruta",



„Koronacja Poppei" — fragment rękopisu. Wenecja, Bibliotheca Marciana.

„zła"... Aby na to pytanie odpowiedzieć, sięgamy do źródeł, nie muzycznych jednak, lecz poetyckich.

W tejże chwili, powiadam prawdziwie, duch żywota, mieszkający w najskrytszej komorze serca, zadrżał tak mocno, że odbiło się to gwałtownie w najmniejszych drobinach pulsu, a drżąc ozwał się w te słowa: Ecce Deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi. *Tedy duch żywotny, mieszkający pod wysokim sklepieniem, dokąd wszystkie zmysły czucia zanoszą swoje wrażenia, począł dziwować się wielce, a odzywając się w szczególności do zmysłu widzenia rzekł:* Apparuit iam beatitudo vestra. *W tej chwili duch przyrodzony, mieszkający tam, gdzie się przyjmuje pokarm, począł płakać, a płacząc rzekł:* Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps! *Chcę rzec, że odtąd Amor owładnął mą duszą, która niezwłocznie z nim się zaręczyła, i objął nade mną taką władzę i panowanie, wzmożony siłą płynącą z wyobraźni, że zniewolił mnie pełnić wszystkie swoje życzenia.* (Dante Alighieri: *Życie Nowe*, przeł. E. Porębowicz)

Widziałem wzniosłość schodzącą na ziemię,
Niebiańską piękność, jedyną na świecie,
I ból, i rozkosz niesie ich wspomnienie,
Bo to, co widzę, zdaje się snem przecie.

I zobaczyłem we łzach oczu dwoje,
Którym tysiąckroć zazdrościło słońce,
I jęk westchnienia słyszy ucho moje,
Że odeń rzeki stanęłyby rwące.

Claudio Monteverdi. Portret z XVII wieku. Oxford, Ashmolean Museum.

Miłość, ból, mądrość, litość oraz cnota
Miały w tym płaczu zgodność nut tak czystą,
Że nie słyszałem takiej za żywota.

I tak w harmonii napięte powietrze
Było, że nie drgnął na gałęzi listek,
Tyle słodyczy napełniło przestrzeń.

(Francesco Petrarca: *Sonety do Laury*, przeł. Jalu Kurek)

Oto żywe źródło włoskiej tradycji lirycznej! Oto istotna tradycja muzyki Monteverdiego, tak ściśle z poezją zespolonej... Żar, ogień, wzlot, napięcie, ruch — a równocześnie nieustanna sublimacja... Może w miłości — pojętej jako jedność — istnieją tylko stopnie sublimacji: poprzez pożądania, ból, rozterkę, nietrwałe radości i nietrwałe smutki wznosimy się do radości wielkiej i czystej, do olśniewającej jasności i niewzruszonego spokoju. W poezji Dantego i Petrarki — owym potężnym źródle miłości, które biło we Włoszech w zaraniu Odrodzenia (XIII/XIV w.), jest stały kierunek od miłości ziemskiej, (tj. miłości do kobiety) do miłości mistycznej. Przy czym nie ma tu ostrego przeciwstawienia między „ziemią" i „niebem", przeciwnie — kobieta, istota idealnie czysta, jest kimś, kto prowadzi poetę ku Bogu, podnosi i uskrzydla. W trzeciej części *Boskiej komedii* Dante pokazuje już miłość mistyczną, oczyszczoną z wszelkich ziemskich przypadłości.

Miłość właśnie — wydaje się — porusza całą muzykę Monteverdiego — od *Orfeusza* począwszy. Bo jak inaczej określić intuicję, jaką budzi w nas ta muzyka? Jak określić tę, jedyną w swoim rodzaju atmosferę emanującą z *Orfeusza*, madrygałów koncertujących, *Vespro, Ballo delle ingrate, Koronacji Poppei*? Śpiew nasycony szlachetnym uczuciem, ekstatyczne piękno, namiętność przesublimowana, piękno żarliwe — to wszystko dookreślenia owego pierwiastka miłości. Miłość ziemska, gorąca i namiętna, ożywia madrygały, recytatywy, canzony i arie Orfeusza; miłość mistyczna porusza melodie melizmatyczne w *Vespro*: w istocie tę muzykę, jak żadną inną na świecie, chciałoby się nazwać niebiańską czy anielską. Tak jest wzniosła, tak przesublimowana, tak rozjaśniona...

2.

Tacyt w XIV i XV Księdze *Roczników* wiele miejsca poświęca postaci Nerona. Z ledwo hamowaną odrazą opisuje wszystkie okrucieństwa i zbrodnie najnikczemniejszego chyba z rzymskich cezarów. Dwie zbrodnie zwłaszcza oburzają Tacyta szczególnie: zamordowanie przez Nerona własnej matki, Agrypiny, oraz wydanie wyroku śmierci na wielkiego moralistę, pisarza i filozofa — Luciusa Annaeusa Senekę. Śmierć Seneki właśnie — przymusowo samobój-

Gino Sensani. Szkic przedstawiający ukazanie się bogów olimpijskich w inscenizacji „Koronacji Poppei" w Ogrodach Boboli we Florencji na festiwalu muzycznym w roku 1937.

cza, w gronie przyjaciół — jest głównym akcentem dramatycznym opery *L'incoronazione di Poppea*.

Co skłoniło Monteverdiego do podjęcia tego wątku z historii Rzymu? Cóż go tutaj zafascynowało? Atmosfera Wiecznego Miasta w epoce dekadencji? Postać władcy-kabotyna, słynnego pogromcy chrześcijan?

A może postać Seneki, śmiercią z wyroku Nerona okupującego własne życie — jakże niedoskonałe, poprzez uwikłanie w politykę? W istocie porywający jest sam fakt stoickiej odwagi: skoro Seneka dowiedział się o wyroku... *nie przeraził się* — relacjonuje Tacyt — *zażądał tabliczek testamentu, a kiedy setnik mu odmówił, zwrócił się do przyjaciół i oświadczył, że skoro za ich zasługi wzbroniono mu odpłacić wdzięcznością, zostawia im to, co jedynie jeszcze posiada, co jednak jest najpiękniejsze: obraz swojego życia... Zarazem kiedy płakali.... nawoływał ich do hartowności, zapytując, gdzie się podziały zasady mądrości... Gdzie przez tyle lat przeciw grożącym niebezpieczeństwom ćwiczona rozwaga*? (przeł. Seweryn Hammer).

Najbardziej pociągająca wydaje się jednak, w treści dzieła, gra miłości i władzy, namiętności i polityki, mądrości i okrucieństwa. Sam temat więc dawał genialnemu kompozytorowi ogromne możliwości dramaturgiczne.

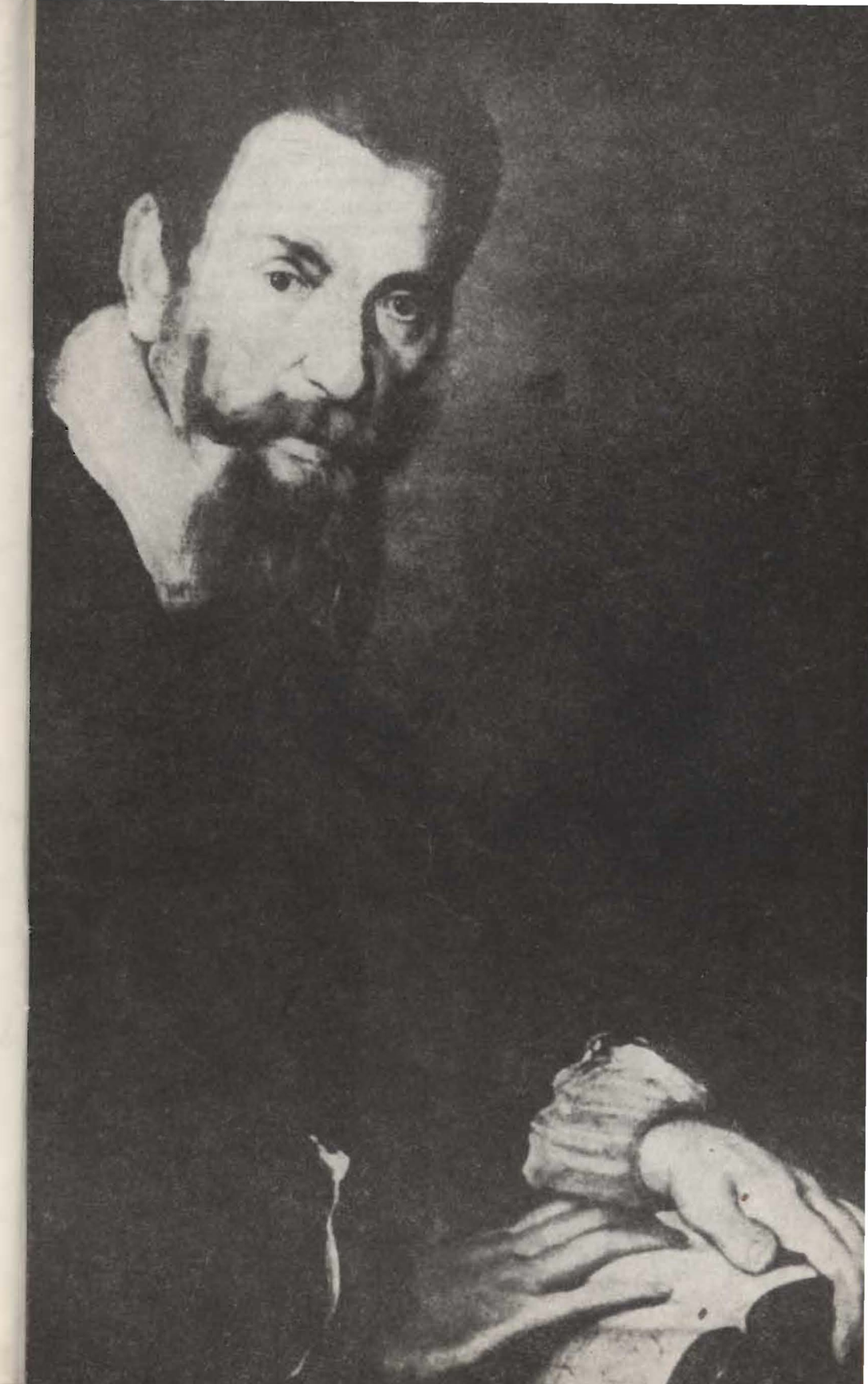
Libretto *Koronacji Poppei* napisał Francesco Busenello na podstawie *Roczników* Tacyta (zwłaszcza *Księgi XIV*). Premiera dzieła odbyła się w Wenecji, jesienią roku 1642 w Teatrze San Giovanni e Paolo. W roku następnym — kompozytor zmarł.

Partytura dzieła (dwa rękopisy przechowywane są dziś w Neapolu i Wenecji) nie zawiera żadnych wskazówek instrumentacyjnych. Wiadomo tylko, że orkiestra premierowego teatru San Giovanni e Paolo dysponowała zespołem złożonym zaledwie z dwudziestu pięciu muzyków — przeważnie instrumentów smyczkowych; dość daleko tu więc jesteśmy od bogatej wielobarwności instrumentalnej *Orfeusza*.

Poprzedzają *Koronację* następujące dzieła sceniczne: *Orfeo* — Favola musicale — 1607; *Arianna* — Favola musicale — 1608 (zachowało się jedynie słynne *Lamento*); *Il ballo delle Ingrate* — 1608; *Tirsi e Clori* — balet — 1615; *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* — madrygał dramatyczny — 1624; *Il ritorno d'Ulisse in Patria* — 1641; ostatnie dzieło jest już — podobnie jak *Koronacja* — w nowym stylu weneckim, czyli jest operą w dzisiejszym znaczeniu tego słowa, tj. umuzycznionym teatrem w zasadzie realistycznym (akcenty mitologiczne czy baśniowe pojawiają się jedynie jako dodatek, ozdoba) i mniej więcej „psychologicznym": esencją tak pojętego muzycznego dramatu są konflikty-napięcia pomiędzy poszczególnymi postaciami.

Rewelacyjność *L'incoronazione di Poppea* sprowadza się przede wszystkim do dwóch punktów:

a) jest to dzieło realizujące w pełni — po raz pierwszy w ogóle — ideę „psychologicznego" dramatu muzycznego;
b) jest to dzieło zdecydowanie przełamujące — również po raz pierwszy — konwencję mitologiczno-baśniową i sięgające od-



Claudio Monteverdi. Mal. Bernard Strozzi. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum.

ważnie do tematu historycznego (a więc w pełni realnego) w całej jego ostrości.

Koronacja Poppei to dzieło w najwyższym stopniu zachwycające pięknem i głęboko poruszające dramatyzmem. Dzieło wielkiej syntezy — ukoronowanie ewolucji twórczej. Twórczość Monteverdiego bowiem trzema biegnie równoległymi nurtami; a mówiąc inaczej, uprawia on trzy jak gdyby rodzaje teatru: a) wyimaginowany, poetycki teatr madrygału (tę rdzennie włoską formę zaczął Monteverdi uprawiać najwcześniej i towarzyszyła mu ona przez całe życie, był to teren jego najbardziej doniosłych doświadczeń kompozytorskich); b) rzeczywisty teatr muzyczny — operę; c) teatr religijny — mistyczny, którego szczytowym przejawem jest *Vespro*. W każdym z tych „teatrów" Monteverdi mówi tym samym, sobie tylko właściwym językiem wysublimowanego uczucia — miłości.

Koronacja Poppei jest dziełem wielkiej dojrzałości i mądrości twórczej. Mądrości, która z doświadczeń całego życia wybiera owoce najcenniejsze.

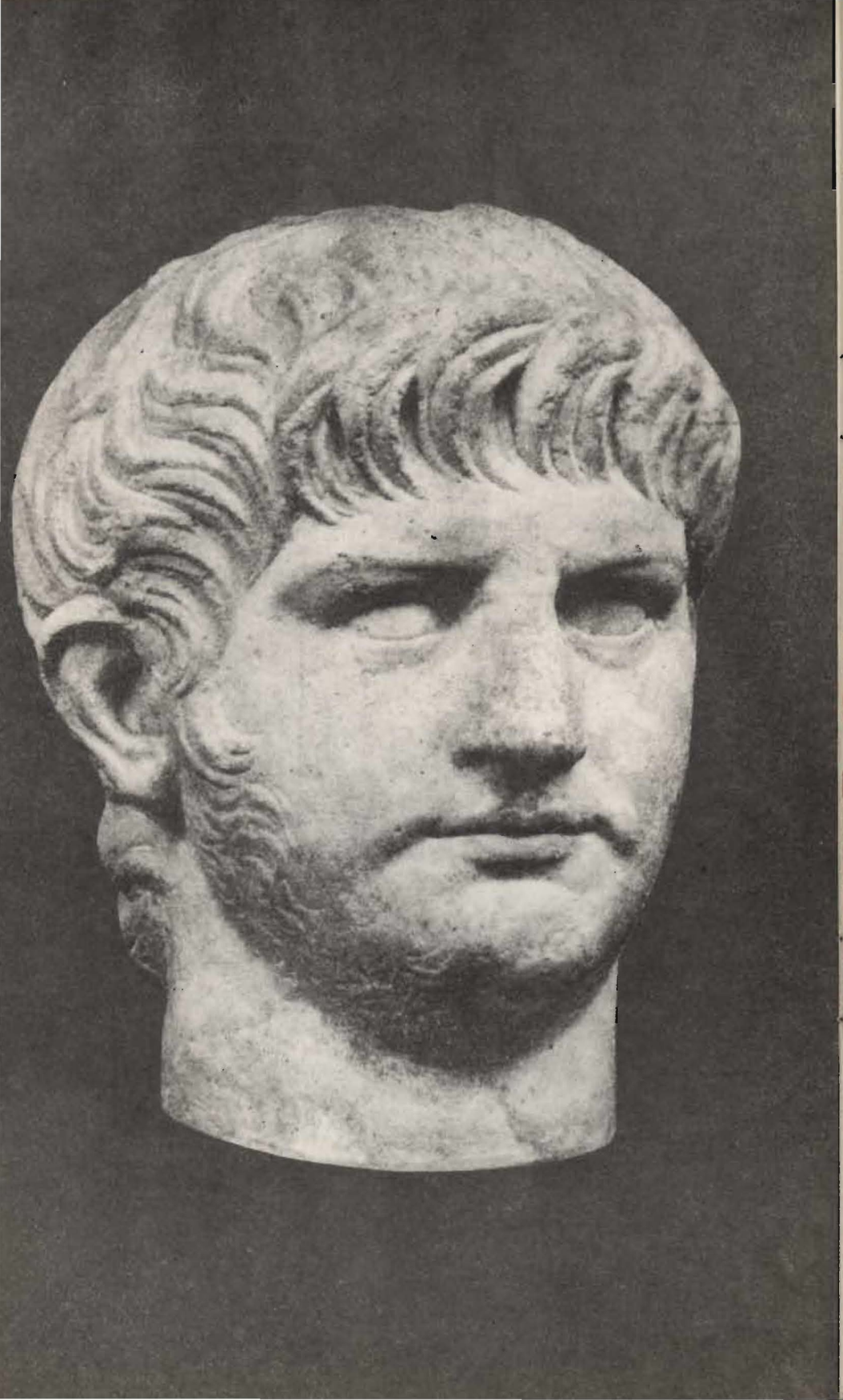
Dzieło to — szczytowy przejaw inwencji dramaturgicznej kompozytora — otwiera nowy, wielki rozdział w dziejach kultury muzycznej; inicjuje nurt żywotny po dziś dzień, o niebywałej witalności i prężności rozwojowej. Ustanawia teatr operowy.

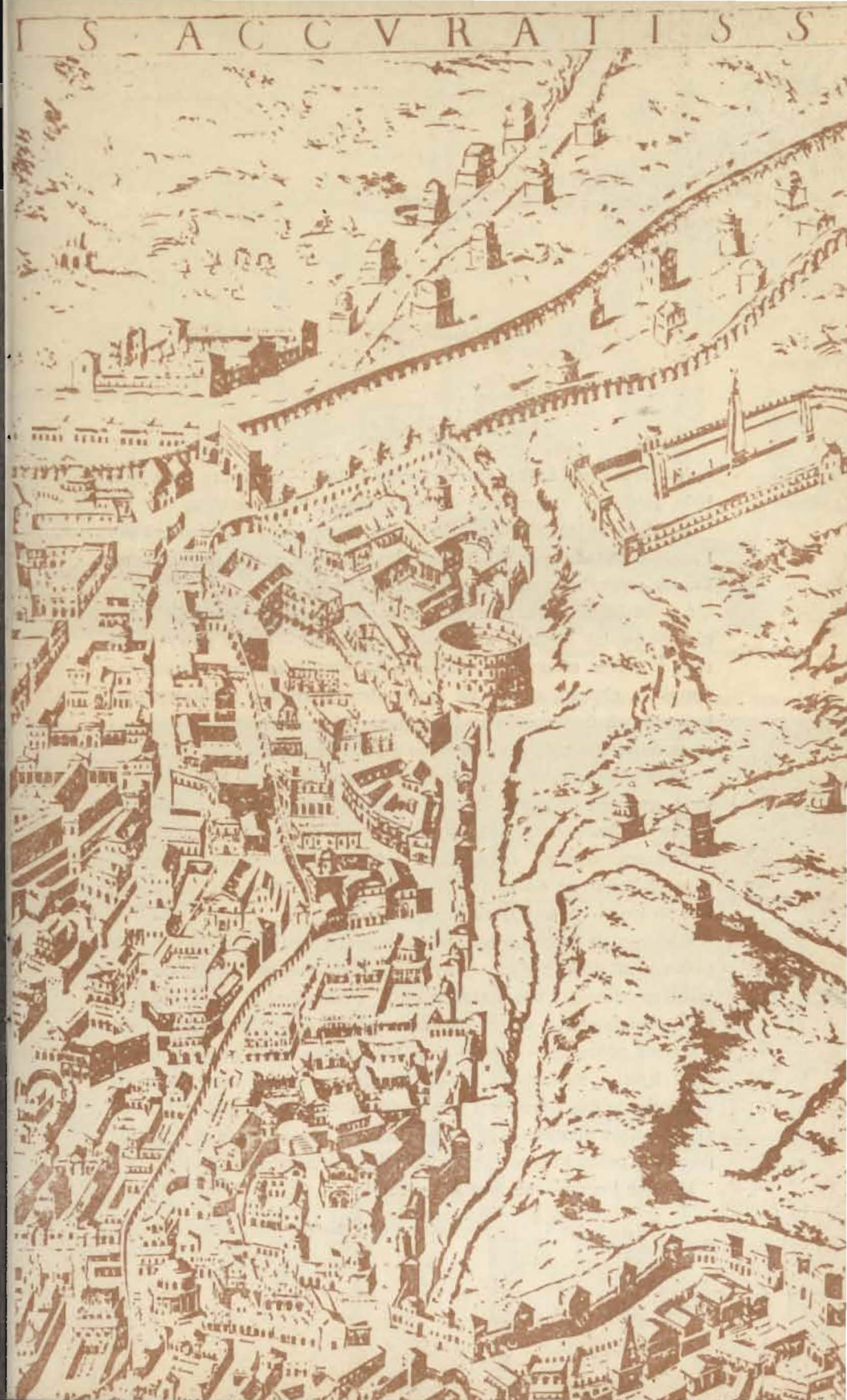
Bohdan Pociej

Neron. Rzym, Museo Nazionale.
→

Jak Beethoven, Wagner i Debussy, należy Monteverdi do tej grupy kompozytorów, którzy wywarli potężny wpływ rewolucyjny, których dzieła zmieniły klimat muzyczny współczesnych im epok.

Hans Redlich




S ACCVRATISS

Stefano du Pérac. Fragment planu starożytnego Rzymu (1577).
←

Już się ma pod koniec starożytnemu światu — wszystko, co w nim było, psuje się, rozprzęga i szaleje — bogi i ludzie szaleją.

A jako Jowisz, pan na niebie, tak Rzym, pan na ziemi, kona i szaleje. Fatum jedno spokojne, niewzruszone, rozum nieubłagany świata, patrzy z wysoka na wiry ziemi i nieba.

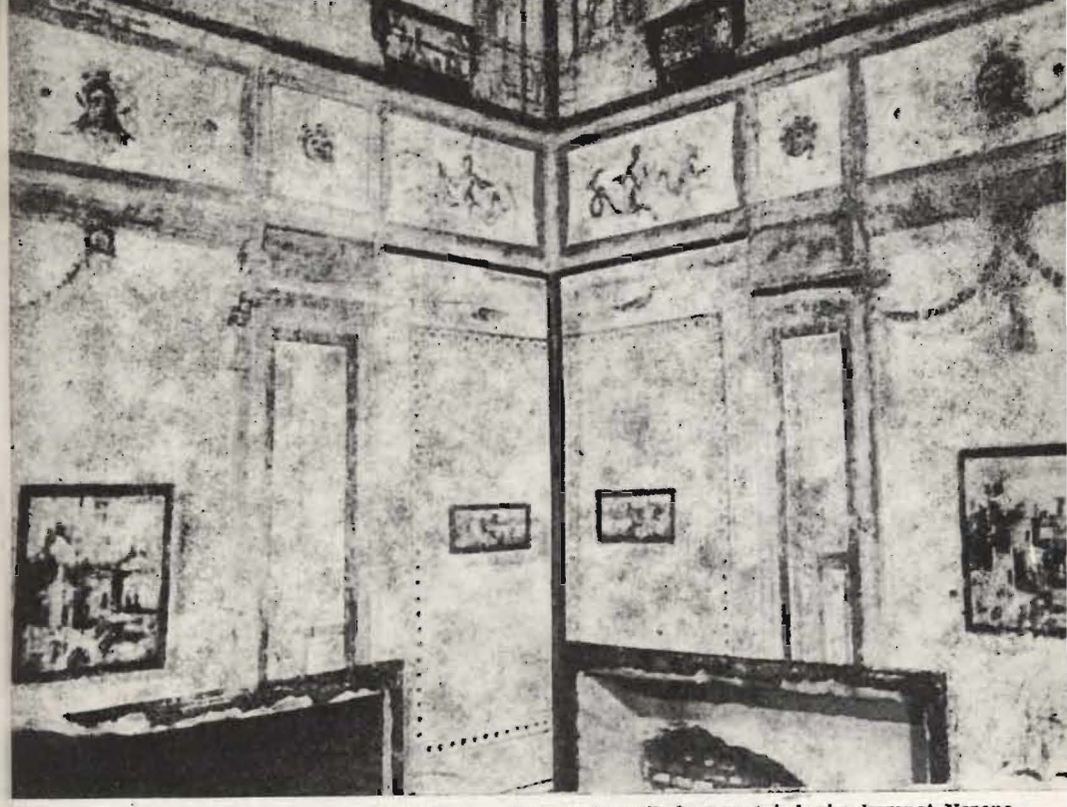
(...) Gdzie postacie, które tak dumnie i wzniośle kroczyły dawniej po twoich siedmiu wzgórzach, o Rzymie? — Gdzie patrycyusze twoi z nożem ofiarnym i włócznią w ręku, z sercem pełnym tajemnic, z chmurą zgrozy na czole, ojcowie rodzin, ciemiężcy plebejanów, ukróciciele Włoch i Kartagi? Gdzie Westalka, występująca w milczeniu z ogniem świętym na schody Kapitolu?

Gdzie mówce twoi, panowie dusz tysiąców, stojący ponad falami ludu, gwarem poszeptu obwiani i burzą poklasków? — Gdzie żołnierze legionów bezsenni, ogromni, z twarzą spiekłą od słońca, ochładzaną znojem, rozjaśnianą połyskami mieczów? — Wszyscy zniknęli jedni po drugich — przeszłość ich zagarnęła i jak matka, tuli do łona. — Nikt ich nie wydrze przeszłości!

Miasto nich podnoszą się nieznane dotąd kształty, ni piękne jak półbogi, ni silne jak olbrzymy tytańskich czasów, ale dziwaczne, migające złotem, z wiankami na czole, z puharami w dłoni, a wśród kwiecia sztylety, a wśród biesiad trucizny, a w ich tańcach konwulsyjne podrzuty — niby to życie bez granic wśród pieśni i jęków, ryku hyen i nawoływań gladiatorów. — Śmiech z takiej wiosny, umajonej krwią i woniami spiekłych kadzideł! — Śmiech z takiego życia! — Ono przejściem tylko, ono nic nie utworzy, nic nie zostawi po sobie, prócz krzyków kilku i sławy marnego skonania!

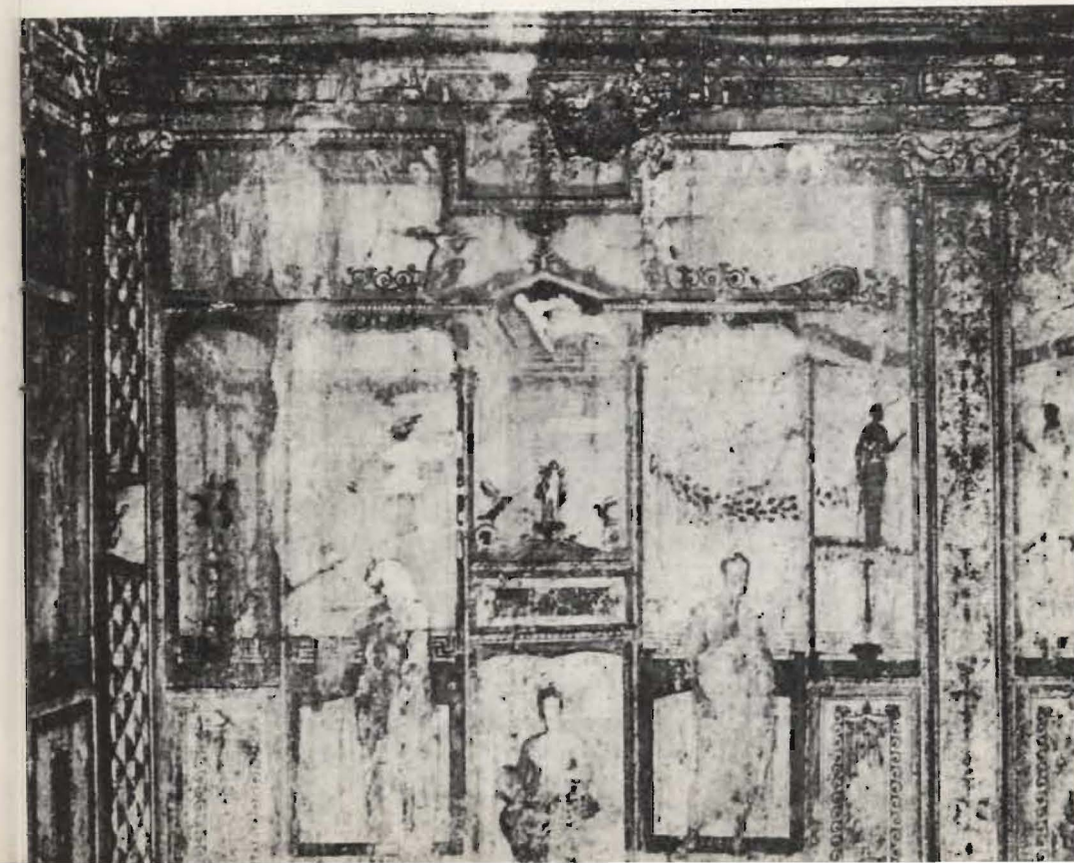
Motłoch i cezar — oto jest Rzym cały!

Zygmunt Krasiński — *Irydion*



Rzym. „Domus Aurea", fragment jednej z komnat Nerona.

Rzym. „Domus Aurea", malowidła ścienne.



Aleksander Krawczuk

POPPEA SABINA

Aprobując w pełni i bez zastrzeżeń prawo każdego artysty do swobodnego kształtowania materiału historycznego, chętnie przecież pytamy, jak też ma się jego wizja wydarzeń do relacji ścisłej, zbudowanej tylko z przekazów źródłowych. Pytanie to, tak częste i pozornie naiwne, ma swoją rację bytu. Konfrontacja opowieści i kronikarskiego zapisu faktów pokazuje jasno, co artysta przejął, a co odrzucił, co uzupełnił, a co przeinaczył. Porównanie więc pozwala wniknąć głęboko w kompozycję i zamierzenia każdego dzieła o treści historycznej; również — a chyba nawet szczególnie — takiego, jakim jest *Koronacja Poppei*. Przewrotność bowiem założeń tego dramatu można uchwycić dopiero wtedy, jeśli ma się w pamięci, co mówią o losach Poppei źródła antyczne; wypada zaś zaznaczyć, że znajomość pism Tacyta, Seneki i Swetoniusza była wśród ludzi wykształconych aż do początków wieku dwudziestego czymś niemal powszechnym i oczywistym.

Kiedy Neron zetknął się z Poppeą po raz pierwszy, liczył lat 21, ona zaś co najmniej 28. Cesarz żonaty był z Oktawią, córką Klaudiusza i Mesaliny, Poppea zaś niedawno poślubiła młodego arystokratę, Marka Salwiusza Othona (w operze zwany on jest Ottonem). Był to jej drugi mąż; z poprzednim rozeszła się, choć miała z nim syna. Później krążyły po Rzymie plotki, że Neron poznał Poppeę już wcześniej i że jej małżeństwo z Othonem było od samego początku tylko pozorne; miało służyć za parawan cesarskiej miłostki. Wszelako — tak opowiadano — piękny plan zawiódł, Othon bowiem sam zakochał się w Poppei i wcale nie myślał dzielić się z Neronem; toteż zdarzało się ponoć, że cesarz godzinami wystawał przed zamkniętymi drzwiami domu przyjaciela, domagając się prośbą i groźbą udostępnienia depozytu.

W tej uciesznej historyjce nie było nic prawdy. Neron ujrzał Poppeę już jako żonę Othona w roku 58 — czwartym roku swego

Poppea Sabina. Rzym, Museo Nazionale.

panowania — a zainteresował się nią dlatego, że sam Othon, przyjaciel i ulubiony towarzysz zabaw, wielokrotnie się chwalił, jaką to wspaniałą kobietę ma w domu: piękną, wytworną, rozumną. Niektórzy podejrzewali nawet, że czynił to umyślnie, aby przez Poppeę umocnić swe wpływy na dworze i u cesarza.

Poppea zaś rzeczywiście zasługiwała na wiele pochwał. Była niezwykle piękna. Potwierdzają to zgodnie wszyscy pisarze starożytni; niestety, nieliczne zachowane podobizny, niedoskonałe i uszkodzone, nie dają właściwego wyobrażenia o jej urodzie. Odziedziczyła ją, jak powiadano, po swej matce, zwącej się tak samo; owa starsza Poppea Sabina popełniła samobójstwo skutkiem intryg cesarzowej Mesaliny w roku 47. Szczególnym akcentem urody Poppei były złociste, bursztynowe włosy. Młoda kobieta pielęgnowała swój wdzięk nie szczędząc żadnych trudów i kosztów. Mówiła szczerze, że wolałaby umrzeć, nim zwiędnie. To nie legenda, lecz prawda, że stada oślic, w których mleku brała kąpiel, towarzyszyły jej nawet w czasie podróży. A jeszcze długo potem wśród pań rzymskich słynęły kremy podobno przez nią wymyślone i używane.

Urodzie Poppei dorównywała jej inteligencja. Nawet wrogowie przyznawali, że rozmawia miło i ma dużo dowcipu. Nie przeczyli też, że dba o pozory skromności. Rzadko wychodziła z domu, a publicznie pokazywała się tylko z twarzą częściowo zasłoniętą; czy dlatego, by uniknąć natarczywych spojrzeń, czy też po to, by wyglądać bardziej nęcąco, tajemniczo? Powtarzano uporczywie, że ma wielu kochanków, ale stwierdzano zarazem, że nigdy nie ulega namiętności swojej lub cudzej, tam kierując uczucia, gdzie może liczyć na korzyść. Właśnie dlatego porzuciła pierwszego męża dla Othona, swego rówieśnika, człowieka bardzo zamożnego, rozmiłowanego w przepychu i zabawach, a cieszącego się też przyjaźnią cesarza. Wkrótce zaś odepchnęła Othona, choć ten kochał ją prawdziwie.

Nerona omotała bardzo zręcznie. Najpierw, uległa i pokorna, niby to nie potrafiła oprzeć się gwałtowności jego uczucia. Potem stała się niepodziewanie odpychająca i nieprzystępna. Powtarzała ustawicznie, że będąc mężatką nie może lekceważyć swych obowiązków; wychwalała Othona, jego wspaniały charakter i sposób życia, wyśmiewała zaś związek cesarza z dziewczyną służebną — chodziło oczywiście o ówczesną konkubinę Nerona, wyzwolenicę Akte.

Owa taktyka rychło wydała oczekiwane owoce. Władca, zniecierpliwiony i wciąż upokarzany, oddalił dwie dotychczas bliskie sobie osoby. Akte odsunięto od dworu, pozostawiając jej jednak prawo mieszkania w Rzymie i duży majątek. Othon natomiast musiał jeszcze w tymże roku 58 rozwieść się z Poppeą i pożegnać stolicę — co prawda pod zaszczytnym pozorem: wyjechał do nadatlantyckich krain Hiszpanii, jako namiestnik prowincji Luzytanii. Piastował to stanowisko przez lat dziesięć, to jest aż do śmierci Nerona. Ku zdumieniu wszystkich wywiązywał się doskonale ze swych obowiązków, choć wydawało się poprzednio, że jest stwo-

Othon. Popiersie. Muzeum Watykańskie.

rzony tylko do zabaw i hulanek. Gdy nadszedł czas, wiosną roku 68, przyczynił się do upadku Nerona. Potem, w styczniu roku 69, dokonał zamachu na cesarza Galbę. Okrzyknięty imperatorem przez pretorianów, władał Rzymem przez kilka miesięcy, póki nie skończył śmiercią samobójczą, prowadząc wojnę z nowym uzurpatorem. Liczył wówczas lat 37.

Wracając wszakże do Poppei: jej prawdziwym celem było nie to, by móc spotykać się z Neronem swobodnie, pozbywszy się jego konkubiny i swego męża. Mierzyła znacznie wyżej. Pragnęła zostać żoną cesarza. Aby to osiągnąć, należało usunąć osobistości bardzo możne. Oczywiście nie chodziło o Oktawię, bezbronną i nigdy nie kochaną przez męża. Poppea naprawdę obawiała się tylko matki Nerona, Agrypiny, oraz jego dwóch doradców, Burrusa i Seneki. Szczęściem dla ambitnej kobiety Agrypina była skłócona z tamtymi dwoma. To niepomiernie ułatwiało działanie.

W marcu roku 59 Agrypinę zamordowali ludzie nasłani przez jej własnego syna. Cesarz zdecydował się na matkobójstwo pod naciskiem ustawicznych intryg, namów, podszeptów i gróźb Poppei; ta bowiem doskonale rozumiała, że dopóki żyje Agrypina, Neron nie rozwiedzie się z Oktawią. A więc zbrodnia popełniona w willi nad Zatoką Neapolitańską w wielkiej mierze ją obciąża.

Trudniejsza okazała się sprawa z Burrusem i Seneką. Ci dwaj, póki działali razem, byli nie do zwalczenia. Jednakże w roku 62 Burrus zmarł, jego zaś przyjaciel, osamotniony, wkrótce dobrowolnie usunął się z dworu. Te zmiany w otoczeniu cesarza były zarazem wyrokiem na Oktawię. Neron rozwiódł się z nią, głosząc, że jest bezpłodna; już w dwanaście dni potem poślubił Poppeę.

Jednakże ludność Rzymu sprzyjała nieszczęsnej Oktawii. Gdy rozeszła się wieść — zresztą fałszywa — że cesarz przywrócił ją do łask, rozradowane tłumy wyległy na ulice i obaliły dopiero co ustawione posągi Poppei. Ta, przerażona, zdołała przekonać Nerona, że oboje nie zaznają spokoju, póki żyje córka poprzedniego cesarza. Oskarżono ją więc o rozwiązłość i o knowania przeciw władcy, następnie zaś zesłano na wysepkę Pandatarię i tam, w czerwcu tegoż roku 62, zgładzono. Odpowiedzialność za tę zbrodnię również spada na Poppeę.

W kilka miesięcy później, w styczniu roku 63, Poppea powiła córeczkę. Szczęśliwy ojciec otrzymywał zewsząd gratulacje. Senat obsypywał matkę i dziecko najwyższymi zaszczytami. Obie zostały okrzyknięte Augustami. Uchwalono budowę świątyni Płodności i ustanowiono nowe igrzyska. Jednakże dziecko zmarło już w maju.

Rok następny, 64, był bogaty w wydarzenia. Trudno jednak określić, jaką rolę odgrywała w nich Poppea, wciąż wywierająca ogromny wpływ na cesarza. Czy przyczyniła się do rozpętania prześladowań chrześcijan po sławnym pożarze Rzymu? Wiadomo tyle tylko, że sprzyjała Żydom, mogła więc wiedzieć — ona jedna wśród osób wysoko postawionych! — że chrześcijanie w ogóle istnieją. Tak samo nie jest całkowicie pewne, czy żądała śmierci Seneki, choć wydaje się to wysoce prawdopodobne; starzec zginął wiosną roku 65, po wykryciu spisku Pizona.

Lecz dni życia Poppei były już także policzone. Zmarła w lecie tegoż roku, w okolicznościach upokarzających i w straszliwych cierpieniach. Była w ciąży. Kiedy pijany cesarz wrócił późno do pałacu, zaczęła mu robić wymówki, a on kopnął ją w brzuch. Ziściły się jej słowa: Wolałabym umrzeć, nim zwiędnę! — Umierając miała lat trzydzieści kilka.

Neron rozpaczał, kochał bowiem Poppeę na swój sposób prawdziwie. Wyprawił jej wspaniały pogrzeb, sam wygłosił mowę żałobną, zwłoki zaś, zabalsamowane, pochował w mauzoleum Augusta na Polu Marsowym. Senat zaliczył zmarłą w poczet bóstw, otrzymała swoją świątynię i kapłana, podobnie jak poprzednio jej córeczka.

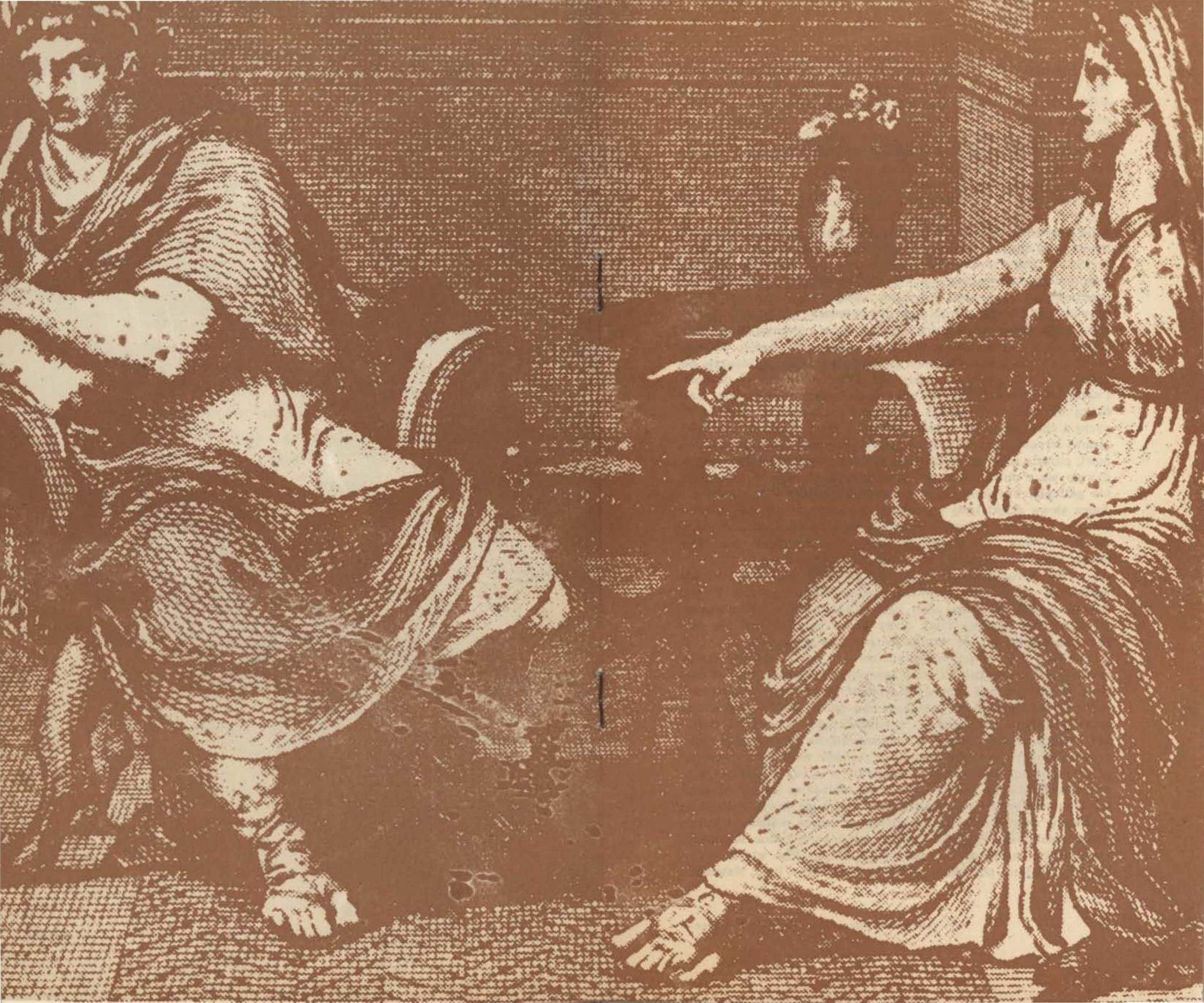
Aleksander Krawczuk

Seneka. Popiersie. Muzeum w Berlinie.

Żadna cnota nie będzie zapoznana, a to, że była zapoznawana, nie przynosi jej uszczerbku: nadejdzie dzień, kiedy wyjdzie na światło z ukrycia i poniżenia, w jakim utrzymywała ją podłość jej czasów.

Seneka

Neron i Agrypina. Ilustracja J. M. Moreau — młodszego do „Brytanika" Racine'a. Paryż 1805.



Tacyt

ROCZNIKI

KSIĘGA CZTERNASTA — (FRAGMENTY)

Za konsulatu Gajusza Wipsanusa i Gajusza Fontenejusza Neron nie zwlekał dłużej z wykonaniem zbrodni, o której od dawna przemyśliwał. Długie sprawowanie rządów wzmogło jego butę, a z każdym dniem gorętsza stawała się jego miłość do Poppei. Ta, nie spodziewając się za życia Agrypiny małżeństwa z Neronem i jego rozwodu z Oktawią, wśród częstych posądzeń, a niekiedy w żartach, robiła cesarzowi wyrzuty i nazywała go niedorostkiem, który, podległy cudzym rozkazom, nie tylko władzy, lecz nawet wolności nie posiada. Bo czemuż odkłada się z nią zaślubiny? Widocznie nie podoba się jej uroda i triumfy przodków! A może jej płodność i szczerość uczucia? Ktoś się obawia, aby przynajmniej jako małżonka nie ujawniła krzywd senatorów i rozgoryczenia ludu na pychę i chciwość matki. Jeżeli Agrypina innej synowej, jak tylko synowi wrogiej, znieść nie może, niech ją zwrócą jej mężowi Othonowi; pójdzie sobie dokądkolwiek, gdzieby raczej ze słuchu dowiadywała się o zniewagach wyrządzanych imperatorowi, niż tu na nie patrzała, uwikłana w jego niebezpieczeństwa. Te i inne podobne słowa dzięki łzom i sztukom zalotnicy wrażały się w serce Nerona, a nikt im nie przeciwdziałał, gdyż wszyscy pragnęli osłabienia wpływów jego matki, nikt zaś nie przypuszczał, żeby nienawiść syna miała się aż na jej morderstwo zawziąć.

(...) Czy Neron oglądał po śmierci matkę i piękność jej ciała wychwalał — jedni to przekazali, drudzy temu przeczą. Zwłoki spalono jeszcze tej samej nocy na biesiadnym łożu wśród marnej ceremonii pogrzebowej; i jak długo Neron panował, ani nie usypano jej mogiły, ani nie wzniesiono pomnika grobowego.

(...) Cezar dopiero po dokonaniu zbrodni pojął cały jej ogrom. Resztę nocy przepędził już to w posępnym milczeniu, już też częściej zrywał się pod wpływem strachu jak szalony i oczekiwał świtu, w przekonaniu, że przyniesie mu zgubę. Wtedy najpierw za sprawą Burrusa pokrzepiły go w nadziei hołdy setników i trybunów, którzy ściskali mu ręce i winszowali, że umknął przed nieprzewidzianym niebezpieczeństwem i zbrodnią matczyną. Potem jego przyjaciele zaczęli obchodzić świątynię, a za raz danym przykładem także najbliższe miasta kampańskie, składając ofiary i wysyłając deputacje, radość swą okazywały. On sam, na odwrót, ustroił się w obłudny smutek, udawał, że gniewa go własne ocalenie, i śmierć matki opłakiwał... Przewlekał swój pobyt w miastach Kampanii, zaniepokojny myślą, w jaki sposób odbędzie się jego wjazd do stolicy, czy znajdzie posłuch w senacie i sympatie u ludu. Natomiast najgorsi wszetecznicy, w których żaden inny dwór płodniejszy nie był, przedstawiają mu, że imię Agrypiny jest znienawidzone i że jej śmierć rozbudziła ku niemu życzliwość ludu: niech więc idzie bez bojaźni i sam przekona się o czci dla swojej osoby; zarazem proszą, aby go mogli wyprzedzić. W istocie znajdują tam większą niż przyrzekali gotowość: lud porządkiem dzielnic idący na spotkanie, senatorów w uroczystych strojach, szeregi żon i dzieci ustawione według płci i wieku, a tam, którędy miał przechodzić, wzniesione dla widzów trybuny, z jakich się patrzy na triumfalne pochody. Dumny z tego i triumfując nad ogólnym służalstwem, wkroczył na Kapitol, spełnił modły dziękczynne, a potem wyuzdał się na wszelakie chucie, z trudem dotąd hamowane, które jednak jaki taki szacunek dla matki powściągał.

(...) Zdarzały się też w tym czasie częste a daremne dziwy: pewna kobieta powiła węża, a inna w objęciach małżonka została zabita piorunem; dalej zaćmiło się nagle słońce, a ogień z niebios poraził czternaście dzielnic miasta. To wszystko jednak działo się tak dalece bez udziału bogów, że jeszcze przez wiele lat potem Neron swe rządy i zbrodnie kontynuował.

Przełożył *Seweryn Hammer*

Moneta z wizerunkiem cesarzowej Oktawii.

A szczęśliwym być wtedy się mień, kiedy będziesz mógł żyć na widoczy, kiedy Cię ościanki Twoje będą okrywać, nie ukrywać; które pospolicie są wzniesione wokół nas uważamy nie przeto, iżbyśmy spokojniej żyli, lecz abyśmy grzeszyli tajemniej.

Powiem rzecz, z której mógłbyś sądzić obyczaje nasze: ledwie kogoś najdziesz, ktoby zdołał żyć przy wnijściu naścieżaj. Odźwiernych SUMIENIE nasze, nie pycha postawiła. Tak żyjemy, jakoby zoczonym być z nagła — znaczyło być zaskoczonym. A cóż pomoże taić się i oczu ludzkich a uszu uchodzić? Czyste sumienie — tłum wyzywa, nieczyste — nawet w samotności frasobliwe jest a niespokojne. Jeśli uczciwe są sprawy Twoje — niechaj wszyscy wiedzą; jeśli bezecne — cóż na tym, iż nikt nie wie, skoro Ty wiesz? O! Biednyś Ty, jeśli nie dbasz o tego świadka!

Seneka — Listy do Lucyliusza, XLIII
Przełożył Mieczysław Olszowski
Lwów 1922

Henryk Sienkiewicz

QUO VADIS

(FRAGMENT ROZDZIAŁU VII)

(...) Uczta stawała się weselszą. Tłumy niewolników roznosiły coraz nowe dania; z wielkich waz, napełnionych śniegiem i okręconych bluszczem, wydobywano co chwila mniejsze kratery z licznymi gatunkami win. Wszyscy pili obficie. Z pułapu na stół i na biesiadników spadały raz po raz róże.

Petroniusz począł jednak prosić Nerona, by, nim goście się popiją, uszlachetnił ucztę swym śpiewem. Chór głosów poparł jego słowa, ale Nero począł się wzbraniać. Nie o samą odwagę chodzi, chociaż brak mu jej zawsze... Bogowie wiedzą, ile go kosztują wszelkie popisy... Nie uchyla się wprawdzie od nich, boć trzeba coś uczynić dla sztuki, i zresztą, jeśli Apollo obdarzył go pewnym głosem, to darów bożych nie godzi się marnować. Rozumie nawet, że jest to jego obowiązkiem względem państwa. Ale dziś jest naprawdę zachrypły. W nocy położył sobie ołowiane ciężarki na piersiach, ale i to nie pomogło... Myśli nawet jechać do Ancyum, by odetchnąć morskim powietrzem.

Lecz Lukan począł go zaklinać w imię sztuki i ludzkości. Wszyscy wiedzą, że boski poeta i śpiewak ułożył nowy hymn do Wenus, wobec którego Lukrecyuszowy jest skomleniem rocznego wilczęcia. Niechże ta uczta będzie prawdziwą ucztą. Władca tak dobry nie powinien zadawać takich mąk swym poddanym: „Nie bądź okrutnikiem, Cezarze!"

— Nie bądź okrutnikiem! — powtórzyli wszyscy siedzący bliżej.

Nero rozłożył ręce na znak, że musi ustąpić. Wówczas wszystkie twarze ubrały się w wyraz wdzięczności, a wszystkie oczy zwróciły się ku niemu. Lecz on kazał jeszcze przedtem oznajmić Poppei, że będzie śpiewał, obecnym zaś oświadczył, że nie przyszła ona na ucztę, bo nie czuła się zdrową, ponieważ jednak żadne lekarstwo nie sprawia jej takiej ulgi, jak jego śpiew, przeto żalby mu było pozbawiać ją sposobności.

Jakoż Poppea nadeszła niebawem. Władała ona dotąd Neronem, jak poddanym, wiedziała jednak, że gdy chodziło o jego miłość własną, jako śpiewaka, woźnicy lub poety, niebezpiecznie byłoby ją zadrażnić. Weszła więc, piękna jak bóstwo, przybrana, równie jak Nero, w ametystowej barwy szatę i w naszyjnik z olbrzymich pereł, złupiony niegdyś na Masynisie, złotowłosa, słodka i, jakkolwiek po dwóch mężach rozwódka, z twarzą i wejrzeniem dziewicy.

Witano ją okrzykami i mianem „boskiej Augusty". Ligia nigdy w życiu nie widziała nic równie pięknego, i oczom własnym nie

Scena uczty. Malowidło z Pompei. Muzeum w Neapolu.

chciało jej się wierzyć, albowiem wiadomo jej było, że Poppea Sabina jest jedną z najniegodziwszych w świecie kobiet. Wiedziała od Pomponii, że ona doprowadziła Cezara do zamordowania matki i żony, znała ją z opowieści Aulusowych gości i służby; słyszała, że jej to posągi obalano po nocach w mieście; słyszała o napisach, których sprawców skazywano na najcięższe kary, a które jednak zjawiały się każdego rana na murach miasta. Tymczasem teraz, na widok tej osławionej Poppei, uważanej przez wyznawców Chrystusa za wcielenie zła i zbrodni, wydało jej się, że tak mogli wyglądać aniołowie lub jakieś duchy niebieskie. Po prostu nie umiała od niej oderwać oczu, a z ust mimo woli wyrwało się jej pytanie:

— Ach, Marku, czy to być może?...

On zaś, podniecony winem i jakby zniecierpliwiony, że tyle rzeczy rozpraszało jej uwagę i odrywało ją od niego i jego słów, mówił:

— Tak, ona piękna, aleś ty stokroć piękniejsza. Ty się nie znasz, inaczej zakochałabyś się w sobie, jak Narcyz... Ona się kąpie w mleku oślic, a ciebie chyba Wenus wykąpała we własnym. Ty się nie znasz, *ocelle mi*!... Nie patrz na nią. Zwróć oczy ku mnie, *ocelle mi*!... Dotknij ustami tej kruży wina, a potem ja oprę na tym samym miejscu moje...

I przysuwał się coraz bliżej, a ona poczęła się cofać ku Akte. Ale w tej chwili nakazano ciszę, albowiem Cezar powstał. Śpiewak Dyodor podał mu lutnię z rodzaju zwanych delta, drugi, Terpnos, który miał mu towarzyszyć w graniu, zbliżył się z instrumentem, zwanym nablium, Nero zaś, oparłszy deltę o stół, wzniósł oczy w górę i przez chwilę w tryklinium zapanowała cisza, przerywana tylko szmerem, jaki wydawały spadające wciąż z pułapu róże.

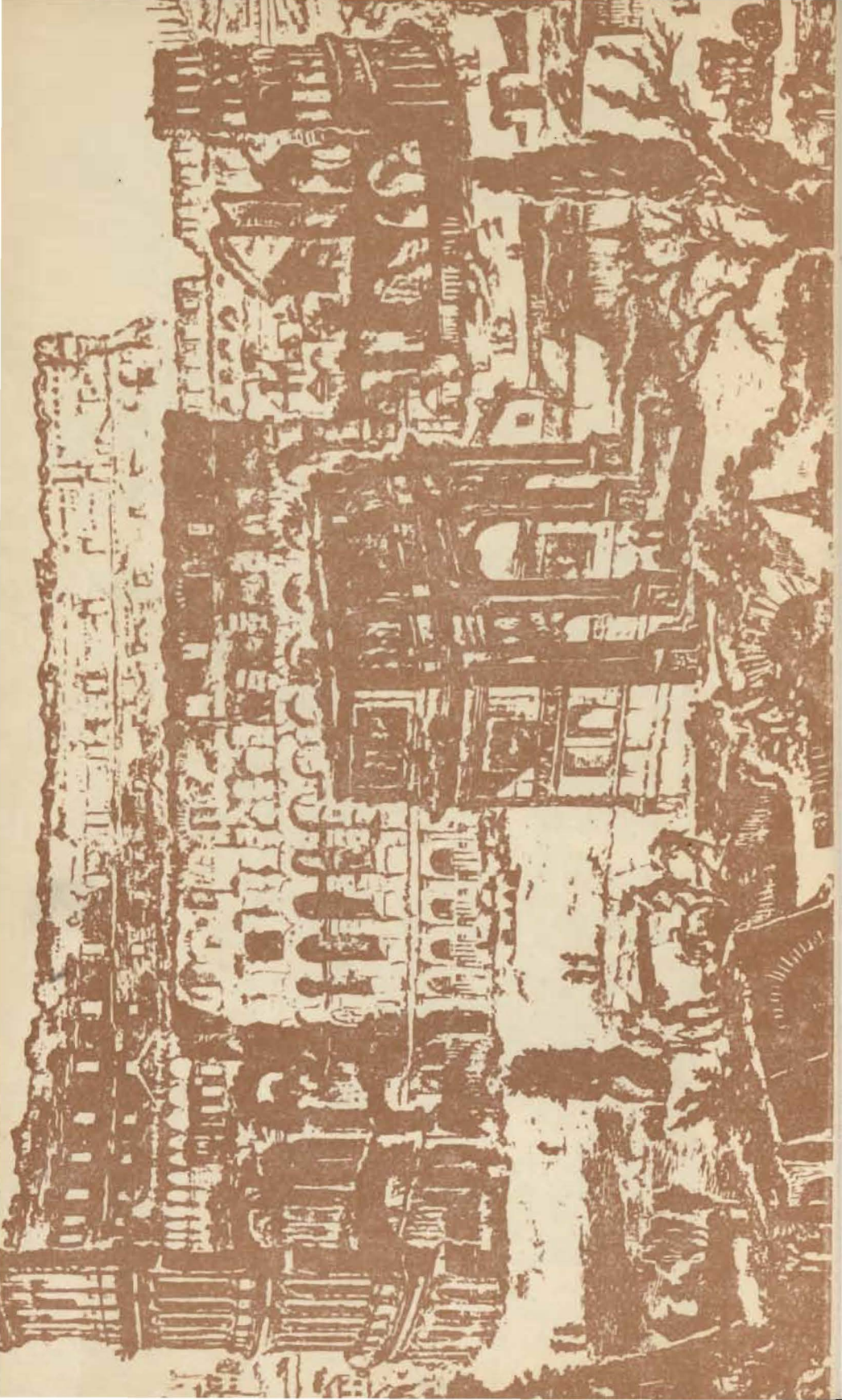
Po czym jął śpiewać, a raczej mówić śpiewnie i rytmicznie, przy odgłosie dwóch lutni, swój hymn do Wenus. Ani głos, lubo nieco przyćmiony, ani wiersz nie były złe, tak, że biedną Ligię znowu opanowały wyrzuty sumienia, albowiem hymn, jakkolwiek sławiący nieczystą pogańską Wenus, wydał się jej aż nadto piękny, a i sam Cezar, ze swoim wieńcem laurowym na czole i wzniesionymi oczyma, wspanialszym, daleko mniej strasznym i mniej ohydnym, niż na początku uczty.

Lecz biesiadnicy ozwali się grzmotem oklasków. Wołania: „O głosie niebiański!" rozległy się naokół; niektóre z kobiet, podniósłszy dłonie w górę, pozostały tak, na znak zachwytu, nawet po skończeniu śpiewu; inne ocierały załzawione oczy; w całej sali zawrzało jak w ulu. Poppea, schyliwszy swą złotowłosą główkę, podniosła do ust rękę Nerona i trzymała ją długo w milczeniu, młody zaś Pitagoras, Grek przecudnej urody, ten sam, z którym później nawpół już obłąkany Nero kazał sobie dać ślub flaminom, z zachowaniem wszelkich obrzędów, ukląkł teraz u jego nóg.

Nauczyciel z uczniami. Płaskorzeźba.

Póki żyjemy wśród ludzi, bądźmy ludzcy.

Seneka



Jean Racine

BRYTANIK

(FRAGMENT AKTU PIĄTEGO)

Neron

(spostrzegając Agrypinę)

Ty tu?!

Agrypina

Poczekaj chwilę, mam ci rzec dwa słowa.
Brat otruty. To jasne jak słońce na niebie...
Ja rozpoznaję sprawcę.

Neron

Kogóż, proszę?

Agrypina

Ciebie!

Neron

Mnie? Tak, tak, ty o wszystko mnie umiesz posądzić!
Nie ma krzywdy, której bym nie zdołał wyrządzić,
Gdyby wierzyć twym słowom. Może ktoś i powie,
Że ja także skróciłem życie Klaudiuszowi.
Jego syn był ci drogi; nie możesz znieść ciosu.
Lecz ja nie odpowiadam za zrządzenie losu.

Agrypina

Nieprawda! To trucizna! Kłamiesz! Jak ty śmiałeś!
Narcyz wykonał rozkaz, który ty wydałeś!

Neron

Przestań! Nie mogę dłużej twoich zniewag znosić!

. . . . . .

Agrypina

Czyń tak dalej, synu; z doradcami
Takimi, jak ten oto, któż by się nie wsławił...
Dalej, dalej! Skoroś już pierwszy krok postawił,
Nie cofniesz się. Zacząłeś od zabójstwa brata,
Więc kiedyś i ja znajdę w tobie swego kata.
Nienawidzisz mnie w duszy; stojęć na przeszkodzie,

Rzym. Koloseum i Łuk Konstantyna. Sztych Piranesi'ego (ok. 1750)

Będziesz się chciał wyzwolić z jarzma mych dobrodziejstw.
Lecz niczego nie zyskasz matkobójstwem twoim!
Nie myśl, że cię, umarła, obdarzę spokojem!
Rzym, to niebo, to życie, co ode mnie wziąłeś,
Otoczą cię na zawsze gorzkich wspomnień kołem!
Pamiętaj! Furie straszne dopadną cię wszędzie!
Myśląc, że nowa zbrodnia okupem im będzie
W rosnącym ciągle szale, z myśli pomieszaniem
Będziesz dzień każdy znaczył nowym krwi rozlaniem!
Lecz cierpliwości bogów miara się przebierze
I zabiorą ci życie za tamtych — w ofierze.
Gdy krwią tylu i moją umażesz swe ręce,
Będziesz musiał i własną wylać z siebie w męce!
A kiedyś imię twoje, gwałciciela miano,
Obelgą zdać się będzie najsroższym tyranom!
Ja ci to przepowiadam; wiem, że nie daremno.
Żegnaj! Już możesz odejść.

Neron

Narcyzie, chodź ze mną!

Przełożył Kazimierz Brończyk

Z PISM SENEKI

Człowiek dzielny nie będzie się bał niebezpieczeństw, ale będzie ich unikał: przystoi mu ostrożność, nie przystoi lęk.

Epikur powiada: „Mędrzec nie będzie się zajmował polityką, chyba że go okoliczności do tego zmuszą". Zenon natomiast: „Mędrzec będzie się zajmował polityką, chyba że okoliczności mu na to nie pozwolą".

Błędem jest mniemać, jakoby władca wtedy był bezpieczny, gdy nic nie jest bezpieczne przed władcą.

Szczęście nie tylko samo jest chciwe, ale wystawione jest na chciwość cudzą.

Postawą bardziej godną człowieka jest patrzeć na życie jak na komedię, niż jak na dramat. Także i rodzajowi ludzkiemu lepszą przysługę wyświadcza ten, kto się zeń śmieje, niż ten, kto nad nim płacze: pierwszy zostawia miejsce dla jakiejś nadziei, drugi natomiast bezrozumnie rozpacza nad tym, co do czego zwątpił, by mogło się kiedykolwiek poprawić.

Boimy się nie śmierci, ale wyobrażenia, jakie mamy o śmierci.

Kto jest przyjacielem, ten kocha, ale nie każdy, kto kocha, jest też przyjacielem.

Burza oznajmuje się groźnie, zanim wybuchnie; trzeszczy budowanie, nim się zawali; ogień dymem się zapowiada; lecz od człowieka nagła bywa zguba i tym troskliwiej się kryje, im podkrada się bliżej.

Gladiator uważa za zniewagę, gdy każe mu się walczyć z przeciwnikiem słabszym. Wie, że zwycięstwo bez możliwości klęski jest zwycięstwem bez chwały.

KORONACJA POPPEI

Treść opery

PROLOG

Trzy bóstwa — Szczęście, Cnota i bożek miłości Amor — wiodą spór, które z nich odgrywa ważniejszą rolę w życiu człowieka. W sporze zwycięża Amor. Bowiem miłość rządzi światem, a jej potężna siła jest w stanie odmieniać losy bogów i ludzi.

AKT PIERWSZY

Otton, kochanek pięknej Poppei, powraca do Rzymu z dalekiej podróży. W namiętnych słowach wyraża swą miłość i tęsknotę do Poppei. Lecz oto ku swemu zdumieniu i przerażeniu dostrzega pełniących straż u jej drzwi żołnierzy cesarza Nerona. A więc w domu Poppei spędza noc Neron. Ottona ogarnia rozpacz. W jego żale wplata się dwugłos strażników, którzy złorzeczą Poppei, Neronowi i Rzymowi, współczując nieszczęśliwej Oktawii, zdradzanej żonie Nerona.

Nachodzi świt. W drzwiach komnaty pojawiają się Neron i Poppea. Dopóki Oktawia jest żoną cezara, muszą ukrywać swą miłość przed Rzymem i światem. Neron odchodzi, przyrzekając kochance, że niebawem do niej powróci.

Poppea w marzeniach widzi już siebie jako cesarzową Rzymskiego Imperium. Arnalta, powiernica Poppei, niepokoi się niebezpieczną grą, jaką prowadzi jej pani; ostrzega Poppeę przed skutkami gniewu Oktawii, która dowiedziała się już o zdradzie Nerona. Jednak Poppea, wierząc w pomoc i opiekę bożka miłości Amora, lekceważy jej ostrzeżenia.

W cesarskim pałacu Oktawia skarży się na swój los i przeklina niewiernego małżonka. Zjawia się filozof Seneka, wychowawca i nauczyciel Nerona. Na próżno Seneka usiłuje pocieszyć Oktawię i podtrzymać ją na duchu. Oktawia prosi go, aby jej wyjednał opiekę rzymskiego senatu i przemówił w jej sprawie do ludu. Młody sługa Oktawii, Valetto, szydzi z wywodów Seneki i grozi mu, że spali całą jego bibliotekę, jeśli nie pomoże on cesarzowej. W tym

momencie pojawia się bogini Pallada, która oznajmia Senece że godziny jego życia są policzone. Filozof przyjmuje spokojnie tę groźną zapowiedź.

Neron oświadcza Senece, że zdecydował się odsunąć od siebie Oktawię i poślubić Poppeę. Mędrzec przestrzega go przed tym krokiem, lecz bezskutecznie. Namiętność do Poppei opanowała Nerona całkowicie — myśli on już teraz, jak usunąć niewygodnego Senekę. Niechęć do filozofa podsyca w Neronie Poppea. Za jej to sprawą cezar posyła Senece — wyrok śmierci.

Tymczasem Otton próbuje odzyskać miłość Poppei. Ale dawna kochanka, pochłonięta swymi ambitnymi planami, odtrąca go zdecydowanie. Zrozpaczony, próbuje szukać ukojenia w ramionach kochającej go od dawna Drusilli, zaufanej Oktawii. Drusilla odchodzi uszczęśliwiona, jednak Otton zostawszy sam wyznaje, że serce jego wypełnia jedynie miłość do Poppei.

Powiernik cesarzowej Oktawii, Valetto, czeka na Ottona, aby go potajemnie wprowadzić do komnat Oktawii. Jednak Amor, przybrawszy postać jej dworki Damigelli, zwodzi go i w końcu go usypia.

Senece, który w gronie swych uczniów i przyjaciół oddaje się rozmyślaniom o samotności, wyzwoleniec cezara, Liberto, przynosi wyrok śmierci. Z rozkazu Nerona Seneka ma odebrać sobie życie. Filozof z godnością przyjmuje okrutny wyrok i prosi przyjaciół, aby mu przygotowali ostatnią kąpiel.

AKT DRUGI

Neron wraz ze swym przyjacielem Lukanem sławią piękność Poppei, ciesząc się ze śmierci Seneki. Lecz oto rodzi się spisek: Oktawia zmusza Ottona, by spłacając długi wdzięczności wobec jej przodków, zamordował Poppeę. Otton wzdraga się przed tym czynem, jednak Oktawia szantażuje go groźbą oskarżenia przed Neronem o rzekome usiłowanie uwiedzenia jej.

Otton zwierza się Drusilli ze swej rozterki. Potrzebne mu są jej suknie, aby w kobiecym przebraniu mógł dokonać morderstwa. Drusilla, zaślepiona miłością, godzi się na wszystko.

Tymczasem Poppea, nie przeczuwając niebezpieczeństwa, układa się do snu przy pomocy wiernej Arnalty. Pojawia się bożek Amor, aby strzec jej spoczynku. Udaremnia on zamach Ottona, który przebrany w szaty Drusilli zakradł się do komnaty. Otton uchodzi, ale spostrzega go przebudzona w tym momencie Poppea. Przekonana, że widzi przed sobą Drusillę, wzywa służbę i rozkazuje ścigać zbrodniarkę.

Drusilla, sądząc, że Poppea nie żyje, cieszy się, że teraz na pewno pozyska serce Ottona. Lecz oto wbiega Arnalta z Liktorem, który ma pojmać dziewczynę oskarżoną o usiłowanie zabójstwa. Postawiona przed obliczem cezara Drusilla, pragnąc osłonić ukochanego, bierze całą winę na siebie. Otton nie chce jednak przyjąć takiej

ofiary i również przyznaje się do zamierzonej zbrodni. Neron, wzruszony miłością i poświęceniem obojga młodych, wydaje łagodny wyrok: Otton zostaje zesłany na wygnanie, Drusilla zaś, na własne usilne prośby, ma mu towarzyszyć.

Oktawia ma być usunięta z pałacu cezara. Neron rozkazuje wywieźć ją w łodzi i gdzieś u dalekiego brzegu pozostawić na łasce losu. Cesarz ogłasza, że Poppea tego dnia jeszcze zostanie jego żoną. Zanim opera zakończy się miłosnym duetem Poppei i Nerona, słyszymy jeszcze recytatyw Arnalty. Cieszy się ona myślą, iż wszyscy ci, którzy ją dotąd lekceważyli, teraz będą jej schlebiać, by za jej pośrednictwem pozyskać łaski cesarzowej Poppei.

LE COURONNEMENT DE POPPÉE

Sujet de l'opéra

PROLOGUE

Trois divinités, le Bonheur, la Vertu et l'Amour, se disputent, qui des trois a le plus d'importance dans la vie humaine. Le dieu Amour est vainqueur, car l'amour gouverne le monde et sa force puissante est capable de changer le sort des dieux et des hommes

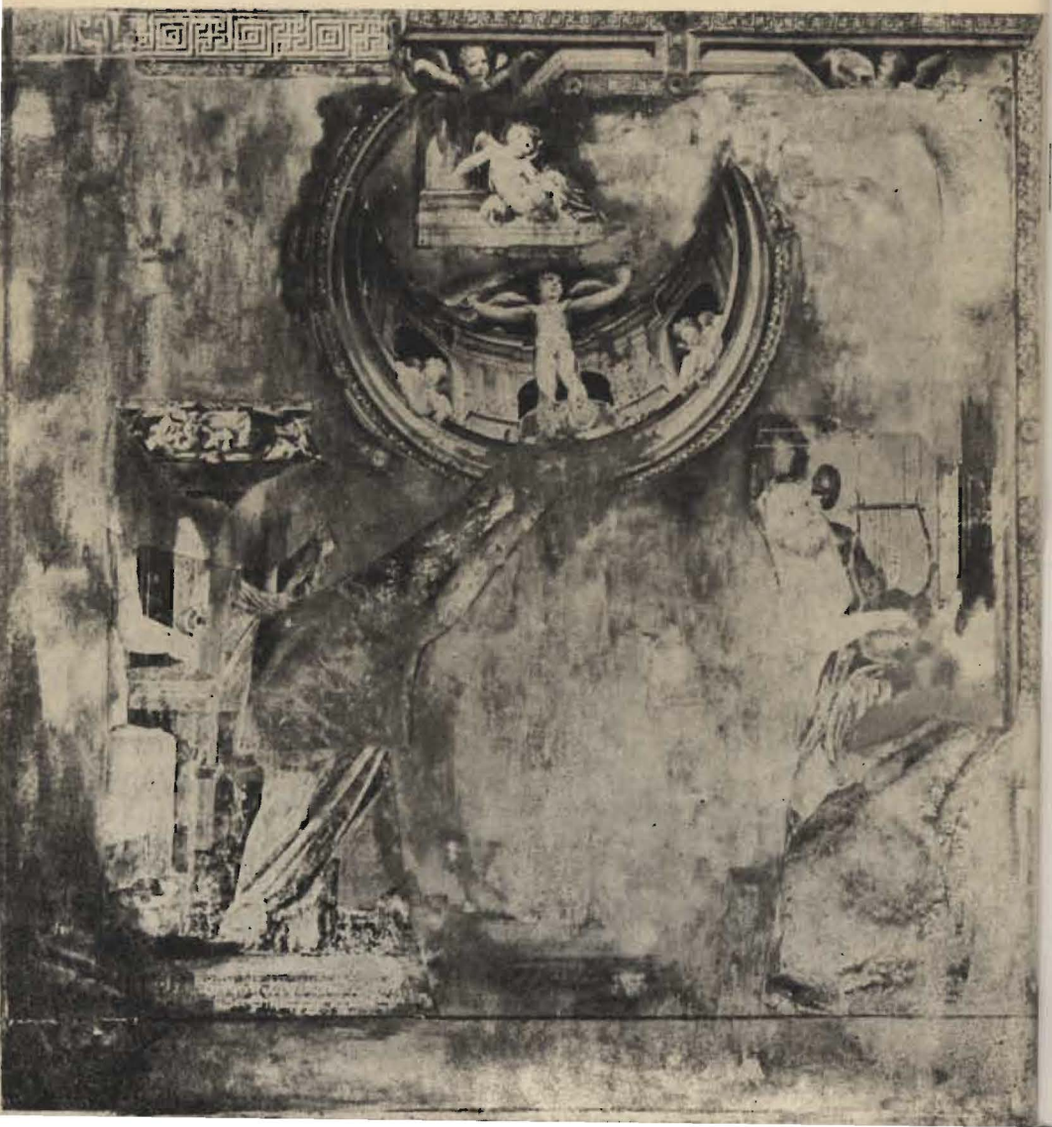
PREMIER ACTE

Othon amant de la belle Poppée, revient à Rome d'un voyage lointain. Il exprime avec passion son amour pour Poppée et son impatience de la revoir. Quels ne sont pas, cependant, sa stupéfaction et son effroi, lorsqu' à la porte de sa maison, il aperçoit des soldats de Néron, qui montent la garde, signe que Néron passe la nuit chez Poppée. Othon est au désespoir. A ses lamentations se mêle le duo des deux soldats, qui maudissent Poppée, Néron et Rome, compatissant au malheur d'Octavie, femme trahie de Néron.

C'est l'aube. Néron et Poppée apparaissent dans l'entrée de la salle. Tant qu'Octavie est la femme de césar, ils sont forcés de cacher leur amour à Rome et au monde. Néron s'éloigne en promettant à son amante de revenir bientôt.

En rêverie, Poppée se voit déjà impératrice de l'Empire Romain. Arnalthe, la nourrice de Poppée, s'inquiète du jeu dangereux mené par sa maîtresse; elle met en garde Poppée devant la colère d'Octavie, qui a appris la trahison de Néron. Cependant Poppée dédaigne ses conseils, forte de la protection et du soutien du dieu Amour.

Au palais impérial, Octavie se plaint de son sort et maudit l'époux infidèle. Apparait le philosophe Sénèque, éducateur et précepteur de Néron. En vain Sénèque s'efforce-t-il de réconforter Octavie et de soutenir son moral. Octavie le prie de lui obtenir la protection du sénat romain et de s'adresser au peuple en sa faveur. Valetto, un jeune serviteur d'Octavie, raille Sénèque et menace de brûler toute sa bibliothèque s'il ne vient pas en aide à l'impératrice. En ce moment, apparait la déesse Pallas et elle prédit



à Sénèque une mort imminente. Le philosophe accueuille tranquillement cette terrible nouvelle.

Néron déclare à Sénèque qu'il a décidé d'éloigner Octavie et d'épouser Poppée. Le sage le déconseille, mais en vain. La passion s'est entièrement rendue maîtresse de Néron, qui pense déjà à se débarrasser de Sénèque devenu incommode. Poppée excite encore la malveillance de Néron, et c'est sous son influence que Néron envoie à Sénèque le verdict de mort.

Othon s'efforce de reconquérir l'amour de Poppée, mais son ancienne amante, toute à ses plans ambitieux, le repousse définitivement. Au désespoir, il cherche l'apaisement dans les bras de Drusilla, confidente d'Octavie, qui l'aime depuis longtemps. Drusilla s'éloigne transportée de bonheur, mais Othon resté seul nous confie que l'amour pour Poppée ne cesse de remplir son coeur.

Valetto, confident de l'impératrice Octavie, attend Othon pour l'introduire en cachette dans les appartements d'Octavie. Cependant Amour, ayant pris l'apparence d'une servante d'Octavie, Damigella, le trompe et finit par l'endormir.

Liberto, un affranchi du césar, apporte le verdict à Sénèque, qui en compagnie de ses élèves et de ses amis, médite sur le thème de la solitude. Par ordre de Néron, Sénèque doit se donner la mort. Le philosophe reçoit avec dignité le verdict cruel et il prie ses amis de lui préparer son dernier bain.

DEUXIEME ACTE

Néron et son ami Lucain célèbrent la beauté de Poppée et ile se réjouissent de la mort de Sénèque. Cependant une conspiration est tramée: Octavie exige d'Othon qu'il tue Poppée en s'acquittant ainsi d'une dette de reconnaissance envers ses ancêtres. Othon recule devant l'acte, mais Octavie le menace de l'accuser auprès de Néron qu'il l'a avait voulu séduire.

Dans son indécision, Othon se confie à Drusilla. Il a besoin de son vêtement pour accomplir le meurtre travesti en femme. Drusilla aveuglée par son amour, donne son plein accord.

Poppée, ne se doutant pas du danger, se prépare au sommeil assistée par la fidèle Arnalthe. Le dieu Amour apparait pour la prendre sous sa protection. Il previent l'attentat d'Othon, qui s'était introduit dans la chambre avec le vêtement de Drusilla. Othon fuit, mais il est aperçu par Poppée, qui s'est réveillée. Croyant voir Drusilla, Poppée alerte ses serviteurs et elle ordonne de poursuivre la criminelle.

Drusilla pense que Poppée est morte et se réjouit de gagner maintenant le coeur d'Othon. Accourt Arnalthe avec un licteur qui doit saisir la fille accusée de la tentative de meurtre. En présence de deux jeunes gens et il ne leur inflige qu'un léger châtiment: son bien-aimé, mais Othon ne profite pas de sa magnanimité et il confesse avoir eu l'intention du meurtre. Néron est ému par l'amour

de deux jeunes gens et il ne leur inflige qu'un léger châtiment: Othon est condamné à l'exil, et Drusilla devra l'accompagner, ce qu'elle sollicite d'ailleurs.

Octavie doit être éloignée du palais impérial. Néron ordonne de la mener en barque vers un rivage lointain et de l'abandonner à son sort. Le césar fait connaître que Poppée deviendra sa femme le jour même. Avant que l'opéra ne finisse sur un duo d'amour de Poppée et de Néron, nous entendons encore un récitatif d'Arnalthe. La nourrice se réjouit de ce que tous ceux qui ne faisaient aucun cas d'elle, vont l'aduler maintenant afin d'obtenir par son entremise des faveurs de l'impératrice Poppée.

CLAUDIO MONTEVERDI

KORONACJA POPPEI

(L'incoronazione di Poppea)

Opera w dwóch aktach
w opracowaniu Raymunda Lepparda

Libretto: *Francesco Busenello*

Przekład: *Janina Gillowa*

Opracowanie tekstu: *Zygmunt Latoszewski, Jerzy Gaczek*

Kierownictwo muzyczne: *Zygmunt Latoszewski*

Inscenizacja: *Ludwik René*

Scenografia: *Zofia Wierchowicz*

Kierownictwo chóru: *Zofia Urbanyi-Świrska*

Choreografia: *Witold Gruca*

Osoby:

Szczęście	— *Hanna Lisowska, Maria Żmigrodzka*
Cnota	— *Alina Bolechowska, Jadwiga Dzikówna*
Amor	— *Agnieszka Kossakowska, Urszula Trawińska-Moroz*
Otton	— *Jerzy Artysz, Feliks Gałecki*
Żołnierz I	— *Kazimierz Dłuha, Jan Góralski*
Żołnierz II	— *Lesław Pawluk, Eugeniusz Banaszczyk*
Poppea	— *Barbara Nieman, Halina Słonicka*
Neron	— *Zdzisław Nikodem, Henryk Grychnik* (gościnnie)
Arnalta	— *Urszula Borzdyńska, Krystyna Szczepańska*
Oktawia	— *Wanda Bargiełowska-Kutkowska, Krystyna Szostek-Radkowa*
Drusilla	— *Bożena Kinasz-Mikołajczak, Janina Ruśkiewicz*
Seneka	— *Edmund Kossowski, Jerzy Ostapiuk*
Valetto	— *Lesław Pawluk, Kazimierz Pustelak*
Liberto	— *Eugeniusz Banaszczyk, Józef Wojtan*
Pallada	— *Hanna Lisowska, Maria Żmigrodzka*
Lukan	— *Kazimierz Dłuha, Jan Góralski*
Liktor	— *Marek Dąbrowski, Władysław Jurek*

W scenach baletowych i pantomimicznych

udział biorą:

Wacław Gaworczyk, Witold Gruca, Jerzy Graczyk, Stefan Wyszotyński, Marek Almert, Rajmund Dawidziuk, Stanisław Iskra, Zdzisław Panoszewski, Jarosław Piasecki, Zbigniew Polański, Wiesław Różecki, Grzegorz Strzelczyk, Zygfryd Timm, Barbara Zielińska.
oraz *Zespół baletowy*

Orkiestra Teatru Wielkiego
oraz Zespół kameralny towarzyszący recytatywom

Chór i balet Teatru Wielkiego
Statyści

Premiera dnia 16 lipca 1971
Warszawa

W programie i na obwolucie — projekty kostiumów i dekoracji
ZOFII WIERCHOWICZ

Streszczenie libretta na język francuski przełożyła
JULIA STABROWSKA

Reprodukcje zdjęć wykonał KAZIMIERZ CZAPIŃSKI

Redakcja
ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Projekt okładki
STANISŁAW TÖPFER

Projekt obwoluty
i opracowanie graficzne
ZENON JANUSZEWSKI

Redaktor techniczny
ZBIGNIEW CELIŃSKI

Wydawca
TEATR WIELKI W WARSZAWIE
Wydanie I

Druk. im. Rew. Paźdz. Zam. 865/71. 15.000. U-64.