RUSAŁKA

Opera Nova w Bydgoszczy
Sezon LV
2011/2012
Dyrektor Maciej Figas

Antonín Dvořák

Rusałka

Baśń liryczna w trzech aktach
Op. 114
Tekst Jaroslav Kvapil

Premiera
dedykowana harfistce Opery Nova
Marzenie Krawczyk

Bydgoszcz, 28 kwietnia 2012

Opracowanie programu, ikonografia, grafika
Józef Baliński

Opera Nova
jest finansowana ze środków
Samorządu Województwa
Kujawsko-Pomorskiego
oraz
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Rusalka Rusałka

Antonín Dvořák
Lyrická pohádka o třech jednych
Baśń liryczna w trzech aktach

Tekst Jaroslav Kvapil
Op. 114
Za zgodą DILIA Theatrical, Literary and Audiovisual Agency, Association of Authors

Prapremiera Praga, Národní divadlo, 31 marca 1901
Premiera polska Lwów, 1929

Kierownictwo muzyczne	MACIEJ FIGAS
Reżyseria	KRISTINA WUSS
Scenografia i kostiumy	MARIUSZ NAPIERAŁA
Choreografia	IWONA RUNOWSKA
Przygotowanie chóru	HENRYK WIERZCHOŃ
Projekcje multimedialne	KRYSTIAN DRYWA
Reżyseria świateł	MACIEJ IGIELSKI

Współpraca muzyczna	JERZY WOŁOSIUK
Asystent reżysera	EDWARD STASIŃSKI
Asystent choreografa	OLGA MARCZAK
Inspicjent	AGNIESZKA RYCZAK
p.o. suflera	ANNA KOPYCIŃSKA

po czesku

Premiera: 28 i 29.04.2012 r.
Inauguracja XIX Bydgoskiego Festiwalu Operowego

Postaci

KSIĄŻĘ	Tadeusz Szlenkier • Tomasz Kuk Adam Zdunikowski
OBCA KSIĘŻNA	Halina Fulara-Duda Katarzyna Nowak-Stańczyk
RUSAŁKA	Małgorzata Grela • Agnieszka Piass Magdalena Polkowska
WODNIK	Jacek Greszta • Andrzej Nowakowski Bartłomiej Tomaka
JEŻIBABA	Darina Gapicz • Małgorzata Ratajczak Anetta Szczesik-Wakarecy
LEŚNICZY	Janusz Ratajczak • Szymon Rona Pavlo Tolstoy
KUCHCIK	Krystyna Nowak • Dorota Sobczak Victoria Vatutina
NIMFY LEŚNE	
*	Krystyna Nowak • Marta Ustyniak Victoria Vatutina • Aleksandra Pliszka
**	Ewa Banasiak • Klaudia Pawełczyk Mariola Winkler-Kołtyś
***	Anna Baran • Lidia Golińska Dorota Sobczak

Nimfy leśne, nimfy wodne, świta księcia, goście na zamku

CHÓR I BALET OPERY NOVA
STATYŚCI, DZIECI: POSTACI Z BAŚNI H. CH. ANDERSENA
ORKIESTRA OPERY NOVA

DYRYGENCI	Maciej Figas Jerzy Wołosiuk

MACIEJ FIGAS. Dyrygent. Inicjator Bydgoskiego Festiwalu Operowego, nieprzerwanie organizowanego od 1994 roku. Absolwent Akademii Muzycznej w Gdańsku (Wydział Wychowania Muzycznego i Rytmiki), a także Akademii Muzycznej w Poznaniu, w której uzyskał dyplom dyrygenta. Z Bydgoszczą związał się w 1988 roku – najpierw jako asystent dyrygenta, potem dyrygent, a od 1991 roku jako dyrektor artystyczny Opery Nova. W 1992 roku objął stanowisko dyrektora tego teatru, w którym jako kierownik muzyczny zrealizował szereg operowych premier (*Carmen* Bizeta, *Nabucco* Verdiego, *Mefistofeles* Boita, *Manru* Paderewskiego, *Turandot*, *Tosca* i *Madame Butterfly* Pucciniego). Na nową scenę bydgoską wprowadził kilka przygotowanych przez siebie przedstawień operetkowych (*Zemsta nietoperza* Straussa, *Kraina uśmiechu* Lehára, *Hrabina Marica* Kálmána) oraz musical *My Fair Lady* Lernera/Loewe'a. Dał się poznać w Luksemburgu, Holandii i Niemeczech. Wielokrotnie gościł na Festiwalu Operowym w Xanten w Nadrenii, gdzie poprowadził m.in. Koncert Galowy z udziałem słynnego tenora René Kollo. W dorobku fonograficznym ma dwa ważne dzieła: *Straszny dwór* Moniuszki (1994) i *Manru* Paderewskiego, drugie nagrane w technice DVD (2007). Jest dwukrotnym laureatem nagrody *Bydgoszczanin Roku* i pierwszym posiadaczem zaszczytnego tytułu *Ambasador Regionu*.

KRISTINA WUSS. Reżyserka, producentka, dramaturg. Rocznik 1969. Pochodzi z Poczdamu. Formację uzyskała w Wyższej Szkole Muzycznej im. Hannsa Eislera w Berlinie, gdzie studiowała fortepian (u Annerose Schmidt) i ukończyła studia reżyserskie. Umiejętności doskonaliła jako asystentka bądź jako uczestniczka specjalistycznych kursów u wybitnych przedstawicieli niemieckiej sztuki reżyserii muzycznej: Ruth Berghaus, Augusta Everdinga, Götza Friedricha, Petera Konwitschnego, Harry'ego Kupfera, Willy'ego Deckera. W 2008 roku ukończyła podyplomowe studium Theater und Musikmanagement firmowane przez Ludwigs-Maximilian-Universität w Monachium, Bawarską Akademię Teatralną i Stowarzyszenie Niemieckich Scen. Debiutowała w Berlinie w 1994 roku operą Händla *Apollo i Dafne*. Kolejne realizacje to komedia Lortzinga *Próba operowa albo wytworni dyletanci* i *Verklärte Nacht* Schönberga jako spektakl teatru tańca. Od 1994 roku współpracuje z Teatrem w Rydze, gdzie zadebiutowała przedstawieniem Wozzeck Berga. Na ryskiej scenie zrealizowała potem szereg dzieł – od *Orfeusza* Monteverdiego Orffa po *Zamek Sinobrodego* Bartóka. Jej *Alcina* Händla, z którą teatr ryski gościł na festiwalach w Bydgoszczy i w Hongkongu, wyróżniona została Wielką Łotewską Nagrodą Muzyczną. W Niemczech K. Wuss inscenizowała m.in. *Śmiertelne życzenie* G. Klebego w teatrze w Detmold, *Adrianę Lecouvreur* F. Cilei w Meklemburskim Teatrze Neubrandenburg/Neustrelitz, *Salome* R.Straussa w Bremerhaven.

MARIUSZ NAPIERAŁA. Scenograf i grafik. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, gdzie studiował na Wydziałach Architektury i Wzornictwa oraz Malarstwa i Grafiki. Dyplom uzyskał w pracowni prof. Andrzeja Markowicza. W 1995 roku uczestniczył w Quadriennale Scenografii w Pradze. Pracuje jako niezależny projektant scenografii i kostiumów, realizując zamówienia teatrów w kraju i za granicą. Współpracuje m.in. z Teatrem Wielkim im. St. Moniuszki w Poznaniu, Teatrem Ateneum i Teatrem Żydowskim w Warszawie, z Musical Theater Bremen. Jego ważniejsze prace w teatrze muzycznym to: *West Side Story* (2001), *I Co wy na to? Czyli cierpienia nowego Pirandella* (2003), *Paria* Moniuszki (2005) – wszystkie trzy w Operze na Zamku w Szczecinie, *Evita* w Teatrze Muzycznym w Bremie (2004), *Skrzypek na dachu* (2005) i *Upiór w operze* (2006) w Teatrze Muzycznym w Poznaniu, *Cabaret* w Teatrze Muzycznym w Poznaniu (2009), *Śpiewnik domowy Jana Kaczmarka* w Teatrze Polskim w Szczecinie (2009), balet *Stanisław i Anna Oświecimowie* w Teatrze Wielkim im. St. Moniuszki w Poznaniu (2009). W Operze Nova w Bydgoszczy projektował scenografię do *Pana Twardowskiego* (2007), *Kopciuszka* (2009) i *Zniewolonego umysłu* (2011).

IWONA RUNOWSKA. Absolwentka Państwowej Szkoły Baletowej w Warszawie. Tańczyła w Państwowym Zespole Pieśni i Tańca Mazowsze, następnie związała się z baletem Teatru Wielkiego w Warszawie. Występowała m.in. w *Jeziorze Łabędzim*, *Bits and Pieces*, *Three Pieces* Hansa van Manena i *Don Juanie* M. Béjarta. Należała do premierowej obsady musicalu *Metro* i brała udział w jego występach w Nowym Jorku na Broadwayu. Wraz z mężem Jackiem Badurkiem rozpoczęła pracę nad komercyjnymi eventami i programami dla telewizji. Współtworzyła takie programy jak: *Teraz Polska*, *Sylwester w TVP1*, *Trafiony–zatopiony*, *Jaka to melodia?* Swoje umiejętności doskonaliła w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. Jest współtwórczynią choreografii takich tytułów jak: *Grease*, *Musicale, ach te musicale*, *Koty*, *Akademia Pana Kleksa*, *Jak wam się podoba*, *Ptaszek Zielonopiór*y, *42-street*, *Błądzenie wg Gombrowicza*, *Carmen*, *Loteria na mężów*, *Oto idzie panna młoda*. W Bydgoszczy przygotowała premierę *Kopciuszka* Prokofiewa (2009).

HENRYK WIERZCHOŃ. Chórmistrz, dyrygent, kompozytor, profesor Akademii Muzycznej w Bydgoszczy. Absolwent Akademii Muzycznej w Warszawie. W Operze Nova kieruje chórem od 1984 roku. Przygotował ponad czterdzieści premier oper i operetek. Pod jego kierownictwem muzycznym weszły na afisz przedstawienia: *La serva padrona* G. B. Pergolesiego, balet *Królewna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* B. Pawłowskiego, *Krakowiacy i górale* J. Stefaniego. W realizacji innych spektakli – *Don Giovanni*, *Czarodziejski flet*, *Nabucco*, *Mefistofeles*, *Mesjasz* – brał udział na zasadzie artystycznej współpracy muzycznej. Za wykonanie *Mesjasza* Händla otrzymał w 2000 roku „Złotą Maskę" redakcji Dziennika Wieczornego.

Z rozmowy z Kristiną Wuss

Przedostatnia opera Dvořáka nosi podtytuł *Baśń liryczna*. Treść *Rusałki* uchodzi za nietypową dla czeskiej kultury i czeskiej baśni. Autor libretta, Jaroslav Kvapil, pozostawał pod silnym wpływem symbolizmu. To jemu czeski teatr zawdzięcza wprowadzenie na sceny Maeterlincka. Na jego tekst, jak sam wyznał, wpływ wywarły m.in. *Mała syrenka* Andersena, starofrancusko-cypryjska historia o Meluzynie, *Undyna* Fouquégo, *Zatopiony dzwon* Hauptmanna, słynny dramatyczny okruch Puszkina *Rusałka-Fragment*. Czym Pani zdaniem jest czeska *Rusałka*? Rzewną historią o nimfie wodnej? Baśnią dla widzów od ósmego do osiemdziesiątego roku życia? Baśnią „dla zaawansowanych"? Dla dorosłych? A podtytuł *Baśń liryczna*, jak wyjaśniłaby Pani jego znaczenie ośmiolatkom?

To historia, na którą każdy, w każdym wieku spojrzeć może inaczej. Zewnętrzne zdarzenia są zrozumiałe również dla dzieci, niuanse psychologiczne, to wszystko, co zachodzi między mężczyzną i kobietą, to znowu przemawia przede wszystkim do dorosłych. Wyrażona przymiotnikiem „liryczność" odnosi się w pierwszym rzędzie do muzyki, jest to bowiem historia, w której prócz barw lirycznych tkwią też silne konflikty. „Baśń" ewokuje też pojęcie „nadziei", to zaś ma wiele wspólnego z duchowym wymiarem człowieka. W muzyce jest to bardzo wyraźne, a punktem wyjścia inscenizacji jest właśnie muzyka. Gdy ktoś zamierzy sobie coś dobrego, to mu się uda to urzeczywistnić. I w ten sposób wyjaśniłabym ośmiolatkom określenie „Baśń liryczna".

Rusałka chce zmienić życie, ponieważ kocha, ponieważ dla miłości gotowa jest na wszystko. Wodnik pojmuje jej tragiczny los i następstwa, jakie to pociągnie. Wie, że nie ma dla niej rady. „Miłość do człowieka odsunie cię od twoich" – przestrzega ją jednak. Ten tragiczny aspekt mocno podziałał na wyobraźnię Kvapila. Cokolwiek wybierze Rusałka, prowadzi do katastrofy. Gdy zrezygnuje z księcia i pozostanie w wodnym świecie, uschnie z tęsknoty. Gdy zmieni egzystencję, w nowym świecie zginie. Kvapil zaostrza tragizm tej sytuacji. Pod koniec stawia ją przed kolejnym wyborem. Jeśli chce dalej żyć, choćby jako nimfa, musi ukochanego zabić. Jak tego nie zrobi, sama zginie. Czy tragizm takiego wyboru przystaje do baśniowej postaci? A rozwiązanie konfliktu, czy mieści się w poetyce tradycyjnej baśni?

Przecież baśń to nic innego jak rzeczywistość w skoncentrowanej formie: całe miasto odbite w kropli rosy albo wielka podróż w skorupce orzecha... Oczywiście są różnice między baśniami znanymi z wielowiekowej tradycji i tymi, które wymyślili poeci... Każda młoda kobieta, także tutaj i dzisiaj, może znaleźć się w sytuacji tak trudnego wyboru – gdy naraz zmienią się stosunki rodzinne albo gdy los każe jej spotkać kogoś, w kim się zakocha. Nie tylko w baśniach, także w życiu chodzi o sprawy egzystencjalne. Rusałka zabija „księcia", by uratować „człowieka". Dziwi ją, że niektórzy ludzie są źli, jakby wiedziała, ze to da się zmienić. Rusałka kocha świat i jego piękno. A jej „wodny świat" to metafora; w czasach, kiedy powstała opera, około 1900 roku, i popularna, i powszechna.

Muzyka oddaje baśniowy nastrój. Ale i tragizm. Dvořák z całą powagą posługuje się formami muzyki symfonicznej. Znawcy wykazali w swych pracach, jak różnym przemianom ulega w toku opery główny motyw *Rusałki*, jak z każdej jego postaci (wariacji) da się odczytać emocje bohaterów. Wiadomo też, jak precyzyjnie Dvořák operuje tekstem; w pierwszym akcie wszystkie tak kluczowe pojęcia jak grzech, śmierć, dusza, miłość wstawia konsekwentnie w akordy durowe i domaga się, by brzmiało to jak najdonośniej. Inaczej w akcie drugim, zwanym aktem kryzysu; tam Dvořák rygorystycznie unika czystych durowych akordów, zwłaszcza w ustępach dynamicznego napięcia. Czy tak precyzyjny język muzyczny nie wydaje się Pani zbyt wyrafinowany w odniesieniu do naiwnej baśni? Czy może kompozytor sięgał jednak swoją muzyka głębiej?

Dvořák kreśli tutaj historię duchowego rozwoju, proces uczuciowego dojrzewania, drogę, jaką przechodzi młodość, by wejść w dorosłość (trochę tak jak to jest u Flauberta w jego *Szkole uczuć*). I tenże proces Dvořák subtelnie swoją muzyką cieniuje, starannie różnicując odmienność obu dojrzewających postaci, Rusałki i Księcia. W muzyce Dvořáka jest wielkie bogactwo „tragicznej dynamiki". Ale duchowy wymiar *Rusałki* – ten pełen wyraz znajduje w brzmieniach w dur.

Jak postrzega Pani postać Rusałki? Czy nie wprawia ona w zdumienie tym, że nie odczuwa pokusy rewanżu? Że niewzruszenie kocha i niczego innego nie chce, jak tylko wciąż kochać... Tymczasem świat, w którym jest uwięziona – jako nimfa i jako człowiek – nie daje jej na to żadnych szans. Vaclav Havel napisał esej o wielkiej „sile bezsilnych" – wizję, która niespodziewanie naraz się urzeczywistniła. Jak silna jest Rusałka? Czy w ogóle jest silna? Czy jest może „bezsilna"?

Rusałka wprawdzie chce bardzo stać sie kimś innym, mimo to pozostaje sobą, istotą autentyczną i szczerą. Nawet w chwilach, gdy widzi, jak miłość jej jest zagrożona, nie myśli tylko o sobie, ale ma na uwadze także tego po drugiej stronie, co więcej, chce mu pomóc. Na ten „nowy" świat, w którym się znalazła, spogląda trzeźwo. Dlatego jest silna. I nie widzę w tym nic szczególnego. To przecież oczywista konsekwencja.

W swojej inscenizacji chce Pani opowiedzieć historię, która się toczy w Bydgoszczy. Muzyka jest w stanie zasugerować każdy krajobraz. Opera Dvořáka opowiada o próbie zbliżenia dwu istot ludzkich. Ta próba wszakże kończy się źle. Czy uważa Pani, że Bydgoszcz to najstosowniejsze tło dla historii miłosnej, dla której nie ma szans?

Tak, ponieważ w Bydgoszczy, którą znam też z nazwy Bromberg, przez długi czas istniały obok siebie, współistniały nieomal, dwie różne kultury, dwa języki, dwa ludy. Istotne jest tutaj właśnie to „niemal"... Co sprawiło, że do pełnego współistnienia nie doszło? Wielkiej polityce wszystkiego przypisać się nie da, tak jak nie da się zrzucić wszystkiego na Ježibabę... W *Lirycznej baśni* Dvořáka owa próba zbliżenia dwu osób nie kończy się wcale „fiaskiem", chociaż przez dłuższy czas wszystko dzieje się jakby „przez szybę". Więcej wie tu Muzyka i to ona ujawnia wspaniałe momenty, gdy ta szklana bariera znika. Podobne chwile, podobne sytuacje zdarzały się i zdarzają się także w tym mieście, które budzi się niczym Śpiąca królewna do życia, tak że przybysze z zewnątrz zaczynają odkrywać jego urodę.

Rozmawiał Józef Baliński

Z notatek do *Rusałki*

Bydgoszcz to miasto wody. Śluzy, kanały, mosty w pobliżu Opery Nova świadczą o wielowiekowej woli mieszkańców, by ją ujarzmić. Kiedyś miasto to zwano „Małym Berlinem". Także przez wzgląd na bezpośrednie połączenie drogą wodną z pruską metropolią. „Wenecja Bydgoska" istnieje do dziś. Na mostek przy operze sfrunęły żelazne motyle. Rój kłódek, na których widnieją po dwa imiona. Będzie ich pewnie coraz więcej, wciąż jednak brak kłódki z inicjałami Rusałki i Księcia. Nieco dalej nad rzeką balansuje mężczyzna. O każdej porze, przy każdej pogodzie. Czyżby pilnował, by przestrzegano równowagi ekologicznej w regionie?
O gmachu teatru, który tu stał, informuje kamień z inskrypcją. Jego architekt wybudował wiele innych teatrów, które do dziś stoją, ale budynku opery w Berlinie też już nie ma. Na starym moście w świetle latarni słyszało się mowę, śpiewy, szepty w różnych językach. Czasem i dziś da się usłyszeć pieśń o łabędziu. Niegdyś słuchali jej nocni stróże w porze, gdy wszystko pogrążone było we śnie.

„Rusałka" to historia o dojrzewaniu. O przekraczaniu progów. Stopy, które „dorastają" Syrence w baśni Andersena są metaforą w takiej mierze jak głos, który w zamian traci. Język może zawoalować treści, tak jak głos może je zaczarować. Że prawda tkwi często poza tym, co słychać w mowie, z tą prawdą Rusałka musi się dopiero oswoić. Ale że człowiek co innego mówi, co innego myśli i co innego robi, jak to się dzieje na jej weselu, to jest dla niej nie do pojęcia. Starannie wychowany Książę zrazu próbuje zrozumieć, co znaczą jej gesty, co wyrażają oczy. Ale rozwiązywania zagadek nikt go nie uczył. Dlatego w końcu daje sobie z tym spokój. Ocknie się dopiero wtedy, gdy pod stopami mu zatrzeszczy lód.
Ludzie wokół przyśpieszają bądź spowolniają bieg zdarzeń. Jedną z taki osób, którą częściej spotyka się w baśniach niż w codziennym życiu, jest Ježibaba. Istota przenikliwa, bystra, ale boi się jednak patrzeć na sprawy wprost. Ježibaba maluje i rzeźbi w kamieniu to, co ma szanse przetrwać. Żyje jak najdosłowniej pod mostem, ale żyje z godnością. Inspiracje czerpie z motywów, jakie widzi w mieście, choć przecież nie tylko stamtąd. To, co leży na sercu Rusałce, nie podoba jej się nic a nic. Zbyt mocno przypomina jej własną przeszłość.

Obca Księżna zaprowadza w mieście nad rzeką „nowe czasy". Ich znakiem są kominy fabryczne. Księżna stale wyprzedza teraźniejszość. W modzie, w planach, w zamiarach, w stosunku do pieniądza. Także w przekonaniu, że jej wszystko przystoi. Jest to dama z dobrym rozeznaniem w sprawach sztuki, nie przypadkiem więc na scenę, na której działa, wybrała sobie muszlę Afrodyty. Z wirtuozerią manipuluje wszystkim: zarówno kulami bilardowymi, jak i Księciem.
Rusałka chce swoje marzenia urzeczywistnić bez względu na wszystko. Ma przy tym wiele fantazji. Wszak od dzieciństwa ma swój własny gródek, umie rozmawiać z drzewami, spoglądać w dal. Swoją przyszłość ulokowała w pewnym miejscu, pod wierzbą. Księżyc, któremu ufa zmienia się. I właśnie o tym stanie zawieszenia między rzeczami, które muszą się zmienić, i które trwają wiecznie traktuje ta „liryczna baśń"

Kristina Wuss

Streszczenie libretta

Akt pierwszy

Łąka nad brzegiem śródleśnego jeziora

Nad lśniącą taflą jeziora wschodzi księżyc. W szarosrebrnej poświacie tańczą nimfy na łące, wesoło żartując z Wodnikiem. Jedna z nich jest smutna. Zakochała się w Księciu, który zachodzi nieraz nad to jezioro, kiedy poluje… Gdyby tak stała się kobietą… Gdyby zyskała ludzką duszę… Wtedy mogłaby zbliżyć się do ukochanego… Wodnik ostrzega ją przed niestałością uczuć u ludzi, ale Rusałki to nie zniechęca. Tedy posyła ją do czarownicy. Ta zgadza się przemienić ją w zwykłą kobietę, ale ostrzega, że ceną za to będzie utrata mowy. Że miłość Rusałka będzie musiała zdobyć tylko swym wdziękiem i swoim urokiem, a gdy ją utraci, nieuchronnie powróci tam, skąd wyszła. Rusałka mimo wszystko obstaje przy swoim postanowieniu.

O świcie, nad wodą, Książę poznaje ją już jako zwykłą piękną dziewczynę. Jest tak olśniony, że bez namysłu wiedzie ją do swego pałacu. A gdy tam zdążają, z toni jeziora dobiega głos pełnego złych przeczuć Wodnika, słychać też lament nimf opłakujących utratę siostry.

Streszczenie libretta

Akt drugi

Ogród przy zamku

Obawy Wodnika rychło okazują się słuszne. Książę ochłódł w uczuciach do Rusałki równie szybko, jak się w niej zakochał. Niebawem stracił też dla niej serce, gdy rozkochał się naraz w Obcej Księżnej, która przybyła na zamek w gości, na jego wesele z Rusałką. O tym nowym afekcie wie już cały dwór. Gada o tym personel kuchenny, gada leśniczy, plotkuje cała służba. W końcu rzecz dociera do samej Rusałki. A spostrzega to akurat w dniu ślubu z Księciem, gdy nagle widzi, jak jej ukochany traci zmysły dla atrakcyjnej Księżnej. Rusałka próbuje mu jeszcze przypomnieć, co wcześniej przysięgał, lecz on brutalnie ją odtrąca. W rozpaczy i zagubieniu szuka biedna pomocy u Wodnika. Ten sam już wie, jak smutny jest jej los, bo wszystkiemu przygląda się z przypałacowego stawu… Jest jednak bezsilny. Wszystko, co może, to rzucić na Księcia przekleństwo – za jego niewierność, egoizm, bezwzględność.

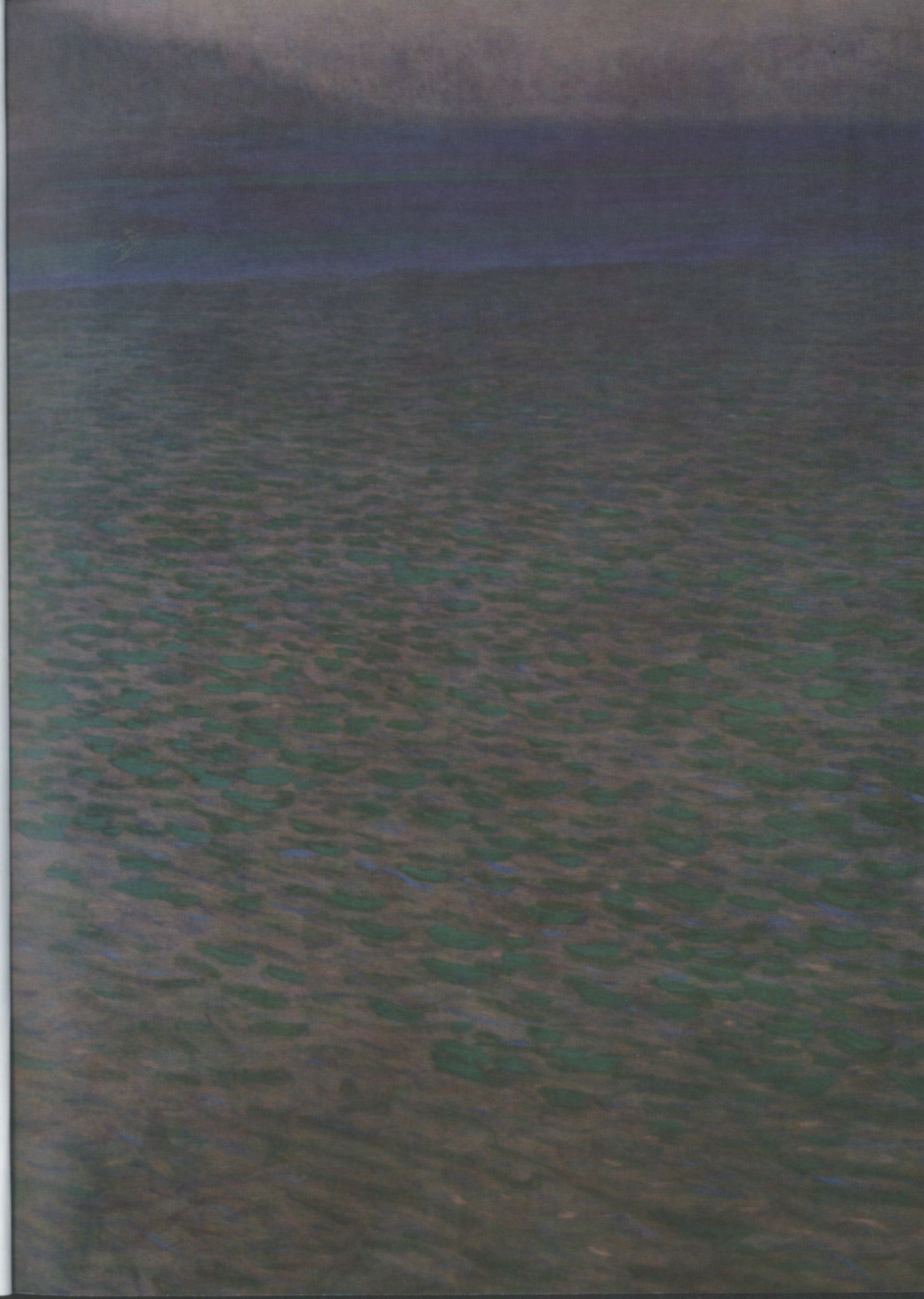
Streszczenie libretta

Akt trzeci

Nad jeziorem

Śródleśne jezioro rozbrzmiewa śpiewem nimf. Nad jego brzegiem staje zrozpaczona Rusałka. Od czarownicy, u której szukała rady, wie, że o swej gorzkiej doli zapomni tylko wtenczas, gdy na powrót stanie się nimfą. To jest jeszcze możliwe, ale pod tym warunkiem, że pozbawi niewiernego kochanka życia... Na to Rusałka nie chce i pewnie nie umie się zdobyć. Wciąż przecież kocha swojego Księcia…

I oto on sam staje nad brzegiem jeziora. Jak Rusałka szybko porzucony został przez Księżnę, a gdy poczuł samotność, zatęsknił za dawną młością. W blasku księżyca prosi Rusałkę, by mu wybaczyła. By pozwoliła pocałować się w usta. Rusałka ostrzega, że pocałunek taki oznacza dla niego śmierć, ale Książę już wie, że bez niej i tak nie ma dla niego życia. Całuje ją zatem, po czym umiera, słabnąc w objęciach. Rusałka zostaje sama. Nim się pogrąży w wodzie, całuje martwego Księcia i wypowiada pragnienie, by Bóg zlitował się nad jego ludzką duszą.



Nymphae aquaticae
Temat. Teorie. Tradycje.

Józef Baliński

Ich żywiołem jest woda. Zamieszkują różne akweny, toteż różnią się wyglądem i zwą się w różnych stronach różnie. nimfy, najady, ondyny, undyny, syreny, syrenki. Te nazwy brzmią jeszcze w miarę swojsko. Wellgunda, Woglinda, Flosshilda, Loreley, Meluzyna już bez wątpienia mniej, choć jeszcze nie tak obco jak Vila, Apsara, Mami. Ale o Świteziance, Goplanie, rusałkach słyszał u nas, przypuszczam, każdy. Zazwyczaj w dzieciństwie, gdyż obecny świat raczej odmawia im miejsca. Z mórz dochodzi co najwyżej szum fal, syren nie słychać, chyba że jest to wycie mechanicznych urządzeń. W wodach brudnych rzek, nawet w jeziorach próżno szukać po nich choćby śladu. Za to w podaniach, mitach, mitologiach jest ich istna moc. *Nymphae aquaticae* albo wodnice, albo panny wodne. Wielka rodzina. Wraz z nimfami leśnymi *(nymphae silvanae)*, górskimi *(nymphae montanae)*, driadami *(nymphae arboreae)* od starożytności tworzą złożoną klasę wielorakich istot, których najpowszechniej znanymi reprezentantkami są syreny. Homer, od którego wszystko się zwykle zaczyna, też o nich mówi, choć nie chce zdradzić, ile mogło ich być, na dodatek przedstawia je jeszcze jako istoty skrzydlate, a więc o ptasich raczej niż rybich właściwościach. Mimo to, także i ich żywiołem jest morze.
W głośnym dziele zatytułowanym *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et, salamandris et de caeteris spiritibus* wydanym w Nysie, na Śląsku, w 1566 roku, Paracelsus (ściślej Phillippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim, 1493–1541) stwierdza, że wszystkie nimfy, spokrewnione są w niezbyt jasny sposób z Wodnikiem *(Aquarius)*, wszystkie w mniejszej lub większej mierze mają podobne do człowieka kształty i członki. Ludzki powab ma zwłaszcza *torso*, do bioder po piersi, których nimfy, rzecz oczywista, nie osłaniają, a które przemożnie działają na zmysły mężczyzn. Jak na lekarza, przyrodnika i filozofa przystało, Paracelsus porządkuje świat nimf na odrębne gatunki. Długą listę otwiera *Nympha aquatica mammalia* karmiąca swe małe tak, jak to czynią wszystkie ssaki. *Nympha aquatica mammalia hominiformis* to nimfa, która nie tylko karmi, lecz także wygląda jak prawdziwa kobieta… Jeszcze inny typ to *Nympha aquatica mammalia hominformis sabbatica.* Prosty lud nazywa ją Meluzyną. Jest to gatunek z liczną reprezentacją, rozpoznany i sklasyfikowany po raz pierwszy w 1393 roku w Arras. Raz na tydzień jej postać, na co dzień ludzka, ulega zdumiewającej metamorfozie: ciało od bioder w dół przekształca się w rybi, czasem wężowy ogon, piersi i brzuch pozostają bez zmian. Na marginesie: Johann Wolfgang Goethe, w 1821 roku, przypisał ją błędnie do gatunku *Nympha pseudo-pygmaica.* Syreny w klasyfikacji Paracelsusa stanowią odrębny gatunek *Nympha aquatica pseudo-aviformis.* To z racji skrzydeł, które im wyrastają, no i dlatego, że potrafią latać. Już w VIII wieku przed Chrystusem Homer zlokalizował ich główne siedlisko w pobliżu Sycylii. W naszej erze, w 5 jej roku, rzymski poeta Owidiusz, potwierdził to homeryckie odkrycie, a ponieważ

uczynił to po łacinie, nadał mu szerszy rozgłos. Rzecz jest ważna, chodzi bowiem o gatunek nieprzyjemny i niebezpieczny, krwawy i żarłoczny, o istoty, dla których największym smakołykiem jest męskie ciało. W jaki sposób syreny zapewniały sobie gatunkową trwałość, nie wiadomo. Z innych nimf, które lepiej dały się poznać dopiero w XIX wieku, na uwagę zasługuje rzecz jasna długowłosa *Nympha aquatica pseudo-mammalia hominiformis auricapellaria*. Clemens Brentano, któremu zawdzięczamy *Cudowny róg chłopca*, zrobił z niej czarownicę (1801). Błąd ten z czasem (1823) sprostował Henryk Heine, on też wymyślił jej poetycką powszechnie dziś używaną nazwę Loreley (w wierszu z tomu *Powrót* z 1827 roku). Podobna do syreny *Nympha aquatica pseudo-mammalia ichtyoformis*, gatunek szeroko rozpowszechniony przez reklamę i film, w literaturze przedmiotu opisany został dopiero w 1891 roku przez Oscara Wilde'a. Na koniec wspomnijmy jeszcze o szczególnie uduchowionym gatunku nimf. To *Nympha aquatica pseudo-mammalia animaquaerens*. Pierwszy jej opis pobieżnie nakreślił Paracelsus. Ćwierć tysiąca lat później (1811) niemiecki baron Friedrich Heinrich Carl de la Motte Fouqué scharakteryzował ją bliżej (1811) i wykazał, że jest istotą zdolną osiągnąć nieśmiertelną duszę... Hans Christian Andersen (1836) próbował zbić ten pogląd w *Małej syrence*. Swoją determinację w tym względzie przedstawił w liście do przyjaciela w następujących słowach: *Nie pozwoliłem, jak de la Motte Fouqué w „Undine", by syrenka zyskała nieśmiertelną duszę dzięki obcej istocie, dzięki ludzkiej miłości. Takie rozwiązanie jest z całą pewnością niewłaściwe. (...) Pozwoliłem syrence iść bardziej naturalną, boską drogą...* Trudne relacje nimf z człowiekiem jeszcze gorzej widziała wybitna austriacka poetka, pisarka i psycholog Ingeborga Bachmann. Przyczyna zła tkwi jej zdaniem w mężczyźnie, egocentrycznym ludzkim potworze, niezdolnym pojąć nie tylko nimfy, ale nawet zwykłej kobiety (opowiadanie *Ondyna odchodzi* z tomu *Rok trzydziesty*, 1961, pol. 1994).

Ścieżki nimf, jak widać, krzyżują się często z drogami, którymi chadza człowiek. Nieuniknione nagłe spotkania są atrakcyjne, ale późniejsze relacje trudne, a co gorsza – niebezpieczne dla obu stron. Nimfy cięgnie do mężczyzn. Ten dziwnie silny pociąg kończy się zwykle płaczem, czasem rozpaczą, czasem groźnym zgrzytaniem zębów. Gdy więc nadarza się perspektywa rewanżu, gdy mężczyzna traci głowę dla nimfy, jego los też jest z reguły nie do pozazdroszczenia. Jedną z właściwości, w jakie natura wyposażyła nimfy, jest ich fizyczny powab oraz oparta na znajomości psychiki umiejętność wabienia. Dzięki temu mogą skutecznie kusić w sposób bierny i czynny. Co najmniej dwa wabiki – włosy i głosy – działają wprost niezawodnie. Włosy nimf są zazwyczaj długie i faliste jak glony, jak one mają też często barwę zieleni, choć zdarzają się także włosy blond, jak rozsławione w poezji złote pukle, które wciąż czesze Lorelei... Co się tyczy głosów, scharakteryzować je jest zdecydowanie trudniej, gdyż nie ulega wątpliwości, że dźwięki, jakie produkują te podwodne akrobatki, to akustyczne majstersztyki. Skala ekspresji jest niewiarygodnie rozległa. Nie wchodząc w szczegóły, obejmuje ryk syren latarni morskich, kopalni czy okrętów, przeróżne formy alarmu na trwogę, prócz tego także atmosferyczne tryle i podniecająco zmysłowe fałsze szesnastu syren Debussy'ego...

Słowiańszczyzna miała co nieco inne niż Zachód wyobrażenia co do nimf. Temat jest tak rozległy, że szkicuję tu ledwie pobieżny zarys, wchodząc od razu *in medias res*, do Pragi ostatniego dziesięciolecia XIX wieku. Scenicznym szlagierem była

tam wtenczas *Rusałka* Aleksandra Dargomyżskiego. W stolicy Czech grano ją częściej nawet niż *Normę* czy tak lubiane przez prażan *Wesele Figara*. Jaroslav Kvapil musiał mieć to na względzie, gdy podczas urlopu na Bornholmie (1899), czytając baśń Andersena, od razu skojarzył ją sobie z *Undyną* Fouquégo, baśniowym dramatem Haptmanna *Zatopiony dzwon* i najciekawszą z Puszkinowskich *Rusałek*, dramatyczną sceną zatytułowaną *Rusałka – Fragment*, która posłużyła za kanwę wspomnianej opery Dargomyżskiego.

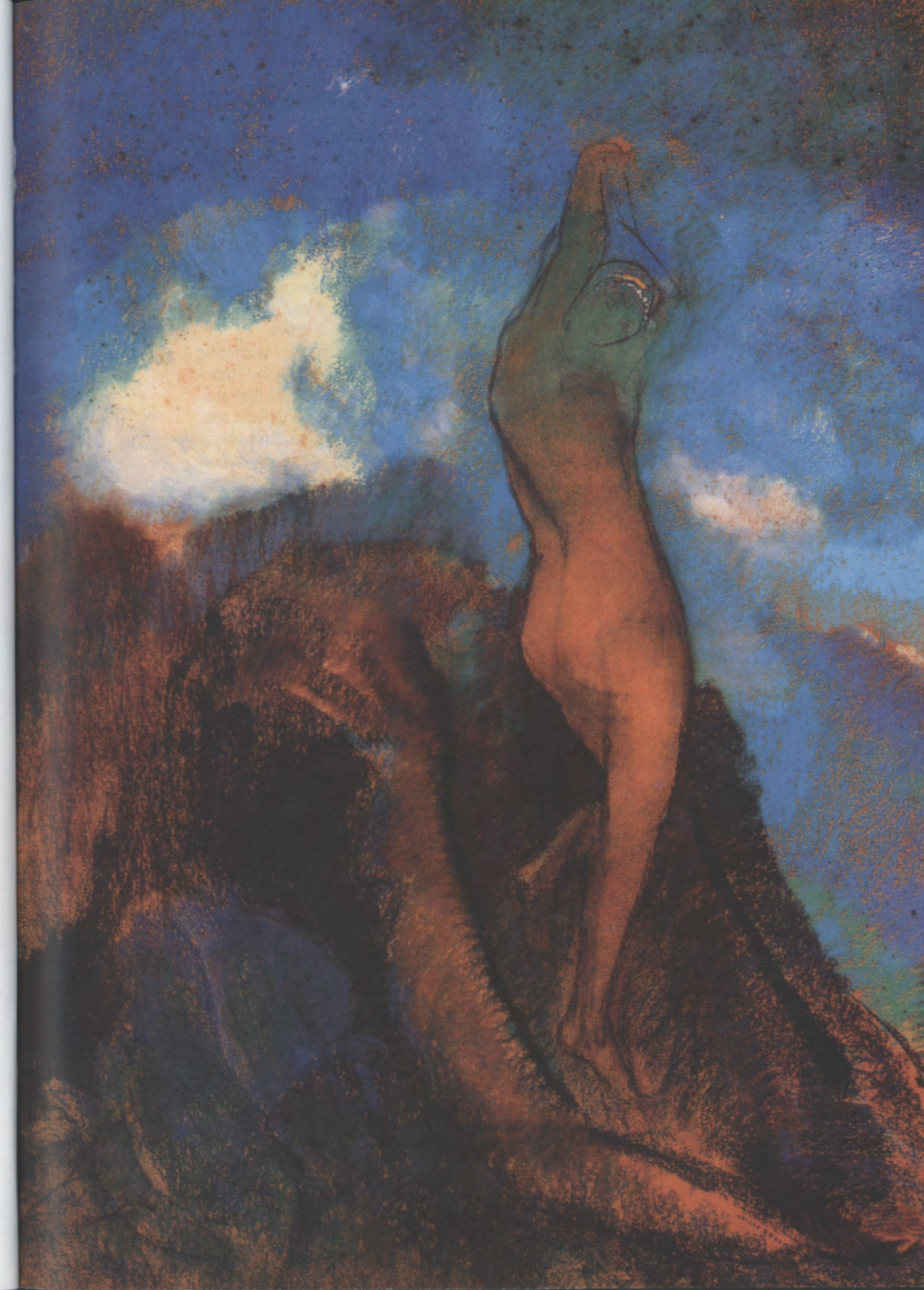
W kulturze rosyjskiej temat rusałki ma starszą i bogatszą niż czeska tradycję. W teatrze zaczyna się ona ponad pół wieku przed Dargomyżskim, od *Dnieprzańskiej rusałki* N. S. Krasnopolskiego, rosyjskiej przeróbki wiedeńskiej baśni operowej *Das Donauweibchen* (1798, F. Kauer, K. F. Hensler). Mało kto dziś pamięta o *Ondynie* (1869) Piotra Czajkowskiego (w przeważnej części zniszczonej przez kompozytora) z librettem wziętym z *Undyny* Fouquégo, które w Niemczech uskrzydliło już dwu innych kompozytorów: E. T. A. Hoffmanna (1816) i Alberta Lortzinga (1845). Z opery Czajkowskiego znamy tylko to, co przeszło do innych kompozycji: słynne *Adagio*, czyli wielką scenę miłosną z II aktu *Jeziora łabędziego*, która w pierwotnej postaci była duetem Ondyny i Huldebranta, także *Andantino marziale* z II Symfonii c-moll op. 17 (*Małorosyjskiej*). W 1898 roku w Moskwie weszła na afisz nowa opera, w której wyczarowany został podwodny świat. Jej bohater, żonaty guślarz Sadko, traci głowę dla Morskiej Carewny Wołchowy. Ona też jest istotą dwoistej natury, toteż przybiera postać albo pięknej kobiety, albo wspaniałego łabędzia… Motyw dziewczyny-ptaka, ściśle łabędzia, a jest to, rzecz tak znamienna jak oczywista, łabędź niemy *(Cygnus olor)*, znany jest przede wszystkim z *Jeziora łabędziego* (1876), trzeba jednak powiedzieć, że to stały element różnych wielkoruskich mitów i starych słowiańskich wierzeń o wiłach czy samowiłach. Na prapremierze *Sadka*, która odbyła się w prywatnym teatrze Mamontowa, partię Wołchowy śpiewała koleżanka Rimskiego-Korsakowa z konserwatorium, przepiękna Nadieżda Zabiela. Jej wspaniałe portrety zarówno w tej roli, jak i w roli innego łabędzia z *Bajki o carze Sałtanie*, zostawił jej mąż, wszechstronnie utalentowany malarz, grafik i rzeźbiarz Michaił Wrubel (1856–1910).

Popularność tematu wzięła się z wielkiej literatury: Puszkin, Gogol, Lermontow, Turgieniew, Czechow, Nabokov, Bunin – listę autorów można wydłużać – zostawili różne świadectwa nadzwyczajnego zainteresowania motywem wodnic. U Puszkina mamy na to cztery świadectwa, u Lermontowa najmniej trzy, wśród nich niezwykły epizod *Bohatera naszych czasów*. Gogol wprowadza rusałki do *Majowej nocy* i do *Mirogrodu* (oba opowiadania w tomie *Wieczory na futorze niedaleko Dikańki)*. Turgieniew przywołuje je w *Zapiskach myśliwego*, u Czechowa liczne nawiązania można odnaleźć w *Mewie*…

Rzecz jasna, motyw od dawna funkcjonował w folklorze. Ciekawość elit obudził jednak dopiero za sprawą wielkich romantyków, ci zaś zainteresowanie mitologią akwatycznych nimf przejęli z Zachodu... W ironicznym poemacie *Rusłan i Ludmiła* (1820) wierność tytułowego bohatera na ciężką próbę wystawia właśnie seksapil rusałek. Puszkin był wówczas, jak piszą znawcy, pod wrażeniem *Leonory* Bürgera i *Undyny* Fouquégo, przełożonych akurat na język rosyjski. Słynna, dla odmiany już poważna *Rusałka* z podtytułem *Fragment* (z 1826 roku) w tle ma jeszcze Szekspirowską Ofelię… Tu Rusałka nie jest nawet uwodzicielką, tylko ofiarą cynicznego uwodziciela. Ponieważ jest to Książę, tekst ma wyraźnie społeczno-krytyczny

podtekst. Porzucona przez kochanka młynarka kończy ze sobą w nurtach Dniepru. Pod wodą przechodzi metamorfozę. Siedem lat później jako „zimna" królowa nimf może wymierzyć zemstę. Narzędziem ma być jej siedmioletnia (!) córka, która olśniewa Księcia, gdy ten spotyka ją w tym samym miejscu, co niegdyś matkę... Czy poeta zamierzał doprowadzić historię do kazirodczego grzechu, nie wiemy i już się nie dowiemy; poemat – mimowolnie albo z rozmysłu – urywa się bowiem na kwestii Księcia: *Co widzę! Ktoś ty? Powiedz, skąd jesteś, piękne dziecię?...*
Co różni słowiańskie wodnice od ich zachodnich sióstr czy kuzynek? Na pewno ludzkie pochodzenie... Rybie ogony miewają i jedne i drugie, nawet skrzydlate odmiany występują i tu i tam, i tu i tam rusałki bywają groźne, i na Wschodzie, i na Zachodzie z reguły są nieszczęśliwe. Na słowiańszczyźnie rusałki nie uosabiają jednak bezdusznych elementarnych sił, których żywiołem jest woda. To zatracone ludzkie dusze. Istoty, które opuściły świat ludzki w sposób drastyczny i nienaturalny. Topielice. Zdradzone i porzucone przez swych kochanków kobiety. Bezradne „panny z dzieckiem". Zdesperowane „córy z brzuchem". Nieszczęsne ofiary namiętności jak Halka Wolskiego i Moniuszki, która skacze do wody w taki sam sposób jak młynarka Puszkina... Dargomyżski, który poznał Moniuszkę przez Glinkę w 1849 roku, żartował podobno, że Halka swym skokiem spełnia ostatni warunek, by pod wodą rozpocząć nowe życie po życiu... Inna rzecz, że Halkę łączy z Puszkinowską Nataszą więcej: obie to córy ludu, obie burzą społeczne tabu wchodząc w romans z paniczem, obie muszą zejść z drogi wysferzonym rywalkom,, obie ślepa namiętność prowadzi do samobójstwa. W mitologii słowiańskiej samo słowo *rusałka* sugeruje wszystko, co jest antytezą „przyzwoitej dziewczyny". Określano nim przecież młode kobiety, którą łamiąc obyczaj, skorzystały z prawa okrycia i erotycznego użycia własnego ciała przed nocą poślubną... Konduita rusałki to przeciwieństwo zasad moralnych narzuconych kobiecie. Stąd pewnie bierze się atrakcyjność tej fantastycznej mitologiczno-literackiej kreacji, gdyż w jakiejś mierze mamy tu do czynienia także z projekcją dwustronnych pragnień, że tak właśnie mogłoby przecież być również w realnym życiu...
Etymologia słowa, aczkolwiek skomplikowana, w swej esencji jest jasna. Lud wyprowadził to pojęcie ze słowa *ruslo*, które oznacza *koryto, nurt* albo *prąd wody*. Historycznie rzecz biorąc, słowo wiąże się także z wiosennym prasłowiańskim świętem Rusaliów. Już po chrystianizacji *Rusalia*, zwane też *Świętem Róż* stały się z czasem słowiańską nazwą soboty, a nawet całego tygodnia Zielonych Świątek. W tym nowym znaczeniu, jako odpowiednik Pięćdziesiątnicy (greckiej **πεντηκοστή**) występuje już w jedenasto- i dwunastowiecznych Ewangeliarzach. Równocześnie nieprzerwanie określa się nim pogańskie obrządki wiosenne, w których magia płodności – *eros*, a także i kult zmarłych – *thanatos*, od zarania miały specjalne znacznie. Igor Strawiński nawiązał do nich w *Święcie wiosny* z 1913 roku, Andriej Tarkowski w epizodzie *Pasja* filmu *Rublow* z 1966 roku, w którym obraz ortodoksyjnej chrześcijańskiej procesji zakłóca zmysłowy pogański wiosenny obrzęd. W języku bliższych nam czasów słowo *rusalia* okreslało wręcz „wyuzdanie", „rozpasanie", „zdrożność"...

Jaroslav Kvapil, poeta, reżyser, w końcu dyrektor czeskiego Narodowego Teatru zmarł w wieku osiemdziesięciu dwóch lat w 1950 roku. W 1946 wydał trochę ufryzowane wspomnienia, w których przedstawił również okoliczności, w jakich



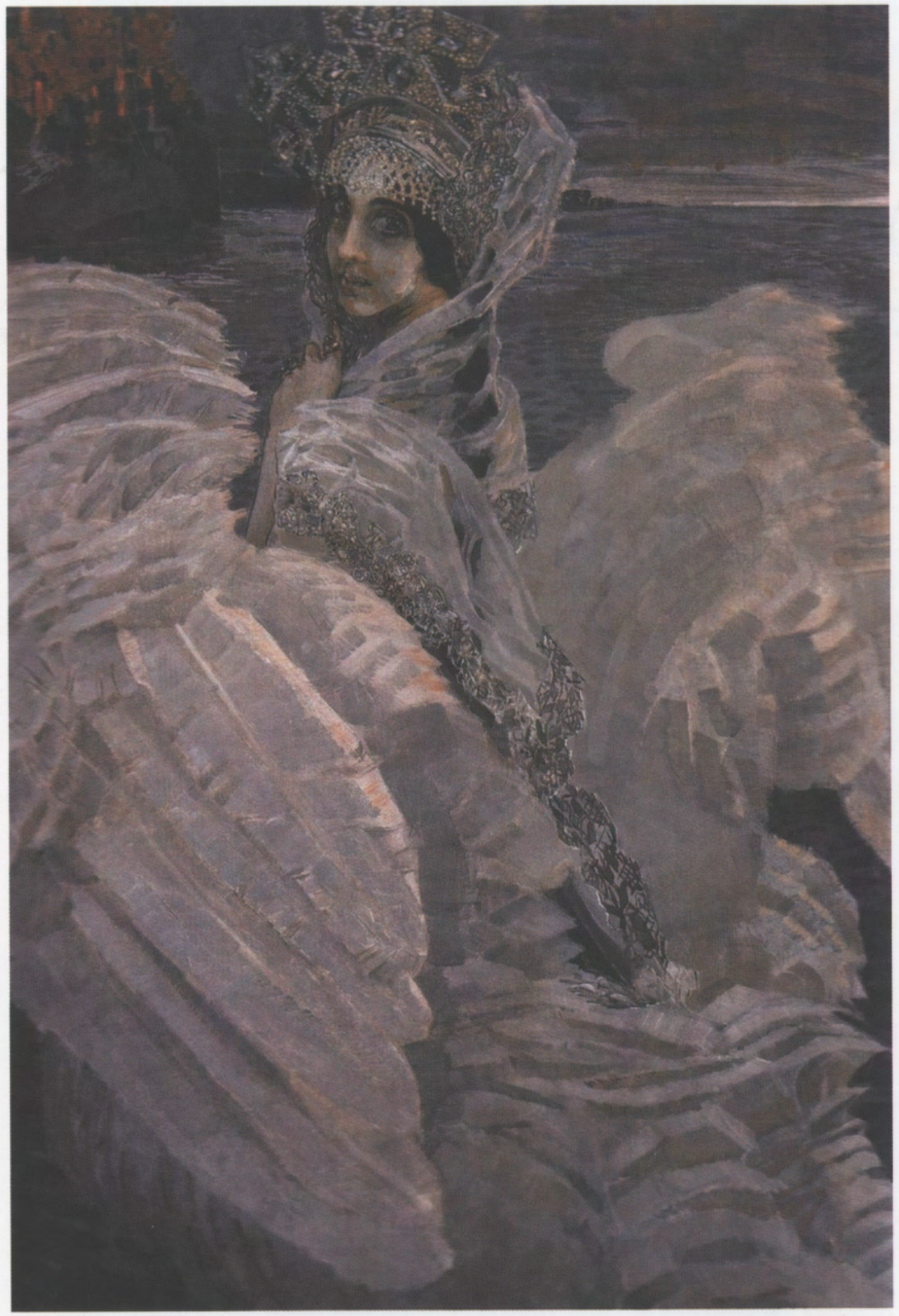
powstała opera *Rusałka*. Zrazu rzecz pomyślana była jako poetycki dramat, utrzymany w klimacie odrobinę wcześniejszych *Trzech liryczno-dramatycznych scen* pod wspólnym tytułem *Memento*. Tematyzują one blaski i nędzę małżeństwa, a zarazem wielkiej namiętności, która kończy się samobójstwem mężczyzny, doprowadzonym do tego przez kobietę. Był to, dodać wypada, czas, w którym temat rusałki wisiał w powietrzu. W autobiograficznym *Očem vím* Kvapil opowiada o euforii prażan wobec *Rusałki* Dargomyżskiego, o *Czeskiej Meluzynie (Česká Meluzina)* Klickpery, o balladach Karela Jaromira Erbena, z których dwie, mianowicie *Wodnik* i *Południca*, zainspirowały parę lat wcześniej (1896) symfoniczne szkice Dvořáka… O Andersenie, Fouquém, Hauptmannie i różnych innych była już mowa.
Poetycki tekst, jaki napisał Kvapil, jest hybrydą; motywy zachodnie i wschodnie splatają się w nim tak, że trudno je wszystkie rozsupłać, łatwo natomiast rozpoznać. Poetyka baśni i symboliczna aura tłumaczą wprawdzie niektóre dramaturgiczne niekonsekwencje, warto jednak pamiętać, że odstręczyły one jakiegoś młodego czeskiego kompozytora, który odmówił komponowania do *Rusałki* muzyki… Dvořák nie był aż tak wybredny, może dlatego, że był już mocno zniecierpliwiony, bo bardzo chciał stworzyć kolejną, jedenastą z rzędu operę, a nijak nie mógł znaleźć przyzwoitego tekstu. Z tej desperacji wiosną 1900 roku zamieścił w praskiej prasie ogłoszenie, że pilnie poszukuje libretta. Gdy więc pewnego dnia młody poeta Kvapil zameldował się mu z *Rusałką* pod pachą i listem polecającym od dyrektora Narodnego Divadla, poeta trafił szczęśliwie na kompozytora, a kompozytor dostał upragnione libretto. Współpraca, jak opowiada Kvapil, układała się dobrze, i tak, przyjać wolno, było istotnie, choć od kompozytora nie mamy na ten temat jednego słowa. Nieliczne zmiany, jakich niekiedy domagał się Dvorak, dotyczyły wyłącznie sformułowań i miejsc, które raziły go jako katolika, i to tak bardzo, że za nic nie chciał pisać do nich muzyki… Rzuca to pewne światło na zakończenie opery z jego tak dramaturgicznie nieuzasadnionym, zaskakującym religijnym zwrotem: *Lidská duše, Buh tě pomiluj…*

Zainteresowanie wielkiego symfonika popularną formą opery brało się z przekonania, że to najskuteczniejszy sposób podniesienia poziomu upodobań muzycznych społeczeństwa. *Tej* (operowej) *muzyki słuchają szerokie warstwy i kręgi, i do tego często…* uzasadniał pożytek, *jaki tego rodzaju twórczość przynosi narodowi.* Tę rzeszę ówczesnej „masowej publiczności" Dvořák taktował z niezmierną powagą. Partytura *Rusałki* dostarcza na to mnóstwo dowodów. Pierwszy, fundamentalny, to konsekwentne stosowanie zasady i formy symfonicznej, nic więc dziwnego, że Hans Swarowsky, kiedy szykował niemiecką prapremierę *Rusałki* (1929), nazwał to dzieło „śpiewaną symfonią" *(Eine gesungene Symphonie).* Natura i postać Rusałki to dwa główne elementy koncepcji muzycznej. Tworzywem są związane z nimi motywy przewodnie. Muzyka którą kompozytor kojarzy z Rusałką jest, bo ma być, wyraźnie inna niż „ludzka" muzyka reszty personelu. Trudne to założenie i bardzo trudne kompozytorskie zadanie. Zwłaszcza, kiedy się zważy, że tytułowa postać jest istotą o niezwykłym głosie, i ten głos, będący jej siłą i jej urokiem poświęca w imię miłości już w pierwszym akcie, stając się odtąd niezdolną do porozumienia niemową, słowem foniczną kaleką. Bezgłos to cisza, stąd jednym z wyzwań, jakiemu Dvořák musiał sprostać, było wkomponowanie w muzykę ciszy już od samego początku, od pierwszych taktów przerywanych pauzami z fermatami. Przez

cały niemal pierwszy akt śpiew Rusałki ma charakter ekspresyjny, namiętny, choć jego melodykę kształtuje swobodny, „naturalny", można powiedzieć, rytm mowy. W kulminacyjnym punkcie, tuż przed utratą głosu, w słynnej dumce *Měsíčku na nebi hlubokém*, Dvořák sublimuje już i tak ekstatyczny śpiew, sięgając naraz po środki wokalnego wyrazu typowe dla belcanta. Ludziom natomiast każe wysławiać się zupełnie inaczej; kształtując ich język, kompozytor skorzystał z odkryć i doświadczeń „młodoniemieckich", przede wszystkim jednak z lekcji Wagnera.

Rusałka źle się czuje w rzeczywistości będącej jej naturalnym środowiskiem. *Smutno k zalknutí* (Smutno, że aż dławi) *albo běda, běda* (biada, bieda) – to słowa, które powtarza częściej niż inne. Biedą jest przymus życia w świecie, którego sobie nie wybierała. W świecie, na który skazał ją los, z którego chce się wyrwać. Na tym nie koniec. Rusałka nie chce być nawet rusałką, chce być czymś innym, kimś innym. Choć może zabrzmi to zaskakująco, jest to sytuacja wielu bohaterek Czechowa. Albo Arthura Schnitzlera zwanego niekiedy Czechowem Wiednia. Rusałka nie chce żyć w wodzie. Ciągnie ją na powietrze, na powierzchnię, na brzeg, w górę. Jej główny muzyczny motyw odbija tę tęsknotę, póki zmierza w górę, ale zapowiada też nieuchronne fiasko tego dążenia, gdy melodia naraz spada (o całą kwartę), po czym przysiada na dnie na dłuższy czas (to w zapisie muzycznym oddaje półnuta przedłużona kropką). Kluczowy motyw opery jest więc zarazem rekapitulacją całej smutnej historii Rusałki.

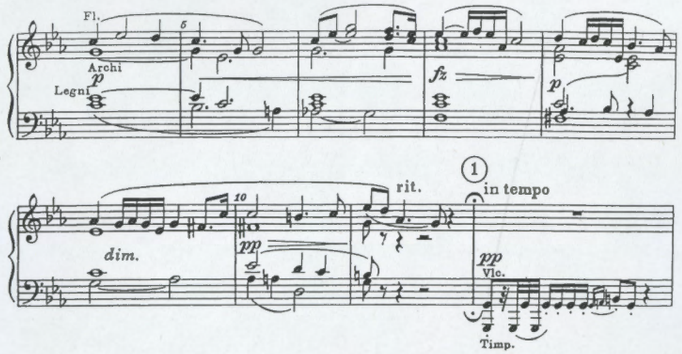
Obaj autorzy, poeta i kompozytor, postanowili dookreślić dzieło podtytułem *Baśń liryczna (Lyrická pohádka o třech jednáních)*. Słowo baśń lepiej lub gorzej pojmie z pewnością każde dziecko, aczkolwiek dziś baśnie kojarzą się głównie z produktami fabryki Disneya. Z objaśnieniem pojęcia „baśń liryczna" jest już więcej kłopotu, toteż pewne jest tylko to, że twórcom chodziło o coś innego niż zwykła baśń... Jaroslava Kvapila pociągał w tych latach symbolizm. To on wprowadził na czeską scenę Maeterlincka. Kvapil należał także do pierwszych w Pradze czytelników *Objaśnień marzeń sennych (Die Traumdeutung)* Freuda, o których od listopada 1899 roku było naprawdę głośno. Opadające złote włosy Rusałki, wpisane do partytury opery jako ważna wskazówka reżyserska *(Krasne jej zlate vlasy splywvaji hluboko dolu)*, w identycznej funkcji znalazły się także w partyturze *Pelleasa*... Debussy'ego (1902). Wcześniej, rzecz zrozumiała, w dramacie Maeterlincka (1893). Tak jak Melisanda, która jest zarazem i kobietą, i dzieckiem, tak też Rusałka scharakteryzowana jest przez poetę *expressis verbis* jako dziecko lub jako biała łania... *Rusałka* ma bez wątpienia formę baśni, ale jej bohaterowie odczuwają i zachowują się jak żywi ludzie...



Olaf A. Schmitt

(...) Od pierwszego taktu opery muzyka dąży do tego, by przejąć perspektywę Rusałki. Po trzech pierwszych taktach uwertury flet, klarnet i pełne melancholii stłumione skrzypce kształtują motyw, który szybko staje się motywem własnym Rusałki. Przepełniona smutkiem i tęsknotą melodia rozbrzmiewa w melancholijnym c - moll. Wznosząca się mała tercja obiecuje drogę w górę. Ale to nie prowadzi dalej, ponieważ już po pierwszym kroku muzyka zatrzymuje się na półnucie, co przesuwa środek ciężkości taktu, a następnie ponownie osiąga punkt wyjścia przechodząc przez bolesną małą sekundę. Potem opada znowu, o kwartę, afirmatywnie zatrzymując się w dole na dłużej. Ten motyw wchodzi na nowo, tym razem sięgając odrobinę wyżej, ale tam wikła się i zatraca w sobie. Osobliwie przesuwają się akcenty; aczkolwiek elementy wynikają jeden z drugiego, granice ulegają zatarciu, aż motyw Rusałki rozpływa w *pianissimo*. W ośmiu taktach kompozytor opowiada jej cały los. W tęsknocie za celem, który ma na widoku Rusałka, zatraca się w niemej nicości. Że w tej nicości tkwi jaśniejsza zapowiedź wyzwolenia, dowiadujemy się nie z uwertury, tylko dopiero na końcu opery...

Przekład Karolina Stańkowska



Undyna

Friedrich de la Motte Fouqué

Zdradzona Wodnica

Peter von Matt

(...) Huldbrand coraz częściej powtarzał sobie w skrytości ducha: „tak to jest, gdy kto wiąże się z kimś sobie nierównym, gdy mężczyzna wchodzi w dziwny związek z wodnicą". Rozgrzeszając się z tego, nieraz dodawał: „przecież nie wiedziałem, że to wodnica". Snując takie myśli, czuł się pewniej, wobec Undyny stawał się za to coraz przykrzejszy, coraz jawniej wrogi. Rzucał na nią ponure spojrzenia, a ona biedna czuła, co one znaczą. Wyczerpana napięciem, by zapobiec podstępom Kühlborna, ukołysana w łodzi przez łagodny nurt, pod wieczór zapadła w głęboki sen. Ledwie jednak przymknęła powieki, a tu ktoś na łodzi uderzył w krzyk, gdy po stronie, w którą akurat patrzył, z fal wyłoniła się naraz jakaś ohydna ludzka głowa. Wrzask, jaki się z tego podniósł, rozbudził Undynę, a przed jej otwartymi oczami w toni znikała chmara wściekle wykrzywionych łbów. Tymczasem Berthalda pogrążyła się najróżniejszych myślach. I owszem, wiedziała sporo o pochodzeniu Undyny, ale przecież nie wszystko. Zwłaszcza przerażający Kühlborn robił na niej okropne wrażenie, do tego był kompletną zagadką. Dumając nad tym wszystkim, rozpięła złoty naszyjnik, który miała na szyi, i trzymając go w ręce, kołysała nim nad powierzchnią wody. Naraz jakaś ogromna łapa wynurzyła się z głębin Dunaju, chwyciła naszyjnik i przepadła w odmętach. Berthalda krzyknęła, a z głębin rzeki rozległ się szyderczy śmiech. Rycerz nie był już w stanie zapanować nad gniewem. Zerwał się na równe nogi, skierował łódź pod prąd i przeklinając wszystkich i wszystko, wzywał winowajcę do walki, nie wiedząc, czy to nimfa czy syrena, czy co jeszcze innego. Berthalda rzewnymi łzami dolewała wody do ognia jego furii. Undyna wysunąwszy rękę za burtę, zanurzyła ją w cicho szemrzących falach i błagając, mówiła: „Najdroższy, nie rugaj mnie tutaj, ukarz mnie, jak chcesz, ale tu mnie nie rugaj"... Z przerażenia jego gniewem zdrętwiał jej język i słowa uwięzły w ustach. I wtedy w mokrej od wody ręce wyciągnęła przed siebie sznur wspaniałych korali. „Weź je – przyjaźnie zwróciła się do Berthaldy – weź! To za twoją stratę. Już się nie smuć!"... Ale rycerz wtargnął między nie, wyrwał klejnot Undynie z rąk, rzucił z powrotem do wody i krzyknął wściekle: „Więc wciąż z nimi jesteś w zmowie? To zostań z nimi i ich podarunkami w imię wszystkich przeklętych wiedźm, ty krętaczko!". Undyna z twarzą, po której spływały łzy, patrzyła nań w osłupieniu. W końcu rzekła matowym głosem: „Bywaj zdrów, mój luby, bywaj zdrów! One ci nic nie zrobią, bądź tylko wierny, bym mogła cię bronić. Teraz muszę skąd odejść. Muszę pójść precz... Już na całe życie. Biedna ja. Oj, biedna.. Coś ty mi uczynił! Bieda! Bieda!" I wyskoczyła z łodzi przez burtę, zanurzyła się w fali i pomknęła z prądem, tak że nie dało się poznać, czy pomknęła z nią razem czy rozpłynęła się w nicość...

Był kiedyś czas, gdy Fouqué był równie sławny, jak dziś jest zapomniany, nawet ze swoją *Undyną*. Są książki miernej jakości od początku do końca nigdzie poza ten poziom nie wychodzące; *Undyna* do nich się nie zalicza: wypada z granic – to w jedną, to w drugą stronę, nieraz w sposób drastyczny. W wielu miejscach jest lichsza niż wszystko, co można sobie pomyśleć, gdzieniegdzie znowu czytelnik trafia na momenty zadziwiająco genialne, wpada w zachwyt i bezradnie pyta, dokąd autor pójdzie z tym teraz dalej?... Rycerz spotka dziewczę. Dziewczynę cud, ściślej – dziewczynkę. Sam opis tego dzikiego, nieposkromionego stworzenia, które jest dzieckiem, a ma zarazem już wszystko, co erotycznie podnieca, jest fascynującym tekstowym curiozum. Dziewczę owo, jak czytelnik dowiaduje się z czasem, jest elementarnym duchem, istotą związaną z żywiołem wody, tak jak inne istoty przynależą do żywiołów ognia, powietrza czy ziemi. Tę osobliwą wiedzę o elementarnych duchach: undynach, sylfach, salamandrach, gnomach wziął Fouqué z Paracelsusa. Dla tamtego była to tylko kuriozalna gałąź wiedzy, w romantyzmie stała się domeną refleksji, inspirujących odniesień, skojarzeń. Undyna z miejsca zakochuje się w rycerzu, rycerz od razu zakochuje się w niej. Żenią się, zamieszkują w rycerskim zamku, są nader szczęśliwi. Potem wszystko zaczyna się toczyć wedle schematu, który jest równie nieunikniony, jak dobrze znany. W ludzkim świecie, z którego pochodzi rycerz, jest kobieta, która była mu bliska. Teraz na nowo go do niej ciągnie, mimo że jest już żonaty. Na imię jej Berthalda, rycerz nazywa się Huldbrand. A gdy jego wierność rycerska zaczyna się chwiać, w małżeńskie życie coraz wyraźniej wkraczają duchy spokrewnione z Undyną. Mieszają się tak, że nawet ona sama ostrzega małżonka przed swą rodziną. Z drugiej strony Berthalda coraz jawniej piętnuje Undynę jako czarownicę. Bo też, gdy tylko się zdarzy, że w pobliżu jest woda, zaraz dzieją się dziwne rzeczy. Z każdej studni, z każdego strumyka raptem wyłania się opiekuńczy duch Kühlborn. Wszechobecność tego przekornego, ale i złośliwego wodnego duszka podnosi literacki poziom tekstu. Szybko to spostrzegł E. T. A. Hoffmann, który ilekroć mówi na temat *Undyny*, o niczym nie prawi tak ochoczo, jak o Kühlbornie. Do kluczowej sceny dochodzi podczas podróży Dunajem, kiedy to więzi łączące Undynę z duchami wody ujawniają się ze szczególną mocą.

Literacka kultura duchów natury – demonów wody, lasu, powietrza, ziemi, ognia – kultury, do której swój wkład wniósł nieomal każdy piszący przed 1830 rokiem, wprowadza na wpół dziecinne, na wpół mityczne wyobrażenie bóstwa wynurzającego się z wody. Spośród duchów natury bóstwo to wyróżnia się tym, że podnosi oczy i obserwuje świat. W baśniach i wierszach o rozkochanych, w kobietach albo mężczyznach elementarnych duchach tkwi coś więcej niż zwykła wiara w immanentną wszechjedność bytu. Z niesamowitą bezpośredniością odzwierciedlają one również treści przeciwne religii... Im silniej duchy elementarne rozprzestrzeniają się w wymysłach niemieckich poetów, tym wyraźniej ujawnia się ostry kontrast między nimi i światem ludzkim, jego porządkiem i jego systemem chrześcijańsko-patriarchalnych zasad. W agresywnej od podstaw strukturze wszystkich historii skupionych na elementarnych duchach wyraz znalazł innowierczy, heretycki charakter niemieckiej kontrreligii. Jej odważne burzycielskie sedno polega na zepchnięciu Boga Ojca na bok i strąceniu wszystkiego, co zajmowało tron. Tak należy rozumieć historie miłosnych związków nimf z ludźmi, w ten sposób dają się rozszyfrować... W zdradzie wobec Undyny odbija się zatem zdrada wobec nowego boga, a w konsekwencji – kapitulacja wobec „starego". Także kapitulacja wobec starej władzy politycznej, albowiem jedno z drugim wiąże się w sposób nierozerwalny. Niemiecki rycerz i bogini natury. Para zaiste epokowa. W ich miłości mogłoby zacząć się spełniać powszechne zbawienie, gdyby nie to, że oni tę miłość przegrywają. Przez niewierność, przez zdradę, niszczenie, zabijanie... Więc tylko śnią wespół niemiecki sen: *the Great German Dream*, który istnieje tak, jak istnieje amerykański sen: *the Great American Dream*.

Przekład Józef Baliński

Mała syrenka

Hans Christian Andersen

Daleko na morzu woda jest tak błękitna i przezroczysta jak najczystsze szkło, ale jest tak głęboka, że jej dna nie sięga żadna kotwica. Na dole mieszka lud morski. W najgłębszym miejscu stoi zamek króla mórz. Mury ma z koralu, wysokie spiczaste okna z bursztynu, dach tworzą muszle. Król mórz był od lat wdowcem, gospodarstwem zajmowała się jego stara matka. Była to mądra kobieta i bardzo kochała małe morskie księżniczki, swoje wnuczki. Było ich sześć. Najmłodsza była najładniejsza ze wszystkich. Cerę miała tak przezroczystą i delikatną jak płatek róży, oczy błękitne jak morze, ale jak inne – nie miała nóg. Jej ciało kończyło się rybim ogonem.(...)

Każda z księżniczek miała w ogrodzie grządkę, na której mogła sadzić i kopać, jak jej się podobało. Najmłodsza zrobiła swoją grządkę okrągłą jak słońce i zasadziła na niej kwiaty czerwone jak słońce. Była niezwykłym dzieckiem. Gdy inne siostry ozdabiały grządki najdziwniejszymi przedmiotami, ona wybrała sobie tylko jeden posąg. Był to przepiękny chłopiec, wyrzeźbiony z marmuru, który spadł na dno morza przy zatonięciu okrętu. Nie było dla syrenki większej radości, jak słuchać o świecie ludzi mieszkających w górze. Stara babka musiała jej opowiadać wszystko, co wiedziała o statkach, miastach, ludziach i zwierzętach. Wszystko to wydawało się jej cudownie piękne.(...)

– Kiedy skończycie piętnaście lat, pozwolę wam wynurzyć się z wody – powiedziała babka. – Będziecie mogły usiąść na skałach i patrzeć przy blasku księżyca na wielkie przepływające okręty. Zobaczycie lasy i miasto!

Żadna nie była tak niecierpliwa jak najmłodsza, która musiała najdłużej czekać. Czasem w nocy stawała przy otwartym oknie i patrzyła w górę poprzez ciemnobłękitne morze.(...)

Kiedy wieczorem siostry wypływały na powierzchnię morza, ich siostrzyczka zostawała sama i czuła, że się jej zbiera na płacz. Ale syreny nie znają łez i dlatego bardziej cierpią. Wreszcie skończyła piętnaście lat.

– Teraz i ty pójdziesz własnymi drogami – powiedziała babka. – Chodź, niech cię ubiorę, jak twoje siostry. – I włożyła jej na włosy wianek z białych lilii. Potem przymocowała do ogona osiem dużych ostryg na znak wysokiego pochodzenia.

– To boli – rzekła syrena.

– Trzeba cierpieć, żeby godnie wyglądać – odparła babka. Kiedy wynurzyła głowę nad wodę, słońce zaszło, ale chmury połyskiwały jak róże i złoto. W różowym powietrzu błyszczała gwiazda wieczorna. W pobliżu stał wiel-

ki statek z trzema masztami. Tylko jeden żagiel był rozwinięty, bo nie było wiatru. Na rejach siedzieli marynarze, rozlegała się muzyka i śpiew. (...)

Było już późno. Mała syrena nie mogła oderwać oczu od statku i od pięknego księcia. Zgaszono latarnie. Nie było słychać wystrzałów, tylko w głębi morza coś grzmiało i szumiało. Syrena siedziała na wodzie, kołysząc się w górę i w dół, tak że mogła zaglądać do kajuty. Statek płynął teraz szybciej, rozwijano jeden żagiel za drugim, fale stawały się coraz silniejsze, nadciągały wielkie chmury, w oddali błyskało. Cóż to będzie za burza! Syrenę bawił ten widok, ale żeglarze byli innego zdania. Statek trzeszczał i jęczał, grube belki gięły się pod ciężkimi uderzeniami fal, złamał się maszt. Statek przechylił się na bok i woda zaczęła wlewać się do wnętrza. Dopiero teraz dostrzegła, że ludzie byli w niebezpieczeństwie. Syrenka szukała przede wszystkim księcia. Kiedy statek zaczął tonąć, patrzyła, jak pogrążał się w wodzie. W pierwszej chwili ucieszyła się bardzo, że pójdzie na dno, do niej, potem przyszło jej na myśl, że przecież ludzie nie mogą żyć w wodzie i że książę dostanie się na zamek jej ojca jedynie jako trup. „On nie może umrzeć" – pomyślała.

Pomiędzy belkami i deskami unoszącymi się na wodzie udało się jej dotrzeć do księcia, który nie mógł już się utrzymać na morzu. Gdyby mała syrena nie przybyła do niego, musiałby umrzeć. (...) Nad ranem burza przeszła; ze statku nie zostało nic. (...)

Wreszcie zobaczyła stały ląd. Błękitne góry, na których wierzchołkach lśnił śnieg, jak gdyby spoczywały tam sobie łabę¬dzie. W dole ciągnęły się śliczne zielone lasy, wśród nich stał gmach. Zabrzmiały dzwony i do ogrodu zeszło dużo młodych dziewcząt. Wtedy syrena odpłynęła dalej. Okryła swe włosy i piersi mokrą pianą, by nikt nie zauważył jej małej twarzyczki, i patrzyła, kto zbliży się do biednego księcia. Wkrótce podeszła do niego jakaś dziewczyna. Z początku wydawała się przerażona, potem sprowadziła ludzi i syrenka zobaczyła, że książę wraca do życia i że uśmiecha się do wszystkich wkoło. Tylko do niej nie uśmiechał się, bo nie wiedział, że to ona go uratowała. Zasmuciła się i wróciła do domu, na zamek swego ojca. Syrenka wiedziała teraz, gdzie mieszka książę, i często ukazywała się tu na wodzie. Siedziała i patrzyła na młodego księcia, któremu zdawało się, że jest zupełnie sam w blasku księżyca. Czasami słyszała, jak rybacy opowiadali wiele dobrego o księciu. Wtedy cieszyła się, że uratowała mu życie, i myślała o tym, jak ciężko jego głowa spoczywała na jej piersiach, i jak serdecznie go pocałowała. On o tym nie wiedział nic. Było tyle rzeczy, o których chciała się dowiedzieć.

– Czy ludzie, którzy nie toną w morzu, mogą żyć wiecznie, czy nie umierają, tak jak my, na morskim dnie?

– Gdzie tam – odrzekła stara – ludzie też umierają, ich życie trwa jeszcze krócej niż nasze. My dożywamy trzystu lat, ale kiedy kończymy życie, zmie-

niamy się w pianę morską. Nie mamy nieśmiertelnej duszy, odrodzić się nie możemy. Jesteśmy jak sitowie: kiedy raz się je zerwie, już nigdy nie będzie zielone. Ludzie natomiast mają duszę, która żyje wiecznie. Nawet wtedy, gdy ciało staje się prochem. (...)
– Dlaczego my nie mamy nieśmiertelnej duszy? – pytała zmartwiona. Te setki lat, które mam do przeżycia, oddałabym, by przez jeden dzień być człowiekiem.
– Nie trzeba, byś zaprzątała tym sobie głowę – powiedziała stara.
– Czyż nie mogę nic zrobić, aby zdobyć nieśmiertelną duszę?
– Nie – powiedziała stara. – Chyba że ktoś pokocha cię tak, że mu się staniesz droższa od ojca i matki; że przywiąże się do ciebie wszystkimi myślami i całą duszą; że ksiądz zwiąże wasze ręce przysięgą wierności na ziemi na całą wieczność. Wtedy jego dusza przejdzie do twego ciała i będziesz dopuszczona do udziału w przyszłym ludzkim szczęściu. Ale to się prawdopodobnie nie zdarzy. To, co tu w morzu jest takie ładne – twój rybi ogon – na ziemi uchodzi za brzydactwo. Oni się na tym nie znają; tam żeby być piękną, trzeba mieć dwie podpory, które oni nazywają nogami. (...)
Nie mogła zapomnieć o pięknym księciu. Nagle usłyszała dźwięk myśliwskiego rogu i pomyślała: „Oto płynie tam w górze ten, kogo kocham więcej niż ojca i matkę, ten, do którego należą moje myśli, komu bym chciała powierzyć szczęście mojego życia. Zrobię wszystko, by zdobyć jego nieśmiertelną duszę". I mała syrenka porzuciła ogródek, i poszła w stronę gotującego się wiru, za którym mieszkała czarownica. Nigdy dotąd nie szła jeszcze tą drogą; nie rosły tu kwiaty ani trawa morska, szary piasek ciągnął się aż do wiru, gdzie woda rwała jak młyńskie koła i porywała w głąb wszystko, co mogła schwycić. Aby dostać się do czarownicy, musiała przejść przez rwące wiry. Nie było innej drogi jak poprzez bulgocący gorący szlam, który czarownica nazwała swą łączką. Wreszcie przybyła do dużego, błotnistego miejsca w lesie, gdzie kłębiły się tłuste węże. Pośrodku stał dom z kości topielców; siedziała w nim czarownica i karmiła ropuchę, tak jak ludzie karmią kanarki cukrem. Brzydkie węże wodne nazywała swymi kurczątkami i pozwalała im pełzać po wielkich, gąbczastych piersiach.
– Wiem, czego chcesz! – powiedziała. – Robisz głupstwo, uczynię jednak, co chcesz, bo to doprowadzi cię do nieszczęścia moja piękna księżniczko. Chciałabyś pozbyć się rybiego ogona, mieć dwie podpory, na których mogłabyś chodzić jak ludzie, ażeby książę się w tobie zakochał. (...) Przychodzisz w porę. Przygotuję ci napój. Musisz popłynąć z nim, nim wzejdzie słońce, na ląd, usiąść na brzegu i wypić. Wtedy odpadnie ci ogon i skurczy się w to, co ludzie nazywają pięknymi nóżkami. Ale to będzie bolało, jakby przeszył cię ostry miecz. Wszyscy, co cię zobaczą, będą mówili, że jesteś najpiękniejszym ludzkim stworzeniem, jakie widzieli. Zachowasz swój wdzięczny chód. Ale po każdym kroku, jaki uczynisz, poczujesz ból, jakbyś

stąpała po ostrzu noża. Jeżeli zgodzisz się znieść to wszystko, spełnię twoje życzenie.
– Tak – odparła syrenka drżącym głosem, i pomyślała o księciu i nieśmiertelnej duszy.
– Ale kiedy otrzymasz ludzką postać – przestrzegła ją czarownica – nigdy już nie będziesz mogła zamienić się z powrotem w syrenę. Nigdy nie będziesz też mogła zstąpić poprzez wodę do sióstr i do zamku ojca. A jeśli nie zyskasz miłości księcia, jeśli on nie zapomni dla ciebie o matce i ojcu, jeśli ksiądz nie połączy wam rąk, byście stali się mężem i żoną, wtedy dusza twoja nie stanie się nieśmiertelna. Pierwszego ranka po zaślubinach twojego księcia z inną pęknie ci serce i zmienisz się w pianę morską.
– Tak chcę – powiedziała syrenka i zbladła jak trup.
– Mnie też musisz zapłacić – rzekła czarownica. – Ze wszystkich tu na dnie masz najpiękniejszy głos. Sądzisz, że mogłabyś nim oczarować księcia, ale oddasz mi ten swój głos.
– Cóż mi pozostanie, gdy mi odbierzesz głos? – spytała syrena.
– Twoja piękna postać, twój wdzięczny chód, wymowne oczy, którymi możesz oczarować ludzkie serce. I co, straciłaś odwagę? Wysuń języczek, to ci obetnę go jako zapłatę, wtedy dostaniesz napój.
– Niech się stanie – powiedziała syrenka. (...)
Księżyc świecił jasno. Syrenka wypiła palący napój i poczuła, jakby jej ciało przeszył obosieczny miecz. Zemdlała i leżała jak martwa. Kiedy słońce rozbłysło nad wodą, ocknęła się i poczuła piekący ból. Przed nią stał piękny, młody książę. Wpatrywał się w nią swymi czarnymi jak węgiel oczami tak, że musiała spuścić wzrok. Wtedy zobaczyła, że jej rybi ogon znikł i że miała najładniejsze nóżki, jakie może mieć mała dziewczynka. Ale była zupełnie naga i dlatego otuliła się swymi długimi włosami. Książę spytał, kim jest i skąd się tu wzięła, a ona spojrzała na niego słodko ale żałośnie swymi ciemnoniebieskimi oczami. Nie mogła przecież mówić. Wtedy wziął ją za rękę i zaprowadził do zamku. Przy każdym kroku, jak przepowiedziała czarownica, czuła ból, lecz znosiła to chętnie. Ubrano ją w kosztowne suknie z jedwabiu i muślinu, była na zamku najpiękniejszą ze wszystkich. Lecz była niema i nie mogła ani śpiewać ani mówić. Piękne niewolnice, ubrane w jedwabie i złoto, występowały przed księciem i jego królewskimi rodzicami; jedna śpiewała piękniej od innych, a książę uśmiechał się do niej i klaskał w ręce. Wtedy syrence zrobiło się smutno. Wiedziała, że przedtem mogła śpiewać daleko piękniej. „Gdyby on wiedział, że na zawsze oddałam mój głos po to, aby móc być przy nim!". (...)
Książę coraz bardziej cenił syrenkę. Pokochał ją tak, jak się kocha dobre dziecko, nie przychodziło mu jednak na myśl, aby z niej zrobić królową, a przecież musiała zostać jego żoną, aby zyskać nieśmiertelną duszę. Inaczej w dniu jego zaślubin zmieni się w pianą morską... „Czyż nie kochasz

mnie bardziej niż wszystkich innych" – pytały jej oczy, gdy brał ją w ramiona i całował jej czoło.

– Jesteś mi najdroższa – odpowiadał książę – bo serce masz najlepsze ze wszystkich, bo jesteś mi najwierniejsza, no i podobna do pewnej młodej dziewczyny, którą kiedyś widziałem, a której pewnie nigdy już nie zobaczę. Byłem na statku, który utonął. Fale rzuciły mnie na brzeg. Ona znalazła mnie i uratowała mi życie. Widziałem ją tylko dwa razy. Jest to jedyna istota, którą mógłbym pokochać. Ale ty jesteś do niej podobna. (...)

I oto rozeszła się wieść, że książę ma żenić się z piękną córką króla ościennego państwa. Mała syrena myślała, że serce jej pęknie. Poranek po jego weselu będzie przecież dniem jej śmierci. Przemiany w pianę morską! Wszystkie dzwony dzwoniły w kościołach, heroldowie obwieszczali zaślubiny. Syrenka przypomniała sobie moment, gdy pierwszy raz wynurzyła się z morza i ujrzała takie samo radosne święto. Potem tańczyła, unosząc się jak jaskółka, a wszyscy zachwycali się nią, bo nigdy jeszcze nie tańczyła tak pięknie. Przy każdym stąpnięciu coś jakby ostre noże kłuło ją w nóżki, ale nie czuła tego, bo o wiele boleśniej kłuło ją serce. Wiedziała, że spędza ostatni wieczór z tym, dla którego porzuciła rodzinę, oddała głos, znosiła co dzień męki, gdy on tego nawet nie przeczuwał. To była ostatnia noc, gdy oddychała tym samym co on powietrzem. Widziała gwiaździste niebo i głębokie morze. Teraz ogarnąć ją miała wieczna noc, bez myśli i bez snów, bo nie miała nieśmiertelnej duszy i nie mogła jej zdobyć.

Na statku panowała cisza i spokój. Syrenka oparła się dłońmi o poręcz i spoglądała na wschód, wiedząc, że zabije ją pierwszy promień słońca. Wtedy ujrzała siostry wyłaniające się z morza. Były blade jak ona. Ale ich długie włosy nie powiewały na wietrze, były obcięte.

Oddałyśmy je czarownicy, by uratowała tej nocy twe życie. Dała nam nóż. Oto on! Widzisz, jaki jest ostry? Nim wzejdzie słońce, musisz przebić nim serce księcia. A gdy jego gorąca krew opryska twoje nogi, zrosną się w ogon i znowu staniesz się syreną. Będziesz mogła zejść do nas i żyć trzysta lat, póki nie zmienisz się w słoną pianę morską. Śpiesz się, ty albo on musicie umrzeć, nim wyjdzie słońce. (...)

Syrenka odsunęła purpurową zasłonę namiotu i ujrzała pannę młodą śpiącą z głową na piersi księcia. Schyliła się i pocałowała go w czoło, spojrzała w niebo, gdzie coraz jaśniej świeciła jutrzenka, spojrzała na ostry nóż, znów zwróciła oczy na księcia, który we śnie wymówił imię swojej oblubienicy. Tylko tamta żyła w jego myślach. Nóż zadrżał w ręku syreny. Rzuciła go daleko w fale, które zabłysły czerwonym blaskiem. Zdawało się, że tam, gdzie nóż upadł, tryskają z wody krople krwi. Jeszcze raz spojrzała smutnym wzrokiem na księcia, a potem skoczyła ze statku do morza, czując, jak jej ciało zmienia się w pianę.

Przekład Stefania Beylin

Świtezianka (Fragment)

Adam Mickiewicz

Sam został, dziką powraca drogą,
Ziemia uchyla się grząska,
Cisza wokoło, tylko pod nogą
Zwiędła szeleszczę gałązka.

Idzie nad wodą, błędny krok niesie,
Błędnymi strzela oczyma.
Wtem wiatr zaszumiał po gęstym lesie,
Woda się burzy i wzdyma.

Burzy się, wzdyma, pękają tonie,
O niesłychane zjawiska!
Ponad srebrzyste Świtezi błonie
Dziewicza piękność wytryska.

Jej twarz jak róży bladej zawoje,
Skropione jutrzenki łezką;
Jako mgła lekka, tak lekkie stroje
Obwiały postać niebieską.

„Chłopcze mój piękny, chłopcze mój młody
– Zanuci czule dziewica –
Po co wokoło Świteziu wody
Błądzisz przy świetle księżyca?

Po co żałujesz dzikiej wietrznicy,
Która cię zwabia w te knieje,
Zawraca głowę, rzuca w tęsknicy
I może jeszcze się śmieje.

Daj się namówić czułym wyrazem,
Porzuć wzdychania i żale,
Do mnie tu, do mnie, tu będziem razem
Po wodnym pląsać krysztale.

Czy zechcesz niby jaskółka chybka
Oblicze tylko wód muskać;
Czy zdrów jak rybka, wesół jak rybka,
Cały dzień ze mną się pluskać.

A na noc w łożu srebrnej topieli
Pod namiotami zwierciadeł,
Na miękkiej wodnych lilijek bieli,
Śród boskich usnąć widziadeł,"

Wtem z zasłon błysną piersi łabędzie,
Strzelec w ziemię patrzy skromnie,
Dziewica w lekkim zbliża się pędzie
I „Do mnie – woła – pójdź do mnie".

Topielica

Mikołaj Gogol

Rozejrzał się dokoła: noc zdawała się jeszcze wspanialsza. Z blaskiem, księżyca mieszała się jakaś przedziwna, upajająca poświata. Nigdy jeszcze nie widział nic podobnego. Na okolice spadła srebrna mgła. Zapach kwitnących jabłoni i kwiatów nocnych snuł się po ziemi. W zdumieniu patrzył na nieruchomą toń stawu: stary dworek, odwrócony w wodzie, odbijał się w niej szczególnie czysto, jasno i dostojnie. Zamiast ponurych okiennic wyzierały wesoło szklane okna i drzwi. Skroś przezroczyste szyby błyskała pozłota. I zwidziało się Lewkowi, że okno się otworzyło. Z zapartym tchem, bez najlżejszego poruszenia, nie spuszczając oczu ze stawu, Lewko przeniósł się niejako w jego głąb i widzi: przez okno wysunął się najpierw biały łokieć, potem wyjrzała prześliczna główka o oczach błyszczących, które przeświecały łagodnie skroś płowe fale włosów... Oparła się na łokciu, kiwa mu lekko głową, macha na niego, uśmiecha się... Serce w nim zakołatało... Toń wodna i okno zamknęło się znowu. Lewko odszedł powoli od stawu i spojrzał na domostwo: ciemne okiennice były otwarte; szyby lśniły w świetle księżyca. „I jak tu wierzyć gadaniem ludzkim? – pomyślał. – Dom przecie nowiutki, farby żywe, jakby go dziś odmalowano. Tu musi ktoś mieszkać". I po cichu podszedł bliżej, ale dom zalegało milczenie. Mocno i dźwięcznie odzywał się śpiew perlisty słowików, a gdy zamierał, zda się, w upojeniu, słychać było szelest i świerkot pasikoników albo buczenie ptaka błotnego, bijącego śliskim dziobem w szerokie zwierciadło wód. Lewko uczuł w sercu jakąś słodką ciszę i błogą swobodę.

Nastroiwszy bandurę, zagrał i zaśpiewał. Okno otworzyło się cichutko i ta sama główka, której odbicie widział w stawie, wyjrzała znowu, przysłuchując się uważnie pieśni. Patrzyła spod na pół przymkniętych długich rzęs. Blada była jak płótno, jak poświata miesięczna, ale jakże piękna, jak cudna! Zaśmiała się! Lewko drgnął.

– Zaśpiewaj mi, Kozacze młody, jakąś pieśń! – wyrzekła z cicha, pochylając główkę na bok i całkiem spuściwszy gęste rzęsy.

– Jakąż ci pieśń zaśpiewać, panienko jasna?

– Po jej bladej twarzy potoczyły się ciche łzy.

– Chłopcze – powiedziała, a w słowach jej zadrgało jakieś wzruszenie – znajdź mi ino moją macochę! Nie pożałuję ci niczego. Nagrodzę cię. Nagrodzę bogato i wspaniale. Mam zarękawki haftowane jedwabiem, korale. Podaruję ci pas nizany perłami. Mam też złoto... Chłopcze, znajdź mi moją macochę! To straszna wiedźma: za życia nie dawała mi spokoju. Dręczyła mnie; kazała pracować jak prostej chłopce. Spójrz na moją twarz: swymi nieczystymi czarami pozbawiła moje policzki rumieńca. Spójrz na mą białą szyję: te sine znaki od jej żelaznych pazurów nie zmywają się! nie zmywają! nie zmyją za nic na świecie. Spójrz na moje białe stopy: ileż się one nachodziły nie po kobiercach, ale po gorącym piasku, po wilgotnej ziemi, po kolczastej tarninie; spójrz na moje oczy, na moje biedne oczy. Zaniewidziały od łez... Znajdź mi ją, chłopcze, znajdź mi moją macochę! Jej głos, który na chwilę podniosła, załamał się. Strumienie łez popłynęły po bladej twarzy. Jakieś ciężkie uczucie, pełne litości, wezbrało w piersi parobczaka.

– Gotów jestem dla ciebie na wszystko, panienko moja – powiedział wzruszony. – Ale jak i gdzie mam ją znaleźć?

– Spójrz, spójrz – odparła szybko – ona jest tu! Na brzegu igra w korowodzie panien wodnych i grzeje się przy miesiączku. Lecz jest przebiegła i chytra. Przybrała postać topielicy. Ale ja wiem i czuję, że jest tutaj. Ciężko mi i duszno przy niej. Przez nią nie mogę pływać lekko i swobodnie jak rybka. Tonę i spadam na dno, jak kamień. Odszukaj ją, chłopcze! Lewko spojrzał na brzeg: w przejrzystej, srebrnej mgle migały lekkie jak cienie dziewice, w szatach białych jak konwalie pokrywające łąki; na ich szyjach połyskiwały naszyjniki, kanaki i dukaty; lecz były blade: ciała ich zdawały się ulepione z przezroczystych obłoków i jakby przeświecały na wskroś w srebrzystym blasku księżyca. (...)

Przekład Jerzy Wyszomirski

Rusałka – Fragment

Aleksander Puszkin

ONA
Zaczekaj... Teraz rozumiem już wszystko... Ty się żenisz.
(Książę milczy)
Ty się żenisz!

KSIĄŻĘ
Co robić?
Zrozum: książęta przecież nie są wolni jak wy, dziewoje. Nie serce wskazuje im towarzyszkę, ale głos rozsądku ludzi myślących o korzyści cudzej. Bóg i czas szybko uleczą twą boleść. Nie zapominaj o mnie; na pamiątkę przyjmij ten wieniec – niech ci go nałożę. Przywiozłem jeszcze ci naszyjnik z pereł. Weź go. I jeszcze jedno: twemu ojcu przyrzekłem kiedyś... Daj mu to ode mnie.
(wsuwa jej do ręki woreczek ze złotem)
Żegnaj!

ONA
Zaczekaj... Chcę ci coś powiedzieć. Nie pomnę...

KSIĄŻĘ
Przypomnij sobie.

ONA
Dla ciebie
Jam gotowa na wszystko... Nie, nie to... To być nie może, abyś mnie na zawsze miał rzucić... Nie, to wciąż nie to... Zaczekaj! Ach, tak! Już wiem: dziś rano, pod mym sercem, Dzieciątko twe się we mnie poruszyło.

KSIĄŻĘ
Nieszczęsna! Słuchaj... Przez wzgląd na nie bodaj
Pomyśl o sobie; ja was nie porzucę –
Ani twojego dziecka, ani ciebie,
Z czasem, być może, nawet sam przyjadę,
Odwiedzę was. No, przestań się już smucić.
Pójdź, niech obejmę cię po raz ostatni.
(odchodząc)
Koniec z tym wreszcie! Kamień spadł mi z serca. Bałem się burzy, ale wszystko jakoś przeszło spokojnie.
(Odchodzi. Ona pozostaje nieruchoma)

Przekład Anatol Stern

Rusałka

Iwan Turgieniew

– Znacie Gawryłę, cieślę ze słobody?

– Tak, znamy.

– A wiecie, dlaczego on wciąż taki markotny, wciąż milczy? Wiecie? Oto dlaczego on taki markotny: poszedł jednego razu, opowiadał tata, poszedł, moi kochani, do lasu na orzechy. Poszedł sobie do lasu na orzechy, no i zabłądził; zaszedł, Bóg wie dokąd zaszedł. Chodził więc, chodził, moi kochani – i nic z tego! Nie może znaleźć drogi; a tu już noc dokoła. Przysiadł więc Gawryło pod drzewem; zaczekam tu sobie do rana, myśli – przysiadł i zdrzemnął się. Zdrzemnął się, a tu naraz słyszy, że ktoś go woła. Patrzy – nie ma nikogo. Znowu się zdrzemnął – a tu znowu woła. Patrzy, patrzy, a przed nim na gałęzi siedzi rusałka, huśta się i woła go do siebie, a sama aż pęka ze śmiechu, tak się śmieje... a księżyc świeci tak jasno, tak jasno i wyraźnie świeci ten księżyc, że wszystko, bracie, widać. Woła więc go ona do siebie, a sama taka jaśniutka, bialuśka siedzi na gałęzi, niby jaka ploteczka albo kiełb; a jeszcze i karaś bywa czasem taki bialuśki, srebrny... Cieśla Gawryło aż zamarł, bracie, a ta nic, ino się śmieje i wciąż tak oto ręką przyzywa go ku sobie. Już poderwał się Gawryło, posłuchał rusałki, moi kochani, lecz widać Bóg mu doradził: zrobił przecie na piersi znak krzyża... a jak mu to trudno przyszło, chłopcy, przeżegnać się! ręka, powiada, po prostu jak z kamienia, ani ją poruszyć... To ci dopiero! Ano, jak zrobił znak krzyża, bracie, to już rusałka i śmiać się przestała, i naraz jak nie zacznie płakać... Płacze, rozumiecie, oczy włosami ociera, a włosy ma zielone jak te konopie. Popatrzył na nią Gawryło, popatrzył i zaczął ją pytać: „Czegóż to ty, leśne ziele, płaczesz?". A rusałka mu powiada: „Gdybyś, powiada, człowiecze, nie przeżegnał się, żyłbyś sobie ze mną w radości do ostatka dni twoich; płaczę zaś i desperuję dlatego, żeś się przeżegnał; i nie ja sama będę desperować: desperujże i ty do ostatka dni twoich". Tu, chłopcy, zniknęła, a Gawryło zaraz zmiarkował, jak, znaczy, ma wyjść z lasu... Ale od tej właśnie pory chodzi wciąż markotny.

– To ci dopiero! – odezwał się Fiedia po chwili milczenia. – Ale jak to takie leśne złe duszę chrześcijańską potrafi zgubić, przecie Gawryło jej nie usłuchał...

Przekład Leonard Podhorski-Okołów

Noty o autorach

Hans Christian Andersen (1805–1875), baśniopisarz, prozaik, najpopularniejszy autor duński, „Czarodziej z Odense". W swojej zbeletryzowanej biografii *Baśń mego życia* (1855) napisał: „moje życie było przepiękną baśnią"... Pierwszą dojrzałą książką Andersena była powieść *Improwizator* przedstawiająca wielką karierę biednego chłopca, w której prócz tego zamieszczona jest także interesująca relacja z pobytu we Włoszech. Zasłynął jednak jako autor około 150 baśni, z których kilka (m.in. *Świniopas, Calineczka, Brzydkie kaczątko, Księżniczka na ziarnku grochu*) zyskało trwałą sławę. *Mała syrenka* powstała na Fionii w 1837 roku, po ślubie przyjaciela pisarza, Ewarda Collina. Friedrich Fouqué, baron de la Motte (1777–1843), zrazu słynny, częściej czytany niż Goethe, potem szybko i jeszcze za życia zapomniany pisarz niemiecki wywodzący się z rodziny hugenotów. Promotorem jego kariery był Wilhelm August Schlegel, który wydał pierwsze dramaty Fouquégo *Dramatische Spiele von Pellegrin* (Sztuki dramatyczne pielgrzyma); Fouqué pisał potem pod pseudonimem Pellegrin. Do potomności przeszedł jako autor opowiadania *Undyna* (1811), które zainspirowało co najmniej tak samo zatytułowane opery: E. T. A. Hoffmanna, który był z nim w przyjaźni, Alberta Lortzinga i Piotra Czajkowskiego. Michaił Gogol (1809–1852), rosyjski prozaik, dramaturg, publicysta pochodzący z ukraińskiej rodziny ziemiańskiej. Sławę przyniosły mu sztuki teatralne (*Rewizor*, 1836; *Ożenek*, 1842), powieść *Martwe dusze*, 1842 (cz. I), nad którą pracował do końca życia, i której drugą część na dziesięć dni przed śmiercią spalił, groteskową opowieść *Nos*, 1836, humoreski (*Kolaska, Rzym*), liczne opowiadania. Zamieszczony w programie ustęp pochodzi z *Nocy majowej* z cyklu opowiadań i opowieści utrzymanych w duchu romantycznego etnografizmu *Wieczory na futorze koło Dikańki*, (1831–1832). Peter von Matt (ur. 1937), szwajcarski germanista urodzony w Lucernie, uczeń Emila Steigera, emerytowany profesor Uniwersytetu w Zurychu. Pierwszy laureat, obecnie współredaktor *Frankfurter Anthologie* zaproszony przez Marcela Reicha-Ranickiego. Autor licznych studiów i książek, wśród nich trzech, które zapewniły mu popularność: *Liebesverrat – Die treulosen in der Literatur*, 1989, (Zdrada miłosna. Niewierni w literaturze), skąd pochodzą zamieszczone tu wyimki (z rozdz. XVII), *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster In der Literatur*, 1995 (Synowie marnotrawni, nieudane córki. Katastrofy rodzinne w literaturze) oraz przełożona na polski *Intryga. Teoria i praktyka podstępu w literaturze*, 2009, oryg. 2006. Adam Mickiewicz (1798–1855), poeta polskiego romantyzmu, wykładowca literatury słowiańskiej. Autor ballad, *Konrada Wallenroda, Dziadów, Sonetów Krymskich, Lirykow lozańskich, Pana Tadeusza. Świtezianka*, z której ustęp znalazł się w programie, powstała „w Płużynie nad Świtezią 12 sierpnia 1821 roku". Jej tytuł opatrzył Mickiewicz następującym przypisem: „Jest wieść, że na brzegach Świtezi pokazują się Ondiny czyli Nimfy wodne, które gmin nazywa Świteziankami". Utwór należał do najpopularniejszych ballad Mickiewicza, także w Czechach. Franciszek Malewski (który był jednym z adresatów dedykacji *Ballad i romansów*) w liście z Pragi z października 1822 wymienia ją – z *Kurhankiem Maryli* – jako utwory, które „czytano (tam) nade wszystko". Aleksander Puszkin (1799–1837), rosyjski poeta, prozaik, dramaturg, tłumacz, którego dzieła odegrały przełomową rolę w historii literatury rosyjskiej. Potomek Abisyńczyka Hannibala, faworyta Piotra I. Autor kunsztownych erotyków i liryków miłosnych, poematów (*Eugeniusz Oniegin, Jeniec Kaukazu, Cyganie, Fontanna Bachczysaraju*), dramatów (*Borys Godunow, Mozart i Salieri, Kamienny gość*), powieści i nowel (*Poczmistrz, Córka Kapitana, Dubrowski, Dama pikowa*). Temat rusałki pojawia się w jego twórczości w zamieszczonym w programie mimowolnie albo z rozmysłu urwanym tekście *Rusałka – Fragment*, wcześniej w *Ruslanie i Ludmile* z 1820 r., wierszu *Rusałka* z 1819 r. Ostatni raz w zbiorze wierszy z lat trzydziestych zatytułowanym *Pieśni zachodnich Słowian*. Jako tłumacz Puszkin przekładał na rosyjski m.in. ballady Mickiewicza (*Czaty, Trzech budrysów*). Olaf A. Schmitt, niemiecki muzykolog. Od 2008/09 dramaturg w Bayerische Staatsoper w Monachium, wcześniej pełnił tę samą funkcje w Heidelbergu. Wykłada na uniwersytetach we Frankfurcie nad Menem i w Zurychu, jest współwydawcą publikacji *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*, Berlin 2004. Zamieszczony fragment szkicu *Běda! Běda! Rusalkas Weh* pochodzi z programu do premiery *Rusałki* Dvořáka w Państwowej Operze w Monachium, 2010. Iwan Turgieniew (1818–1883), rosyjski prozaik, dramaturg, poeta. Wykształcony w Moskwie, Petersburgu i Berlinie. Większość życia spędził za granicą, najpierw w Baden-Baden, potem we Francji, gdzie utrzymywał bliskie kontakty m.in. z Flaubertem, Zolą, Maupassantem. Autor ważnych powieści (*Ojcowie i dzieci, Rudin, Dym, Szlacheckie gniazdo*), cenionych komedii (*Miesiąc na wsi, Kawaler, Na łaskawym chlebie*), opowieści fantastycznych (*Wiosenne wody, Widma, Dziwna historia, Pieśń triumfującej miłości*) Zamieszczony tu ustęp pochodzi z *Bieżyńskiej łąki* ze słynnego zbioru 25 opowiadań zatytułowanego *Zapiski myśliwego* (1851–1870).

Źródła tekstów:
Hans Christian Andersen, *Baśnie*, przekład Stefania Beylin, Jarosław Iwaszkiewicz, Poznań 1985; Friedrich de la Motte Fouqué, *Undine*, [w tegoż:] *Romantische Erzählungen*, Winkler Verlag, München 1977; Mikołaj Gogol, *Noc majowa, czyli topielica*, przekład Jerzy Wyszomirski [w tegoż:] *Wieczory na futorze niedaleko Dikańki*, [w:] Wybór pism, Warszawa 1954; Peter von Matt, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München 1996; Adam Mickiewicz, *Wybór poezji*, t. I, oprac. Czesław Zgorzelski, wyd. VI, Wrocław 1974, BN I nr 6; Aleksander Puszkin, *Rusałka-Fragment*, przekład Anatol Stern, [w tegoż:] *Dzieła wybrane.*, t. IV: *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1954; Olaf A. Schmitt, *Běda! Běda! Rusalkas Weh*, [w:] Antonín Dvořák, Rusalka. Bayerrische Staatsoper München, 2010. Programmheft; Iwan Turgieniew, *Dzieła wybrane*, t. I, Warszawa 1981. Tłumaczenia, jeśli nie zostało podane inaczej, redakcja; skróty nie wszędzie zaznaczone.

Ilustracje:
Okładka I: Hermann Schnee, *Stary młyn wodny. Motywy Bydgoszczy* (fragment), Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy, fot. Wojciech Woźniak; okładka II: Bydgoszcz Most przy Placu Teatralnym, ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy; s. 2–3: Hermann Schnee, *Stary młyn wodny. Motywy Bydgoszczy*, j. w.; s. Bydgoszcz, fot. Ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy s. 10: s. 13 Gustaw Klimt, *Jesienne myśli*, zbiory pryw.; s. 15: Gustaw Klimt, Aleja w parku zamkowym, 1912, Österreichische Galerie Belvedere, Wiedeń; s. 17: Nad jeziorem Atter, 1901, Leopold Museum, Wiedeń; s. 19: Gustave Moreau, *Nad wodą. Szkic*, Musée Gustave Moreau, Paryż; s. 21: Arnold Böcklin, *W grze fal* (fragment),1883, Nowa Pinakoteka, Monachium; s. 23: Gustave Moreau, *W kąpieli. Szkic*, ok. 1890, Musée Gustave Moreau, Paryż; s. 25: Odilon Redon, *Narodziny Wenus*, 1912, Musée du Petit Palais, Paryż; s. 27: Arnold Böcklin, *Rodzina trytonów*, Muzeum w Magdeburgu (u góry); *Cisza morska*, 1887, Kunstmuseum, Berno; s. 29 Michaił Wrubel, *Carewna łabędź*, 1900, Moskwa. Galeria Trietiakowska; 31: Gustav Klimt, *Miłość*, 1885, Austriacka Galeria Malarstwa, Wiedeń; s. 32: Moritz von Schwind, *Południe*, 1860, Schack-Galerie, Monachium; s. 39: Fernand Khnopff, *Who shall deliver me?*, 1891; Kolekcja N. Manoukian, Paryż; s.41: Witold Pruszkowski, *Rusałki*, 1877, Muzeum Narodowe w Warszawie; s. 43: Odilon Redon, *Zamknięte oczy*, 1890, Musée d'Orsay, Paryż; s. 46: Max Klinger, *Uwiedzenie z cyklu Życie*, akwaforty, przed 1880 (po lewej), 1883 (po prawej); symbolicznie ujęty akt miłosny: woda, jako symbol potęgi namiętności, i ryby jako symbol instynktów; ruch w dół sugeruje głębokość namiętności, mięczak na dnie – odniesienie do cielesności.

Źródła ilustracji:
Arnold Böcklin. Eine Retrospektive. Katalog wystawy: Bazylea, Öffentliche Kunstsammlung 19.05.2001–26.08.2002, Paryż, Musée d'Orsay 01.10.2001–15.01.2002, Monachium, Neue Pinakothek, 14.02.2002–26.05.2002; Robert L. Delovoy, *Le Symbolisme*, Genewa 1982; Michael Gibson, *Odilon Redon*, Paris 1995; *Kobieta, Eros, Śmierć.* Graficzne cykle Maxa Klingera, Katalog wystawy, oprac. Grażyna Hałasa, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1993; *Gustave Moreau: Symboliste*, Katalog Wystawy: Kunsthaus Zürich 14.03.1986–25.05.1986; redakcja Marianne Karabelnik Matta; Kunsthaus Zürich 1886; Andrzej Nowakowski, *Arnold Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Krakow 1994. Universitas; Hans Silvester, Marie-France Dupuis-Tate, Bernard Fischesser, *L'eau – entre ciel et terre*, Édition de la Martinière, Paris 2000; P. K. Suzdalew, *Wrubel. Muzyka. Tieatr*, Moskwa 1983.

ZE ZBIC
Instytutu Tea

ARTYŚCI I PRACOWNICY OPERY NOVA W SEZONIE 2011/2012

Soliści śpiewacy
Soprany
Halina Fulara-Duda
Małgorzata Grela
Krystyna Nowak
Katarzyna Nowak-Stańczyk
Magdalena Polkowska-Szachnowska
Victoria Vatutina
Magdalena Barylak*
Julia Iwaszkiewicz*
Wiesława Kończewska-Plac*
Agnieszka Kozłowska*
Joanna Moskowicz*
Katarzyna Oleś-Blacha*
Gabriela Orłowska de Silva*
Agnieszka Piass*
Urszula Piwnicka *
Ewelina Szybilska*
Marta Ustyniak*
Marta Wyłomańska*
Mezzosoprany
Małgorzata Ratajczak
Dorota Sobczak
Anna Borucka*
Darina Gapicz*
Barbara Krahel*
Monika Ledzion*
Monika Litwin-Dyngosz*
Anetta Szczesik-Wakarecy*
Tenory
Tadeusz Szlenkier
Janusz Ratajczak
Pavlo Tolstoy
Stanisław Baron*
Vasyl Grokholsky*
Sylwester Kostecki*
Paweł Krasulak*
Tomasz Kuk*
Edward Kulczyk*
Tomasz Madej*
Marcin Naruszewicz*
Dariusz Pietrzykowski*
Szymon Rona*
Jacek Szymański*
Witold Wrona*
Paweł Wunder*
Adam Zdunikowski*
Barytony
Wojciech Dyngosz*
Włodzimierz Kalemba*
Andrzej Kostrzewski*
Adam Kruszewski*
Przemysław Rezner*
Dominik Sierzputowski*
Leszek Skrla*
Rafał Songan*
Edward Stasiński*
Adam Woźniak*
Basy
Łukasz Goliński
Jacek Greszta
Ryszard Smęda
Bartłomiej Tomaka
Szymon Kobyliński*
Andrzej Nowakowski*
Patrycjusz Sokołowski*
Aktorzy
Aleksandra Meller*
Marek Richter*
Andrzej Śledź*

Asystenci reżysera
Ryszard Smęda*
Edward Stasiński*
Konsultant wokalny solistów
Prof. Katarzyna Rymarczyk*
Korepetytorzy
Olga Wołkowa
Artur Pilch
Larysa Tsyplakova*
Kamilla Zygmunt*
Opiekun statystów
Henryk Kanciak*
Balet
Kierownik baletu, pedagog
Ilona Jaświn-Madejska
Pedagog baletu
Małgorzata Chojnacka*
Ewa Głowacka*
Anna Grabka*
Anna Nowak*
Inspektor
Ryszard Madejski
Korepetytor
Rafał Dobrzyński*
Dorian Makowski*
Dawid Zwiewka*
Karolina Zwiewka*
Pierwsi soliści
Olga Marczak
Wiktor Dieriewianko
Piotr Kobierzyński
Soliści
Dlessia Denissova
Angelika Gembiak
Marta Kowalczyk
Mariusz Kowalczyk
Vladimir Seleznev
Sebastian Skalski
Koryfeje
Anna Bebenow
Sylwia Brzezińska
Mina Kobayashi
Kaori Koiwai
Marta Kwaśniak
Anna Pietrykowska
Elżbieta Ponicka-Bukolt
Tomasz Gruszecki
Krzysztof Górski
Ryszard Madejski
Bogusz Osiński
Konrad Przybytniak
Andrei Tserakhau
Tomasz Wojciechowski
Zespół
Cielia Averna
Ewa Białek-Seleznev
Agnieszka Błaszczyk
Anna Bobrowska
Natallia Hlinskikh-Rochna
Sandra Kruk
Mariola Moder- Kułakowska
Ewa Sikorska
Joanna Strojna
Ewelina Szczepańska
Leo Patrick Clarke
Paweł Kruk
Cezary Modzelewski
Tomasz Siedlecki
Henryk Adamski*
Cezary Pyszka*

Kazimierz Raczek*
Rafał Tuszyński*
Masażysta-rehabilitant
Stanisław Szkotnicki*
Christian Justino*
Paulina Mira*
Chór
Kierownik
Henryk Wierzchoń
Korepetytor
Valeriya Savchenko
Inspektor
Józef Guździoł
Soprany
Ewa Banasiak
Hanna Grot
Joanna Gwiazdowska
Izabela Januszewska
Krystyna Klimczak
Renata Nowak
Klaudia Pawełczyk
Hanna Pawlitka-Pawłowska
Aleksandra Pliszka
Monika Spławska
Kamila Sójka
Joanna Tkaczuk
Anna Wawrzyniak
Bożena Wysocka
Mariola Winkler-Kołtyś
Agnieszka Balewska*
Joanna Jendrzejewska*
Zofia Korybalska-Wróbel*
Marlena Kuczyniecka*
Magdalena Licznierska*
Izabela Miloch*
Czesława Staniszewska*
Maria Tuczkowska*
Jolanta Wagner*
Alty
Anna Baran
Marta Fortuna
Lidia Golińska
Małgorzata Horoszkiewicz
Aleksandra Koczorowska
Tatiana Kujawska-Tubiszewska
Monika Kwapich
Marzena Pawlicka
Elżbieta Skrobiszewska
Danuta Słowińska
Małgorzata Wierzbiańska
Hanna Bogiel*
Dorota Chorobińska*
Monika Mączewska*
Magdalena Szwed*
Joanna Śmiatkowska*
Tenory
Orlin Bebenow
Andrzej Brucki
Jerzy Doliński
Krzysztof Dziedzic
Józef Guździoł
Przemysław Jendrzejewski
Eugeniusz Kalinowski
Marcin Mierzwa
Sławomir Naborczyk
Grzegorz Szachnowski
Jacek Zieliński
Mariusz Ziółkowski
Przemysław Cierzniewski*
Szymon Górski*
Krzysztof Nowakowski*

Wojciech Ziółkowski*
Basy
Edward Bereit
Jonasz Dunajski
Piotr Kujawiak
Jan Kujawski
Karol Malinowski
Marek Murawa
Paweł Olszyna
Janusz Stolarski
Marek Wawrzyniak
Mirosław Woźniak
Jakub Zarębski
Dawid Błaszczyk*
Leszek Holez*
Dominik Opaliński*
Konsultant wokalny chóru
Prof. Elżbieta Wtorkowska
Inspicjent
Agnieszka Ryczak
p.o. suflera
Anna Kopycińska
Orkiestra
Dyrygenci
Maciej Figas
Jerzy Wołosiuk
Andrzej Knap*
Ruben Silva*
Andrzej Straszyński*
Piotr Wajrak*
Henryk Wierzchoń*
Tadeusz Wojciechowski*
Inspektor
Przemysław Nawrocki
I skrzypce
Andrzej Stańczyk *(koncertmistrz)*
Dorota Gajek-Czerw
Przemysław Nawrocki
Marcin Tarnawski
Helena Piniuta-Szurka
Wojciech Górecki
Katerina Redyk
Michał Kwaśniak
Olha Likhnyakevych
Marta Kępińska
Anna Piniuta*
II skrzypce
Alicja Zok
Anetta Szubert-Górny
Anna Sienkiewicz
Tomasz Komorowski
Róża Woźniak
Lilia Kostiw
Gabriela Markowska-Kłaput*
Jacek Kaczor*
Altówki
Mateusz Bocheński
Marta Lutrzykowska
Beata Figas
Ihor Lavrys
Bartosz Olejnik
Michał Rak
Wiolonczele
Adam Szurka *(koncertmistrz)*
Dorota Nogaj
Jan Przytuła
Ewa Półtorak
Grażyna Dudzińska
Cezary Krysztoforski
Joanna Powidel

Joanna Otmianowska-Siarkiewicz
Kontrabasy
Maciej Kuczyniecki
Krzysztof Sypek
Dariusz Chojecki*
Agata Struczyk*
Łukasz Macioszek*
Flety
Tomasz Pawlicki
Monika Jabłońska-Figas
Julia Stanecka
Mirosława Pawłowska
Oboje
Bogumił Sykuła
Jacek Polański
Bogumiła Olejnik
Ewelina Kłocek
Klarnety
Jarosław Górny
Mirosław Dudziński
Wojciech Kuczyniecki
Krzysztof Biernacki
Jerzy Wojciechowski*
Fagoty
Bartosz Nogacki
Andrzej Szcześniewski
Czesław Cieślak
Janusz Witkowski*
Trąbki
Janusz Bobiński
Jacek Wieczorek
Krzysztof Marlewski
Łukasz Rafiński
Waltornie
Wojciech Bryliński
Serhiy Matsenko
Aliaksandr Uss
Janusz Stanecki
Katarzyna Nawrocka
Puzony
Andrzej Owsik
Wojciech Zwolski
Marek Fierka
Łukasz Michalski*
Cezary Zienkowski*
Tuba
Kazimierz Kmieć*
Robert Bartoszewicz*
Harfa
Dorota Buraczewska -Kraus
Maria Lewandowska*
Perkusja
Grzegorz Jurczyk
Maciej Marciniak
Jacek Kwaśniak
Tomasz Bartecki*
Maksymilian Posłuszny*
Fortepian/Organy
Celesta/Klawesyn
Olga Wołkowa*
Artur Pilch*
Valeriya Savchenko*
Akordeon
Marek Wawrzyniak
Gitara/Cymbały
Orlin Bebenow
Z-ca dyrektora ds. inwestycyjnych
Wojciech Bartczak
Główna księgowa
Krystyna Skrzypczak

Z-ca głównej księgowej
Wanda Borowicz
Kierownik Koordynacji Pracy Artystycznej
Piotr Karczewski
Kierownik Działu Spraw Pracowniczych
Janina Litwiniuk
Kierownik Działu Promocji i Obsługi Widzów
Robert Chojnacki
Kierownik Działu Administracji
Daniela Stasiak
Zespół techniczny
Kierownik działu technicznego
Jarosław Jeziorski
Główny brygadier sceny
Jarosław Gamszej
Kierownicy pracowni
Elektrycznej
Krzysztof Augustyniak
Akustycznej
Adrian Michalski
Stolarsko-ślusarskiej
Jan Żmijewski
Plastycznej
Donat Zawisza
Fryzjersko-perukarskiej
Halina Kośnik
Krawieckich
Jolanta Lubawa
Krawieckiej męskiej
(z-ca kier.) Adam Zgoda
Szewskiej
Józef Michalski
Tapicerskiej
Tomasz Oparka
Główny specjalista ds. imprez zleconych
Barbara Bukała
Kierownik działu eksploatacji i konserwacji
Jacek Gołębiewski

* artyści współpracujący

Opracowanie graficzne
i przygotowanie do druku
studio
DA VINCI
agencja reklamowa

Agencja Reklamowa
Studio da Vinci
85-079 Bydgoszcz, ul. Kościuszki 27
tel. 52 362 91 50
e-mail: redakcja@studio-davinci.pl
www.studio-davinci.pl

Druk
Drukarnia Abedik
85-861 Bydgoszcz, ul. Glinki 84
tel. 523 700 710

Wydawca
Opera Nova w Bydgoszczy
85-070 Bydgoszcz, ul. Marszałka Focha 5

Zamówienia na bilety zbiorowe
przyjmuje i wszystkich informacji udziela:
Dział Promocji i Obsługi Widzów
85-070 Bydgoszcz, ul. Marszałka Focha 5
tel. 52 325 16 55, fax 52 325 16 36
czynny od poniedziałku do piątku
w godz. 8.30–15.30
Kasa Opery Nova, ul. Marszałka Focha 5
tel. 52 325 15 55

poniedziałek*	18.00–19.00
wtorek	15.00–18.30
środa	15.00–18.30
czwartek	15.00–18.30
piątek*	18.00–19.00
sobota	15.00–18.30
niedziela	16.00–18.30

* kasa czynna tylko
w przypadku przedstawień

Opera w Internecie:
www.opera.bydgoszcz.pl