Teatr Wielki – Opera Narodowa

FEDORA

Umberto Giordano

Wiesław Rosocha

Nam, którym los pozwala służyć sztuce,
pozostaje tylko jedno wyjście:
kierować się natchnieniem,
postępować tak, jak podpowiada nam serce,
nie przejmując się tym,
co ludzie powiedzą o nas dobrego lub złego.

Verdi do **Giordana**

Opera Narodowa / National Opera
Rok narodzin / Founded in 1778 Warszawa

Dyrektor naczelny / General director
Sławomir Pietras
Dyrektor artystyczny / Artistic director
Andrzej Straszyński

Umberto **Giordano**

FEDORA

Opera w trzech aktach / Opera in three acts

Libretto
Arturo Colautti

Premiera / Première
25 marca / March 1994

Trudno zgadnąć dlaczego *Fedora* Umberta Giordana jest w Polsce operą nieznaną. Zarówno jej sensacyjna fabuła, świetnie skonstruowane libretto, przebieg akcji umożliwiający liczne kreacje sceniczne, wreszcie piękna muzyka włoskiego kompozytora początków XX wieku, dająca szansę popisu wokalnego wielu solistom - oto argumenty, przemawiające za atrakcyjnością tego dzieła.
W ostatnich latach można mówić wręcz o modzie na *Fedorę* w największych teatrach operowych Europy. Zurich, Bregenz, Londyn, Wiedeń, Barcelona, Budapeszt..., gdziekolwiek pojawia się na scenie - grywana jest często i z dużym powodzeniem. Miejmy nadzieję, że również w Warszawie będzie się ją słuchało i oglądało z zainteresowaniem.
Każdorazowy zestaw solistów wykonujących to przedstawienie powinien legitymować się równie świetnymi możliwościami aktorskimi, co kunsztem wokalnym. Przekonajmy się, że takich artystów mamy także w Teatrze Wielkim.

Sara **Bernhardt** w „Fedorze" Victoriena Sardou, 1870

Gaetano Esposito: portret Umberta Giordana, 1896

Umberto **Giordano**

FEDORA

Opera w trzech aktach / Opera in three acts

Libretto
Arturo Colautti
według sztuki Victoriena Sardou / after Victorien Sardou's play
Oryginalna wersja językowa / In the original Italian

Kierownictwo muzyczne / Music director
José Maria Florêncio Júnior
Reżyseria / Director
Piotr Szalsza
Dekoracje / Set designer
Mariusz Chwedczuk
Kostiumy / Costume designer
Xymena Zaniewska
Choreografia / Choreographer
Zofia Rudnicka

Soliści, Balet i Orkiestra Teatru Wielkiego
Soloists, Ballet and Orchestra of the Wielki Theatre

Prapremiera / World première
Teatro Lirico, Milano
17 listopada / November 1898
Premiera polska / Polish première
Teatr Wielki, Warszawa
26 stycznia / January 1910
Premiera obecnej inscenizacji / Première of this production
25 marca / March 1994

Umberto Giordano

Umberto Giordano, syn aptekarza i sam przeznaczony do wykonywania tego zawodu, urodził się 28 sierpnia 1867 r. w Foggi i ochrzczony został imionami Umberto Menotti Maria. Wśród jego przodków nie było żadnego muzyka, a niechęć ojca do „rozrywkowego charakteru" muzyki stanowiła dla niego dodatkową podnietę. Jego nauczycielem we wczesnych latach był między innymi wynalazca pianoli Gaetano Briganti. Codzienne spacery w pobliżu Teatro Dauno w Foggi już w wieku dziecięcym budziły w nim miłość do teatru. Sławne stało się spotkanie 13-latka z Richardem Wagnerem w Real Collegio di Musica di San Pietro w Neapolu, gdzie Giordano uczył się gry na fortepianie i kompozycji. Podając drżącą dłoń niemieckiemu kompozytorowi miał ponoć usłyszeć z jego ust: „We Włoszech wszyscy są muzykami!"

Datą 6 października 1880 r. opatrzone jest świadectwo Real Collegio di Musica w Neapolu, na którym widnieje uwaga: „Umberto Giordano uczęszcza do tej szkoły, wykazując nieprzeciętne zdolności do muzyki". Z czasów szkolnych wywodzi się także trwająca całe życie przyjaźń z kolegą kompozytorem Franceskiem Cileą, którego opera *Adriana Lecouvreur* również odniosła światowy sukces. W Real Collegio Giordano kontynuował naukę kompozycji. Wtedy też powstała jego symfonia *Delizia* oraz fuga pięciogłosowa, którą Arrigo Boito odegrał kiedyś na znak podziwu dla młodego kompozytora, podczas jednej z lekcji kompozycji w 1887 r.

Umberto **Giordano**

Pochwały zbiera Giordano ze wszystkich stron. Baryton Kaschmann nazywa go największą nadzieją sztuki i muzyki we Włoszech, a „Gazetta Musicale di Milano" po jednym z koncertów orkiestrowych chwali warsztat i inspirację jego utworów. Z czasów studiów wywodzi się przyjaźń Giordana ze współczesnymi mu kompozytorami, którzy później zapisali się w historii muzyki jako „młoda szkoła włoska". Po Mascagnim, Puccinim i Leoncavallu, Giordano określany jest przez historyków muzyki jako „ostatni werysta".

Szczęście sprzyja „młodzieńcowi o blond włosach", kiedy wydawca Edoardo Sonzogno ogłasza konkurs na operę. Jego zwycięzcą zostaje wprawdzie inny wielki przedstawiciel tamtej epoki i stylu (ze względu na bliskość prawdzie o życiu określanego mianem „weryzmu"), a mianowicie Pietro Mascagni ze swą operą *Rycerskość wieśniacza*. Ale Giordano, który przedstawił na konkurs jednoaktową operę *Marina*, oprócz szóstego miejsca uzyskał od Sonzogna zamówienie na utwór pełnospektaklowy. Powstała wówczas opera *Mala vita* według Turgieniewa, wystawiona po raz pierwszy w Rzymie w 1892 r. Wzbudziła ona ogromne protesty - przede wszystkim w Neapolu, gdzie rozgrywa się akcja libretta. Nieco później w berlińskiej Kroll-Oper odniosła jednak wielki sukces. W 1892 r. była również prezentowana w Wiedniu z Gemmą Bellincioni w premierowej obsadzie. W przyszłości Giordano odejdzie nieco od brutalnego naturalizmu, odnajdując właściwe proporcje między napięciem a rozrywką,

Gemma **Bellincioni**, pierwsza wykonawczyni partii Fedory

Enrico **Caruso**, pierwszy wykonawca partii Lorisa Ipanowa

szczęściem i nieszczęściem, historią kryminalną i miłosną. Właśnie *Fedora* jest dowodem trafnego wyważenia tych elementów: miłość i zbrodnia, połączone w jednej osobie, nabierają tu szczególnego posmaku.

W następnych latach Giordano wykazuje wszechstronność zainteresowań kompozytorskich. Jego *Idillio* na fortepian i *Suita* na kwartet smyczkowy spotykają się z uznaniem krytyki. Zawiera też z wydawną Sonzognem kontrakt na operę *Regina Diaz*, której partytura - jak to było wówczas w zwyczaju - przechodzi na całkowitą własność wydawcy. Jeszcze przed premierą tej opery rozpoczęły się rozmowy kompozytora z Victorienem Sardou na temat adaptacji jego *Fedory*. Tymczasem *Regina Diaz* wywarła na krytykach „sympatyczne wrażenie", udowadniając im „rozwój kompozytora". Z kolei, na wydawcy nie wywarła ona żadnego wrażenia. „Dał mi odczuć największy ból i poniżenie" - pisał Giordano do Francesca Cilei.

W pełnym przygnębienia nastroju spotykają się więc w Neapolu trzej przyjaciele: Giordano, Cilea i Franchetti. „Franchetti wykazywał zainteresowanie moją sytuacją i w porywie altruizmu zaproponował mi libretto *Andrei Chénier*, które miał dla niego napisać Illica" - opowiada Giordano. Karta się odwraca. Wydawca Sonzongo, rzuciwszy okiem na libretto, wyraża zainteresowanie tematem i Giordano przenosi się do stolicy opery we Włoszech - Mediolanu, aby tworzyć w kontakcie z Luigim Illiką. Komponując *Andreę Chénier* Giordano myśli już o *Fedorze*. Ale wcześniej, w marcu 1896 r. czeka go jeszcze olbrzymi sukces *Andrei Chénier* - z dziesięcioma spektaklami w bieżącym i jedenastoma w następnym sezonie. Nawet publiczność neapolitańska, która wzgardziła operą *Mala vita*, nowe dzieło kompozytora przyjmie z entuzjazmem. Nie inaczej będzie w Moskwie i Buenos Aires. Obok sukcesu zawodowego, Giordano cieszy się teraz szczęściem osobistym: poślubia Olgę Spatz.

Ledwie wydawca Edoardo Sonzongo poprosił Victoriena Sardou o zgodę na przerobienie jego sztuki na libretto, a już 26 grudnia 1897 r. „Secolo Illustrato" donosi o pracy kompozytora nad *Fedorą*. Librecistą był Arturo Colautti. W roku 1898 odbywa się w Mediolanie prapremiera nowej opery pod dyrekcją kompozytora w doborowej obsadzie: Lorisem jest Enrico Caruso, a Fedorę śpiewa Gemma Bellincioni. Po Buenos Aires, dzieło odnosi również spektakularny sukces w Wiedniu, gdzie dyrektor Opery Cesarskiej, Gustav Mahler, po drugim przedstawieniu zaprasza Giordana na bankiet dla najświetniejszych osobistości Wiednia. Gratulacje składają mu wielcy współcześni: Saint-Saëns i Massenet.

Partia księżnej Fedory Romazow (w sztuce Sardou znakomita rola Sary Bernhardt) staje się teraz ulubioną rolą każdej primadonny w repertuarze werystycznym - jak Tosca i Adriana Lecouvreur. Błyszczała w tej roli: Lina Cavalieri,

Maria Jeritza, Maria Callas i Renata Tebaldi. Wśród wykonawczyń ostatnich czasów były: Eva Marton, Mara Zampieri, Magda Olivero, Agnes Baltsa i Mirella Freni.

Nawet jeśli *Fedora*, której rękopis zaginął, już za życia kompozytora straciła z czasem na popularności, jej siła przyciągania całkowicie nie zgasła. W 1942 r. kompozytor dokonał autorskiej adaptacji partytury dla potrzeb filmu. To, że nabyty w 1898 r. dom nad Lago Maggiore nazwał *Villa Fedora* świadczy o szczególnym umiłowaniu tego dzieła. Także swej córce nadał Giordano imię Fedora!

Zanim powstało następne jego dzieło operowe *Siberia*, pracował jeszcze wspólnie z Albertem Franchettim nad operetką *Giove a Pompei*, której premiera odbyła się jednak dopiero w 1912 r. w Rzymie. Wcześniej, w 1903 r., na scenie La Scali pojawiła się jego *Siberia* - dramat o kobiecie, która traci swą pozycję społeczną, lecz zyskuje wartości o wymiarze moralnym. Pierwszym przedstawieniem *Siberii* poza Europą dyrygował sam Arturo Toscanini.

Utwory Victoriena Sardou inspirowały Giordana aż do śmierci francuskiego pisarza. Planował z nim jeszcze inne opery, w tym także adaptację jego sztuki *La festa del Nilo*, rozgrywającej się podczas wyprawy Napoleona do Egiptu. Historia Cathrine Hubscher w ich wspólnym dziele *Madame Sans-Gêne* pod dyrekcją Toscaniniego staje się sukcesem w Nowym Jorku.

Swymi kolejnymi utworami scenicznymi Giordano zyskuje wprawdzie szacunek i uznanie, lecz nie odnosi już wielkich sukcesów. W 1910 r. miała swoją prapremierę jego opera *Mese Mariano*. Do gatunku komediowego należało ostatnie dzieło Giordana *Il re*, wystawione po raz pierwszy w 1929 r. w Mediolanie. Mniejszym powodzeniem cieszyła się jego przedostatnia opera *La cena delle beffe*.

Umberto Giordano nigdy nie ograniczał się jedynie do komponowania oper, lecz uważnie śledził muzykę swoich czasów. Opracował nowy system notacji nutowej, w którym wszystkie partie instrumentalne zapisywane są zgodnie z ich realnym brzmieniem, bez transpozycji. Zmarł 12 listopada 1948 roku w Mediolanie, mianowany wcześniej przez króla Wiktora Emanuela członkiem Legii Honorowej.

Irene **Suchy**

Verdi do **Giordana**

Umberto Giordano i **Giuseppe Verdi** często spotykali się i rozmawiali w hotelu „Milan", gdzie zatrzymywał się Verdi, kiedy przyjeżdżał do Mediolanu. Żoną Giordana była Olga Spatz, córka właściciela sieci luksusowych hoteli, do których należał także „Milan". W czasie jednego ze spotkań w tym hotelu Verdi wypowiedział do Giordana słowa, które ten na krótko przed śmiercią odtworzył w swym wywiadzie:

„Na szczęście lub nieszczęście wybrał pan zawód, wynoszący pana na dostrzegany przez każdego piedestał, a przez to - czyniący przedmiotem wszelkiej krytyki. Nawet jeśli z czasem przyzwyczai się pan do krytyków, brak ich zrozumienia będzie pana jednak za każdym razem na nowo boleśnie dotykał, zwłaszcza gdy niszczyć będą pana wtedy - kiedy wykorzystał pan swe natchnienie jak najlepiej, a chwalić wówczas - kiedy w przeciwieństwie do innych jest pan przekonany o popełnieniu błędu. W końcu pojawi się uczucie przygnębienia. Dlatego proszę pozwolić mi powiedzieć, że nam, którym los pozwala służyć sztuce, pozostaje tylko jedno wyjście: kierować się natchnieniem, postępować jak podpowiada nam serce, nie przejmując się tym, co ludzie powiedzą o nas dobrego lub złego.

Niech pan wierzy staremu człowiekowi, który zna życie i nie ma się już czego obawiać ani spodziewać: zawsze będą ludzie gotowi wszystko krytykować, nieważne, czy są poetami czy muzykami, śpiewakami czy aktorami, politykami czy kupcami. Ludzie nienawidzący sukcesu, bądź to z zawiści, bądź z nieuzasadnionej niechęci. Może będzie dla pana pociechą w godzinach smutku, gdy wspomni pan, że *Traviata* została wygwizdana, a po *Aidzie* niektórzy krytycy obwiniali mnie o imitowanie Wagnera. Lecz *Traviata* i *Aida* żyją, a o tamtych krytykach dawno zapomniano.

Tak właśnie jest. Nasze natchnienie nosimy w sercu i nie potrzebujemy nic więcej, jak tylko podążać za tym uczuciem. Nie mniej i nie więcej. Tak jak Cordelia kochała swego ojca, jak sól niezbędna jest do życia. Tylko w ten sposób możemy ze spokojem oczekiwać życiowych burz".

(z programu do „Fedory" w Teatro di San Carlo, 1989)

Umberto **Giordano**

FEDORA Giordana

Fedora to smagany miłością i żądzą zemsty, rosyjski szpicel w spódnicy z dramatu Victoriena Sardou w sensacyjnej młodowłoskiej toalecie muzycznej. Stary Sardou i młodzi Włosi Giordano i Puccini wpadli sobie w objęcia (patrz *Tosca*). Należałoby zadać sobie pytanie, co przyciągnęło obu kompozytorów do Sardou? Szukali podniecających efektów, wprawiającej w oszołomienie fabuły, wyrafinowanej teatralności? *Tosca* to ponury dramat, niosący ze sobą coś z romantycznej przygody; tu natomiast, w wykwintnym salonie rozgrywa się typowy dramat obyczajowy. *Fedora* nie wciąga nas wprost w ponurą akcję planowanego mordu, nie uzależnia ani muzyki od akcji, ani akcji od muzyki. *Fedora* to subtelne wyrafinowanie, przebiegłość i pełne napięcia sytuacje, które prowadzą do brutalnej katastrofy.

I dlatego właśnie, wychowany w werystycznej szkole kompozytor zdecydował się na wybór tego klimatu. U niego mord nie daje na siebie czekać aż do końca akcji, czyha już na początku spektaklu. Również zagłuszające nieco muzykę dialogi, z pozoru przeszkoda dla formy muzycznej, porywają młodych kompozytorów włoskich. Im bardziej nerwowy, przerywany wybuchami jest dialog, im więcej w nim słownych ataków i kontrataków - tym lepiej, tym ciekawiej. Absolutnie nikomu nie udaje się zakończyć zdania w tym tekście operowym, ale także kompozytorzy nie doprowadzają żadnej melodii, żadnej frazy do końca.

Victorien Sardou, autor szt

Tekst *Fedory* jest pewnym postępem. Znajdujemy się oto w salonie pana Sardou, w którym obowiązują bardzo określone konwenanse, wypada uśmiechać się w stosownych momentach - słowem jest to weryzm we fraku. Librecista Collauti zręcznie dopiął swego, dopuszczając muzykę do akcji *Fedory*. Napiął ją silnie niczym linę, wyłuskał z niej co najlepsze dla uformowania głosów, rozmieszczając je w miejscach, gdzie ich nie było. Księżna Fedora Romazow, dążąc do zemsty za śmierć narzeczonego, naraża na śmierć niewinnego mężczyznę, którego kocha i jest przez niego kochaną. Rasowa rosyjska dusza. Kobieta, przed którą chylą się głowy. Kiedy jednak zdrapać z niej powierzchowny blichtr, wyłania się barbarzyńca w kobiecej skórze.

W pierwszym akcie z brzmieniem muzyki korespondują emocje: ból Fedory i przysięga zemsty. Już mniej podczas policyjnego przesłuchania, kiedy z zimnym zakłopotaniem szuka się mordercy. Muzyka i policja - zaiste zaskakujący sojusz. Drugą i trzecią odsłonę oryginału Sardou librecista połączył razem. Zrobił to bardzo zgrabnie. Zebrane w salonie towarzystwo rozprasza wiadomością o nihilistycznym zamachu na cara. Scena pustoszeje, pozostaje na niej tylko milcząca, zamyślona Fedora. Znak dla wstydliwego intermezza. Fedora instruuje tajnych agentów, pułapka przygotowana. Ipanow, ofiara zasadzki, może już wejść. Teraz

Gemma **Bellincioni** w „Fedorze", 1898

czas na wielką scenę między dwojgiem bohaterów Sardou - jeden z najwspanialszych duetów operowych.

Udany chwyt zaskakuje nas w trzecim akcie, który rozgrywa się we Szwajcarii, na podgórzu koło Berna, w willi księżnej nad jeziorem. Wiejskie śpiewy, odgłosy dzwonów kościelnych, rogów alpejskich, śpiewy sabaudzkich chłopców - wszystko to tworzy sielankowe tło dla ponurego, pełnego namiętności przebiegu akcji. Łagodzi go z początku niewielki wesoły epizod. Zawdzięczamy go włączonej do dramatu postaci nieco zblazowanej, poszukującej sensacji hrabiny Olgi Suchariewej. W operze jest ona cyklistką. Śpiewa siedząc na bicyklu. Wreszcie! Dosyć długo czekano na operę rowerową. Może w końcu i muzyka wjedzie samochodem, o czym świadczyć może jej rytmiczny klekot.

Nie możemy jednak zbyt długo cieszyć się lekką konwersacją Olgi. Już pora na nieszczęście, na truciznę, na sieć, w którą nasza bohaterka wplątała się jak uciekające dzikie zwierzę. Sceny końcowe opery należą do najwspanialszych, najbardziej porywających i ekscytujących sekwencji fabuły, do jakich skomponowano muzykę. Fedora umiera w ramionach ukochanego, a na zewnątrz mały Sabaudczyk śpiewa monotonnie przerywaną pieśń: „Towarzyszka, która wyruszyła ze mną, nigdy więcej nie powróci". Do tego jeszcze - akordeon i triangel, udany finezyjny efekt. Widz dostaje gęsiej skórki. *Fedora* łączy w sobie dramatyczny ton, przypominający wcześniejszą operę Giordana *Mala vita*, z ilustracyjną techniką jego *Andrei Chénier*. Niezwykły umiar w stosowaniu środków wyrazu i mądra ekonomia w używaniu sposobów kreacji łagodzą tu spiętrzenie brutalności. Wszystko zaostrza się w przenikliwym wyrachowaniu i osiąga zamierzony efekt. Giordano prezentuje mieszankę niezwykle impulsywnego temperamentu i chłodnej kalkulacji, co czyni z niego twórcę teatralnego wielkiego formatu. Kompozytor dramatu muzycznego musi słuchać także oczami. Jego muzyka żyje bo-

Maria **Callas** w „Fedorze", 1956

wiem sceną i na scenie, we właściwym momencie wybucha silną detonacją, podczas gdy przedtem trzepotała niby motyl. Giordano celnie i pewnie trafia w nastrój, z zimną krwią podkłada dramatyczną minę, która wybucha co do sekundy. Można by powiedzieć: „Nie tyle dramat Sardou stał się operą, co sam Sardou okazał się operowym kompozytorem".

Do najlepszych pomysłów Giordana należy *arioso* Fedory w G-dur z końcowej sceny drugiego aktu „Ach, pozostaw mi moją skargę". Ta ciepła, pełna uczucia, deklamowana pieśń zawiera zarazem duże napięcie w zgrabnie skomponowanym duecie, a później prowadzi do rozładowania. Czegoś takiego może dokonać tylko muzyka. Przede wszystkim melodia w muzyce. Kompozytor potrafił się tym posłużyć, jego melodyczny zamysł uwidacznia się w najbardziej odpowiednim miejscu trzeciego aktu. Motywy Giordana pojawiają się jak sekwencje wspomnieniowe. Bohaterce dodano dwie powtarzające się, nieco rozciągnięte frazy melodyjne - tę pełną marzycielskiego wyrazu przy synkopowanym akompaniamencie, z celną *triolą* Mascagniego o miłości w ostatniej części tekstu, i drugą z energicznym, rytmicznym motywem zemsty z nienawiści. Także uczucia Ipanowa wyrażone są w powtarzającej się melodii. Jest ona miękka w *arpeggiach* harfowych i przypomina prawdziwą kantylenę.

Arturo **Colautti**, librecista opery.

W *Fedorze* znajdujemy spore odcinki typu deklamatorskiego. Dramatyczne *parlando* przewija się przez prawie całą pierwszą odsłonę i sporą część ostatniej. Nie brak też inteligentnych i gustownie dobranych detali. Przykładem może być sama instrumentacja opery. W naszych czasach - silnie rozwiniętej techniki orkiestralnej - partyturę *Fedory* zaliczyć należy do niecodziennych zjawisk. Giordano instrumentuje z wyszukaną subtelnością mimo bogatych, pikantnych zmian tonalnych i znakomicie brzmiącej, klarownej całości. Subtelny detal zdobi również pogodne sceny konwersacyjne, które kompozytor włącza niezwykle zgrabnie. Na przykład, przyjęcie u Fedory na początku drugiego aktu jest znakomicie rozegrane przez - niestety - nieco przyciężkawego walca. W tej scenie towarzyskiej nie czuje się ostrego dramatyzmu. Przesunięty on został na plan dalszy. Jest tam nawet miejsce na pieśni. Jedną z nich śpiewa Francuz adorując Rosjankę - coś w rodzaju *quodlibet* nawiązującego do rosyjskich pieśni ludowych.

Także dowcip kompozytora nie próżnuje. Pianista Bolesław Łaziński, rodak Chopina i poeta fortepianu, jakby ironicznie uderza kilka taktów z Chopinowskiego poloneza A-dur, co Giordano od razu wykorzystuje w nowym efekcie. Scena, w której Fedora niczym kotka przymila się do Ipanowa - aby wydrzeć z niego przyznanie się do winy - rozgrywana jest przy akompaniamencie fortepianu. Łaziński gra przed zebranym towarzystwem nokturn własnej kompozycji w tonacji H-dur, trawestując Chopina. Sytuacja nabiera dramatycznego napięcia, a orkiestra milczy. Jest to jedno z tych silnych zderzeń emocjonalnych, które osiągnąć można tylko w operze.

Kompozytor nie rezygnuje z takich efektów, zwłaszcza w scenach końcowych, które w jego muzycznej interpretacji stają się efektem piorunującym. Są oczywiście zamierzone, ale nie przesadzone, bowiem Giordano stosuje je z umiarem, trzymając w ryzach swój temperament muzyczny. I dzięki temu właśnie śmierć Fedory wzrusza. Kompozytor raczy Fedorę w ostatnich minutach czułą melodią. Wszystko pogrążą się w przepełnionych skargą dźwiękach czterech wiolonczeli, a delikatnej kantylenie Ipanowa towarzyszy nastrojowa przygrywka instrumentalna. Scenę zamyka śpiew chłopca sabaudzkiego. W ten sposób muzyka staje się odtrutką, unieszkodliwiającą śmiercionośną truciznę Fedory.

Julius **Korngold**

(fragment eseju napisanego z okazji premiery „Fedory"
pod batutą Gustava Mahlera w wiedeńskiej Hofoper, 1900)

Sławne polskie Fedory ze sceny dramatycznej

Gabriela Zapolska
grała Fedorę na scenie lwowskiej

Helena Modrzejewska
grała Fedorę na różnych scenach

Antonina Hoffmann
grała Fedorę na scenie krakowskiej

Helena Marcello-Palińska
grała Fedorę (jako Martę) na scenie warszawskiej
pod zmienionym przez cenzurę
tytułem "Księżna Marta"

Maria Przybyłko-Potocka
grała Fedorę na scenie warszawskiej

Sławne polskie Fedory ze sceny dramatycznej

Pierwsza

FEDORA

w Teatrze Wielkim

Premiera **26 stycznia 1910**

Dyrygent **Pietro Cimini**

Reżyser **Mikołaj Lewicki**

W roli tytułowej

Elena Bianchini-Cappelli

Afisze nie wymieniły nazwiska librecisty Colauttiego, który przygotował podłoże poetyczne dla muzyki Giordana. A należała mu się ta satysfakcja - zresztą dość tania - owo bowiem libretto, oceniając je ze stanowiska literackiego, jest utworem nader udatnym. Treści dostarczył mu słynny dramat Sardou *Fedora*. Przedstawiano go i u nas na scenie, przed dziewięciu laty, lecz ze względów cenzuralnych, dano w masce i pod przybranem nazwiskiem *Księżny Marty*. Rzecz rozgrywała się w Sycylii i w Paryżu, a bohaterami byli Włosi. W dramacie Sardou (i operze Giordana) bohaterami są Rosjanie, a jego tło zabarwiają motywy socjalistyczne.

Narzeczonego Fedory, kapitana armii rosyjskiej, zabito w sposób skrytobójczy. Według ogólnego zdania, pobudką zabójstwa były porachunki partyjne, zabójcą zaś - książę Loris. Poszlaki nabrały niemal pewności, gdy się dowiedziano, że Loris uciekł do Paryża przed tropiącą go policją. W ślad za nim podąża Fedora, tając w duszy zemstę okrutną za śmierć narzeczonego. Ponętna lwica salonów łatwo wikła księcia Lorisa w zastawione na niego zdradne sieci. Oczarowany wdziękami chytrej syreny, książę zapałał ku niej miłością gwałtowną, namiętną. Teraz Fedora ma go już w swoich rękach. Obsadza pałac agentami, którzy wracającego od niej ze schadzki księcia pochwycą i Sekwaną powiozą do Hawru. Tu okręt rosyjski przyjmie go na pokład i wyda w ręce władz swoich.

Gdy już wszystko przygotowano do wykonania piekielnego planu Fedory, stało się coś okropnego. W czułym z nią sam na sam, książę, zręcznie badany, wyznaje, że istotnie zabił jej narzeczonego, lecz nie ze względów partyjnych - o co go posądzają najniewinniej - lecz za uwiedzenie jego żony. Schwytał ich na gorącym uczynku: jego zabił, ona umarła ze zgryzoty. Na dowód składa listy kapitana, w których ten zapewnia żonę Lorisa, że będzie małżonkiem Fedory tylko pozornie, jej zaś nigdy kochać nie przestanie.

Okrutna prawda uderza Fedorę jak grom! A więc sympatyczny dla niej Loris niewinny, a winowajcą jej narzeczony, który ją zawiódł haniebnie, okłamał, znieważył! Straszliwe odkrycie stawia Fedorę w położenie bez wyjścia. Za wszelką cenę musi teraz zatrzymać księcia w swoim pałacu, jeśli nie chce, żeby wpadł w zasadzkę czyhających na niego ajentów policyjnych. I zatrzymała go za cenę - swej miłości.

Lecz niedługo trwało ich upojenie. Książę Loris otrzymuje listy z kraju, w których mu przyjaciel donosi, że gubernator, ojciec zabitego narzeczonego Fedory, wskutek denuncjacji pewnej kobiety, okrutnie prześladuje jego rodzinę: brata zabija, a pośrednio i matkę, zmarłą z rozpaczy po stracie syna.

Widok cierpień Lorisa wyprowadza Fedorę z równowagi: na kolanach błaga ona kochanka, aby przebaczył owej nieznanej mu denuncjantce, która działała niewątpliwie pod wpływem miłości dla zabitego, a z nienawiści dla zabójcy.

- Toś ty nią była! - ty! którą tak ukochałem i wszystkie tajemnice wyjawiłem... - szepce przerażony.

Odepchnięta z pogardą Fedora wypija truciznę i umiera, uzyskawszy przebaczenie ze strony Lorisa.

Po wystawieniu tego dramatu długo krzyżowały się w krytyce zdania wręcz sobie

przeciwne. Jedni okadzali głośnego autora *Fedory* bezwzględnymi pochwałami, inni krytykowali surowo. I dowodzili, że dał: dobre role zamiast charakterów, intrygę zwykłą zamiast psychologii, wybuchowe momenty oświetlone sztuczkami teatralnemi zamiast następstw logicznych przyczyn, tkwiących w duszy bohaterów sztuki, wreszcie wymawiali mu oddziaływanie na uczucia słuchacza melodramatycznością silnie napiętych sytuacji i bajką, wprawdzie bardzo prostą, ale też i bardzo zajmującą, urozmaiconą historiami zabójstw na tle partyjnym, rozgrywaną po części przez salonowców, po części przez szpiegów i spiskowców. To wszaże nie ulega wątpliwości, że Sardou, złożywszy w ręce wykonawczyni roli tytułowej główne sprężyny intrygi i kierownictwo wszystkiemi czynnikami dramatu, stworzył właściwie jedną tylko rolę, ale za to wielką, niezmiernie efektowną i podatną do popisu aktorskiego. Dzięki właśnie tej roli, odtwarzanej przez Sarę Bernhardt, *Fedora* obiegła tryumfalnie wszystkie większe sceny europejskie.(...)

Giordano, pokusiwszy się o utworzenie opery konwersacyjnej, wykazał odwagę niemałą. Operując przeważnie melodią, barwnym kolorytem instrumentacyjnym i nastrojami, udało mu się urobić partycję nie pozbawioną cząstek silnego wrażenia (...).

Zgodnie z modą doby obecnej, rolę uwertury dogrywa krótki, ale bardzo ładny, w pogodnym przeważnie nastroju utrzymany wstęp orkiestrowy, w którym objawiają się tematy miłości i nienawiści Fedory. Charakterystyczną pierwszą scenę (zabawa służby kapitana) oparł Giordano na rytmach muzyki rosyjskiej, które zresztą dość często ujawniają się w całej operze. Romans księżnej Fedory, w guście Pucciniego, osnuty na pięknej melodii lirycznej, mile pieści ucho, jak znów w wybornie opracowanej scenie śledztwa i zaprzysiężenia zemsty przez Fedorę, wre potężna siła dramatyczna, dobrze ilustrująca słowa dramatu, charakter sytuacji i uczucia, rozpierające piersi uczestników tej sceny.

Akt drugi rozpoczyna zręczny walc, utrzymany w stylu Czajkowskiego (w scenie balu u Fedory w Paryżu), po czym dyplomata de Siriex śpiewa słynny romans rosyjskiego kompozytora Alabjewa - *Słowik*.

Jedną z najpiękniejszych pereł partycji Giordana stanowi następująca po tym romansie, wysoce oryginalna scena popisu pianisty (w oryginale polskiego, u Giordona włoskiego). Na tle muzyki owego wirtuoza (bez udziału orkiestry) Fedora zręcznie wydobywa z Lorisa tajemnicę zabójstwa. Kontrast muzyki klasycznej, w nastroju pogodnej, a w formie przejrzystej, z nastrojem podstępnego wciągania Lorisa w zdradzieckie obieże przez mściwą Fedorę, oraz kontrast rozanielonych słuchaczów, okalających fortepian, z błyskawicami nienawiści, krzyżującymi się w oczach Fedory, dziwnie silne wywiera wrażenie swą niezwykłością. Scena pisania listu jest muzycznie piękna bez wątpienia, ale nastrój jej liryczny nieodpowiednio odtwarza dźwiękami uczucia Fedory, piszącej denuncjację na Lorisa. W silnym finale tego aktu (opowieść Lorisa o uwiedzeniu jego żony i zabiciu uwodziciela), rozbrzmiewa donośnie nuta dramatyczna, w niektórych momentach zapożyczona ze skarbnicy Chopina i Pucciniego.

Pietro **Cimini**, dyrygent pierwszej „Fedory" w Warszawie

Mikołaj **Lewicki**, reżyser pierwszej „Fedory" w Warszawie

Elena **Bianchini-Cappelli**, pierwsza warszawska Fedora (tu w roli Lady Makbet w "Makbecie" Verdiego)

Z aktu ostatniego zasługuje na wzmiankę pochlebną: sam wstęp orkiestrowy, ładny, choć naśladujący muzykę sielankową górali szwajcarskich (rzecz dzieje się w Szwajcarii); gwałtowna scena Fedory z Lorisem, wreszcie scena śmierci Fedory, pełna wyrazu dramatycznego, w dobrym stylu utrzymana i na pięknej osnuta melodii. Że wszystkie te cząstki partycji *Fedory* wywierają duże wrażenie, to pewne. (...)

Bohaterką wieczoru była pani Bianchini-Cappelli, wykonawczyni roli tytułowej, olbrzymiej, trudnej niezmiernie i męczącej, co nie dziwne, bo Fedora przez całe trzy akty prawie nie schodzi ze sceny. Z tak wielkiego zadania wywiązała się p. Cappelli w sposób zaszczyt jej przynoszący. Jako aktorka uwydatniła w swej bohaterce charakter niepospolity, porywczy równie w uniesieniach miłosnych, jak i w uczuciach nieszlachetnych; a przy tym chytry, podstępny, okrutny i zarazem tkliwy. Jako śpiewaczka zdumiewała wytrzymałością swego pięknego sopranu i jego sprawnością techniczną, oraz wysoką umiejętnością modulowania nim tych uczuć, jakie w danym momencie gościły w jej sercu. Ona też głównie skupiała na sobie uwagę słuchaczów, i ona *robiła* powodzenie operze Giordana.

P. Ischierdo w roli księcia Lorisa miał kilka chwil szczęśliwych, sam jednak nie uszczęśliwiał publiczności swym śpiewem, często poprawnym, nie zawsze jednak artystycznym.

Wykonawcy ról pomniejszych: pani Lucchini, pp. Minolfi, Fiore, a zwłaszcza Baldini, wywiązali się z zadania z powodzeniem zupełnem.

Osobną wzmiankę poświęcam panu Papiemu, drugiemu kapelmistrzowi opery, który w roli pianisty uwydatnił niemałe zdolności wirtuozowskie: dobrą technikę i dużo smaku artystycznego.

Orkiestrę prowadził znakomity - jak już wiemy - kapelmistrz Cimini; nie dziwne więc, że cieniowała wykwintnie i nie głuszyła śpiewaków, uwydatniając przy tym piękność wszystkich szczegółów kolorystycznych, gęsto zalegających szpalty partycji *Fedory*.

Wystawa, kostiumy bogate - zwłaszcza Fedory, wspaniałe i nadzwyczajnie efektowne - oraz cała praca reżyserska, były bez zarzutu. Na jeden tylko szczegół zwracam uwagę reżyserii, który winien być poprawiony na przedstawieniach następnych. Oto Fedora w scenie ostatniej wypija truciznę z filiżanki, z której chwilę przed tym ktoś pił... herbatę, a powinna była otruć się jadem, ukrytym w krzyżu, na jej szyi zawieszonym.

Publiczność przyjmowała bardzo życzliwie premierę i jej wykonawców, a zwłaszcza znakomitą przedstawicielkę roli tytułowej, panią Bianchini-Cappelli.

Aleksander **Poliński**

(recenzja z warszawskiej premiery w „Kurierze Warszawskim",1910)

Kto próbuje dziś trafić na ślad Umberta Giordana i zagląda do przewodników operowych, ma do czynienia z osobliwym fenomenem: im szersze wydanie - tym mniejsza szansa odnalezienia czegoś o tym kompozytorze. Jeszcze do niedawna uważany był za twórcę jedynego genialnego dzieła - *Andrei Chénier*. Ostatnio sceny operowe świata stopniowo zaczęły również odkrywać inne jego utwory.

Fedora nie powinna stanowić ryzyka dla dyrektorów współczesnych teatrów operowych. Cieszyła się ona wielkim powodzeniem i to w warunkach włoskiej praktyki operowej, która wprawdzie umiała produkować sukcesy, ale też skazywała dzieła na bezlitosną klęskę. Trzeba przyznać, że mediolański triumf *Fedory*

Zmienny los FEDORY

w rolach tragicznej pary kochanków wspierały dwie gwiazdy światowego formatu: Gemma Bellincioni i Enrico Caruso, a także reżyser, który wedle wymagań autora sztuki teatralnej, Victoriena Sardou - potrafił w odpowiednim momencie nadać wyraz „najmniejszemu szczegółowi, jak przesunięte krzesło, przymknięte drzwi, czy pojedynczy gest".

Prapremiera *Fedory* stała się niekwestionowanym sukcesem dopiero wtedy, kiedy Enrico Caruso doszedł w drugim akcie do słynnej arii „Amor ti vieta" i musiał ją bisować. To zainteresowanie publiczności zadecydowało o pozostaniu opery w repertuarze, co ostatecznie wpłynęło na jej kasowy sukces. W tamtych czasach nie był ważny żaden kontrakt zawarty między kompozytorem a impresa-

riem, jeśli publiczność nie zaakceptowała dzieła. Dosyć często zdarzało się, że zrywano przedstawienia z powodu niezadowolenia publiczności, czego następstwem był zwrot pieniędzy za bilety.

Czerpanie dochodów z prowadzenia teatrów operowych we Włoszech XIX wieku było nie mniejszą sztuką, co napisanie opery. W 1867 r. teatry stały się własnością komunalną, a gminy miały możliwość, ale nie miały obowiązku utrzymywania tego „dobra dla nielicznych". Aby osiągnąć sukces, kompozytorzy operowi musieli pokonać wiele przeszkód. Dla przykładu, debiutanci zobowiązani byli uiszczać opłatę, kiedy chcieli przenieść któryś ze swoich utworów z małego do bardziej prestiżowego teatru. Rzadko któremu impresariowi udawa-

Lina **Cavalieri**, śpiewała Fedorę w Paryżu, 1905 i Nowym Jorku, 1906

Maria **Jeritza**, śpiewała Fedorę w Nowym Jorku, 1923 i Londynie, 1925

ło się odnosić korzyści materialne ze swojej kariery. Wielu z nich, kompletnie zubożałych, dzieliło z czasem los portierów lub woźnych. Nic dziwnego, że wobec tak niepewnych zysków z twórczości operowej kompozytorzy często imali się solidniejszych zawodów. Umberto Giordano był jednym z nielicznych, którzy nie mieli innych źródeł zarobku, jak choćby posada kapelmistrza czy nauczyciela.

W roku prapremiery *Fedorę* wystawiono na dwunastu włoskich scenach. Podróżowała także do Buenos Aires i Rio de Janeiro w Ameryce Południowej, którą do pierwszej wojny światowej uważano za włoską prowincję operową. Z powodzeniem przemierzyła też *Fedora* Europę i inne rejony świata. W 1901 r. była po-

kazywana w Bukareszcie, Konstantynopolu i Kairze. W 1902 r. w Budapeszcie i Melbourne, w 1903 r. w Berlinie i Genewie, w 1905 r. w Paryżu, w 1906 r. w Londynie i Nowym Jorku (a w 1910 r. także w Warszawie - przyp. red.). W ostatnim czasie *Fedora* odniosła m.in. sukces na Festiwalu w Bregenz w 1993 r., a na sezon 1994/95 zaplanowano ją w Państwowej Operze Wiedeńskiej.

Jednym z powodów jej popularności w pierwszych latach XX wieku był niewątpliwie pierwowzór Victoriena Sardou z ulubioną rolą Sary Bernhardt. Inna sztuka, jaką Sardou napisał potem specjalnie dla Bernhardt - *Tosca* również stała się operowym przebojem. Jednak w odróżnieniu od opery Pucciniego, *Fedora* wkrótce zniknęła z afiszów. Jaki był tego powód?

Maria **Callas**, śpiewała Fedorę w Mediolanie, 1956

Nadmiar czegokolwiek obniża jego wartość. Włochy były krajem produkcji operowej, określanej często mianem przemysłu. Od XVII do początków XX wieku każdy tamtejszy kompozytor był twórcą operowym. Pojęcie „muzyka włoska" znaczyło *belcanto* i włoską operę. Z tak dużej oferty łatwiej było wybierać nieliczne utwory, a większością w ogóle się nie zajmować.

Ani Włochy, ani opera nie cieszyły się zresztą dobrą sławą wśród historyków muzyki spoza Włoch. A zwłaszcza weryzm - kierunek stylistyczny, do którego zaliczano Giordana (rozumiany początkowo negatywnie, jak wiele pojęć). Tylko jednemu reprezentantowi tego stylu, a mianowicie Giacomo Pucciniemu, historycy myuzyki nie odmawiali geniuszu, przy czym oceny takie - raz zapisane - by-

Mara **Zampieri**, śpiewała Fedorę w Bregenz, 199

ły bezkrytycznie przekazywane dalej przez następne pokolenia. Historyk opery Donald Grout określił muzykę Giordana jako „ciężką i staroświecką", zapewne w porównaniu z muzyką Richarda Wagnera. Żadnej z oper Giordana nie uznawał za znaczącą pod względem muzycznym, a samego kompozytora uważał za „uzdolnionego, lecz powierzchownego". Nawet jeśli te uogólnienia brzmią niezbyt naukowo, powstrzymywały one zapewne wielu dyrektorów teatrów operowych przed umieszczeniem *Fedory* w swych repertuarach. Nie bez znaczenia były wreszcie słowa pisarza i krytyka muzycznego Bernarda Showa, który skrytykował tę operę jako *sardoudlenie* (po angielsku *Sardoodledom*).

Fedorę często spotykał zarzut, że zawiera tylko jedną arię. A przecież opera ta

Agnes **Baltsa** i José **Carreras** śpiewali Fedorę i Lorisa Ipanowa w Zurichu, 1992

jest znacznie bogatsza w atrakcyjne pod względem muzycznym fragmenty, jak choćby orkiestrowe *intermezzo* w połowie drugiego aktu, w którym rozbrzmiewają tłumione przez Fedorę uczucia, lub muzyka w scenie finałowej, towarzysząca powolnej śmierci tytułowej bohaterki. Kiedy porównamy jej śmierć ze śmiercią jej konkurentki operowej Toski, która bez pożegnania rzuca się ze szczytu murów zamku - okazuje się, że dzięki Giordano możemy towarzyszyć ostatnim tchnieniom Fedory w sposób nieporównywalnie intymny i osobisty. Aż dziwne, że sztuka teatralna Sardou i oparta na niej opera Giordana nie została jeszcze sfilmowana.

Irene **Suchy**

FEDORA

i jej siostry

O narodowej i kulturowej tożsamości bohaterki

Anna Karamazow - taki wieloznaczny tytuł nosił pewien film z Moskwy, który parę lat temu prezentowany był - nie bez powodzenia - na festiwalu w Cannes. Bohaterka o imieniu chorobliwie namiętnej Anny Kareniny z powieści Lwa Tołstoja i nazwisku nierozłącznie związanym z dręczącym ojcowsko-synowskim syndromem z powieści Fiedora Dostojewskiego, wraca ze stalinowskiego więzienia, szuka sprawcy swego nieszczęścia i w końcu zabija go w wybuchu wściekłej zemsty. Prezentowana przez niezapomnianą Jeanne Moreau, tragicznie zrozpaczona, lecz prawie nigdy nie pozbawiona elegancji Anna porusza się - zgodnie z życzeniem swego twórcy Rustama Hamamowa - jak w odurzeniu między przeszłością a teraźniejszością, między zmorą a rzeczywistością, między pełną cytatów i estetyzującą fikcją a wierną rzeczywistości i wzbudzającą trwogę autentycznością.

Bohaterka Colauttiego i Giordana, księżna Fedora Romazow spokrewniona jest z tą rozdartą przez namiętność, postmodernistyczną istotą. Jej imię w formie żeńskiej nie jest jednak w Rosji używane. Kim więc jest ona sama, Fedora Romazow, rosyjska księżna z mitycznego Sankt Petersburga? Mityczną „rosyjską duszą"? Wyrafinowaną francuską postacią sceniczną? Typową włoską kreacją okresu *fin de siècle*? Spróbujmy najpierw zrozumieć, na czym polega dramat Fedory Romazow, jakie motywy zawiera jej okrutna, lecz także wzruszająca historia.

W pierwszym akcie, zrozpaczona księżna po śmierci swego narzeczonego przysięga zemścić się na jego mordercy. Motyw numer jeden: zemsta. W drugim akcie, prześladowczyni „uwodzi" swego wroga, aby go zdemaskować i doprowadzić do śmierci. Motyw numer dwa: zamierzone uwiedzenie przeciwnika. Jednocześnie Fedora zakochuje się jednak w swoim wrogu. Motyw numer trzy: miłość. Mimo to bezlitosna mścicielka denuncjuje wroga i jego potencjalnych współwinnych. Motyw numer cztery: denuncjacja. W trzecim akcie, zakochana

Sara **Bernhardt** w roli Fedory

i otumaniona miłością arystokratka żałuje swego zbrodniczego czynu i prosi o przebaczenie, a że nie będzie jej przebaczone - w bezdennej rozpaczy popełnia samobójstwo. Motyw numer pięć: pokuta - samobójstwo.

Powiadano, że motywacyjna konstrukcja u Sardou, w formie konsekwentnej kolejności motywów, jest rzadkością. I przyjrzawszy się dokładniej dochodzi-

my do wniosku, że tkanina motywów w *Fedorze* tworzy raczej barwny ornament niż konsekwentny wzór. Bowiem pośrednio i pod wpływem elementów zewnętrznych motyw zemsty ustępuje miłości i denuncjacji. Jedynym bezpośrednim skutkiem motywu zemsty jest samobójstwo Fedory. Mamy więc pełne prawo do sprawdzenia tych dowolnie powiązanych motywów pod kątem ich „narodowej tożsamości". Bohaterowi opery, panu De Siriex, cudzoziemcowi z Europy Zachodniej, librecista wkłada w usta swoje poglądy o rosyjskiej kobiecie (pozornie o Fedorze jako jej symbolu): „Ołtarz, otchłań, tajemnica! Anioł i żmija, Cyganka i królowa, orientalne słońce i północny mróz. Oto rosyjska kobieta..." I zgrabny kompozytor dobrał do tej nie specjalnie oryginalnej dwuznaczności muzykę sławnej rosyjskiej romancy „Słowik" Aleksandra Alabjewa. Tej samej, którą takie śpiewaczki, jak: Viardot, Patti i Sembrich-Kochańska chętnie włączały do sceny lekcji śpiewu w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, a którą wszystkie rosyjskie koloratury - Rozyny do dziś śpiewają z ogromnym oddaniem.

Motyw zemsty pojawia się rzadko w powiązaniu z żeńskimi postaciami rosyjskiej beletrystyki, od Puszkina po Bułhakowa kobiety są raczej posłuszne i litościwe. U okrutnego Lermontowa zemsta należy do typowo męskich czynów. Puszkinowska Natasza jest zdolna do zemsty wówczas, kiedy przeistoczyła się we wrogą ludziom rusałkę (*Rusałka*), u Bułhakowa namiętna Małgorzata staje się wściekłą mścicielką wówczas, kiedy zostaje zaczarowana i istnieje poza rzeczywistością (*Mistrz i Małgorzata*). Także w operze rosyjskiej trudno znaleźć mszczące się kobiety; jedynie ponurą, jednobarwną księżnę w *Czarodziejce* Czajkowskiego i zrozpaczoną Lubaszę w *Carskiej narzeczonej* Rimskiego-Korsakowa. Do chłodnego i celowego uwiedzenia wroga i zamordowania zdolna jest tylko jedna rosyjska bohaterka - biblijna terrorystka Judyta z Aleksandra Serowa, która powstała z sympatii do włoskiej primadonny i uosabia raczej triumfującą nad diabłem Ecclesię niż określony typ kobiety. Dwie inne uwodzicielki rosyjskiej opery - chłodna, w zachodnim stylu pewna siebie Polka Maryna Mniszchówna w *Borysie Godunowie* oraz erotyczna, orientalnie lubieżna Kończakówna w *Kniaziu Igorze* Borodina - są z rosyjskiego punktu widzenia obce i wrogie, bo uwodzą naiwnego Rosjanina nie tyle z zemsty, ile dla politycznego interesu.

Cechy *femme fatale* można odnaleźć w kobiecych postaciach wielkiego Dostojewskiego, w powieściach: *Gracz*, *Idiota*, *Bracia Karamazow*. Do tego rodzaju bohaterek zaliczyć też można postać Szemachańskiej Królowej w *Złotym koguciku* Rimskiego-Korsakowa. Jest ona jedyną Rosjanką, która niechcący denuncjuje zbrodnię swego kochanka i następnie pada ofiarą jego zemsty, popełnia publicznie zainscenizowaną namiastkę samobójstwa. Gdyby rosyjska księżna Fedora nie mogła znaleźć duchowego pokrewieństwa wśród swoich rodaczek, to czy nie lepiej byłoby szukać jej sióstr wśród Francuzek?

Mówiąca po francusku Fedora, którą Sardou stworzył „skrojoną na miarę" dla największej w swoim czasie francuskiej tragiczki Sary Bernhardt, odróżnia się od swego operowego wcielenia. Ponieważ Sardou nie stosuje żadnych monologów, więc teatralne repliki Fedory są uboższe, ale także chłodniejsze niż te diwy operowe. W miejscu, gdzie śpiewaczce ofiarowano *arioso* o „dużych wiernie błyszczących oczach", artystka dramatyczna mówi lakonicznie o swoim kochanku: „on jest lepszy niż na portrecie". Jak wszystkie kobiety w dramatach Sardou, „Fedora należy do namiętnej i impulsywnej rasy, więc musi zapłacić za krótkotrwałe szczęście". Przypomnijmy sobie w tym miejscu trwałe związki łączące Sardou z mistrzem *grand-opery* Eugènem Scribem! Nie zapomnijmy triumfalnego pochodu *femme fatale* we francuskiej operze ostatniego ćwierćwiecza XIX wieku (z gorzko-słodką Dalilą na czele)! Wspomnijmy także niesprecyzowane, niepewne, nieszczęsne postacie u Cazotte'a, Mérimée i Baudelaire'a. To wygląda jak paradoks. Im lepiej to sobie uświadomimy, tym jaśniejsze staje się, że paryskie związki petersburskiej księżnej podkreślają nie tyle nawet jej francuskie cechy, lecz raczej ową szczególną zachodnioeuropejską kulturową tożsamość, która każe postrzegać „rosyjską kobietę" oczami Europy Zachodniej. Paryż - stolica XIX-wiecznego świata - czyż nie było to właśnie miejsce, gdzie owa tożsamość w swojej dzisiejszej formie powstała najwcześniej?

A mimo to namiętna Fedora należy także duszą i ciałem do włoskiej opery w erze neorealizmu, w okresie, który Anglik Michael Scott określił jako „AC" (after *Cavalleria*). Nie jest przypadkiem, że Gemma Bellincioni, kreująca Fedorę, a także Santuzzę w prapremierze *Rycerskości wieśniaczej*, zainagurowała nową epokę we włoskiej operze. Co najmniej dwie prawdziwe siostry ma Fedora wśród włoskich bohaterek operowych: zrozpaczoną chłopkę Santuzzę (denuncjującą z zemsty niehonorowe postępowanie swego byłego kochanka) oraz zazdrosną Toskę, która denuncjuje nieumyślnie i kończy samobójstwem. „Żaden słowik, lecz ptak wichury" - obie te cechy, podziwiane przez Boito i Verdiego, posiadała Gemma Bellincioni.

Jeśli już mowa o Verdim, to nie wolno zapominać także o jego namiętnych bohaterkach, o heroinach, które z zemsty denuncjowały swoich kochanków, jak przekorna księżniczka Eboli i pewna siebie Amneris, córka faraona. I jeśli owe mieszkanki krajów południowych uchodzić mogą za potencjalne matki Fedory, to i ona ma wówczas naturalną wnuczkę w postaci włoskiej arystokratki w filmie *Senso* Luchina Viscontiego, która denuncjuje swego pozbawionego zasad austriackiego kochanka... Jest więc Fedora urodzoną Włoszką?

Dwie mroczne potęgi: tajna policja i nihiliści stoją nieustannie w tle wszelkich prywatnych wydarzeń w *Fedorze*, co w prawdziwej Rosji prawie zawsze było na porządku dziennym: od czasów Puszkina aż po dzień dzisiejszy. Nazwisko Grecz w operze Giordana zapożyczone zostało od sławnego pisarza epoki puszkinowskiej (który stał się denuncjatorem), autora powieści o tak osobliwych tytułach jak *Czarna kobieta* lub *Niemiecka podróż*. Tajna policja kontrolowała korespondencję Puszkina i prześladowała poetę. Do dziś stoją w centrum Moskwy ogromne budynki KGB - „ulepszonego" następcy tajnej policji. Nie są bynajmniej miejscem pamięci, lecz dobrze funkcjonującym zakładem produkcyjnym.

Problem nihilistów w Rosji też wyma-

ga dokładniejszego objaśnienia. Premiera dramatu Sardou odbyła się w 1882 r., w dwa lata po śmierci cara Aleksandra II, który zginął od bomby terrorysty o nazwisku Griniewicki. Wymieniani stale w *Fedorze* nihiliści zawdzięczają swoją nazwę pisarzowi Iwanowi Turgeniewowi. W jego *Ojcach i synach* (1863-1865) po raz pierwszy rosyjski spiskowiec został nazwany tym terminem. Pierwszego zamachu na Aleksandra II dokonano już w 1866 r. Warto też wspomnieć, że opera Serowa *Judyta*, wystawiona w 1863 r. (na początku panowania Aleksandra II), uchodzić może za zapowiedź terrosystycznej epoki. Także powieść Andrieja Biełowo *Petersburg*, bilansująca mit o tym mieście, nie przypadkowo wiąże się z tematem terrozyzmu. „Przywłaszczenie historii" (tak typowej dla *pièce bien faite*) od Scribe'a przez Sardou, przyjmuje w *Fedorze* postać zgrabnej mieszanki. Stylizowane aluzje do beletrystyki Turgeniewa, Tołstoja lub Dostojewskiego zmieszane są ze stosunkowo precyzyjnym oddaniem historycznego tła. W pierwszym akcie - upiorny Petersburg z *Białych nocy*, *Zbrodni i kary*, *Braci Karamazow*, wraz z postaciami Grecza i hrabiego De Sirex, przenika do przytulnej atmosfery wspaniałego pałacu w guście Lwa Tołstoja (*Wojna i pokój*, *Anna Karenina*).

Terrorystyczne napięcie z Petersburga przenosi się aż do Paryża. Statek na Sekwanie uosabia wcale nie komiczne rosyjskie niebezpieczeństwo. Morderstwo Trockiego może być przykładem takiej wszechobecności. Fałszywy Chopin, funkcjonujący jako szpieg, dodaje paryskiej willi iście petersburskiego posmaku. Przypominają się polityczne rozmowy z jaskini ruletki w *Graczu* Dostojewskiego i zagraniczne pogawędki rosyjskiego towarzystwa w noweli Turgeniewa *Wiosenne wody*. Szczęśliwy pomysł Colauttiego, aby ostatni obraz przenieść z burzliwego Paryża Sardou do idyllicznej Szwajcarii, kojarzy się z piękną podróżą miłosną Anny Kareniny z jej wybrańcem Wrońskim po zdecydowanym zerwaniu z rodziną.

Pojawia się też typowa dla Rosjan nostalgia, kiedy tęsknota za ojczyzną nie pozwala na rozłąkę. Stąd w ostatnim akcie owe koszmarne odkrycia na temat typowo rosyjskich losów bliskich pozostawionych w Petersburgu. List i zawarte w nim wiadomości zawsze odgrywały u Sardou doniosłą rolę. Ale czyż list w *Fedorze* nie jest szczególnym symbolem, łączącym głównych bohaterów ze stale przyciągającym, mistycznym światem ojczyźnianego Petersburga?

Tak więc w *Fedorze* żyje prawdziwie włoska postać operowa w zręcznie skonstruowanych schematach wyrafinowanej, francuskiej techniki scenicznej, wzbogaconej fragmentami rosyjskiej muzyki, rosyjskiej historii i beletrystyki, z jej całkowicie fikcyjnym, lecz mimo to zapierającym dech życiem. Fedora byłaby doskonałą „postmodernistyczną konstelacją", gdyby jej twórcy oszczędzili swojej bohaterce szczypty ironii. Nie jest więc ona postmodernistyczna - w przeciwieństwie do swej filmowej siostry Anny Karamazow.

Wyczuwa się jednak w tej postaci z epoki *fin de siècle* typowo zachodnioeuropejską tożsamość kulturową, którą dzisiaj - w czasach kryzysu narodowych tożsamości - uznać należy za alternatywę nienawiści rasowej i samozagłady.

Aleksiej **Parin**

Realizatorzy / Producers

José Maria Florêncio Júnior
Kierownik muzyczny / Music director

Piotr Szalsza
Reżyser / Director

Mariusz Chwedczuk
Scenograf / Set designer

Xymena Zaniewska
Projektantka kostiumów
Costume designer

Zofia Rudnicka
Choreograf / Choreographer

Obsada / Cast

Księżna Fedora Romazow / Princess Fedora Romazoff

Monika Chabros

Joanna Cortés

Ewa Iżykowska

Barbara Rusin-Knap

Książę Loris Ipanow / Count Loris Ipanoff

Sylwester Kostecki

Bogusław Morka

Ryszard Wróblewski

Obsada / Cast

Hrabina Olga Suchariew / Countess Olga Sukarev
Teresa Krajewska, Krystyna Wysocka-Kochan
Hrabia / Count Jean de Siriex, francuski dyplomata / a French diplomat
Krzysztof Borysiewcz, Zbigniew Macias
Dimitrij, młody służący / a young groom
* * *
Mały Sabaudczyk / A little Savoyard
* * *
Désiré, kamerdyner / a valet
Andrzej M. Jurkiewicz, Tadeusz Pszonka
Baron Rouvel
Jacek Parol, Adam Zdunikowski
Kiryl, stangret / Cyril, a coachman
Czesław Gałka, Bronisław Pekowski
Doktor Borow, przyjaciel Ipanowa / Doctor Boroff, friend of Ipanoff
Ryszard Cieśla, Andrzej Zagdański
Grecz, komisarz policji / Gretch, a police officer
Robert Dymowski, Mieczysław Milun
Lorek, chirurg / Loreck, a surgeon
Eugeniusz Banaszczyk, Jan Dobosz
Nikołaj, lokaj / Nicolai, a footmen
Mikołaj Konach, Ryszard Morka
Siergiej, lokaj / Serge, a footmen
Bogdan Paprocki, Józef Stępień
Michaił, odźwierny / Michael, a porter
Zbigniew Bogdański (aktor)
Bolesław Łaziński, pianista / a pianist
Piotr Kopiński (pianista)
Müller, lekarz / a doctor
Wiesław Borkowski (statysta)
Marka, pokojówka / a maid-servant
Krystyna Jaźwińska
Wasilij, służący / Basil, a servant
* * *
Iwan, agent policji / Ivan, a constable
* * *
Soliści, Balet i Orkiestra Teatru Wielkiego
Dzieci z Chóru Alla Polacca
Soloists, Ballet and Orchestra of the Wielki Theatre
Children Chorus Alla Polacca

Dyrygent / Conductor
José Maria Florêncio Júnior

Eva **Marton** w roli Fedory

Fedora Treść opery

AKT I Sankt Petersburg. Styczniowy wieczór 1881 roku.
Dom hrabiego Władimira Andriejewicza Jaryskina.

Bogata wdowa, księżna Fedora Romazow niespodziewanie przerywa pijatykę i swawole służby hrabiego Władimira, którego wkrótce ma poślubić. Na próżno czekała na niego tego wieczora.

Zajeżdżają sanie. Wraz z komisarzem policji Greczem do środka wbiega dwóch mężczyzn niosących rannego. Za nimi podąża francuski dyplomata, hrabia De Siriex. Fedora z przerażeniem rozpoznaje w rannym swego narzeczonego Władimira. Dogląda go dwóch lekarzy: dr Lorek i dr Müller.

Zdenerwowana księżna wzywa Grecza, aby w obecności całej służby przeprowadził śledztwo. Stangret Kirył wie jedynie o dwóch strzałach z pistoletu i obcym mężczyźnie, który pozostawił ślady krwi na śniegu przed pawilonem na terenie strzelnicy. De Siriex przypadkowo natknął się na wzburzonego Kiryła i opowiada teraz jak znaleźli śmiertelnie rannego Władimira wewnątrz pawilonu.

Podejrzenie pada na nihilistów, przez których ranny hrabia czuł się zagrożony jako syn szefa policji, generała Jaryskina. Mały służący Dimitrij przypomina sobie nieznajomego mężczyznę, który dzisiejszego ranka zjawił się tu w domu i po zabraniu kilku listów szybko się oddalił. Fedora od razu upatruje w obcym człowieku mordercę i na swój święty bizantyjski krzyż przysięga pomścić Władimira. Odźwierny Michaił pamięta nawet nazwisko nieznajomego, był nim sąsiad hrabiego Władimira, książę Loris Ipanow. Komisarz Grecz wraz ze swymi ludźmi wdziera się do sąsiedniego domu, ale okazuje się, że domniemany morderca zdążył uciec. W tym czasie hrabia Władimir Jaryskin umiera wskutek odniesionych ran. Rozpacz Fedory nie zna granic.

Akt II Paryż. 13 marca 1881 roku.
Dom księżnej Fedory Romazow.

W ślad za przebywającym na emigracji Lorisem Ipanowem, Fedora udała się do Paryża. Wśród gości na przyjęciu w jej domu znaleźli się: rosyjska hrabina Olga Suchariew, najnowszy obiekt jej westchnień - polski pianista Bolesław Łaziński, hrabia Loris Ipanow, zaprzyjaźniony z nim doktor Borow, dyplomata De Siriex, baron Rouvel, komisarz Grecz oraz najbliżsi przyjaciele księżnej.

Fedora zdążyła już skutecznie zawrócić w głowie Lorisowi, ale ciągle szuka dowodu na to, że jest on mordercą Władimira. Jej uczucia wobec hrabiego wahają się między nienawiścią a sympatią. Podczas gdy Borow ostrzega Lorisa przed piękną księżną, ona opowiada hrabiemu de Siriex o swych planach udowodnienia winnemu zbrodni. Żartobliwą sprzeczkę Olgi z De Siriex dyplomata łagodzi wesołą pieśnią o rosyjskich kobietach.

Niecierpliwa Fedora pragnie dowiedzieć się prawdy. Tymczasem Loris wyznaje jej płomienną miłość czując, że jego zaloty nie pozostawiają księżnej obojętną. Trwa koncert pianisty Łazińskiego. Fedora skłania wreszcie Lorisa do przyznania się, że to on zabił Władimira. Hrabia Ipanow twierdzi jednak, że jest niewinny, na co Fedora reaguje z sarkazmem i odrazą. Zmusza Lorisa, aby po wyjściu gości powrócił i wyjawił jej szczegóły zajścia.

Goście księżnej są zachwyceni koncertem Łazińskiego, ale nadchodzi przerażająca wiadomość z Petersburga o zamachu na cara Aleksandra. Wstrząśnięta wieścią Fedora żegna przyjaciół i zatopiona w myślach oczekuje na Lorisa. Postanawia napisać list do szefa policji, generała Jaryskina, co jest równoznaczne z wyrokiem śmierci na Lorisa. Dopisuje jeszcze imię jego brata Walerija i przekazuje zapieczętowany list komisarzowi Greczowi. Zgodnie z umową, na dany sygnał ma on porwać Lorisa i potajemnie przewieźć do Rosji.

Wreszcie pojawia się Loris. Fedora przyjmuje go chłodno oskarżając, że jest zabójcą i nihilistą. Hrabia wyjawia przed nią okoliczności morderstwa. Zabił Władimira jako kochanka swej żony Wandy. Fedora jest zaskoczona, lecz wciąż jeszcze powątpiewa. Czyta list miłosny Władimira do Wandy i w tym momencie cały jej świat wali się w gruzy. Z listu dowiaduje się, że Władimir pragnął poślubić ją tylko ze względu na majątek.

Loris odtwarza teraz szczegóły zajścia w pawilonie na strzelnicy: Władimir Jaryskin został tam zaskoczony podczas schadzki z Wandą i ranił Lorisa, który dopiero w afekcie oddał śmiertelny strzał, a Wanda zbiegła i wkrótce potem zmarła. Oburzona tą opowieścią, a jednocześnie pełna współczucia i czułości dla Lorisa, Fedora usiłuje zyskać na czasie, nie wie co dalej począć. Kiedy rozlega się sygnał komisarza Grecza, zdeterminowana zatrzymuje nieświadomego ryzyka Lorisa. Jej miłość ratuje go od śmierci.

AKT III Szwajcaria. Wiosna 1881 roku
. Willa księżnej Fedory Romazow.

Fedora i Loris żyją w atmosferze miłości ku udręce znudzonej Olgi, której romans z Łazińskim rozpadł się. Niespodziewanie zjawia się hrabia De Siriex. Z udawanym współczuciem wypytuje Olgę o Łazińskiego, a ona wyznaje mu tragicznym tonem, że ten po prostu zniknął bez żadnych wyjaśnień. Rozbawiona tym Fedora i De Siriex żartują sobie z jej naiwności. W końcu De Siriex uświadamia Oldze, że Łaziński był tajnym agentem carskim, który zbierał informacje o rosyjskich emigrantach przebywających w Paryżu.

Podczas gdy Olga przebiera się przed przejażdżką rowerową z hrabią De Siriex, on opowiada Fedorze o strasznych skutkach jej listu. Okazuje się, że Walerij, brat Lorisa, został uwięziony w lochach twierdzy nad Newą i utonął podczas powodzi. Z żalu po nim zmarła również stara matka Lorisa. Fedora jest zdruzgotana uświadamiając sobie, że swym listem doprowadziła do śmierci dwojga ludzi. W tym momencie powraca Olga, by zabrać hrabiego De Siriex na przejażdżkę.

Przygnieciona bólem Fedora nie od razu spostrzega powracającego z poczty Lorisa. Listy, których spodziewał się od brata i matki, nie nadeszły. Zamiast nich, oprócz codziennej korespondencji, służący Wasilij przynosi telegram, w którym doktor Borow powiadamia Lorisa o jego ułaskawieniu. W korespondencji jest jednak również wcześniejszy list Borowa, z którego Loris dowiaduje się o strasznej śmierci brata i matki. Borow pisze także, że winę za to ponosi pewna kobieta przebywająca w Paryżu.

Fedorze wydaje się, że wszystko już stracone. Wszelkimi sposobami usiłuje wzbudzić zrozumienie Lorisa dla denuncjatorki. Błaga nawet, aby wybaczył tej kobiecie. Loris odnosi się jednak z pogardą do jej usilnych próśb i nalegań, aż w końcu uświadamia sobie, że to sama Fedora jest ową nieszczęsną kobietą. Przeklina nikczemną w złości, grożąc jej śmiercią. Przerażona księżna wypija truciznę, którą przechowywała w swym bizantyjskim krzyżu.

W ostatnich słowach przed śmiercią Fedora prosi Lorisa, aby jej wybaczył. W oddali słychać sabaudzkiego pastuszka, śpiewa on o pastereczce, która już nigdy nie powróci do domu...

Fedora The Story

ACT I Count Vladimir Andreievitch's palace in Sainkt Petersburg.

The Count's servants are playing dominos and talking while awaiting his return. The Count is to marry a rich widow, Princess Fedora Romazoff, and will have to give up the life of gambling, drink and women which he has been leading.

Shortly after the arrival of the Princess, the Count is carried in, badly wounded by a bullet. Gretch, the police officer in charge of the investigation, questions all the servants. Cyril, the coachman who drove the Count to the shooting range, tells him that he heard two shots shortly after his master had entered the building and saw someone leave the building immediately afterwards, leaving traces of blood on the snow. A French diplomat, De Siriex, passing in his carriage, answered the coachman's shours. The two men followed the traces of blood and found the Count lying wounded on the terrace of a house rented by an elderly lady. At this point, the valet Désiré remembers that an elderly lady had brought a letter for the Count that morning and that a young man had also come to see the Count that morning but had not given his name and had left in a hurry. Another servant, Dimitrij, suddenly remembers the young man's name - Count Loris Ipanoff, who owns an apartment in the house opposite.

The Princess immediately concludes that the latter is responsible for the attack. Gretch hurries away to question him but returns empty-handed. In the meantime, the doctor informs the Princess that the Count is dying.

ACT II A reception at Fedora's house in Paris.

During an entertainment given in honour of Countess Olga Sukarev's protégé, a Polish pianist called Bolesław Łaziński, Fedora introduces De Siriex to Count Loris Ipanoff. She has managed to trace him, and the young man has fallen in love with her. Now she is coldly waiting for him to confess his crime but is not, however, immune to his charms. She seems almost to want to believe in his innocence.

They start to speak when Bolesław sits down at the piano. Loris confesses that he killed Vladimir, but avows his innocence and assures her that he can provide the proof that evening. He leaves immediately the concert is over.

During his absence, Fedora gives Gretch a letter in which she accuses Loris of having murdered Vladimir Andreievitch for political reasons (she suspects that he is a nihilist). She supplements this with the names of his alleged accomplice: his brother Valerian, from whom Loris has received news while in exile. The police officer is to arrest the Count that night and take him to Russia by boat.

Loris returns and Fedora accuses him of plotting against the Tsar. He swears that he killed Vladimir for personal reasons alone: his wife, Wanda, was having an affair with

Count Andreievitch - Fedora in fact recognizes Vladimir's writing on the letters which Loris shows her - and when the lovers were caught redhanded, Vladimir fired the first shot and was killed by Loris when he returned fire. Fedora is horrified. In order to prevent the young man from being captured by Gretch's men, she declares her love and her desire to keep him with her.

Act III Fedora's villa in the Swiss mountains.

Fedora and Loris are enjoying their first days of happiness in the country, often in the company of Olga Sukarev. Then a visitor arrives, forcing Loris to disappear. The visitor is De Siriex. He tells Olga that her Polish pianist was no more than a spy whose job was to collect information. When alone with Fedora, he tells her that the case against Loris has now been abandoned, but that Valerian has been drowned in his cell by a river flood and that their mother has died of a broken heart. After De Siriex's departure, Fedora implores God to help Loris escape the trap which she herself has set for him.

On his return, Loris finds a telegram and a letter from Boroff, the doctor. The telegram informs him of his pardon, but the letter contains the news of the death of his family and details of the person responsible. The whole affair has been arranged by a Russian lady living in Paris. Faced with the young man's pain and desire for vengeance. Fedora tries to make him see that the Russian lady acted in that way only because she believed him guilty of the murder of Vladimir Andreievitch. Loris suddenly realizes that the person responsible is the woman opposite him. She implores his forgiveness in vain and manages to swallow a poison which she has secretly kept. When Boroff arrives, Fedora is dying. Loris forgives her and breaks down in despair.

Współpraca muzyczna: **Bogdan Olędzki**
Asystent dyrygenta: **Piotr Racewicz**
Nagranie Chóru Teatru Wielkiego pod kierownictwem **Bogdana Goli**
Głosy dziecięce z Chóru Alla Polacca pod kierownictwem **Sabiny Włodarskiej**
Współpraca reżyserska: **Zbigniew Bogdański**
Asystent reżysera: **Monika Kozak**
Asystentki scenografa: **Ewa Mikułowska, Irena Wargocka-Gaj, Mariola Janicka-Janda**
Asystentka choreografa: **Janina Galikowska**
Korepetytorzy solistów: **Teresa Brzozowska, Helena Christenko, Danuta Pęczkowska, Małgorzata Piszek, Iwonna Wierucka-Wróblewska**
Sufler: **Andrzej Wojtkowiak**
Inspicjenci: **Halina Kerner, Bogumił Skorski**
Kierownik grupy statystów: **Wiesław Borkowski**
Kierownik biblioteki muzycznej: **Renata Pawlak**

Dyrektor techniczny:
Jerzy Bojar

Kierownik pracowni scenograficznej: **Ewa Mikułowska**
Kierownik działu dekoracji i kostiumów: **Kazimierz Olbryś**
Kierownicy pracowni: **Irena Chudzińska, Ludwik Fiegel, Wiesław Kalinowski, Stefan Kępiński, Marianna Lazur, Tadeusz Michalec, Józef Niedbał, Małgorzata Olkiewicz, Józef Rotuski, Elżbieta Sławińska, Waldemar Sochaj, Marek Sotek, Grażyna Szczecińska, Stanisław Żelechowski**
Kierownik działu sceny: **Mirosław Łysik**
Brygadierzy sceny: **Andrzej Nowolski, Marek Popis**
Kierownik działu elektrycznego: **Piotr Marconi**
Dźwięk: **Małgorzata Skubis**
Światła: **Piotr Marconi**

IBM
IBM Polska
Najnowocześniejsze komputery - najlepsi fachowcy

Filozofia naszej firmy to: zadowolenie klienta, szacunek dla jednostki, dążenie do doskonałości

IBM Polska ma zaszczyt sponsorować Operę Narodową

IBM Polska
00-950 Warszawa
ul. Nowy Świat 15/17
tel. 625 10 10
fax 625 70 63

Oddział we Wrocławiu:
53-329 Wrocław
Plac Powstańców Śląskich 5
tel. (0 71) 68 99 86
fax (0 71) 68 99 89

Oddział w Katowicach:
40-945 Katowice
ul. Dąbrowskiego 22
tel. (0 32) 155 44 19
fax (0 32) 155 44 35

Autor programu
Paweł Chynowski

Opracowanie graficzne
Studio Graficzne 1 & 1
Bokiewicz / Freudenreich

Współpraca redakcyjna **Krystyna Kruczyńska** i **Mariusz Grudzień**
Redakcja techniczna i łamanie **Barbara Brzezińska**

Teksty archiwalne zaczerpnięto ze źródeł włoskich, druków austriackich i szwajcarskich
oraz z "Kuriera Warszawskiego", 1910 nr 27
Artykuły niemieckojęzyczne opracowano na podstawie tłumaczeń
Hanny Odziemkowskiej i **Ireny Osińskiej**
Streszczenie libretta na język angielski
według folderu płyty z nagraniem *Fedory*, DECCA 1991

Zdjęcia z Archiwum Teatru Wielkiego i Muzeum Teatralnego
oraz z prywatnych kolekcji **Józefa Grubowskiego** i **Zbigniewa Rymarza**

Autorzy zdjęć **Jacek Barcz**, **Wanda Bietkowska**, **Stanisław Brzozowski**,
Maciej Czerniewski, **Jacek Giluń**, **Susan Schimert**, **Marek Suchecki** oraz autorzy nieznani
Reprodukcje zdjęć archiwalnych **Juliusz Multarzyński**

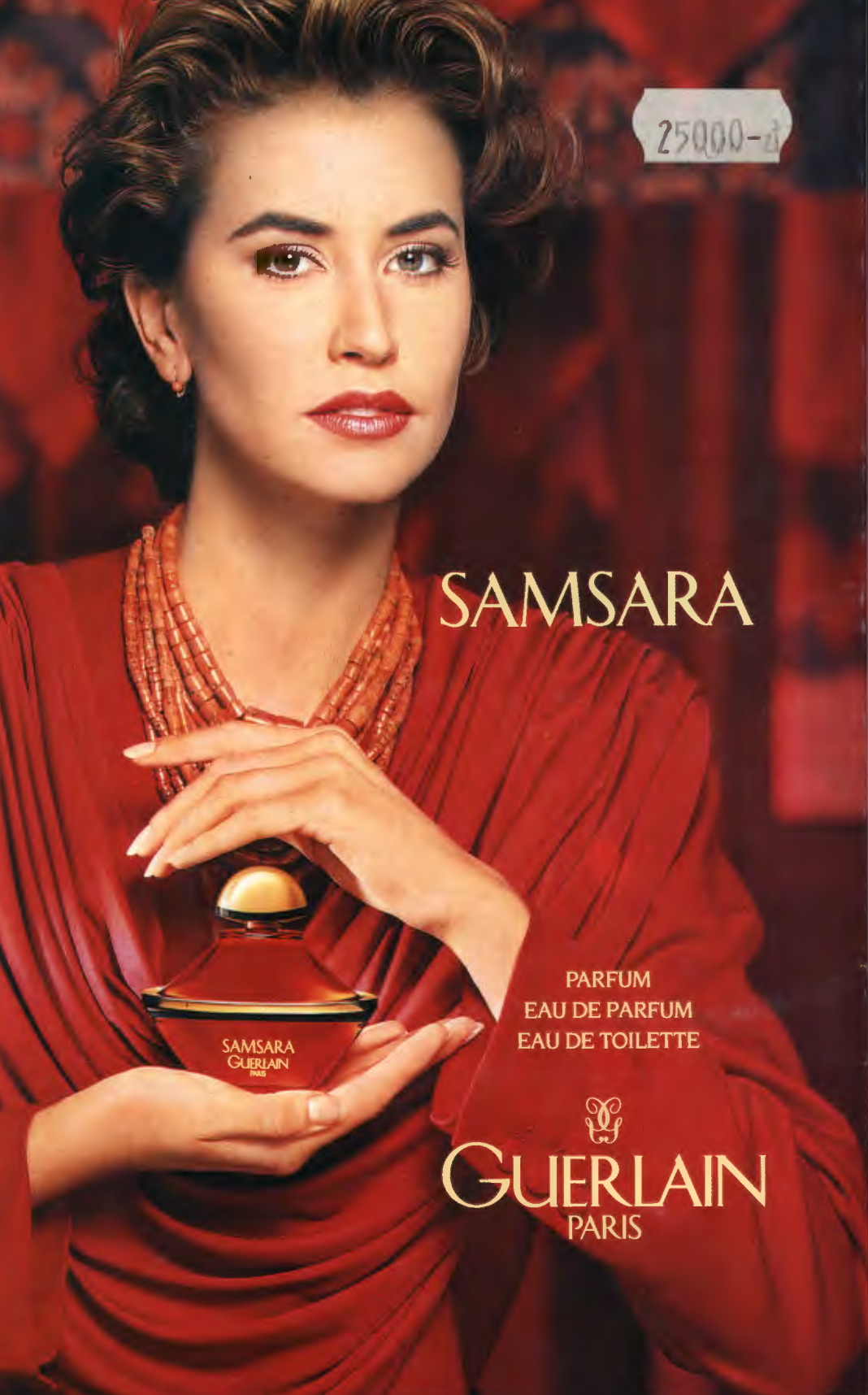
Na okładce wykorzystano plakat
Wiesława Rosochy

Druk **Zakład Poligraficzny Mazur & Witkowski sp. c.**
Wydawca **Teatr Wielki - Opera Narodowa w Warszawie**

SPÓŁKA AKCYJNA
PZU
ROK ZAŁ. 1803

POWSZECHNY ZAKŁAD UBEZPIECZEŃ S.A.

Al. Wincentego Witosa 31, 00-710 Warszawa,
Tel.: 642-92-02, 642-05-70, 641-15-63, 642-86-97
Fax: 642-83-73, 642-63-39, 640-13-91


25000-đ
SAMSARA
PARFUM
EAU DE PARFUM
EAU DE TOILETTE
SAMSARA
GUERLAIN
PARIS
GUERLAIN
PARIS

OPERA NARODOWA
Rok narodzin 1778
Warszawa

Dyrektor naczelny
Sławomir Pietras

Dyrektor artystyczny
Andrzej Straszyński

Umberto Giordano

FEDORA

Opera w trzech aktach

Libretto
Arturo Colautti
według sztuki Victoriena Sardou

Oryginalna wersja językowa

Kierownictwo muzyczne
José Maria Florêncio Júnior

Reżyseria
Piotr Szalsza

Dekoracje
Mariusz Chwedczuk

Kostiumy
Xymena Zaniewska

Choreografia
Zofia Rudnicka

Soliści, Balet i Orkiestra Teatru Wielkiego

Premiera: 25 marca 1994

Niedziela, 27 marca 1994 r., g. 19.00

(po raz 2)

Obsada

KSIĘŻNA FEDORA ROMAZOW	**Ewa Iżykowska**
KSIĄŻĘ LORIS IPANOW	**Ryszard Wróblewski**
HRABINA OLGA SUCHARIEW	**Teresa Krajewska**
HRABIA JEAN DE SIRIEX, DYPLOMATA	**Krzysztof Borysiewicz**
DIMITRIJ, MŁODY SŁUŻĄCY	***
MAŁY SABAUDCZYK	***
DÉSIRÉ, KAMERDYNER	**Andrzej Marian Jurkiewicz**
BARON ROUVEL	**Adam Zdunikowski**
KIRYŁ, STANGRET	**Czesław Gałka**
DOKTOR BOROW, PRZYJACIEL IPANOWA	**Andrzej Zagdański**
GRECZ, KOMISARZ POLICJI	**Robert Dymowski**
LOREK, CHIRURG	**Eugeniusz Banaszczyk**
NIKOŁAJ, LOKAJ	**Ryszard Morka**
SIERGIEJ, LOKAJ	**Józef Stępień**
MICHAIŁ, ODŹWIERNY	**Zbigniew Bogdański (aktor)**
BOLESŁAW ŁAZIŃSKI, PIANISTA	**Piotr Kopiński (pianista)**
MÜLLER, LEKARZ	***
MARKA, POKOJÓWKA	**Krystyna Jaźwińska**
WASILIJ, SŁUŻĄCY	**Wiesław Borkowski (statysta)**
IWAN, AGENT POLICJI	***

Dyrygent

José Maria Florêncio Júnior

Inspicjenci: **Halina Kerner, Bogumił Skorski**
Suflerzy: **Lech Jackowski , Barbara Rakowska, Andrzej Wojtkowiak**
Dźwięk: **Małgorzata Skubis**
Światła: **Piotr Marconi**

Zakończenie przedstawienia ok. g. 21.25 **Dwie przerwy**

Bieżący repertuar Teatru Wielkiego - Opery Narodowej znajdą Państwo
w T E L E G A Z E C I E na str. 294

Nakład: 1200 egz. Druk bezpłatny