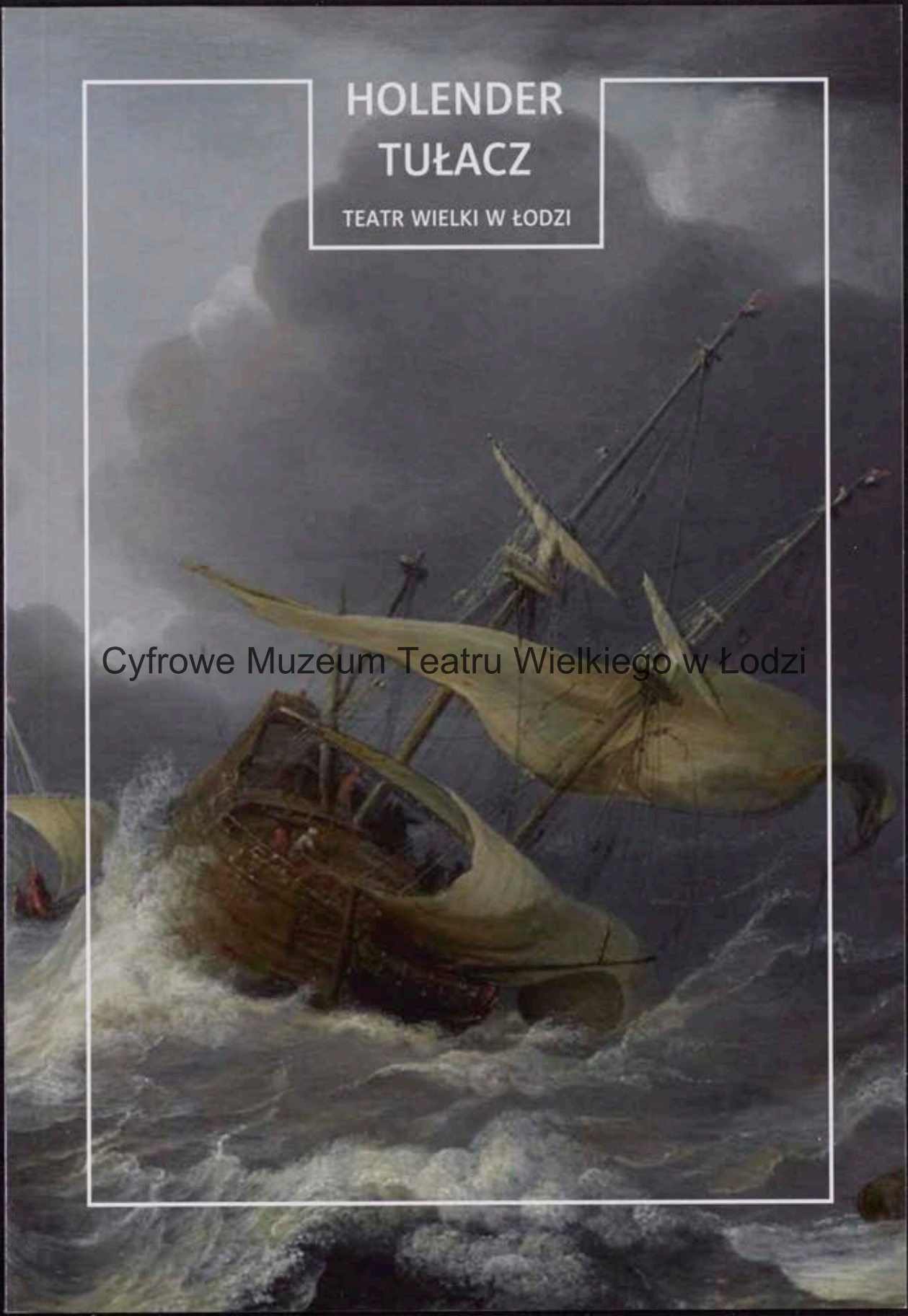
HOLENDER TUŁACZ

TEATR WIELKI W ŁODZI



Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

Opera Wagnera jest dziełem poważnym, wymagającym natężonej uwagi; łatwo zrozumieć, jak to zmniejsza jej szansę w kraju, gdzie antyczne tragedie zyskały powodzenie głównie dzięki temu, że pozwalały myśleć o czym innym.

Beaudelaire

Wiedeń miły, znajomych pełno (...)
Wczoraj byłem na „Fliegende Holländer". Brzydkie, Dży moja! Wagner ma „swoją doktrynę", nie swój styl i nie swoją indywidualność...

Henryk Sienkiewicz

...byłem jednym z najbardziej zepsutych Wagnerianów...
byłem w stanie poważnie traktować Wagnera...
Ach ten stary czarodziej! Czymże on nas nie otumaniał!
Pierwszą rzeczą, którą oferuje jego sztuka, jest szkło powiększające:
zagląda się w nie i nie dowierza się już własnym oczom – wszystko staje się wielkie, nawet Wagner staje się wielki... Jakiż sprytny grzechotnik!

Fryderyk Nietzsche

Nienawidzę Wagnera, ale go nienawidzę na klęczkach...

Leonard Bernstein

Teatr Wielki
w Łodzi

Sezon XLVIII 2014/2015

WOJCIECH NOWICKI DYREKTOR NACZELNY

Der fliegende Holländer

HOLENDER TUŁACZ

(LATAJĄCY HOLENDER)

opera romantyczna w trzech aktach

tekst i muzyka

RICHARD WAGNER

Opracowanie programu, ikonografia i grafika Józef Baliński.

premiera: sobota, 24 stycznia 2015

Der fliegende Holländer

HOLENDER TUŁACZ

(LATAJĄCY HOLENDER)

prapremiera: Drezno, Königlich Sächsische Hoftheater, 2 stycznia 1843
premiera polska: Lwów, 7 lutego 1902 (po polsku, w tłumaczeniu T. Mianowskiego)
poprzednio w Łodzi: 1994, Antoni Wicherek, Waldemar Zawodziński

kierownictwo muzyczne	ERALDO SALMIERI
reżyseria	HERBERT ADLER
dekoracje, kostiumy, światła	DIETMAR SOLT
przygotowanie chóru	WALDEMAR SUTRYK
asystent dyrygenta	Marta Kosielska
asystenci reżysera	Waldemar Stańczuk
	Maria Szczucka
inspicjenci	Andrzej Kowalik
	Zbigniew Pawełczyk

premiera Teatr Wielki w Łodzi, sobota, 24 stycznia 2015

Der fliegende Holländer

HOLENDER TUŁACZ

(LATAJĄCY HOLENDER)

Daland, żeglarz norweski	GRZEGORZ SZOSTAK ROBERT ULATOWSKI
Senta, jego córka	WIOLETTA CHODOWICZ ASTRID WEBER
Eryk, myśliwy	CLEMENS BIEBER
Mary, piastunka Senty	ELWIRA JANASIK AGNIESZKA MAKÓWKA OLGA MAROSZEK
Sternik	DOMINIK SUTOWICZ ŁUKASZ ZAŁĘSKI
Holender	STANISŁAW KIERNER JUKKA RASILAINEN

Chór: marynarze norwescy, załoga Holendra, dziewczęta,
w akcie III: chór męski podzielony na Norwegów (pierwsze tenory i basy)
i Holendrów (drugie tenory i basy). Akcja toczy się na wybrzeżu norweskim.

Soliści • Chór • Orkiestra Teatru Wielkiego w Łodzi

dyryguje
ERALDO SALMIERI

ERALDO SALMIERI

dyrygent

Włoski dyrygent pochodzenia austriackiego. Urodził się w Linzu, kształcił w Mediolanie, w konserwatorium im. Giuseppe Verdiego. Następnie w Wiedniu, w Universität für Musik und darstellende Kunst, w klasie Ottmara Suitnera. Umiejętności doskonalił u Pierre'a Dervaux w Nicei i Carla Marii Giuliniego w Accademia Chigiana w Sienie. Już jako student prowadził dzieła Haydna, Mozarta i Schumanna w wiedeńskich salach Konzerthauzu i Musikvereinu. Debiutował w 1989 roku w Monachium (Deutsches Theater), gdzie prowadził kolejno *Traviatę*, *Nabucca* Verdiego i pucciniowski melodramat *Madama Butterfly*. W Mozartowskim Roku 1990 przygotował w Sofii uroczystą premierę *Wesela Figara*. W Sofii gościł ponadto na międzynarodowym festiwalu muzycznym w 1992 roku dyrygując *Włoszką w Algierze*, i w latach 1993 i 1995 prowadząc *Rigoletto* i *Toskę*. W tym samym 1995 roku poprowadził *Wesele Figara* w reżyserii Giorgia Strehlera w Teatro Bellini w Katanii. W 1997 dał się poznać w Deutsche Oper am Rhein w Düsseldorfie, gdzie dyrygował *Toską*, w Węgierskiej Operze Państwowej w Budapeszcie i w Opéra National de Bretagne w Rennes. W latach 1992 i 1996 był dyrektorem muzycznym Nowej Orkiestry Symfonicznej w Sofii; w 2003 konsultantem muzycznym *Festival Dei Due Mondi Gian Carla Menottiego* w Spoleto. W sezonie 2006/2007 jako dyrektor muzyczny kierował zespołami Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, gdzie wprowadził do repertuaru m.in. *Bal maskowy* Verdiego w reżyserii W. Zawodzińskiego i *Tannhäusera* Wagnera w reżyserii A. Thorwalda. Od 2013 roku jest kierownikiem muzycznym w Teatrze Wielkim w Łodzi, gdzie przygotował m.in. *Cyrulika sewilskiego*, *Traviatę*, *Annę Bolenę* – ostatnio *Trubadura*. W październiku 2014 otwierał sezon w Staatstheater w Saarbrücken *Łucją z Lammermooru*. Był stypendystą Festiwalu Wagnerowskiego w Bayreuth oraz Fondazione Giorgio Cini w Wenecji.

fot. Maciej Piąsta

HERBERT ADLER

reżyser

Pochodzi z Zagłębia Ruhry. Urodził się w Bochum, tam też zdobył wykształcenie i uzyskał formację artystyczną jako aktor i reżyser. Debiutował w 1952 roku w Dortmundzie (w Junges Studio Dortmund). Potem wiązał się z teatrami Gelsenkirchen, Würzburga, Kilonii, Brunszwiku. W teatrze w Bochum, w którego zespole znalazł się w roku 1969, w okresie intendentury profesora Hansa Schalli, zadebiutował w 1969 roku jako reżyser. Od 1972 roku działa niezależnie. W latach 1975-1977 sprawował kierownictwo artystyczne w Stadttheater w dolnosaksońskim Hildesheim. Jako aktor dał się poznać między innymi w rolach Mefista (*Faust*), Otella, Georga (*Kto się boi Virginii Woolf?*), McMurphy'ego (*Lot nad kukułczym gniazdem*), Adama (*Rozbity dzban*). Występował i reżyserował na scenach Kilonii, Lubeki, Karlsruhe, Saarbrücken, Berlina (Theater des Westen) i Hamburga (Kammerspiel, Ernst Deutsch Theater). Ma w dorobku ponad czterdzieści inscenizacji operowych i prawie tyle samo przedstawień operetkowych i musicali. Reżyserował w teatrach Szwajcarii (Berno, Sankt Gallen), w praskim Narodni Divadlo (*Don Carlosa* Verdiego i *Borysa Godunowa* Musorgskiego), w Teatro Colón w Buenos Aires (*Jenufa* Janačka, *Dama pikowa* Czajkowskiego). Z dzieł Wagnera, które zajmują w jego twórczym dorobku specjalne miejsce, inscenizował, prócz *Holendra tułacza*, *Zygfryda*, *Parsifala*, *Lohengrina*, *Tannhäusera* i *Tristana i Izoldę*. Od 2002 roku jest stałym reżyserem wagnerowskiego festiwalu w Wels w Górnej Austrii. *Richard Wagner Festival Wels*, który zapoczątkował działalność w 1989 roku, zdobył uznanie i publiczność jako propozycja alternatywna wobec „teatru reżyserskiego", od początku stawiając sobie za cel prezentację inscenizacji „wiernych" wobec zapisu autora.

fot. Małgorzata Drobniewska

DIETMAR SOLT

dekoracje
kostiumy
światła

Jest Austriakiem. Pochodzi z Salzburga, w swoim rodzinnym mieście ukończył szkoły i podjął studia na Uniwersytecie Mozarteum. Dyplom – z wyróżnieniem – scenografa i kostiumologa uzyskał w klasie Heinza Brunona Galleégo. Jako asystent Günthera Schneidera Siemssena, a później już jako samodzielny twórca współpracował z teatrami operowymi w Berlinie, Londynie, Kapsztadzie, Seattle, San Francisco, Nowym Yorku i Buenos Aires. Renomę zdobył opracowując projekty scenograficzne wielu głośnych widowisk plenerowych. Jest gościem różnych austriackich festiwali muzycznych i teatralnych, między innymi Donau Festival w Krems i Korneuburgu, Opera Festival w Jennersdorfie, Theater Sommer w Parndorfie. Współpracował z takimi znakomitościami reżyserskimi jak Otto Schenk, Götz Friedrich, August Everding.
Z corocznym wagnerowskim festiwalem *Richard Wagner Festival Wels* współpracuje od 18 lat, obecnie zajmując stanowisko głównego scenografa. Dla niewielkiej sceny ponad stuletniego Theater im Greif w Wels opracował scenografie do przedstawień *Latającego Holendra*, *Lohengrina*, *Parsifala*, *Tristana i Izoldy*, w ostatnim czasie *Tannhäusera*. Z innych dokonań, które przyniosły mu uznanie publiczności i krytyki, wymienić należy scenografię do poetyckiej baśni operowej *Tulifant* Gottfrieda von Einem, ponadto plenerowe inscenizacje *Aidy* Verdiego, popularnej kantaty Orffa *Carmina burana* i musicalu *Dracula* spółki autorskiej Frank Wildhorn/Don Black/Christopher Hampton.

fot. archiwum artysty

Jan Procellis *Statki na morzu* 1629, Leida, Stedelijk Muzeum De Lakenhal

STRESZCZENIE • AKT I

Norweskie wybrzeże. Krótko przed przybiciem do macierzystego portu gwałtowny sztorm spycha statek Dalanda do małej zatoki, w której kapitan postanawia przeczekać burzę. I on, i utrudzona żywiołem załoga schodzą pod pokład spać, na warcie zostaje sam sternik. By nie zasnąć, usiłuje zachować przytomność głośno śpiewając, a gdy i jego morzy w końcu sen, do zatoki zawija niesamowity statek z krwistoczerwonym ożaglowaniem na czarnych masztach i spuszcza z hukiem kotwicę, tuż obok żaglowca Dalanda.
Podczas gdy milcząca załoga zwija żagle, zatopiony w myślach kapitan schodzi na ląd. Odziany w długi czarny płaszcz spaceruje po brzegu rozpamiętując swój los, przekleństwo, jakie ciąży nad nim od wieków i nieznośną mękę wiecznej morskiej włóczęgi, z której wybawić go może tylko wierna miłość bez reszty oddanej kobiety.

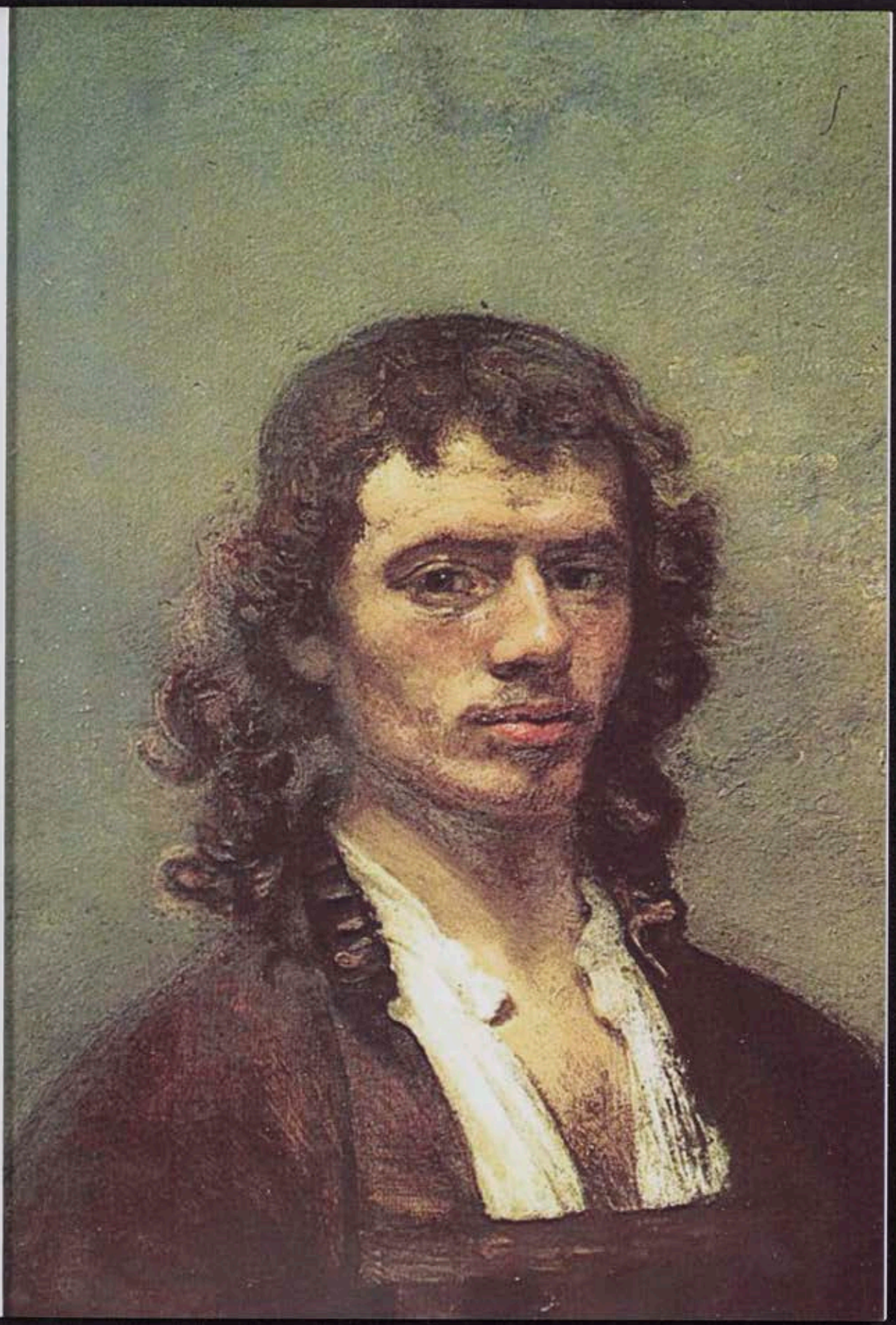
Die Frist ist um,... Und abermals verstrichen
sind sieben Jahr'... Voll Überdruss wirft mich
Das Meer ans Land... Ha! Stolzer Ozean!
In kurzer Frist sollst du mich wieder tragen!
Dein Trotz ist beugsam, doch ewig meine Qual.
Das Heil, das auf dem Land ich suche, nie
Werd' ich es finden! (...)
Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!
*Dies der Verdammnis Schreckgebot.**

Przebudzony Daland nawiązuje z nim rozmowę. Zaślepiony bogactwem, jakie widzi na statku, nie zważa na jego demoniczny wygląd i bez skrupułów swata mu swą córkę. Interes jest obustronny, więc i szybko ubity: tajemniczy Holender odzyskuje nadzieję na spotkanie kobiety, która go zbawi, Daland zaciera ręce na myśl, że tak bogato wyda córkę. Tymczasem burza cichnie, a południowy wiatr kieruje oba statki do portu Dalanda.

---

* Termin upłynął. Znowu minęło siedem lat i morze z ulgą wyrzuca mnie na ląd...
Cóż, dumny Oceanie, niebawem będziesz mnie znowu dźwigał.
Ty w swojej złości czasem odpuszczasz, ale moja męka jest wieczna.
Nigdy nie dostąpię zbawienia, którego szukam na lądzie.
Nie ma dla mnie grobu ani nie ma śmierci (...)
To jest wyrok potępienia, jaki na mnie spadł.

Carel Fabritius (1622-1654), *Autoportret*, 1647, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen.



STRESZCZENIE • AKT II

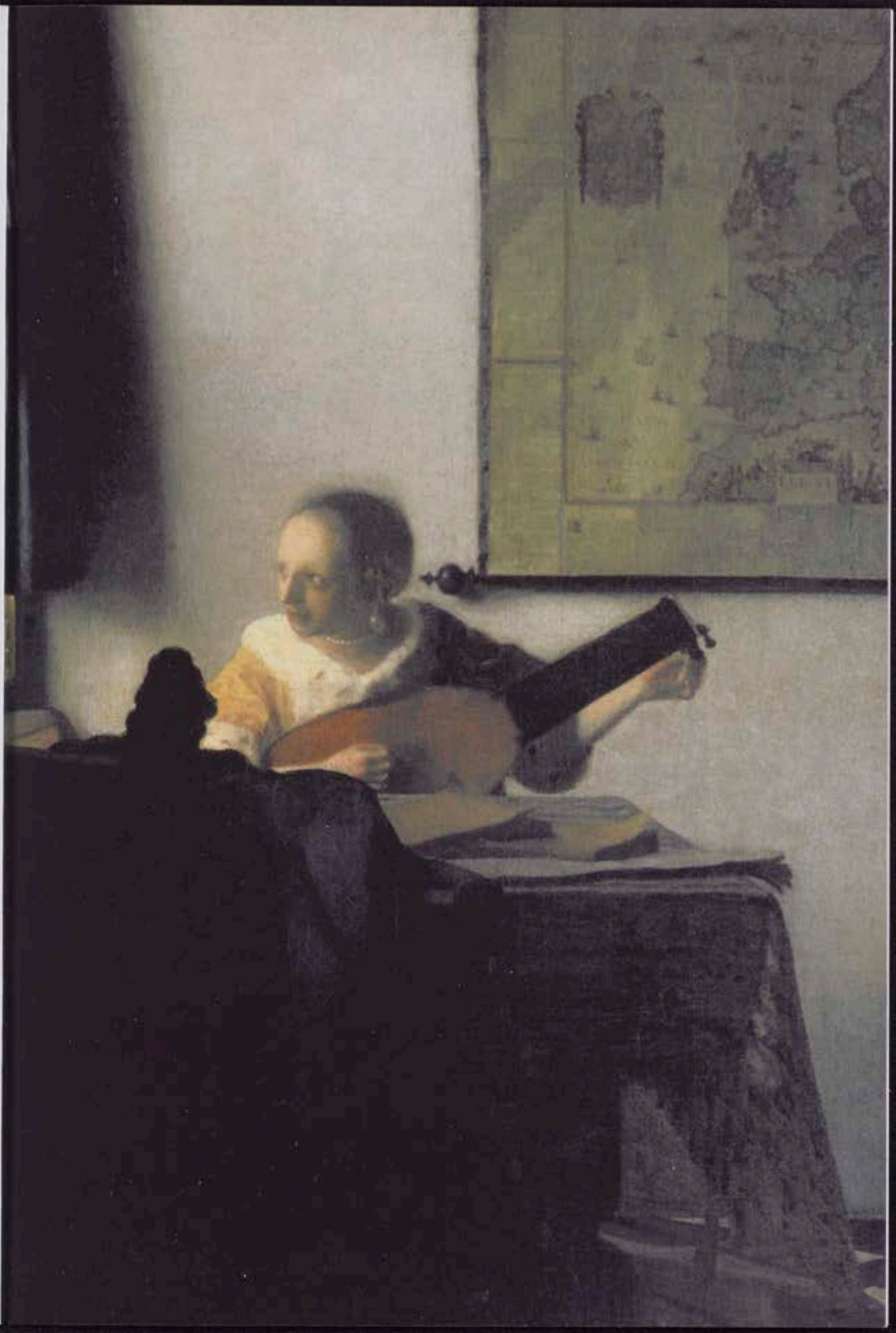
Dom Dalanda z izbą, w której domownice przędą wspólnie na kołowrotkach. Jest wśród nich również córka Dalanda, ale Senta nie przędzie, ani nie przyłącza się do rozśpiewanych towarzyszek, tylko uporczywie wpatruje w wiszący na ścianie portret bladego mężczyzny. Obraz jest bardzo stary, lecz dla Senty, zafascynowanej sportretowanym mężczyzną, nie ma to znaczenia. W uniesieniu, jakie ją ogarnia, śpiewa starą balladę której nauczyła ją i której nie chce już śpiewać piastunka Mary. Senta jest niezmiernie przejęta losem opiewanego w balladzie nieszczęsnego Holendra; chciałaby móc go ocalić, poświęcić mu wszystko, oddać zań własne życie. Jej egzaltacja śmieszy jej rówieśnice, poważnie natomiast niepokoi pełną złych przeczuć Mary. Jeszcze gorzej przyjmuje to zakochany w Sencie myśliwy Eryk, który zaszedł akurat z wieścią o powrocie Dalanda z morza. Wzburzony jej postawą, czyni Sencie gorzkie wyrzuty. Tym gwałtowniej i ostrzej, że ma w żywej pamięci koszmarny sen, w którym śniła mu się jej dziwna ucieczka z bladym mężczyzną z portretu w morze...
W Sencie sen Eryka wzmaga tylko euforię; już nie marzy, tylko utwierdza się w przekonaniu, że jest tą, która ocali Holendra. Eryk nie może tego pojąć ani znieść, jest całkiem bezradny, tymczasem w drzwiach staje Daland z mężczyzną, którego widok wyrywa z Senty krzyk. Bez żadnego namysłu gotowa jest wyjść za Holendra. Oboje zresztą reagują na siebie jak oczarowani. On widzi w niej obraz tej, która wybawi go z męki, ona niczego bardziej nie pragnie niż tego, by poświęcić dla niego życie.

Von mächt'gem Zauber überwunden,
Reisst mich's zu seiner Rettung fort.
Hier habe Heimat er gefunden
Hier ruh' sein Schiff In sichrem Port! (...)
Allmächt'ger, was so hoch mich erhebet,
*Lass es die Kraft der Treue sein!**

---

* Przemożny czar, który mnie zniewolił, wprost pcha mnie do tego, by go uratować.
Tu odnalazł on w końcu swoje miejsce rodzinne, tutaj jego statek ma pewny port.
O, Boże Wszechmocny, spraw, ażeby tym, co mnie wyniesie, była siła mojej wierności...

Johannes Verneer, *Lutnistka przy oknie*, 1647, Nowy Jork, The Metropolitan Museum of Art.



STRESZCZENIE • AKT III

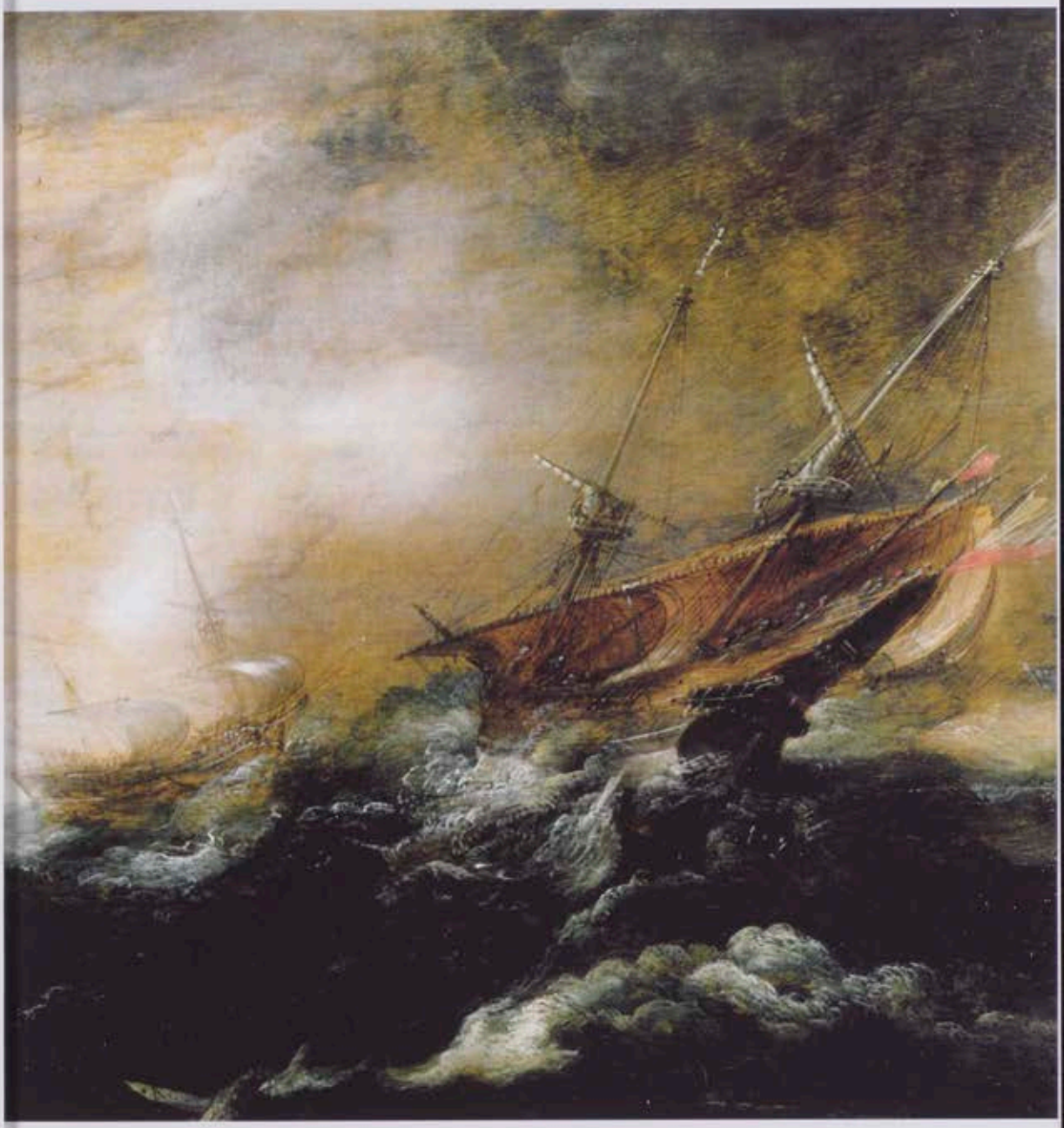
Nabrzeże przed domem Dalanda. Norwedzy świętują z dziewczętami szczęśliwy powrót. Zachęcają do przyłączenia się do zabawy załogę holenderskiego statku, jednak nikt z tamtego pokładu nie kwapi się ruszyć, ani nawet odezwać, tak że w końcu ci z żaglowca zaczynają sobie z Holendrów kpić. Naraz woda wokół obcego statku, mimo pięknej pogody, zaczyna mętnieć i wzbierać, zrywa się wiatr, a wokół masztów gromadzą się gęste, ciemne chmury. W blasku błyskawicy z upiornego pokładu słychać okrzyki i coraz głośniejszy ponury chór.

Schwarzer Hauptmann, geh ans Land!
Sieben Jahre sind vorbei!
Frei um blonden Mädchens Hand:-
Blondes Mädchen, sei ihm treu! (...)
Kapitän! Kapitän! Hast kein Glück in der Leib'!
Hahaha!
Sause, Sturmwind! Heule zu!
Unsren Segeln lässt du Ruh'!
Satan hat sie uns gefeit, -
*Reissen nicht in Ewigkeit!**

Nadchodzi Senta, za nią Eryk, który usiłując wybić jej z głowy szaleńczy zamiar poślubienia Holendra, wyrzuca jej, że przecież wyznała już miłość jemu, jemu przyrzekała wierność. Holender słyszy te słowa i odbiera je jako dowód zdrady. Mimo zaklęć, żeby nie dał się zwieść pozorom i jej zaufał, wydaje polecenie odbicia od brzegu. Odkotwiczony statek rozwija żagle i odpływa. Bezradna Senta wyrywa się z rąk Eryka, wbiega na skałę i rzuca w morze z okrzykiem *treu dir bis zum Tod!* W tej samej chwili piorun strzela w okręt Holendra, który znika, jakby w mgnieniu oka opadł na dno.
Po chwili nad wodą widać dwie złączone w uścisku postaci szybujące w świetlistej aureoli do nieba.

---

* Czarny Kapitanie! Zejdźże na ląd! Minęło już siedem lat.
Znajdź blondynkę, co ci odda rękę.
A ty, płowa główko, bądź mu wierna (...)
Kapitanie, nie masz szczęścia w miłości?
Hahaha! Zadmij wietrze! Zerwij sztorm! Nasze żagle zniosą to...



Andries van Eertvelt (Artvelt), *Masztowce na otwartym sztormowym morzu*, po 1620, Düsseldorf, museum kunst palast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf.

ROMANTYCZNA BALLADA

Tytuł od początku był oczywisty, natomiast podtytuł miał zrazu brzmieć inaczej: nie *Romantyczna opera* (w trzech aktach), lecz *Dramatyczna ballada*. Oczywiście, z uwagi na specjalne znaczenie, charakter i miejsce – centralne – jakie w tej partyturze zajmuje *Ballada Senty*. Wagner mówi o tym nie raz i wprost między innymi w autobiograficznym szkicu adresowanym do przyjaciół, wydanym drukiem w Zurychu w 1851 roku. *Ballada Senty*, podkreśla z naciskiem, to *skondensowany obraz całości (...) więc gdy skończyłem robotę, zacząłem myśleć o tytule „dramatyczna ballada"* i sprawiło mi to niemałą radość*. Koniec końcem Wagner praktyk wziął górę nad Wagnerem teoretykiem i stanęło na tym, co w nagłówku mamy obecnie. Z wczesną romantyczną operą niemiecką *Holender* ma jednak wiele wspólnego: podglebie, korzenie, temat, formę, swoistą poetykę, upiorną aurę – także, jak wykazał to Carl Dahlhaus** – samą strukturę libretta. Wszystko w *Holendrze* znamy zatem już z wcześniejszego teatru operowego, w jakiejś mierze nawet postaci. Przede wszystkim tytułowego bohatera – pobratymca posępnych typów rozwielmożnionych w literaturze pięknej i demonicznych operach Lortztiga, Spohra, Marschnera, Webera i Meyerbeera.*** Personel, który utarło się określać zgrabnym francuskim *collectivum ténébreux*.

W *Latającym Holendrze* duchy straszą żeglując głucho po morzach lub grzmiąc przeraźliwym śpiewem z pokładu statku; kobiety szaleją z miłości do mężczyzn z obrazów; natura burzy się w histerycznych grymasach, a finałem wszystkiego jest wielka apoteoza. W tym muzycznym dramacie postaci albo od razu, albo po krótkim czasie wpadają w stan nerwowego rozstroju. Dla Holendra udręką nie do zniesienia jest jego potępienie na wieki, Senta zatraca się w euforycznej miłości do bezkrwistego chwata z pożółkłego portretu, Dalanda zżera niespożyta chciwość, a Eryk – myśliwy – i tenor – niczego z tego nie rozumie i też w końcu zaczyna rwać włosy z głowy...

---

* Richard Wagner, *Eine Mitteilung an meine Freunde*, [w tegoż:] Sämtliche Schriften und Dichtungen (Volksausgabe), t. IV, s. 323 nn.

** Carl Dahlhaus, *Der Fliegende Holländer*, [w:] Richard Wagners Musikdramen, Velber: Friedrich – Verlag, 1971.

*** Lista tytułów jest długa, przytaczam tu tylko parę: *Undine* Lortzinga, *Faust* Spohra, *Wampir* oraz *Hans Heiling* Marschnera, *Wolny strzelec* i *Euryanthe* Webera i bodaj największy przebój operowy pierwszej połowy XIX w.: *Robert Diabeł* Meyerbeera.

ROMANTYCZNA BALLADA

Z drugiej strony *Latający Holender* to pierwsza rzecz, gdzie Wagner burzy bądź podkopuje fundamenty oddziedziczonej formy. Na *Rienzim*, który przyniósł mu przecież pierwszy znaczący sukces, wyczerpało się jego zainteresowanie historią. Zrezygnował z ambicji prześcigania się z Meyerbeerem i zupełnie go przestała pociągać myśl o pisaniu bombastycznej „mega" opery na ten czy inny historyczny temat; tym, co go odtąd frapowało bez reszty, nad czym się skupił i w czym dostrzegł perspektywy gatunku, stał się mit – ze względu na jego nośność, uniwersalność, autorytet, podatność reinterpretacyjną i możność powiązania z utopią.

Postać Latającego Holendra – rozwodzi się ze swadą we wspomnianym *Komunikacie – jest tworem mitycznej wyobraźni ludu. Z chwytającą za serce przemożną siłą odbijają się w niej prastare ludzkie tęsknoty. W najogólniejszym ujęciu jest to pragnienie spoczynku, wyciszenia i wytchnienia od życiowych burz. W pogodnym hellenistycznym świecie poznajemy je śledząc tułaczkę Odyseusza, jego tęsknotę za ojczyzną, domem, za domowym ogniskiem, żoną – słowem za tym wszystkim, co ten pogodny obywatel starożytnej Hellady mógł osiągnąć i co w końcu osiągnął. Chrześcijaństwo, które nie widzi na ziemi ojczyzny, wyraża tę samą tęsknotę poprzez postać „Żyda Tułacza". Ten skazany na życie bez końca wieczny Wędrowiec, błądzący po świecie bez celu i bez radości, nigdy nie zazna ziemskiego zbawienia. Jego usilne dążenie, cała jego nadzieja na wieczny spoczynek sprowadza się do pragnienia wytęsknionej śmierci.*
Pod koniec Średniowiecza nowe pilne pragnienie i nowy pęd natchnął życiem ludy; w dziejach powszechnych wyraził się on najowocniej i najskuteczniej w pasji odkrywczej. Gruntem, z którego poczęło się to nowe życie, było morze. Tyle, że już nie ciasne śródlądowe morze świata Hellenów, tylko ocean opasujący cały glob. Wtenczas też doszło do zerwania ze starym światem. Tęsknota Odyseusza za krajem, ojczyzną, za domowym ogniskiem, za żoną przeobraziła się – gdy już przeszła po drodze męki „Żyda Wiecznego Tułacza" i jego pragnienie śmierci – w pragnienie czegoś całkiem nowego, nieznanego, dotychczas niewidzianego, chociaż już wcześniej przeczuwanego. Ten niebywale ekspansywny pęd znalazł wyraz w micie o Latającym Holendrze, który jest opowieścią poetycką ludów żeglarskich epoki historycznej. Odnajdujemy w niej swoistą mieszaninę cech charakteru Żyda Wiecznego Tułacza i tych, które są znamienne dla Odyseusza.

Michael Echter, *Latający Holender* w Monachium 1872/1873: Akt I, 3 scena: Holender:

Ach, ohne Weib, ohne Kind bin ich,
Mich fesselt nichts an die Erde

Ach, nie mam ja żony, mnie mam dzieci,
Nic mnie nie trzyma na tej ziemi!

Michael Echter, *Latający Holender* w Monachium 1872/1873: Akt I, 3 scena: Daland:

Leb wohl, mögst heute du
Mein Kind noch sehn
Bywaj zdrów! Obyś dziś jeszcze
Mógł ujrzeć moje dziecko!

Michael Echter, *Latający Holender* w Monachium 1872/1873: Akt II, 1 scena: Senta:

Ich sei's, die dich
Durch ihre Treue erlöse!
To ja jestem tą,
Która cię zbawi swoją wiernością!

Michael Echter, *Latający Holender* w Monachium 1872/1873: Akt II, 3 scena: Holender:

Sie reicht die Hand! Gesprochen sei
Hohn, Hölle, die durch ihre Treu!

Ona daje mi rękę! Mogę szydzić
z piekła, dzięki jej wierności!

Michael Echter, *Latający Holender* w Monachium 1872/1873: Akt II, 2 scena: Senta:

Preis' deinen Engel und sein Gebot!
Hier steh' ich, treu bis in den Tod!

Dziękuj swemu aniołowi i jego potępieniu!
Tu oto jestem, wierna ci do śmierci!

Michael Echter, *Latający Holender* w Monachium 1872/1873: Akt III, 2 scena, obraz końcowy: *Verklärung*/Rozświetlenie

ROMANTYCZNA BALLADA

Holenderski żeglarz został za swe zuchwalstwo skazany przez diabła na mękę żywiołów wody i burz, musi więc bez ustanku i bez celu wiecznie żeglować po morzach. Kres jego cierpieniom może położyć tylko śmierć, toteż pragnie jej równie gorąco jak Ahasverus. Tym niemniej, o ile Żyd Tułacz z góry pozbawiony jest wszelkiej nadziei na śmierć, o tyle Holender może się łudzić nijaką nadzieją, że kiedyś go spotka – pod warunkiem, że trafi gdzieś na kobietę, która z miłości do niego poświęci w ofierze własne życie. Pragnienie śmierci pcha go tedy do nieustannego poszukiwania takiej kobiety... Lecz tą kobietą nie jest już zaprzątnięta domem, pilna, troskliwa, od dawien dawna związana z Odyseuszem Penelopa, tylko jest nią kobieta, której jeszcze nie ma – upragniona, przeczuwana, nieskończenie kobieca kobieta – ujmując to wszystko jednym słowem – kobieta przyszłości...

Wagner podziela dość powszechne wtenczas przeświadczenie, że mit jest wytworem (nieświadomej) twórczości ludowego ducha (Volksgeistes). Zanim przyjmie on wyższą, artystyczną postać, konkretyzuje się, krystalizuje i przeobraża się w anonimowym kolektywnym procesie twórczym przybierając kształt mniej lub bardziej starannie dopracowanych opowieści „ludowych". Mit, który ociera się o historię, a zwłaszcza mit, który przeszedł artystyczną obróbkę w literaturze, nie nadaje się zdaniem Wagnera do wykorzystania w dramacie muzycznym. Z tego też powodu on, znawca i pasjonat mitologii greckiej, nigdy wprost* do niej nie sięgał, tylko szukał stosownego tworzywa w tradycji sag, uważając, że tylko w nich ostał się jeszcze właściwy im pierwotny duch. Nie należy dać się zwieść tym, że historię *Latającego Holendra* poznał z lektury Heinego. Ani skrupulatnym zachowaniem dyspozycji materii, tak jak to jest u poety, utrzymaniem zasygnalizowanej przezeń lokalizacji zdarzeń czy – rzecz najważniejsza – znaczenia, jakie ma w tej historii motyw ocalenia i zbawienia, którego Holender w końcu dostępuje dzięki niezłomnej miłości wiernej mu *zum Tod* kobiety. Tym niemniej Heine – *W pamiętnikach pana Sznabelewopskiego* – tęże samą historię traktuje przecież z ironicznym dystansem, a już przedstawia ją w sposób ostentacyjnie parodystyczny. I tu drogi ich po prostu się rozchodzą, bo

---

* Konsekwentnie nawiązywał natomiast pośrednio, toteż znakomity filolog klasyczny Wolfgang Schadewaldt mógł śmiało pisać, że *Pierścień Niebelunga* to swego rodzaju „mityczny palimpsest".

ROMANTYCZNA BALLADA

Wagner siegając po tą samą opowieść chce mówić – i mówi – o sprawach poważnych i dla niego ważnych.
Bodaj najwyraźniej jego stanowisko manifestuje się w koncepcji *Ballady Senty*. To, o czym w swym rozmarzeniu – w reżyserskiej wskazówce Wagner określa jej stan jako *träumerische Zustand* – i ekstatycznym rozstroju opowiada ona w pierwszej strofie, jest właściwie kompletnie niezrozumiałe. Słyszymy więc coś o jakimś „statku", (*Das Schiff*), następnie o jakimś „bladym mężczyźnie" (*bleiche Mann*), i to wszystko, co da się pojęciowo z jej śpiewu wyłuskać. Mówiąc wprost są to słowa bez składu, albo emfatyczne okrzyki, rzeczy bez związku sprawiające wrażenie strzępów myśli, rozmów, zawołań, rozkazów. I w każdym wierszu* przynajmniej jeden wykrzyknik. Dopiero w drugiej strofie pojawiają się elementy, z których wyłania się jakiś sens, jednakże bez uprzedniej znajomości mitu *Ballada* stanowiąca – *verdichtetes Bild des ganzen Dramas*** – jest na dobrą sprawę do końca niejasna. Intencjonalnie, z założenia niejasna, co sugeruje sam tytuł tego ustępu. Albowiem ballada to gatunek, w którym, wedle ówczesnej teorii poezji, w naturalny sposób wyraża się ludowy duch. Ballada „odsłania nocną stronę ducha", czy też, jak to czytamy gdzie indziej, „odzwierciedla jego tajemniczą mroczność". W swej *Estetyce* z 1846 roku Friedrich Theodor Vischer pisze o nordyckim klimacie ballady. O jej emocjonalnym rozedrganiu. O roli przeczuć i o właściwej dla niej poszarpanej narracji, ledwie tylko sygnalizującej zdarzenia, bez opisów i bez oczekiwanej relacji. Również Goethe, w komentarzu do młodzieńczej *Ballady* (o wypędzonym i powracającym hrabim) podkreśla, że *jej tajemniczość bierze się z zagadkowego (alogicznego) sposobu narracji...*
Według Herdera specyficzny charakter ballady ukształtował powszechny wśród „niewykształconego ludu" zwyczaj śpiewania na przemian (*Rundgesange des Landvolks*). Taką właśnie sytuację kreuje Wagner w drugim akcie *Holendra*. Najpierw dziewczęta śpiewają typową dla kobiet przy pracy piosenkę prządek, po niej „swoją balladę" zaśpiewać ma Mary. Mary jednakże się wzbrania, toteż czyni to Senta, a dziewczęta próbują jej wtórować w refrenie. Ale niesamowite rozmarzenie erotyczne Senty naraz odsłania inny świat. Dziewczęta więc

---

* Tekst poematu ujęty jest w rymowane jamby.
** skondensowany obraz całego dramatu

przerywają robotę, w drugiej zwrotce to samo czyni wyraźnie zaniepokojona rozwojem wydarzeń Mary, do tej chwili wciąż pilnie skoncentrowana na pracy. W trzeciej zwrotce Senta zatraca resztkę poczucia rzeczywistości, opuszcza poetycką fikcję, zastępując trzecią osobę „narracji" lirycznym „ja". Na koniec krzyczy jakby postać z portretu stanęła przed nią *Ich sei's, die dich durch ihre Treu' erlöset!* (To ja jestem tą, która cię zbawi swoją wiernością!)

W *Komunikacie do przyjaciół* Wagner przedstawia bezdomność Holendra jako symboliczną projekcję własnej sytuacji egzystencjalnej w czasach paryskich (1839-1841), kiedy borykał się z nędzą i najróżniejszymi przeciwnościami losu. *Jakieś rozczulenie, jakiś tęskny patriotyzm, o którym dotąd nie miałem pojęcia, niespodziewanie objawił się naraz we mnie...* W przeciwieństwie do Odyseusza, którego przecież wciąż wtenczas przywołuje, wcale, ale to wcale nie tęsknił za powrotem do Niemiec... Niemiecka ojczyzna nie była dla niego żadnym ideałem. Wiedział jasno i jasno o tym pisał, że w porównaniu z polityczną sytuacją panującą we Francji ówczesne Niemcy nie miały nic (*nicht die mindeste Anzuiehungskraft*), co by go mogło do nich ciągnąć. *To poczucie bezdomności w Paryżu obudziło we mnie tęsknotę za niemiecką ojczyzną. Nie było w tym jednak nic z tęsknoty za czymś od dawna znanym, za czymś, co by się chciało odzyskać, tylko za czymś, co tkwiło w przeczuciach, za upragnionym „nowym", czymś, co jest dopiero do osiągnięcia... Była to tęsknota Latającego Holendra, jego tęsknota za kobietą – ale, jak już rzekłem, nie za kobietą Odyseusza, tylko taką, która go zbawi, a której cech nie potrafiłem jeszcze wyraźnie sobie wyobrazić, gdyż wtedy ona jawiła mi się jedynie jako istota kobiecości (das weibliche Element). I ta istota znalazła wyraz w pojęciu ojczyzny, to znaczy takiego stanu, gdy wszystko, co cię otacza wokół, jest swojskie, wewnętrznie bliskie. Z tym tylko, że nie wiedziałem jeszcze, co ma być tym wszystkim, jedynie tęsknie wyczekiwałem, by mi się owo pojęcie ojczyzny urzeczywistniło...* Ojczyzna – *Heimat* – to w rozumieniu Wagnera swego rodzaju *terra utopica*, ziemia której (jeszcze) nie ma, której symbolem jest poetycki obraz „kobiety przyszłości".

ROMANTYCZNA BALLADA

Wie aus der Ferne längst vergangener Zeiten
spricht dieses Mädchen Bild zu mir;
wie ich's geträumt seit bangen Ewigkeiten:
vor meinen Augen seh ich's hier...*

Powstanie *Latającego Holendra* zwykło się wiązać z dwoma powszechnie znanymi wydarzeniami z życia Wagnera: z lekturą Heinego, o czym już wcześniej była mowa, i z dramatycznym przeżyciem żeglugi przez Bałtyk – z Mitawy do Londynu, gdy Wagner z ciężarną żoną i wiernym jeszcze psem uciekał przed wierzycielami z Rygi. I ten epizod kompozytor niejednokrotnie relacjonował, za każdym razem wedle potrzeb go stylizując. W *Moim życiu,* podyktowanym Cosimie w latach1865-1880, opublikowanym jednak dopiero w 1911 roku, cudem przeżyty sztorm ma nieco teatralny – dziś byśmy powiedzieli filmowy – szyk. Statek, który ich wiózł, nazywał się *Thetis* i był najpodlejszego sortu. Do cieśniny Kattegatt i Skagerrat czas upływał mu na nauce języka francuskiego – z powieści Georges Sand, która służyła za podręcznik – od czasu do czasu również na podziwianiu niecodziennych widoków, jak zamek Hamleta, który *niezmiernie go wzruszył*, gdy *Thetis* mijała Helsingör... Potem zerwał się sztorm, rozpoczęła się *walka na śmierć i życie z żywiołem, groza labiryntu urwisk wybrzeży Norwegii, rybacka osada Sandwike i dom kapitana, gdzie parę dni trzeba było przeczekać*, wreszcie ponowne, o niebo gorsze piekło pamiętnego popołudnia, gdy Wagner był pewny, że patrzy śmierci w oczy... Wiele lat wcześniej, krótko po prapremierze *Holendra*, w liście do przyjaciela, Wagner rozpisał się szerzej o morzu jako estetycznym temacie teatralno-muzycznym, zaczynając swój mętnawy miejscami wywód od zdania: *Potężne, dzikie morze oraz związane z nim mity to żywioł, który niełatwo wprowadzić do nowoczesnej opery...* **
W wypozowanej, miejscami udrapowanej autobiografii są wszakże miejsca bardziej wiarygodne. Choćby wspomnienie popołudniowych

---

* Niczym z oddali dawno minionych czasów,
Przemawia do mnie widok tej dziewczyny.
I taką, jakem ją sobie wymarzył w mojej wiecznej tęsknocie
Widzę ją teraz tu, przed moimi oczyma...

** List do Ferdynanda Heinego z sierpnia 1843 roku.

koncertów w Wielkim Ogrodzie w Dreźnie. Szczególnie stan podniecenia (Aufregung), w jaki wprawiali go muzycy orkiestry Zillmanna, gdy zaczynali stroić instrumenty.

Przypominam sobie – Ich entsinne mich – *zwłaszcza kwinty skrzypiec, które robiły na mnie wrażenie jakby dochodziły ze świata duchów...* A trochę dalej: *już wtedy, gdy byłem małym chłopcem, brzmienie tych kwint działało na mnie jak coś upiornego i wywoływało wzburzenie...* Albo inny przypadek: *Od najwcześniejszego dzieciństwa pewne tajemnicze niewyjaśnione zjawiska robiły na mnie piorunujące wrażenie. Przypominam sobie, jak patrząc na martwe przedmioty lub meble, gdy przypatrywałem się im, pozostając w jakimś pomieszczeniu przez dłuższy czas sam, naraz uderzałem w krzyk, bo wydawało mi się, że się poruszają. Nie było nocy, do późnych dziecięcych lat, by jakiś upiorny sen nie przebudził mnie z przeraźliwym krzykiem, którego nie byłem w stanie powstrzymać, póki mnie nie uciszył jakiś ludzki głos. Nikt z rodzeństwa nie chciał blisko mnie spać...* *

Czy coś z tych przeżyć znalazło odbicie w jego muzyce? W abstrakcyjnym zapisie nutowym? W przypadku *Latającego Holendra* wystarczy posłuchać, pierwszych taktów *Uwertury*. Echo chwil grozy zapamiętanych z dzieciństwa pobrzmiewa tam w samym temacie *Holendra*, którego tworzywo muzyczne to przeraźliwego tremolo, oktawy i upiorny interwał pustych kwint.

Józef Baliński

---

* Richard Wagner, *Mein Leben*, herausgegeben von Martin Gregor-Dellin,Vollständige, kommenierte Ausgabe, Schott Mainz. Piper München, 1989, s. 36.

Paul Lormier jako Holender w kostiumie projektu Dietscha, Paryż 1842, Paryż, Bibliothèque de l'Opéra

BIBL. DE L'OPÉRA

Z PAMIĘTNIKÓW PANA SZNABELEWOPSKIEGO

I znów był przyjemny, wiosenny dzień, kiedym po raz pierwszy opuszczał miasto Hamburg. Jeszcze widzę, jak złote promienie słońca igrają w porcie na smolistych cielskach okrętów, i słyszę jeszcze dziarskie, śpiewne: „Hoi-ho!", marynarzy. (...) Nie zapomnę nigdy swej pierwszej morskiej podróży. Cioteczna babka opowiadała mi wiele morskich bajek, które znów ożyły w mojej pamięci. Całymi godzinami siedziałem na pokładzie i wspominałem dawne opowieści, a pomruk fal zdawał się być głosem babki. Kiedy zamknąłem oczy, widziałem ją znowu siedzącą przede mną jak żywą z jednym jedynym zębem w ustach i znów spiesznie poruszała wargami, i opowiadała mi historię Latającego Holendra. (...) Nocą widziałem raz przepływający wielki okręt z rozpiętymi, krwawymi żaglami, podobny do mrocznego olbrzyma w szerokim szkarłatnym płaszczu. Byłże to Latający Holender?

Wszakże w Amsterdamie, dokąd dotarłem wkrótce, zobaczyłem straszliwego mynheera w jego własnej osobie, a mianowicie na scenie. Przy tej sposobności w amsterdamskim teatrze poznałem jedną z owych syren, których daremnie szukałem na morzu. Ponieważ była bardzo miła, chcę jej poświęcić specjalny rozdział.

Legenda o Latającym Holendrze jest wam zapewne znana. Jest to historia o zaczarowanym okręcie, który nigdy nie może zawinąć do portu i już od zamierzchłych czasów krąży po morzu. Kiedy spotka inny jakiś okręt, kilku ludzi z niesamowitej załogi podpływa doń na łodzi i prosi o łaskawe zabranie paczki listów. Listy te trzeba przybić do masztu, w przeciwnym razie bowiem grozi statkowi nieszczęście, szczególnie wtedy, gdy na pokładzie brak Biblii lub na fokmaszcie nie ma podkowy. Listy owe adresowane są zawsze do ludzi, których nikt nie zna, albo do dawno zmarłych, tak że niekiedy prawnuk otrzymuje miłosny list do swej prababki od stu lat leżącej w grobie. Ów drewniany upiór, ów straszliwy okręt, wywodzi nazwę od swego kapitana, pewnego Holendra, który niegdyś podczas strasznej burzy poprzysiągł na wszystkich diabłów, że choćby do sądnego dnia miał żeglować, opłynie jakiś przylądek, którego nazwy nie pamiętam. Diabeł wziął go za słowo i aż do sądnego dnia musi błądzić po morzu, chyba że wybawi go wierność kobiety. Diabeł, głupi jak to diabeł, nie wierzy w kobiecą wierność, przeto pozwolił zaklętemu kapitanowi dobijać do lądu raz na

siedem lat dla zawarcia małżeństwa, aby tą drogą przyśpieszył swoje odkupienie. Biedny Holender! Częstokroć czuje się już szczęśliwy, kiedy, wybawiony od małżeństwa, powraca na okręt, pozbywszy się swej wybawicielki.

Na baśni tej opierała się sztuka, którą zobaczyłem w amsterdamskim teatrze. Znów minęło siedem lat, biedny Holender, udręczony bardziej niż kiedykolwiek bezkresną błąkaniną, schodzi na ląd, zawiera przyjaźń z napotkanym szkockim kupcem, sprzedaje mu po śmiesznej cenie diamenty i kiedy dowiaduje się, że jego klient ma piękną córkę, domaga się jej za żonę. Również i ten interes zostaje zawarty. Widzimy tedy dom Szkota; dziewczyna z drżeniem serca oczekuje narzeczonego. Patrzy boleśnie na wiszące w izbie wielkie, spłowiałe malowidło, przedstawiające pięknego mężczyznę w hiszpańsko-niderlandzkim stroju; to

na poprzedniej stronie:
Rembrandt Hermensz van Rijn:
Siedzący aktor w roli kapitana,
piórko i pędzel.

obok:
Rembrandt Hermensz van Rijn:
Aktor w roli Pantaleona, piórko,
Amsterdam, Rijksmuseum,
Rijksprentenkabinet.

stara rodzinna pamiątka i według słów babki wierny wizerunek Latającego Holendra, tak jak go widziano przed stu laty w Szkocji, za czasów panowania króla Wilhelma Orańskiego. Wraz z malowidłem przekazują związaną z nim przestrogę, ażeby kobiety tej rodziny wystrzegały się oryginału. Dlatego to dziewczyna od dziecka wyryła sobie w sercu rysy niebezpiecznego człowieka. Przestraszyła się tedy, kiedy wszedł prawdziwy Latający Holender we własnej osobie; ale nie z obawy. Również i on rażony jest widokiem portretu. Kiedy mu wyjaśniono, kogo przedstawia, hamuje niezadowolenie i stara się odsunąć od siebie wszelkie podejrzenia; naśmiewa się z zabobonu, sam żartuje z Latającego Holendra, wiecznego Żyda oceanów; wszelako mimowolnie przechodząc w ton żałosny, opisuje, jak mynheer na niezmierzonych wodnych pustyniach znosić musi niesłychane cierpienia, jak ciało jego jest tylko trumną, w której nudzi się dusza, jak życie go odpycha i śmierć nie chce do siebie przyjąć; na kształt pustej beczki, którą fale nawzajem sobie ciskają i szyderczo odrzucają, tak miotany jest biedny Holender między śmiercią a życiem i żadne z nich nie chce go zatrzymać; jego ból głęboki jest jak morze, po którym się błąka, jego okręt nie ma kotwicy, a serce nadziei.
Sądzę, że takimi mniej więcej słowami zakończył narzeczony. Oblubienica patrzy nań poważnie, rzucając niekiedy okiem na jego konterfekt. Zdaje się odgadywać tajemnicę i kiedy potem mynheer ją pyta: „Katarzyno, czy chcesz mi być wierna?", zdecydowanie odpowiada: „Wierna aż do śmierci."

W tym miejscu usłyszałem śmiech i śmiech ten nie dochodził do mnie z dołu, z piekła, lecz z góry, z paradyzu. Kiedym spojrzał w górę, ujrzałem przepiękną Ewę, patrzącą na mnie uwodzicielsko wielkimi błękitnymi oczyma. Ramię jej zwieszało się przez balustradę, w ręku trzymała jabłko, a raczej pomarańczę. Szepnąłem przeto pięknemu dziewczęciu do ucha: „Juffrow*, chcę całować twe usta!" „Na Boga, mynheer**, to świetna myśl!" – zabrzmiała natychmiast zachwycająco dźwięczna odpowiedź, płynąca z głębi serca (...) Całą historię, jaką zamierzałem tu

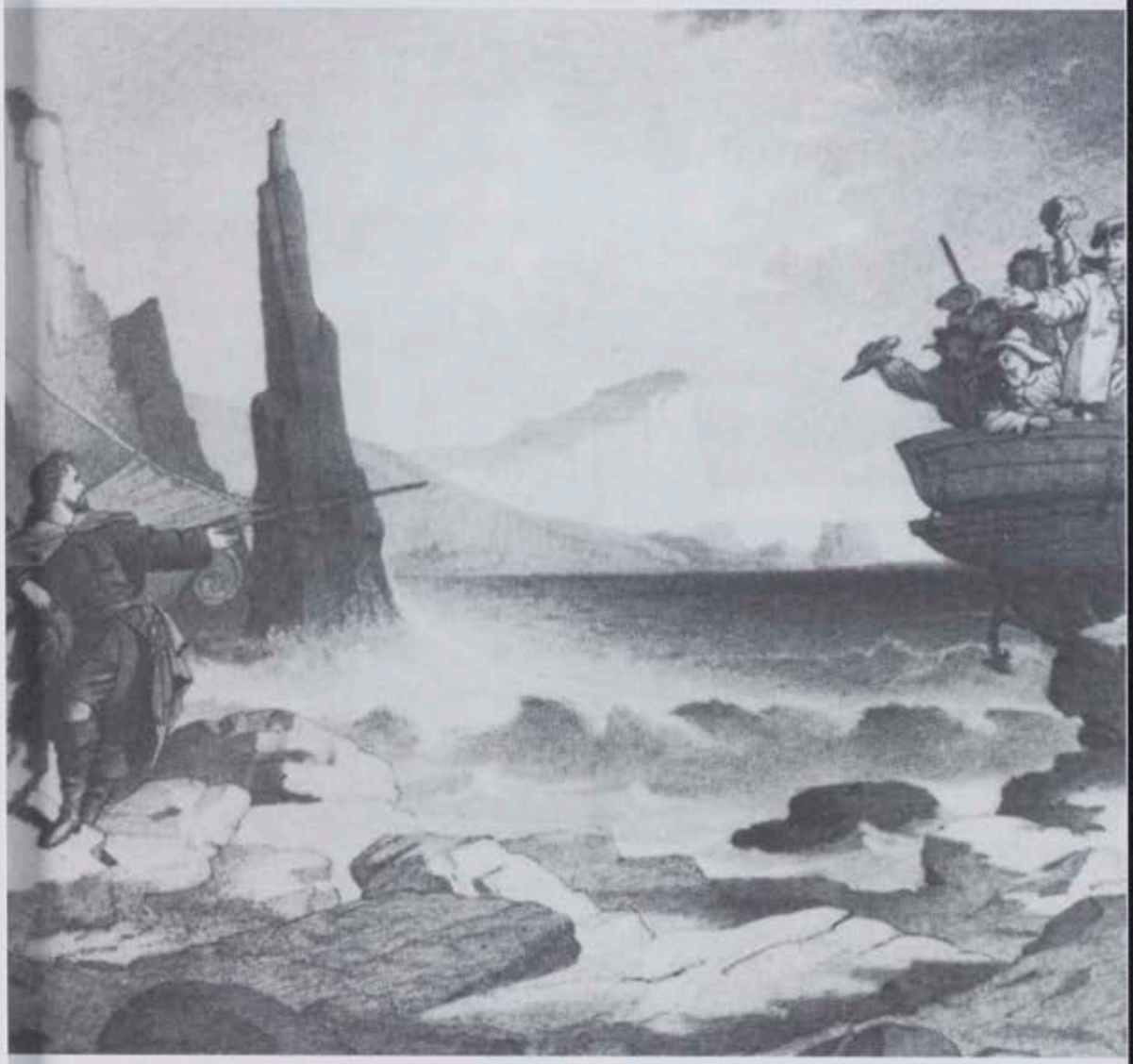
* panna (po holendersku)
** mój panie

opowiedzieć, do której Latający Holender stanowić miał jedynie tło, muszę teraz przerwać. Zemszczę się tym sposobem na świętoszkach, którzy wchłaniają podobne historie z rozkoszą, zachwyceni są nimi aż po sam pępek, ba, jeszcze niżej, a potem obgadują narratora i obwołują niemoralnym. Jest to dobra historia, smakowita jak konfitury z ananasa albo jak świeży kawior, ale z zemsty za dawną krzywdę chcę ją zataić. Kreślę przeto w tym miejscu długi myślnik – kreska ta wyobrażać ma czarną kanapę i na niej zdarzyła się historia, której nie opowiem...

Kiedym powrócił znów do teatru, przyszedłem właśnie na ostatni obraz sztuki, gdy na wysokiej nadmorskiej skale załamywała ręce żona Latającego Holendra, pani Latająca Holenderka, podczas gdy na morzu widać było jej małżonka na pokładzie niesamowitego okrętu. Kocha ją i chce opuścić, żeby nie pociągnąć jej za sobą do zguby, i wyznaje jej swój potworny los i ciążącą na nim straszliwą klątwę. Lecz ona krzyczy: „Byłam ci wierna aż do tej chwili i znam pewny sposób, żeby zachować wierność aż do śmierci!"
Przy tych słowach wierna kobieta rzuca się w morze, przez co kończy się zaklęcie Latającego Holendra, jest zbawiony, i widzimy, jak upiorny okręt pogrąża się w otchłani morza.

Morał płynący z tej sztuki dla kobiet jest taki, ażeby strzegły się brać za mężów Latających Holendrów, zaś my, mężczyźni, przekonujemy się, że przez kobiety w najlepszym razie giniemy.

Heinrich Heine,
Z pamiętników pana Sznabelewopskiego,
przekład Andrzej Dołęgowski



Theodor Pixis, *Latający Holender* w Monachium, 1864, Chór marynarzy:

Mit Gewitter und Sturm aus fernem Meer –
mein Mädel, bin dir nah!

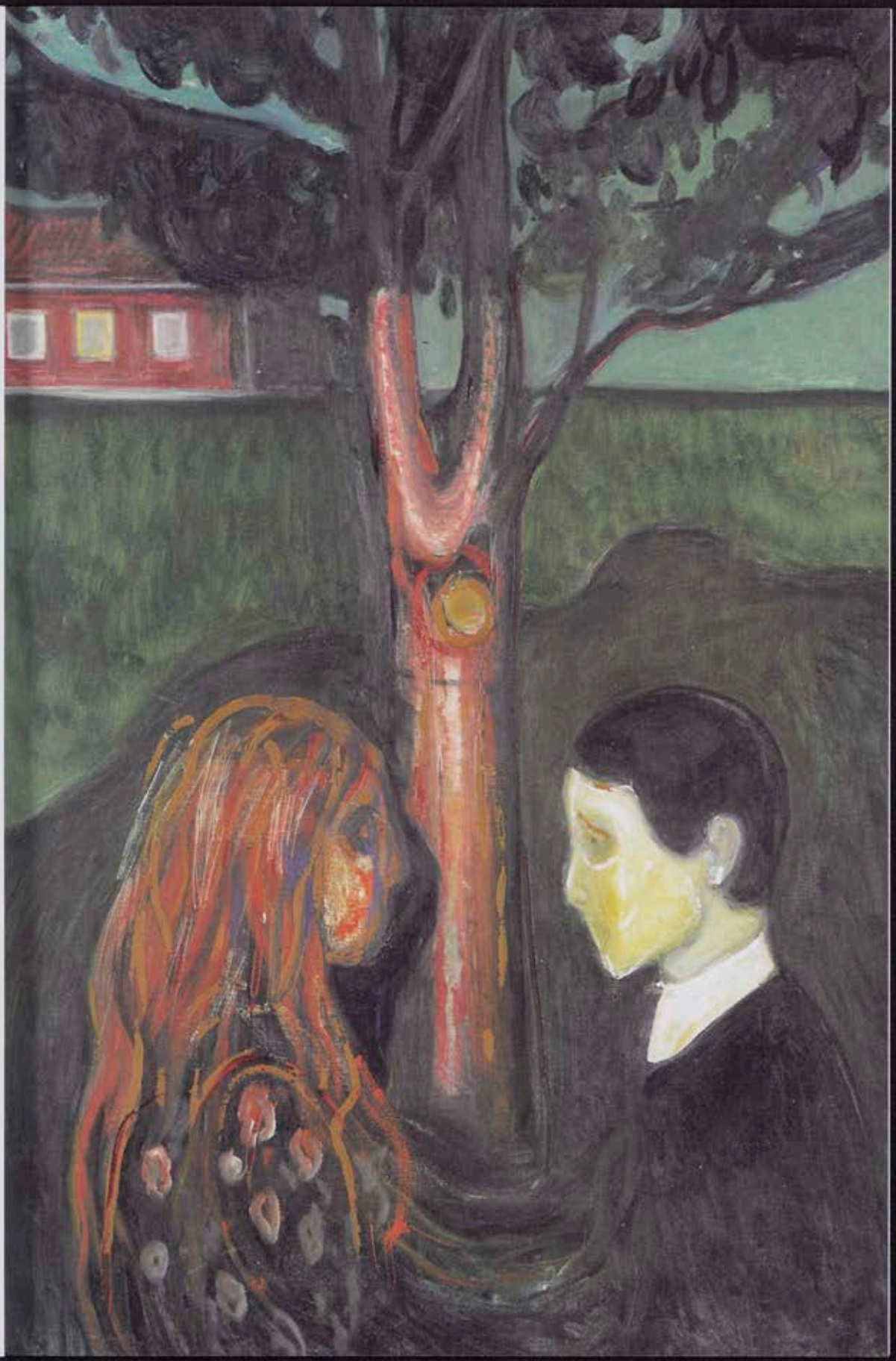
Z dalekich mórz, mimo sztormów i burz –
Ukochana, jestem już tu!

PRZYPADEK WAGNER

Problem zbawienia jest nawet szacownym problemem. Wagner o niczym tak głęboko nie rozmyślał jak o zbawieniu: jego opera jest operą o zbawieniu. U niego zawsze ktoś chce być zbawiony: raz jakiś mężulek, innym razem jakaś panienka – to jest jego problem. A jakże urozmaica ten swój *leitmotiv*. Jakże nietypowe, jakże głębokie odchylenia! Kto nauczył nas tego, jeśli nie Wagner, że niewinność w połączeniu z upodobaniem wyzwala interesujące grzechy? (przypadek w *Tannhäuserze*). Albo że nawet „Wieczny Żyd" zostanie zbawiony, jeśli znajdzie swoje miejsce i się ożeni? (przypadek w *Latającym Holendrze*). Albo że zepsuta kobieta woli zostać zbawiona przez niewinnego młodzieńca? (przypadek *Kundry*). Albo, że piękna dziewczyna najchętniej zostałaby wyzwolona przez rycerza? (przypadek *Izoldy*). Albo że „stary Bóg", skompromitowany moralnie pod każdym względem, zostanie w końcu zbawiony przez wolnomyśliciela lub immoralistę. (...)
Latający Holender wygłasza wzniosłą naukę, że kobieta zatrzyma nawet najbardziej niestałego; mówiąc po wagnerowsku, „zbawi" go. Tutaj pozwólmy sobie na pytanie. Założywszy mianowicie, iż byłoby to prawdą, to czy dzięki temu byłoby to również godne pożądania? Kim stanie się ów „Wieczny Żyd", którego uwielbia i trzyma przy sobie kobieta? Straci jedynie swoją wieczność; ożeni się, nic nas nie będzie obchodzić. Przekładając to na realia: niebezpieczeństwo dla artystów, geniuszy – a są to przecież „Wieczni Żydzi" – tkwi w kobiecie: ubóstwiające kobiety są dla nich zgubą. Prawie żaden z nich nie ma dość charakteru, by się nie zepsuć – by nie zostać „zbawionym", kiedy tylko czuje się jak Bóg – natychmiast upada do poziomu kobiety.
Mężczyzna jest bojaźliwy wobec „wiecznej-kobiecości": o tym wiedzą kobietki. W wielu przypadkach kobiecej miłości miłość jest tylko subtelniejszą formą pasożytnictwa, zagnieżdżaniem się w obcej duszy, a niekiedy nawet w obcym ciele – ach! jak bardzo na niekorzyść „żywiciela"! Znany jest los Goethego w staropanieńskich, nasyconych zwietrzałą moralnością Niemczech. Wśród Niemców zawsze budził zgorszenie...

Fryderyk Nietzsche
przekład Rafał Michalski

Edward Munch, *Oko w oko*, po 1907, Oslo, Munch-museet.



PSYCHOLOGIA I MIT

Cóż takiego jest w dziele Wagnera, co wynosi je duchowo na takie wyżyny, ponad poziom dawnego spektaklu muzycznego? Są to dwie moce, łączące się w procesie tego wyniesienia, moce i genialne zdolności, które jako wrogie winny trwać we wzajemnej opozycji i na których kontradyktoryczność wszyscy właśnie dziś tak chętnie się powołują: są to – psychologia i mit. Niektórzy negują możliwość ich koegzystencji; psychologia jawi im się jako wyraz racjonalizmu, który zmusza wręcz, aby uznać go za nieprzezwyciężoną przeszkodę na drodze do krainy mitu. Uchodzi za przeciwieństwo tego, co mityczne, podobnie jak uchodzi za przeciwieństwo muzyczności, choć ten właśnie kompleks psychologii, mitu i muzyki jawi się naszym oczom w dwóch wielkich postaciach – Nietzschem i Wagnerze – jako organiczna rzeczywistość.

Należałoby napisać książkę o Wagnerze-psychologu, a mianowicie o jego pełnej psychologii sztuce zarówno jako muzyka, jak i poety, o ile te właściwości dadzą się u niego oddzielić. Technika motywu wspomnienia, stosowana okazjonalnie już w dawnych operach, rozwija się stopniowo w przeniknięty głębią sensu wirtuozowski system, który czyni tę muzykę – w takiej mierze, jak nigdy do tej pory – narzędziem psychologicznych sugestii, pogłębień i odniesień. Reinterpretacja naiwnie-epickiego czarodziejskiego motywu „napoju miłości" jest tylko środkiem wyzwolenia istniejącej uprzednio namiętności – w rzeczywistości kochający się mogliby pić czystą wodę, a jedynie wiara, że wypili śmierć, wyzwala ich dusze z prawideł codziennej obyczajności – i jest poetycką ideą wielkiego psychologa. Jakże ta poetyckość wybiega u Wagnera już od początku ponad przeciętność libretta – i to nie tyle w sferze języka, ile psychologii! „Ten ciemny żar..." – powiada Holender w pięknym duecie z Sentą w drugim akcie:

Edward Munch, *Pociąg II*, rycina, Nowy Jork, The Museum of Modern Art.
Edward Munch, *Pociąg II (Dwie głowy)*, litografia, Oslo, Munch-museet.

Ten ciemny żar, drążący mnie swym tchnieniem
Czyżbym miłością, nędzny, miał go zwać?
Ach nie, tęsknotę czuję za zbawieniem:
*Które ten anioł tylko może dać.**

To są wersy nadające się do śpiewu, ale nigdy przedtem nie zaśpiewano – lub przeznaczono do śpiewu – czegoś, co było pomyślane w sposób tak skomplikowany, tak duchowo zawikłane. Przeklęty kocha od pierwszego wejrzenia tę dziewczynę, ale mówi sobie, że jego miłość nie jej właściwie dotyczy, ale zbawienia, wyzwolenia. Ona jawi mu się z kolei jako ucieleśnienie zbawienia, stąd nie jest w stanie i nie chce rozróżniać między tęsknotą za duchowym ocaleniem a tęsknotą za nią. Jego nadzieja bowiem przybrała jej postać, a on nie jest w stanie zmusić woli, aby zyskała jakąś postać inną, to znaczy on kocha w zbawieniu tę dziewczynę. Jakież to przeploty podwójności, jakież spojrzenia w trudne głębie uczucia! Jest to analiza – a słowo to wdziera się w nas w jeszcze nowocześniejszym, jeszcze bardziej zuchwałym sensie, gdy obserwujemy wiosennie kiełkujące i pączkujące życie miłosne chłopięcego Zygfryda...

Tomasz Mann
przekład Wojciech Kunicki

---

* Die düstre Glut, die hier ich fühle brennen,
solt' ich Unseliger sie Liebe nennen?
Ach nein! Die Sehnsucht ist es nach dem Heil:
würd'es durch solchen Engel mir zuteil!

Edward Munch, *Pociąg I*, rycina barwiona, Oslo, Munch-museet.

KLĄTWA I ODKUPIENIE

Motywy zdrady sekretu i odkupienia (Erlösung), tak u Wagnera ważne, pociągały go już za młodu. Tak samo pociągały go czary wynikające ze zderzenia odrębnych królestw: natury, żywiołów, bogów, ludzi, plemion. W Wagnerowskich baśniach stale pojawiają się nadprzyrodzone przeszkody, narzucone przez przepowiednię, misję, rozkaz z góry, zakaz, przymus czy działanie magicznego eliksiru. Losami jego bohaterów, nawet gdy stawiają opór, rządzi przeznaczenie. Wszystko, co im się przydarza, zostało zapowiedziane, wyższa konieczność każe im wybierać między destrukcją a wyzwoleniem, rozumianymi jako odkupienie.

Jak zauważył Carl Dahlhaus, *Holendra tułacza* „cechują elementy niewątpliwie bliskie baśniom"*. W dziele, które samo się określa jako „opera romantyczna", czary działają potrójnie: mamy tu cudowną klątwę, cudowne urzeczenie i cudowne wybawienie. Zasługą Wagnera nie jest wymyślenie tej historii (opowiedział ją Heine), lecz jej dramatyczna i muzyczna adaptacja. Nadał legendzie charakter „ballady romantycznej". Żeglarz, który w czasie burzy morskiej bluźnił przeciwko Bogu, ściąga na siebie klątwę, która zostanie zdjęta, jeśli jakaś kobieta pokocha demonicznego kapitana miłością absolutną. Cudowne jest to, że portret Holendra, wiszący na ścianie w domu Senty, zafascynował ją na długo przed tym, nim ojciec, Daland opowiedział jej o bogatym cudzoziemcu, którego statek właśnie przybił do brzegu. Obraz przeklętego żeglarza urzekł ją z góry, wzbudził w niej pociąg tak wielki, że gotowa była poświęcić mu życie. Nietzsche zarzucił Wagnerowi, że wzorem Francuzów z 1830 roku uczynił z tego *ténébreux* uwodziciela.** Francuscy *ténébreux* [mroczni] z 1830 roku inspirowali się „czarną" cudownością, którą reprezentował Faust i postacie wyklętych u Byrona. „Mroczny" to niewątpliwie figura demona, lecz pozostaje on nadal człowiekiem i jego zguba nie jest nieodwołalna. Dar miłości, dar życia mogą mu przynieść zbawienie. Oto trzecie oblicze cudowności w tej operze (...)

Jean Starobinski
przekład Maryna Ochab

---

* Carl Dahlhaus, *Les drames musicaux de Richard Wagner*, tłum. Fr. Madeleine Renier, Liège, Matrdaga, 1994, s.13-26; pierwodruk niemiecki: *Der fliegende Holländer*, [w:] Richard Wagners Musikdramen, Verber-Verlag 1971.

** Friedrich Nietzsche, *Fragmenty z lat 80.*, [w:] Werke, 3 vol., red. K. Schlechta, München, Karl Hauser Verlag, 1956, t.III, s. 647.

Edward Munch, *Rozstanie*, 1896, Oslo, Munch-museet.

WAGNER W PARYŻU (fragment)

Żaden muzyk nie umie tak dobrze jak Wagner odmalować przestrzeni i głębi, materialnych i duchowych. Od tej właśnie uwagi nie mogło się powstrzymać wiele umysłów, z tych najświetniejszych, i to niejeden raz. Albowiem posiada on sztukę wypowiadania, dzięki subtelnym gradacjom, tego, co przesadne, ogromne, nieskończenie ambitne w człowieku duchowym i naturalnym. Słuchając tej żarliwej i despotycznej muzyki, wydaje się niekiedy, iż ma się do czynienia z przyprawiającymi o zawrót głowy opiumicznymi majaczeniami, odmalowanymi na tle spowijającego wszystko mroku, rozdartego przez marzenie (...).

Bez poezji muzyka Wagnera byłaby nadal dziełem poetyckim, jest bowiem obdarzona wszelkimi zaletami dobrej poezji; i zrozumiała jest sama przez się – tak celnie jej elementy są połączone, zjednoczone, wzajemnie dopasowane (...).

Opera Wagnera jest dziełem poważnym, wymagającym natężonej uwagi; łatwo zrozumieć, jak to zmniejsza jej szansę w kraju, gdzie antyczne tragedie zyskały powodzenie głównie dzięki temu, że pozwalały myśleć o czym innym.

Charles Baudelaire
przekład Ewa Burska
i Stanisław Cichowicz

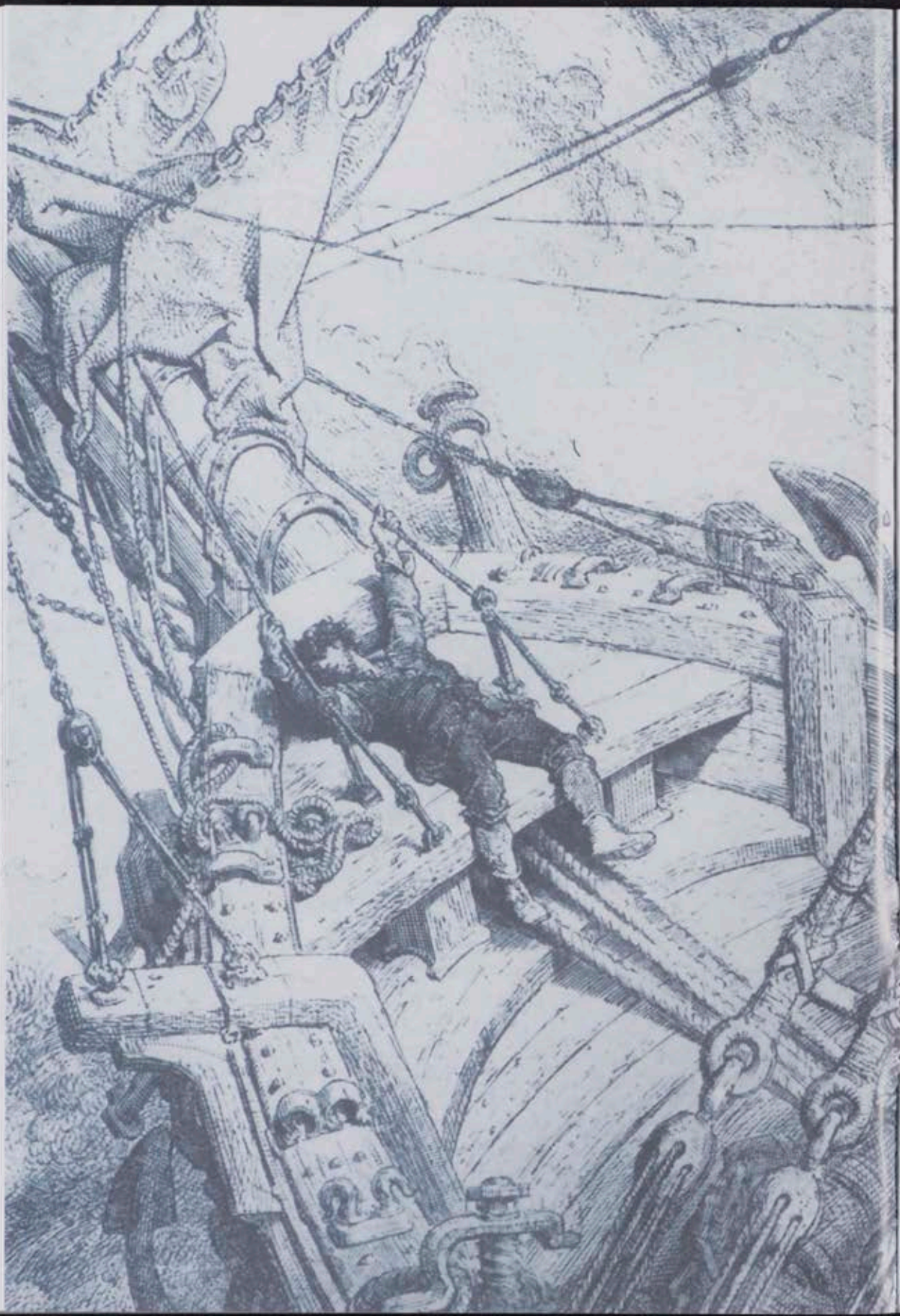
Caspar David Friedrich, *Port w Greifswaldzie*, ok. 1820,
obraz znajdujący się w zbiorach Kunsthalle w Hamburgu spłonął w 1931 roku.

STATEK UPIORÓW

Było jeszcze dość wczesne popołudnie, gdy dobiliśmy do statku. Natychmiast zabraliśmy się do roboty i po upływie godziny cztery trupy leżały już w łodzi. Kilku niewolników musiało popłynąć z nimi na ląd, by je tam pogrzebać. W końcu nie było już na pokładzie ani jednego, prócz kapitana przybitego do masztu. Na próżno próbowaliśmy wyciągnąć gwóźdź z drewna – żadną siłą nie można było poruszyć go nawet o włos. Nie wiedziałem już, co robić, nie sposób przecież było rąbać maszt, by przewieźć go na ląd. Mulej znalazł jednak wyjście z tej opresji. Posłał jednego z niewolników, by popłynął łodzią na brzeg i przywiózł garnek wypełniony ziemią. Kiedy niewolnik wrócił, czarownik wypowiedział nad garnkiem jakieś tajemnicze słowa i nasypał trochę ziemi na głowę trupa. Ten natychmiast otworzył oczy, odetchnął głęboko, a rana od gwoździa na jego czole zaczęła krwawić. Teraz udało nam się bez trudu gwóźdź wyciągnąć, ranny zaś osunął się w ramiona jednego z niewolników. – *Kto mnie tu sprowadził?* – spytał, przyszedłszy jakby nieco do siebie. Mulej wskazał w moją stronę, podszedłem więc do niego, – *Dzięki ci, cudzoziemcze, wyzwoliłeś mnie od długotrwałej męki. Pięćdziesiąt lat już ciało moje pływa po tych wodach, a dusza skazana była na to, by co noc do niego powracać. Teraz wreszcie głowa moja dotknęła ziemi i mogę już spokojnie odejść do mych przodków.* – Na mą prośbę, by nam wyjawił, jakim sposobem popadł w tak straszne położenie, odpowiedział: – *Przed pięćdziesięciu laty byłem potężnym, powszechnie szanowanym człowiekiem, wszelako żądza zysku pchnęła mnie do tego, by wyposażyć statek i ruszyć na pirackie wyprawy. Czas jakiś uprawiałem już ten proceder, gdy pewnego razu w Dżancie wziąłem na pokład derwisza, który pragnął podróżować za darmo. Zarówno ja, jak i moi towarzysze byliśmy surowymi ludźmi, nie zważaliśmy na świętość owego męża, ja zaś wręcz drwiłem sobie z niego. Wszelako gdy on w świętym zapale wypomniał mi raz mój grzeszny żywot, nocą, wypiwszy ze sternikiem w kajucie zbyt wiele, popadłem w srogi gniew. Rozwścieczony tym, co mi powiedział derwisz, a czego nie zniósłbym nawet z ust sułtana, wypadłem na pokład i wbiłem sztylet w pierś zuchwalca. Umierając przeklął on mnie i moją załogę, abyśmy nie mogli umrzeć ani żyć, póki głowy nasze nie spoczną na ziemi. Derwisz zmarł, my zaś wrzuciliśmy go do morza, drwiąc z jego gróźb; jednak tejże nocy spełniły się słowa umierającego. Część załogi zbuntowała się przeciwko mnie. Rozpętała się okrutna walka, aż moi zwolennicy zostali pokonani, mnie zaś przybito gwoździem do masztu. W końcu zresztą i buntownicy poumierali z ran, i mój statek zamienił się w jeden wielki grobowiec.*

Wilhelm Hauff
przekład Emilia Bielicka

Caspar David Friedrich, *Statek na pełnym morzu*, ok. 1815, Hamburg, własność prywatna



Samuel Taylor Coleridge

PIEŚŃ O STARYM ŻEGLARZU (część IV)

Weselnik się przeraził,
że to duch do niego przemawia.

„Trwożysz mię, stary ty żeglarzu,
Koścista ręka trwoży!
Twarz pomarszczona, ciemna
Ławica z brzegu morza.

Trwoży mnie oko to płonące
I ta koścista ręka..."

Ale stary żeglarz zapewnia go
o swoim życiu cielesnym i zaczyna
opowiadać przeraźliwą swoja
pokutę.

„To ciało nie upadło, gościu,
Nie! Ty się próżno lękasz.

Sam pozostałem, sam, sam jeden
Na wielkim wód rozłogu!
A żaden święty mojej duszy
Nie chciał polecić Bogu.

Pogardza on istotami
spokojnego morza –

Leżały martwe tylu ludzi,
O, jakże piękne ciała!
A tysiąc śliskich żyło stworów.
Ja także żyć musiałem.

I z zazdrością myśli, iż one żyją,
gdy tylu leży umarłych.

Patrzyłem na gnijące morze
I odwracałem oczy.
Patrzyłem na gnijący pokład,
Gdzie się tłum martwy tłoczył.

Patrzyłem w niebo, by się modlić.
Ledwie modlitwa trysła,
Nikczemny podszept rozsypywał
Pył suchy w moich zmysłach.

Gustav Doré, ryciny (s. 48, 51) do poematu Coleridge'a,
The Rime of the Ancient Mariner, 1875

Samuel Taylor Coleridge

PIEŚŃ O STARYM ŻEGLARZU (część IV)

Klątwa jednak przeciw niemu
żyje w oczach umarłych.

Pod zamkniętymi powiekami
Oczy biły jak tętna.
Niebo i morze nieskończenie
Gniotły je, gniotły swym brzemieniem,
Gdy u stóp leżał cmentarz.

Gdy zimnym ociekali potem,
Ni gnili, ni cuchnęli,
Nie przemijało to spojrzenie,
Jakim mnie ogarnęli.

Klątwa sieroty może ducha
Z wyżyny ściągnąć w piekło,
Lecz, o straszniejsze jest przekleństwo
W źrenicach umarłego!
Widziałem, a nie mogłem umrzeć
Choć siedem nocy zbiegło.

W samotności swej i nieruchomości
żeglarz wybiega tęsknotą ku
wędrownemu księżycowi i ku
gwiazdom, które zawsze są u siebie,
a zawsze przed siebie idą.
I wszędzie błękit nieba do nich
należy, jest przeznaczonym dla nich
miejscem odpocznienia, ojczyzną ich
i przyrodzonym domem, do którego
niezapowiedziane wchodzą, jak
władcy, których na pewno się
oczekuje, a jednak rozlega się
radość cicha na ich przybycie.

Wędrowny księżyc szedł po niebie
I nigdzie nie popasał:
Spokojny, wyżej szedł i wyżej,
A przy nim gwiazdka jasna.

Na parne morze blask ich padał
Wiosenną bielą szronu.
Ale gdzie leżał cień okrętu,
Tam płat topieli, jak zaklęty,
Strasznym szkarłatem płonął.

przekład Zygmunt Kubiak

Źródła:

Angielscy „Poeci Jezior" W. Wordsworth, S.T. Coleridge, S. Southey, wybór, przekład wstęp i objaśnienia Stanisław Kryński, Wrocław, Ossolineum, BN II nr 143;
Charles Baudelaire, Ryszard Wagner i „Tannhäuser" w Paryżu, tłum. Ewa Burska i Stanisław Cichowicz, [w:] Ch. Baudelaire, *Szkoła romantyczna*, wstęp Andrzej Kijowski, komentarz i przypisy Claude Pichois, Gdańsk, słowo/obraz terytoria 2013;
Marcel Beaufils, *Wagner et le wagnérisme*, Aubier.Édition Montaigne, Paris 1980;
Samuel Taylor Coleridge, *Pieśń o starym żeglarzu w siedmiu częściach* (The Rime of the Ancient Mariner), przekład Zygmunt Kubiak, [w:] *Twarde dno snu.* Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego: Blake, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats, Longfellow, Tennyson, Fitzgerald, Hardy. W wyborze, opracowaniu i przekładach Zygmunta Kubiaka, Oficyna Literacka, Kraków 1993;
Martin Gregor-Dellin, Richard Wagner. *Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, 4. Auflage, Piper München. Schott Mainz 1991;
Wilhelm Hauff, *Opowieść o statku upiorów*, przekład Emilia Bielicka, [w:] *Czarny pająk. Opowieści niesamowite z literatury niemieckojęzycznej*, wybór, wstęp i noty Gerard Koziełek, PIW, Warszawa 1976;
Henryk Heine, *Z pamiętników pana Schnabelewopskiego*, przekład Andrzej Dołęgowski, [w:] Dzieła wybrane, Utwory prozą, wybór redakcja i przypisy Adolf Sowiński, wstęp Roman Karst, Warszawa, PIW 1956;
Historya podróży y osobliwszych zdarzeń sławnego Maurycego-Augusta Beniowskiego szlachcica polskiego i węgierskiego... z francuskiego tłumaczona, tom I-III, edycja nowa, w Warszawie w Drukarniach połączonych Gazety Warszawskiej i Sukces: Tomasza Le Brun, Warszawa 1806;
Tomasz Mann, *Cierpienie i wielkość Richarda Wagnera*, tłum. Wojciech Kunicki, [w tegoż:] *Moje czasy. Eseje.* Wybór i wstęp Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, „Poznańska Biblioteka Niemiecka";
Henryk Sienkiewicz, *Listy*, t. II cz. 1., PIW, Warszawa 1996 (list do Jadwigi Janczewskiej z 5 czerwca 1888 roku;
Jean Starobinski, *Śpiewać, urzekać*, [w:] *Czarodziejki*, przekład Maryna Ochab i Tomasz Swoboda, Gdańsk, słowo/obraz terytoria 2011, „Biblioteka Mnemosyne" pod redakcją Piotra Kłoczowskiego;
Richard Wagner, *Mein Leben, herausgegeben von Martin Gregor-Dellin*,Vollständige, kommenierte Ausgabe, Schott Mainz.Piper München, 1989.

Skróty nie wszędzie zaznaczone, tłumaczenia, gdzie nie podano inaczej, Józef Baliński.

Źródła ilustracji:

Holm Bevers, Peter Schatborn, Barbara Welzel, [katalog wystawy:] *Rembrandt, Der Meister und seine Werkstatt. Zeichnungen und Radierungen*, Berlin, Kupferstichkabinett Staatliche Museen Preussischen Kulturbesitz, 12.09.1991- 27.10.1991; Amsterdadam Rijksmuseum;
Helmut Börsch-Supan, *Caspad David Friedrich, Prester Verlag*, München 2005;
Nigel Gosling, *Gustave Doré, Rembrandt Verlag*, Berlin 1975;
Edward Munch,. *Thema und Variation*, herausgegeben von Klaus Albrecht Schröder, Antonia Hoerschelmann, Hatje Canz Verlag, 2005;
Ein Fest der Malerei. Die niederländische und flämische Gemäldesammlung des 16.-18. Jahrhunderts im museum kunst palast, E. A. Seemann Verlag, Leipzig 2005;
Christiaan Vogelaar, Gregor J.M. Weber, *Rembrandts Landschaften*, Katalog wystawy: Staatliche Museen Kassel, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, 23.06 – 17.08 2006, Hirmer Verlag München 2006;
Wagner, *Le vaisseau fantôme*, L'Avant Scène Opéra, n° 30, Paris 1980;
Richard Wagner, *Der fliegende Holländer*, Texte. Materialien. Kommentare. Mit einem Essay von Isolde Vetter; herausgegeben von Attila Csampai und Dieter Holland, Rororo, Ricordi, Rowohlt Tachenbuch Verlag GmbH, Reinbeck bei Hamburg 1982;
Andrew Wilton, *Turner in his time*, Thames & Hudson Ltd, 181A High Holborn, London 1985.

DYREKTOR NACZELNY WOJCIECH NOWICKI, zastępca dyrektora ds. administracyjnych Maciej Bargiełowski, zastępca dyrektora ds. produkcji Krzysztof Bogusz, zastępca dyrektora ds. inwestycyjnych Grzegorz Kruhły, główna księgowa Teresa Płonowska, SOLIŚCI: soprany: Monika Cichocka, Aleksandra Novina-Chacińska, Anna Wiśniewska-Schoppa, Joanna Woś, Dorota Wójcik, Patrycja Krzeszowska, mezzosoprany: Bernadetta Grabias, Elwira Janasik, Agnieszka Makówka, Olga Maroszek, tenory: Krzysztof Marciniak, Dominik Sutowicz, barytony: Andrzej Kostrzewski, Zenon Kowalski, Łukasza Motkowicz, Przemysław Rezner, Adam Szerszeń, basy: Patryk Rymanowski, Grzegorz Szostak, Robert Ulatowski, pianiści korepetytorzy solistów: Tetyana Dranchuk, Taras Hlushko, BALET: I soliści: Monika Maciejewska-Potockas, Gintautas Potockas, Piotr Ratajewski, soliści: Valentyna Batrak, Ekaterina Kitaeva-Muśko, Julia Sadowska, Witold Biegański, Nazar Botsiy, Wojciech Domagała, Jan Łukasiewicz, Krzysztof Pabjańczyk, koryfeje: Agnieszka Białous, Aleksandra Gryś, Ewa Kowalska-Brodek, Aneta Kosmowska, Minori Nakayama, Anna Pruszyńska-Galvany, Yuki Itaya, Wiktor Krakowiak-Chu, Dominik Senator, Kirill Shcherban, Ryo Takaya, zespół: Izabela Barbacka, Marta Borczakowska, Lydie Boutfeux, Caroline Bulst, Claudia Elvetico, Hanna Jankowska, Karolina Jaremko, Lidia Kolbus, Laura Korolczuk, Matylda Molińska, Riho Okuno, Sakurako Onodera, Daria Ozga, Hannah Sofo, Bogumiła Sołek, Adrianna Stępień, Klaudia Strzelczyk, Reina Yamashita, Grzegorz Brożek, Jakub Jóźwik, Tomu Kawai, Mateusz Kubiak, Dawid Kucharski, Yukihiro Minamizawa, Federico Paris, Arthur Stashak, kierownik baletu: Dominik Muśko, asystentci-pedagodzy: Lubov Bakhareva, Anna Lewandowska, Uran Azymov, akompaniatorzy: Elżbieta Bruc, Bogusław Bigos*, Marta Zawada*, koordynator baletu: Jarosław Biernacki*, inspektor baletu: Krzysztof Pabjańczyk, ORKIESTRA: I skrzypce: Ludwika Tomaszewska-Klimek, Iwona Tomaszewska, Andrzej Marchel, Ryszard Dutkowski, Marcin Budziarski, Henryka Nierychło, Marek Nowakowski, Bogdan Mazur, Paweł Załucki, Karolina Pacholczyk, Aleksandra Bartoszek, Wiesława Ryczel*, II skrzypce: Hanna Drzewiecka-Borucka, Katarzyna Gałdecka-Sprawka, Lech Gutowski, Beata Bugała, Wojciech Cłapiński, Ewa Walkiewicz, Ariadna Pacześniak, Patrycja Badowska, Marta Jabłońska, Katarzyna Korzycka, Andrzej Kowalczyk*, Stanisław Pławner*, Beata Włodek-Pędziwiatr*, altówki: Maria Tomala, Kazimierz Mazur, Franciszek Nierychło, Katarzyna Piasecka-Filipiak, Jacek Rurak, Przemysław Florczak, Katarzyna Marchel, Justyna Łuczyńska, Adam Brakowski, wiolonczele: Agnieszka Kołodziej, Maciej Baran, Joanna Dzidowska, Marek Przybyła, Ewa Żeno, Hanna Mudza, Agata Kruk-Kasprzyk, Adam Czyszak, Marta Wróblewska*, kontrabasy: Michał Przeździecki, Miłosz Krupka, Sylwester Masłoń, Marcin Wajch, Michał Łuczak, harfy: Dorota Szyszkowska-Janiak, Joanna Tomala, flety: Cezary Dynowski, Marzena Kowalczyk, Marta Durczewska-Grzywińska, Olga Leonkiewicz, Dionizy Chrząstowski*, oboje: Agata Piotrowska-Bartoszek, Krzysztof Siemiński, Justyna Herc-Pabisiak, Monika Woźniak, klarnety: Piotr Maciejewski, Zuzanna Niedzielak, Krzysztof Płoszyński, Mariusz Walkiewicz, fagoty: Andrzej Kalkandzis, Michał Łabecki, Beata Strembicka, trąbki: Konrad Boniński, Mirosław Dudek, Tomasz Chrześcijanek, Adam Kowalczyk, waltornie: Waldemar Szelągowski, Tomasz Sopur, Marta Dominiuk-Kwiatkowska, Zbigniew Galant*, Mieczysław Woźnica*, puzony: Jacek Kasprzak, Waldemar Szubski, Dariusz Sprawka, Bartłomiej Kruszyński, Tomasz Jagoda, Waldemar Paś*, tuba: Jacek Dzidowski, perkusja: Sebastian Dworczak, Bożena Kozłowska, Magdalena Kowalczyk, Bogusława Stelmach, Jakub Jeziorowski, Jan Pawlak, fortepian: Andrzej Zawadzki kierownik muzyczny: Eraldo Salmieri, DYRYGENCI: Marta Kosielska, Tadeusz Kozłowski*, Michał Kocimski*, koncertmistrz: Ludwika Tomaszewska-Klimek, inspektorzy: Waldemar Szubski, Andrzej Marchel, CHÓR: soprany: Anna Bacciarelli, Agnieszka Białek, Maria Gorlach, Dagny Konopacka, Agnieszka Lechocińska, Katarzyna Nowacka, Sylwia Nowicka, Beata Olszewska, Aldona Orzeł-Sztabińska, Irena Pietrzak,

Katarzyna Pisarek, Maria Stuczyńska, Bogna Szymańska, Dorota Szymczak-Drygas, Anna Terlecka-Kierner, Agnieszka Wasilewska-Stefańska, Jadwiga Wiktorska-Zając, Dorota Woźniak, Ewa Anders*, Maria Brojek*, Elżbieta Grzelak*, alty: Agorica Basiuras, Anna Dylikowska-Dobiec, Ewelina Hrycak, Teresa Kmiecik-Biernacka, Dominika Kobalczyk, Anna Kobylańska-Przybyła, Katarzyna Kuźnik, Justyna Ozdowska, Paulina Pomykała, Jolanta Sitek, Joanna Skoblewska, Anna Szymańska, Otylia Świderska, Izabela Wesołowska, Agnieszka Witkowska, Marzena Zarzycka, Wiesława Świstak-Mazur*, Leokadia Jarzyńska*, tenory: Michał Jan Barański, Mariusz Budkowski, Marcin Ciechowicz, Przemysław Cierzniewski, Krzysztof Dyttus, Szymon Figurski, Wojciech Kryger, Artur Mleko, Grzegorz Siwiński, Cezary Socha, Wojciech Strzelecki, Marek Twardowski, Ryszard Adamus*, Feliks Dłubak*, Wacław Dobrowolski*, Jerzy Spelak* basy: Michał Barański, Zbigniew Gawroński, Romuald Kisielewski, Grzegorz Kujawiak, Zbigniew Kuźnik, Krzysztof Pilch, Wiesław Rudnicki, Andrzej Staniewski, Adam Suwald, Jakub Telinga, Witold Tomczyk, kierownik chóru Waldemar Sutryk, z-ca kierownika chóru Michał Jan Barański, inspektor chóru Krzysztof Dyttus, korepetytor chóru Zbigniew Rymarczyk, inspicjenci Anna Krzemińska, Andrzej Kowalik, Zbigniew Pawełczyk, z-ca kierownika działu organizacji pracy artystycznej Rafał Domagała, kierownik biura obsługi widzów Elżbieta Kraska, kierownik działu promocji i marketingu Dorota Mendelewska, z-ca kierownika działu literackiego Iwona Marchewka, kierownik działu produkcji przedstawień Katarzyna Zbłowska, zastępca kierownika działu ds. produkcji kostiumów Marzena Szkobel, zastępca kierownika działu ds. produkcji dekoracji Zygmunt Dziubiński, kierownik działu eksploatacji przedstawień Sylwester Borowski, główny specjalista ds. urządzeń sceny Marek Ziółkowski, kierownik impresariatu Krystyna Filip, kierownik działu organizacji i kadr Iwona Czubaszek, kierownik działu administracyjnego Mariola Majda, kierownik działu zaopatrzenia i transportu Marian Brodowicz, kierownik działu zamówień publicznych Ewa Danielak, kierownik działu inwestycji Paweł Malinowski, główny specjalista ds. funduszy UE Małgorzata Kazimierska, kierownik działu eksploatacji Dominik Dudziński, główny specjalista ds. energetyki Jerzy Tomasik, kierownik działu zakwaterowań i ochrony mienia Mariola Materka, kierownik zakładowej służby ratowniczej Tomasz Lewandowski, kierownik pracowni malarskiej Krzysztof Lisowski, kierownik pracowni perukarstwa i charakteryzacji Teresa Janicka, starszy mistrz pracowni krawieckiej damskiej Beata Adamiak, starszy mistrz pracowni krawieckiej męskiej Ewa Rykowska, starszy mistrz pracowni tapicerskiej Zdzisław Kapituła, starszy mistrz pracowni nakryć głowy i dodatków do kostiumów Anna Kołomańska, starszy mistrz pracowni modelatorskiej Marzanna Machalska, starszy mistrz pracowni szewskiej Krzysztof Pacyniak, starszy mistrz pracowni stolarskiej Jacek Tomczyk, starszy mistrz pracowni ślusarskiej Jerzy Urbaniak, główny brygadier brygady akustyków Roman Kulesza, główny brygadier brygady montażu dekoracji – koordynator sceny Jacek Wojciechowski, główny brygadier brygady napędów sceny Andrzej Maciejewski, główny brygadier brygady oświetlenia sceny Adam Trautz, główny brygadier w brygadzie mechaników Tomasz Pira, mistrz brygady garderobianych Anna Krawczyńska.

* współpraca

Dekoracje i kostiumy do spektaklu *Holender tułacz* pochodzą z oryginalnej produkcji Richard Wagner Festival Wels (Austria). Za ich podarowanie Teatr Wielki w Łodzi składa szczególne podziękowania Pani Dyrektor Renate Doppler.

RICHARD WAGNER FESTIVAL WELS

Instytucja kultury Samorządu Województwa Łódzkiego

promuje łódzkie

Sztankiet do pracowni malarskiej dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

TVP ŁÓDŹ

radio ŁÓDŹ

skład i przygotowanie DTP
Iwona Marchewka

wydawca
Teatr Wielki w Łodzi
pl. Dąbrowskiego, 90-249 Łódź
www.operalodz.com

kasa biletowa
od poniedziałku do soboty: 12.00–19.00
niedziele i święta (w dniu przedstawień): 15.00–19.00
telefon: 42 633 77 77

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW
od poniedziałku do piątku:
8.00–16.00 tel: 42 633 31 86
e-mail: widz@teatr-wielki.lodz.pl

Bilety do kupienia on-line na stronie:
www.operalodz.com lub www.bilety24.pl

oddano do druku: 13.01.2015

Wykonania odbywają się za zgodą Schott Music GmbH & Co. KG.

KWIACIARNIA
Flores

www.kwiaciarniaflores.pl

- kompleksowa obsługa kwiatowa ślubów, komunii, chrztów itp.
- kwiatowe aranżacje wnętrz
- florystka pogrzebowa
- kwiaty cięte
- wiązanki okolicznościowe
- rośliny doniczkowe
- bogaty asortyment oryginalnych dekoracji wnętrz
- dostawa kwiatów pod wskazany adres

Zapraszamy: pon.- sob. 8.00-19.00
Łódź, ul. Łagiewnicka 130
(róg Julianowskiej)
flores.lodz@gmail.com

www.operalodz.com