

Walter Haass

**SŁOWIKI W AKSAMITACH
I JEDWABIACH**

Z ŻYCIA WIELKICH PRIMADONN

(Tłum Juliusz Kydryński)

Tytuł oryginału: NACHTIGALL IN SAMT UND SEIDF

KWIATY DLA PRIMADONNY

*„...na wszystko się dla niej ważę, nie -
(tu 70-nutowa koloratura)
bezpieczeństwa pokonam!”*

Orfeusz

opracowanie Ferdinanda Bertoniiego

Niestety, stara to prawda: diabły są atrakcyjniejsze od aniołów.

W przypadku Callas: jaśniej ona lucyperychną urodą strąconego archanioła. Teraz pragnie sama stwarzać raje, kształtować marzenia, otrzymywać złote jabłka, rozpraszać płomienie i dym.

Właśnie schodzi do mnie po schodach...!

Lekka jak piórko, barwna jak paw i gibka, spływa po czerwonym pluszu schodów do hotelowego foyer: pełen obojętności dla świata śmiech w organdyńce.

Obok niej drepce jasnowłosa włoska pokojówka, a za nią Nicolo, wymuskany dyrygent. Dopiero za nim kroczy „pan Titta”, mały i zupełnie niezauważalny: Giovanni Battista Meneghini.

Działo się to w czasie, gdy jeszcze pokazywała tygrysie pazury, by igrać z całą kulą ziemską. Działo się to w czasie, kiedy była „assoluta”.

Siadamy przy stoliku.

Callas zamawia grejpfruta, bez cukru. Inni także. Wszyscy chwalą te owoce, ponieważ ona je lubi. Wszyscy twierdzą z entuzjazmem, że są najlepsze.

Lecz dla niej jest to po prostu tylko przepisana w Hollywood dieta.

Zadaję pytania po angielsku. Callas, urodzona w Nowym Jorku, słucha ich uważnie. Pokojówka tłumaczy pytania signorowi Meneghini. Ten kiwa tylko głową i nie mówi nic. Ale Callas, odpowiadając po angielsku, wpatruje się w dyrygenta. A on się czujnie uśmiecha.

Na złotej wadze kołyszą się pięknie utoczone zdania, lecz informacji w nich niewiele.

Tak, zasięg głosu trzy oktawy - kontraltowe f do wysokiego f. Ulubione kwiaty - gardenie. Ulubiona potra - wa - szparagi po mediolańsku... utarte pytania „dla rozgrzewki”. Potem:

- Pani ulubiona rola?

- Medea!

- Dlaczego?

Kontakt wzrokowy z Nicolem nagle się urywa. Pokojówka rezygnuje z dalszego tłumaczenia. Primadonna od - dycha głęboko, z czarnych oczu padają iskry:

- Kocham tę tragiczną heroinę. To wielka, gwałtowna rola, mieniąca się wszystkimi barwami, rozumie pan. I niesłuchanie wiele do grania! To trudna, ale cudowna partia, a równocześnie tak bardzo ludzka!

Jej uśmiech ściąga w dół kąciki ust, przez co nos wydaje się dłuższy.

- Ludzka i wzruszająca nawet w złym - magnifique!

Znów dłubiemy łyżeczkami w grejpfrucie.

Cherubiniego przerażająca opera grozy, tak...Medea podjudza Jazona do zdobycia Złotego Runa, potem kradnie mu je i ucieka. „Dreszcz mnie przejmuję, gdy ją nazywam mą żoną” - śpiewa Jazon w pierwszym akcie. W ostatnim - z pałaców zostają ruiny. Nadjeżdża rydwan i unosi Medeę w niebo bohaterek.

Pokojówka spogląda na zegarek i podnosi palec. Koniec rozmowy.

Krótkiej i ożywionej - ale była w niej cała Callas! Od grejpfruta bez cukru trzy oktawy w górę aż do nieba bohaterek.

Wstajemy.

Na Marię Callas nie czeka żaden rydwan bogów, to ona musi czekać na windę. Schody - to dobre na wejście, jak na scenie; odejście następuje już mechanicznie. Niby w lampionie, oświetlonym od wewnątrz, primadonna uleci w wysokie rejony hotelu.

Klatka windy zamyka się z trzaskiem, pan Titta zostaje na dole i patrzy za swoją znikającą żoną. Podnosi głowę - już jej nie ma.

Gest Orfeusza... Znużonemu eks-fabrykantowi z Werony zdaje się brzmieć w uszach aria: „Utraciłem Eurydykę”.

Wydobył ją z Hadesu, ukochał, wzniosł na wyżyny, rozpieścił - perdu! Utraciłem...

Ja płacę za grejpfruta, gdyż kelner wyraźnie tego żąda, i odchodzę.

Myślę sobie już w Citroenie, apres:

Czy można o takich damach pisać grube książki?

Można...

Czyż nie dzieje się zawsze tylko to, co właśnie miało miejsce w hotelu: primadonna, pokojówka, dyrygent, mąż i ktoś, kto szuka tu jakiejś tajemnicy?

Tak. Ale dzieje się w tysiącach szalonych odmian! Kobiety śpiewają, żeby mężczyźni je kochali - to są stare historie. Sięgają daleko w przeszłość, co najmniej do Izydy i Ozyrysa. Są to historie, z których powstaje historia. Także historia muzyki. A jeszcze bardziej historia kultury i obyczajów. Nieco socjologii: emancypacja kobiet. Poza tym, jeśli się zechce, nieco ornitologii: słowik po niemiecku rodzaju żeńskiego, w staroniemieckim języku literackim znaczy śpiewaczka nocna), niepozorny ptaszek z krajów śródziemnomorskich, który jedynie poprzez swój śpiew zdobył uznanie i sławę.

Stop! Jeden słowik nie czyni jeszcze wiosny.

Jazda! Pozostają jeszcze do rozważenia mityczne relikty; na przykład: w purpurowym gniazdku obok swej pięknej Kreolki siedzi cesarz Napoleon; rozkazał właśnie - pod karą śmierci - zlikwidować włoskie fabryki kastratów, a oto teraz leje łzy zachwyty, słuchając śpiewu kastrata...

Żeby można było o tym poczytać nieco dokładniej, na - leży to napisać.

Czerwone światło na skrzyżowaniu: Czekać... Ludzie przechodzą ulicę po „zebrze”: starzy, młodzi, zmęczeni, zwawi. Szarzy, zieloni, czerwoni. Wszyscy mają coś do roboty i co dzień szukają owej reszty, którą winne im jest życie. Jeśli trzeba - w Operze.

Żółte światło: Powinno się...

Zielone światło: Pisać!

PROLOG U STÓP OLIMPU

Pomost ku niebu, łagodnie sfalowany dywan bogów - górską łąką pośród greckiego lata.

Przy bliższym spojrzeniu: cyklameny, aromatyczne zioła, kosmate tufy. Galaktyka barwnych owadów, powietrze połyskliwe jak z masy perłowej.

Żmija w trawie!

Potem chrzęst i trzask, niosący śmierć. Nadchodzi człowiek. Nóżka kobieca, naga i piękna, lecz obce to ciało w królestwie Flory.

Nagle ukąszenie. Eurydyka umiera.

U stóp Olimpu bierze początek wielka, pełna zagadek legenda Orfeusza.

Czy tylko legenda?

Chyba jest w niej jakiś ślad historii: Orfeusz, królewicz tracki, w VIII wieku p.n.e. zaślubia śliczną Eurydykę. W kilka dni po weselu jego żona ginie wskutek ukąszenia węża.

Początek skargi Orfeusza, dalekosiężnego lamentu.

Góry, drzewa, zwierzęta i ludzie opłakiwali razem ze śpiewakiem zgasłą piękność. Drgania siedmiostrunnej liry Orfeusza kazały drzeć niebu i ziemi.

A więc to jednak nie historia - tylko legenda! Ojcem Orfeusza był Apollo, matką - muza Kaliope.

Sam syn, półbóg, odważnie wkroczył do królestwa Hadesu, poruszył teraz swą pieśnią także świat podziemny i uzyskał pozwolenie wyprowadzenia Eurydyki z powrotem do świata żyjących. Pod jednym warunkiem: że nie ulegnie pokusie i nie spojrzy na żonę, dopóki nie wyjdzie na światło dzienne.

Orfeusz zawiódł. Odwrócił się i Eurydyka zmarła po raz drugi, tym razem już na zawsze.

Pokusa tego co wizualne okazała się zbyt silna nawet dla półboga. Nerw wzrokowy, kierowany ciekawością serca, unicestwił cud.

Pytanie: czy oko może być wrogiem muzyki, przyczyną jej zagubienia? Czy rozkosz wzrokowa jest niebezpieczna dla potęgi liry?

Lirę miał - wynaleźć posłaniec bogów, Hermes. Grecy uważali, że jest ona rezonatorem, reagującym na „świat”. Brzmienie świata, niesłyszalne dla niedoskonałego ludzkiego ucha, staje

się słyszalne dzięki lirze. W jej dźwiękach przejawia się harmonia świata, kosmos. w chwili gdy Orfeusz zważył w potęgę swej liry i zaryzykował owo spojrzenie, kosmos dla niego zamilkł. ”Pieśń - w rozumieniu greckim - utraciła swą moc.

„J'ai perdu ma Eurydice” - każe skarżyć się Orfeuszowi Christoph Willibald Gluck w swojej paryskiej reformatorskiej operze. Podczas gdy instrumenty smyczkowe rozprzestrzeniają perłowy blask po Polach Elizejskich - harmonię świata po Champs Elysees - Gluck radzi wykonawcy swego Orfeusza: „Śpiewaj to z taką rozpaczą i z takim bólem, jakby ci ucinano nogę!”

Ale któraż z gwiazd operowych zgodziłaby się na to? Sztuka jest przecież rozkoszą! Opera jest wypoczynkiem; więc po co tu brutalność? Publiczność drogo płaci za bilety, więc trzeba ją bawić, cieszyć, dostarczać jej rozrywki.

A przecież primadonna Pauline Viardot usłuchała Glucka!

Jako kobieta śpiewała w roku 1859 partię Orfeusza w rejestrze altowym, bliższym istocie bezpłciowej, „człowiekowi nijakiemu”, w strasznej rozpaczycy krążyła wokół trupa Eurydyki, śpiewała z całą siłą i tremolowała nawet fermatę na wysokim g.

Jesteśmy w samym centrum problemu opery! O włos od pytania, czy primadonna, która śpiewa Orfeusza, ma się liczyć z Orfeuszem czy z publicznością. Czy musi być sztuczną, bezpłciową istotą, czy może być kobietą. Czy Gluck ma słuszność, kiedy każe myśleć o ucinaniu nogi. Czy wreszcie biesiada dla uszu i rozkosz dla oczu są ze sobą spokrewnione.

Zostajemy przy problemie opery, kiedy pozostajemy przy Orfeuszu.

Od chwili, gdy unieśmiertelnił swój żal po jedynej, utraconej - sądził Oiwidiusz - wzgardził Orfeusz miłosną pociechą, jaką mu dać mogły wszystkie kobiety świata, i z platonizującą konsekwencją oddał się miłości do chłopców. Pederastia jako tragiczna pointa.

Kobiety Tracji, głęboko urażone i wątpliwe w siłę swoich wdzięków, rzuciły w półboga oszczepami, lecz jego pieśń odwracała ostrza.

Muzyka była dla Orfeusza ochronną tarczą. Ale czy mogło tak trwać długo? Czy syn Apollina mógł po wszystkim - kie czasy opierać się pierwiastkowi dionizyjskiemu rozpasanym zmysłom, przemożnemu prawu do użycia?

Nie!

Menady, pijane nałożnice boga Dionizosa, rozdarły podobno śpiewaka na strzępy.

Lecz głowa zabitego śpiewała dalej.

Kobiety z Lesbos, pozbawione przesądów emancypantki, utalentowane obywatelki wczesnoklasycznego miasta-państwa, domagające się wspólnoty społecznej, politycznej i kulturalnej, przejawiające wzajemne ku sobie skłonności, a przecież szanowane przez prawo - Lesbijki, zatem pogrzebały głowę Orfeusza i ofiarowały mu pokój.

Lirę Traka zawiesiły w świątyni Apollina. Wiatr uderzał w jej struny i ciągnął dalej pieśń umarłego.

Doszło to do uszu gubernatora Pittakosa.

Gdy ów „płaskostopy brzuchacz”, jak go nazywał Alkajos, dowiedział się od swych agentów, że lira Orfeusza, nie dotykana ludzką ręką, nadal każe tańczyć drzewom i skałom, sięgnął po książeczkę czekową:

- Kupuję!

W tym samym momencie, w którym boski dźwięk został zdegradowany do roli towaru, zamienił się w nieartykułowany hałas, tak bardzo kakofoniczny, że obudził piekielne psy.

I psy rozszarpały Pittakosa żywcem.

A lira, nie sprzedana, śpiewała dalej. Wypowiadała się niejasno, orficko, w prasłowach. Nawet słowiki - o czym dziś jeszcze można czytać w prospektach turystycznych - śpiewają w tym miejscu szczególnie pięknie.

Czy można precyzyjnie określić taki dźwięk? Czy też muzyka jest tylko mitycznym odurzeniem, zastępuje sta - lową igłę w zyle?

Cicero uważał, że Orfeusz nigdy nie istniał - ale jego muzyka istnieje w świecie. Powstaje pytanie: kto może ją usłyszeć?

Wiemy dziś, że zakres słyszalności ucha ludzkiego jest ograniczony. Ale czy to przemawia przeciwko „dźwięczącemu światu” Greków? Czy to obala fikcję, jakoby posła - niec bogów, Hermes, wynalazł pod postacią liry środek połączenia się z harmonią świata, telefon, łączący z kosmosem?

Kto zatem może słyszeć ów dźwięk? Czy ci, którzy delektują się nim w operze jak kulinarnym przysmakiem i konsumują go jako kupną przyjemność, czy ci, którzy pojmują go jako wartość artystyczną, jako „prasłowo”, bliskie Olimpowi?

Opera musi liczyć się z takimi pytaniami, gdyż właśnie ona zaciągnęła w swojej florenckiej kolebce zobowiązanie wobec Grecji. W decydujących fazach swego rozwoju opera za każdym

razem obierała Orfeusza swoim bohaterem - tęskniąc za mityczną Grecją..

Jacopo Peri z pomocą Orfeusza stworzył barokowy *dramma per musica*, Monteverdi - prototyp opery nowoczesnej, Luigi Rossi otworzył z: pomocą Orfeusza perspektywę sztuki synkretycznej, Gluck zainicjował paryską reformę opery, Offenbach - operetkę.

Orfeusz pozostał postacią kluczową aż po Kreneka. i Strawińskiego, nawet po kosmonautów Menottiego, których zatrzymać może jedynie potężna siła muzyki.

Opera proponuje, żebyśmy mierzyli ją miarą Orfeusza.

Czy wytrzymuje to porównanie? Czy najmiłszym jej wabikiem nie pozostaje wciąż jakże niezwykle jadowita optycznie primadonna, ciągle jeszcze diva w dosłownym znaczeniu, a więc - boska?

Koniec prologu u stóp Olimpu. Szmaragdowe morze łąk ustępuje kamiennej pustyni wczesnego kapitalizmu. Kwiaty o główkach jak lampiony usychają, nad górą bogów zawisa biała, pierzasta chmura. Nad Tamizą zapada mgła.

1. LONDYŃSKIE CZASY HAENDLA

*„No lady is a lady without having n box
at the opera.”*

Thackeray

- Madame, pani jest diabolicą! - krzyczy dyrektor Opery, Georg Friedrich Haendel, do krnąbrnej primadonny. - Ale ja jestem szatanem we własnej osobie, księciem wszystkich diabłów!

Wściekły, chwyta ją w talii, cienkiej jak u osy, i popycha do otwartego okna.

- Jeśli pani nie będzie mnie słuchać, wyrzucę panią przez okno. W tej Operze ja rozkazuję!

Działo się to w grudniu 1722. Wilgotny, zimny wiatr hulał wokół Haymarket Theatre i nagie ramiona dwudziestodwuletniej Włoszki; Franceski Cuzzoni, pokryły się gęsią skórką. Odmówiła zaśpiewania w operze Haendla Ottone arii Falsa imagine tak; jak była ona zapisana w nutach. Piosenka wydała jej się zbyt prosta: żadnych, tryłów, żadnych łkań; żadnych fioritur - tylko kilowe, kluchowate niemieckie nuty.

Przez kilka sekund drżała z zimna na mroźnym wietrze, mając przed nosem niedźwiedzie łapy Haendla. Potem przyrzekła posłuszeństwo.

Maestro ją puścił.

- Wstydziałaby się pani - warknął., A jednak primadonna była niepoprawna.

Już następnego dnia znowu szalała.

Szalała, ponieważ tego życzył sobie Londyn! Lordowie i ladies brytyjskiej metropolii, snoby, bankierzy i światowe damy - całe to towarzystwo płaciło tak obłędnie wysokie abonamenty za swoje łoże w Operze, że Londyn mógł oferować najwyższe gáže w Europie. A ponieważ tak było, chciano też coś mieć za swoje pieniądze.

Cuzzoni o tym wiedziała. Wiedziała najdokładniej, czego publiczność oczekuje od włoskiej primadonny: błyskotliwości, rozrywki i wzruszeń wyciskających łzy. I nie tylko siedemnastu tryłów na minutę, lecz także, co najmniej siedemnastu skandali na sezon.

Radośnie wykonywała swoje pensum owa krótkonoga osóbka o męskiej naturze, z kobiecym wąsikiem, bezwzględna, kapryśna, bezczelna. Choć była wszystkim innym tylko nie pięknnością, emanowała erotyzmem. Jej niepohamowane wybryki prowokowały sceny zazdrości i pojedynki. I wciąż nowe zaproszenia do puchowych gniazdek lordów.

O sztuce prawie że nie było mowy.

Owe czasy Haendla w Londynie były doprawdy zwariowanymi czasami. Przeglądając sprawozdania teatralne z tamtego okresu, nie można oprzeć się zdumieniu.

Ponury gmach Opery na Haymarket był miejscem spotkań wielkiego świata. W Premierowe wieczory szeregi złożonych, galowych powozów ciągnęły się aż do Piccadilly. wśród pysznej defilady gości kręcili się żebracy i kaleki, w przerażających łachmanach, jakby przebrani przez pana Peachuna. Cały Londyn był na nogach. Przychodziło się tu po to, żeby widzieć, i po to, żeby być widzianym.

Ale samej opery wcale nie trzeba było oglądać!

W zbyt kownie wyścielanych fotelach łóż kwitło słodkie życie. Bogate rodziny wynajmowały większość łóż już na kilka lat z góry, na własny koszt tapetując je i urządzając jak salony. Wśród poduszek, flaszek z gorącą wodą i mopsów spędzano tutaj wieczory i noce.

Gdy rozlegały się zbyt nudne recytatywy, a działo się to często, zaciągano w łóżach firanki i oddawano się przyjemnościom i rozkoszom. Niektóre towarzystwa grały w karty, inni mlaskali przy makaronie i winie, ladies opychały się lodami.

Dopiero, kiedy Cuzzoni miała swoje brawurowe wejście albo gdy pucołowaty kastrat Senesino gulgotał przez całą minutę swoją kadencję, ani razu nie zaczerpnąwszy przy tym oddechu, firanki łóż znowu się rozsuwały. Wtedy londyńska publiczność nie szczędziła braw. Za złe wykonanie obrzucano śpiewaków, czym popadło, lecz błyskotliwość i przepych wywoływały burzliwy aplauz, niczym tresura lwów w cyrku.

Ale na scenie przeważnie zachowywano się także po prostaku. Jakkolwiek dyrekcja z naciskiem żądała przestrzegania akcji dramatycznej, primadonna i primo uomo, pierwsza dama i pierwszy gwiazdor, wchodzili zasadniczo tylko z prawej strony; sztywni i napuszeni, niby wypchane galowe kostiumy, stawali przy rampie oświetlonej świecą - mi i prezentowali swoje arie jak wyuczone wierszyki.

Gdy śpiewał Senesino, Cuzzoni udawała znudzoną. Kiwała na dwóch paziów, żeby doprowadzili do porządku tren jej sukni, energicznie się wachlowała i staczała przy tym kilka błyskawicznych utarczek wzrokowych ze swymi faworytami na widowni.

A kiedy śpiewała Cuzzoni, Senesino pochylał się do budki suflera, pytał, czy dobrze dziś wypadł, i równocześnie zapewniał, że śpiewałby jeszcze sto razy lepiej, gdyby nie był tak

piekielnie zachrypnięty. Potem bawił się łańcuszkiem od zegarka albo wydobywał spod żabotu pomarańczę, żeby ją z całym spokojem obrać i zjeść. Najbardziej szalony aplauz zbierała z reguły Cuzzoni: grzmiały oklaski, na scenę sypały się kwiaty i papierowe jaskółki z hołdowniczymi wierszami i intymnymi zaproszeniami. Wobec tych oznak względów publiczności, primadonna często popadała w taką ekstazę, że kostium królowej, który nosiła na scenie, stawał się jej drugą skórą. Po przedstawieniu nie zdejmowała go i w ten sposób zmuszała każdego, kto stanął na jej drodze, do przyklęknienia.

Miewała przy tym długie przemowy po włosku; niepowstrzymanie płynął potok słów, których nikt nie rozumiał, ale wszyscy odgadywali ich sens. Ponieważ zawsze powtarzało się słowo „Haendel”, każdy już wiedział, że Cuzzoni pragnie, aby ten facet skręcił kark, porca ‘miseria...!

Od dwunastu lat nad Tamizą i tyleż czasu w szponach diabła: Georg Friedrich Haendel, syn felczera, wnuk kotlarza.

Brytyjczyk z wyboru, urodzony w Halle nad Saale...! Jedni nazywali go „ulubieńcem narodu”, drudzy „tyranem”.

Był wielki i krępy, silny jak niedźwiedź. Wskutek ogromnej ilości jedzenia, które pochłaniał, jego ciało tworzyło wielką górę mięsa. Lecz twarz - wysokie czoło. brwi jak barokowe architrawy, niebieskie wesołe oczy - zdradzała godność, wrażliwość, artystyczny temperament. Spod białej bujnej peruki, ułożonej w loki, wysuwały się germańskie, jasne włosy.

Kiedy się złościł, drżała nieco za duża peruka i drżeli jego muzycy. Handel with care - szeptali między sobą: co znaczy: „Nie igrać z ogniem”. A delikatna małżonka, następcy tronu, uwielbiająca Haendla księżniczka Karolina, szeptała: „Pst, cicho maestro jest zły.

Zły, owszem; ale nigdy złośliwy. Zbyt wielkim był sangwinikiem, żeby długo trwać w gniewie. Zawsze powracał znowu dobry humor: tubalny śmiech, wystarczająco silny, żeby rozproszyc londyńską mgłę. Obojętnie przyjmował krytykę, podobnie jak i łaski gentry [szlachtetnie urodzeni] wolał sam użerać się z publicznością i brukową prasą. Nigdy nie inkasował okazałych dochodów, przez całe życie zarabiał mniej niż jego primadonny. Odrzucał ofiarowywane mu godności, jak na przykład doktorat Oksfordu. Kiedy pewnego dnia zobaczył na afiszu „Dr Hanedel”, kazał wydrukować nowy z napisem „magister Handel”!

Przy takim stosunku do życia musiał się naturalnie - taki już los dumnych - ciężko

zapracowywać: komponował dwie do trzech oper rocznie, oprócz zarządzania teatrem.

Mimo to znajdował czas na życie prywatne.

- Pardon, przyszedł mi pewien pomysł - mówił czasem na przyjęciu i człapał do sąsiedniego pokoju. Ciekawi, którzy chcieli zobaczyć przez dziurkę od klucza, jak pracuje geniusz, oglądali potem geniusza siedzącego nad wielką butelką burgunda, beczynnego i pogrążonego w „cichym rozkładzie”.

Samotność jest lepsza...

Jako młody muzyk w Hamburgu zakochał się raz bez pamięci w pewnej uczennicy. Gdy w domu zaczęto mówić o zaręczynach, rodzice dziewczyny, dalecy od spraw sztuki zjadacze chleba, zaczęli zrzędzić: „Skrzypiciel...”

I miłość Haendlowi przeszła.

We Florencji przeżył miłosną przygodę z młodziutką primadonną Vittorią Tesi, w Londynie poważnie nawet myślał o małżeństwie. Ale gdy młoda dama zapragnęła, żeby Haendel porzucił swój „niepoważny” zawód, Haendel porzucił damę.

Pozostał kawalerem aż do śmierci.

Gotował mu służący, Waltz. Na śniadanie gorąca czekolada, a do niej bezwstydnie drogi pszenny chleb. W cię - gu dnia mięso, ciągle mięso; befsztyki, w których tętniła jeszcze krew wołu. Albo burgundzkie wino, czerwone i ciężkie.

Kiedy Haendel w roku 1710 - miał wtedy dwadzieścia pięć lat - po raz pierwszy przybył do Londynu, uchodził już za nawykłego do sukcesów grandseigneura. Włoscy półbogowie, Scarlatti i Corelli, byli jego przyjaciółmi, pewien kardynał - librecista. Jako mądry światowiec, pragnął jedynie roztaczać światłość: dostojną polifonię, Pomp and circumstances, zbudowane na kontrapunkcie. Cóż za wspaniałe marzenie:

Londyn miał stać się dla niego centrum, z którego promieniowałaby musica mundi. Tylko stąd, bezwarunkowo stąd kosmopolita Haendel chciał rządzić nowym imperium opery.

Karykatura miasta. Staloryt chamois. Fragment:

Hydrocefaliczny Londyn, wolnomyślna mątwą nad Tamizą: 500000 mieszkańców (następne co do wielkości miasto: 30000). W obrębie miasta: 2000 mopsów, 3000 policjantów, 5000 dziwek, 11000 żebraków. Londyn na krótko przedtem, zanim stał się widownią najszałeńszych wybryków w historii opery.

Szlachcie wiedzie się dobrze, zamożne mieszczaństwo zaciera ręce. Upper Ten [ang. dosł. „górne dziesięć tysięcy”, arystokracja] wzbogaciło się dzięki swej niepohamowanej energii: „biali nababowie” obładowani skarbami Wschodu, spekulanci giełdowi, odcinacze kuponów.

Ludzie mają, czym płacić i żądni są użycia; a więc jazda! (Jest tu ktoś, kto zorganizuje rozrywkę...?) Stop, istnieje jednak coś, co zagraża czarownemu światu Muz! Na przykład olbrzymie zużycie mąki pszennej jako pudru; podraża chleb biedakom i mogłoby wywołać bunt przeciw luksusowi.

Poza tym: oglądanie sztuk nie jest tak całkiem bezpieczne; rozbójnicy, awanturnicy i mordercy czyhają na powozy bogatych bywalców teatralnych.

Musi temu zaradzić Sir Robert Walpole, pierwszy mieszczański minister Anglii! Sir Rober ma zęby rekina i pokazuje je zupełnie tak samo jak król londyńskich przestępców - Jonathan Wild. mówiąc dokładniej: ci dwaj panowie jadą na jednym wózku. Muszą to jakoś między sobą załatwić...!

Załatwili - Wilda powieszono w Tyburn (powód: kradzież koronek). Jeszcze jakieś pytania? Wszystko już jasne...? Dawać Haendla, musi być muzyka!

Grywano już naturalnie opery - najlepsze włoskie fabrykaty o modnym kroju, spektakle rozrywkowe o znacznej wartości komercyjnej.

Gdy operę objął Haendel, zobaczył przede wszystkim, że primadonnę Margheritę de L'Epine obrzuca się zgniłymi pomarańczami. Pociski te nie były jednak bynajmniej protestem przeciw głosowi artystki, lecz przeciw jej wyglądowi: L'Epine śpiewała genialnie, ale była nieprawdo - podobnie brzydka.

- Kto traktuje primadonnę tylko jako radość dla oczu, nie powinien chodzić do Opery! - grzmiał Haendel, a po cichu myślał: „Damned. Ten, kto chce tu zaprowadzić nową kulturę operową, musi mieć nerwy jak postronki”.

Londyńczykom spodobało się zdecydowane wystąpienie młodego Niemca. Instynktownie rozpoznali w nim swego przyszłego muzycznego admirała, Johna Bulla opery nad Tamizą.

I słusznie! Eksprawnik haendel przywiózł z sobą do Anglii spory zastrzyk realizmu. Wiedział, że sama sztuka, sam talent nie zawsze wystarcza do urzeczywistnienia marzeń. Tak kosztowne dzieło jak opera trzeba nie tylko skomponować, lecz także wystawić. A na to potrzeba pieniędzy.

Ktoś musiał pieniądze wyłożyć, nie narażając się od razu na niebezpieczeństwo ich straty.

W ten sposób Haendel zetknął się z samą istotą problemu opery. z jednej strony poprzysiął sobie, że nigdy nie zdradzi Apolla i muz, z drugiej strony gotów był przyjąć taką kalkulację, w której wartość artystyczna dzieła pokrywałaby się z jego opłacalnością.

Czyżby to było możliwe?

Haendel związał się z przemysłowcem Aaronem Hillem, założycielem „Oil Beech Company”, który wyraził ochotę zainwestowania w kulturalny interes części dochodów swej dobrze naoliwionej firmy.

- Niech pan przerobi na operę historię Rinalda - zaproponował Hill:

W ciągu czternastu dni Haendel miał gotową partyturę. Wystawienie Rinalda przez Hilla i Haendla stało się bombą: piętnaście przedstawień wyprzedanych przy najwyżej wyśrubowanych cenach.

Gdy minęło pierwsze oszołomienie sukcesem, Haendel ustalił, że na przykład drukarz John Walsh zarobił siedemdziesiąt razy więcej pieniędzy od niego; Walsh wydrukował i sprzedawał Rinaldo Songbook.

- Następnym razem ty napiszesz operę - powiedział kompozytor - a ja będę sprzedawał teksty.

Walsh z podziękowaniem odmówił. Już pierwsze doświadczenie pokazało mu, jak to dobrze być wydawcą muzycznym, a nie twórczym artystą. Chcąc i na przyszłość zapewnić sobie zyski z tej sytuacji, żądał od primadonn i kastratów tak niewyraźnego śpiewania i takiego zniekształcenia słów koloraturą, aby publiczność musiała kupować książeczki z tekstem libretta.

Takie jak ten dowody brutalnego pozbawiania opery jej wzniosłości sprawiały, że coraz bardziej stawała się ona towarem. Po kilku latach także szlachta brytyjska była już gotowa przystąpić do muzycznego interesu. Książę Newcastle i jego przyjaciele założyli towarzystwo operowe, za zezwoleniem króla nazwali je Royal Academy of Music i powołali Haendla na dyrektora.

Główna kwatery Akademii: Haymarket Opera.

Po zainwestowaniu własnego kapitału w wysokości 40 000 funtów, wypuszczono 10 000 udziałów po jednym funcie każdy. Sprzedawano je łatwo. Sam król otworzył listę subskrybentów, Haendel także się na nią wpisał. Tego rodzaju teatralne towarzystwo akcyjne nie było niczym niezwykłym; już Szekspir posiadał udziały w teatrze *Globe*.

Intendent Akademii, James Heidegger, gnom-hybryda ze Szwajcarii, był zdania, że pieniądze należy przede wszystkim zainwestować „w primadonny”. Najważniejsze są gwiazdy: rzucający się w oko wykonawcy, fascynujące typy aktorskie. Twórców oper, dalekich od publiczności jak św. Hieronim pustelnik, jest dość.

Haendlowi polecono, żeby objechał kontynent w poszukiwaniu „słowików”, które swym magnetyzmem przyciągałyby publiczność do Heymarket. Jak się okazało, nie było to zadanie zbyt trudne: w kapitale zakładowym Royal Academy, wynoszącym 50 000 funtów szterlingów, aż 34 000 funtów przeznaczono wyłącznie na wybitnych solistów.

O konieczne bliskie kontakty pomiędzy gwiazdami a publicznością Heidegger pragnął zatroszczyć się sam; miał na myśli zapoznawcze przyjęcia, prywatne bale kostiumowe i inne taktyczne możliwości. Ważne było tylko - tu mrugał porozumiewawczo do Haendla. - żeby wyszukać najatrakcyjniejsze słowiki, jakie tylko istnieją: „Bądź co bądź, płacimy najwyższe na świecie, rekordowe gáže”.

Haendel - oprócz ładniutkiej Włoszki, Margherity Durastanti - zaangażował owe dwie gwiazdy, które już znamy: sopranistę Senesina, który jako kastrat-gwiazdor na dworze Augusta Mocnego w Dreźnie zdobył sobie olbrzymią sympatię, oraz = za 2000 funtów szterlingów na sezon - Franceskę Cuzzoni, „Złotą Lirę” z Wenecji. Potem, właśnie dla Cuzzoni, pisał partie tak dokładnie jej odpowiadające, że mogła w nich najkorzystniej rozwijać swój talent. I nawet jeśli z powodu arii w Ottone doszłoby niemal do wyrzucenia śpiewaczki przez okno - to owa prosta pieśń, do której Haendel zmusił swoją primadonnę, wyciskała publiczności łzy z oczu. Oto pikantny wdzięk: czarnooka Włoszka, o której każdy wiedział, że z nią nie ma żartów, była w swym śpiewie niewinna, tkliwa, wzruszająca.

Natomiast Senesino grywał sympatycznego niezdarę., W jakiejś scenie walki rzucił się tak niezręcznie na mury twierdzy, że podarł tekturową dekorację. Wówczas [castrat] nabił kawał tektury na koniec miecza; położył sobie broń na ramieniu i śmiejąc się biegał w kółko po scenie.

Londyńska publiczność uznała to za niesłychanie dowcipne. Ale Haendel walił pięścią w stół. Ostro zwalczał rosnący upór i arogancję swoich czołowych gwiazd. A że wciąż jeszcze kaleczył angielszczyznę, wyrażał swą krytykę w okropnym żargonie francusko-angielsko-saksońsko-muzyczno-włoskim: Ihr wollt Ginstler sein?! Macht euch fort, vivace! Gon on, merde, verdimmch!

Angielski muzykolog dr Charles Burney, współczesny Haendlowi, zanotował: „Reżim,

jaki stosował wobec śpiewaków, był niewątpliwie trochę zbyt despotyczny”.

Popularność Haendla zaczęła słabnąć. Niektórzy z jego mocodawców byli skłonni uznać go za niepożądanego cudzoziemca: według zasady divide et inpera podzielili władzę butnego Sasa i dodali mu dwóch włoskich współdyrektorów.

Jeden z nich, kompozytor Giovanni Bononcini, stał się najniebezpieczniejszym rywalem Haendla. Z okazji pogrzebu potężnego księcia Marlborougha napisał on tak rzewną muzykę żałobną, że córka zmarłego zaangażowała go na swój dwór jako maitre de plaisir. Tam Bononcini stał się centralną postacią muzycznego kółka, do którego należeli najbardziej wpływowi arystokraci Londynu.

Rozumie się, że na urządzanych bankietach potężnie intrygowano przeciw Haendlowi.

Mistrz z Halle, mając na względzie równocześnie sztukę i interes, musiał jak Laokoon bronić się przed coraz to nowymi wężami: przed finansistami, publicznością, prasą, primadonnami, kastratami, współdyrektorami....

Tymczasem blask Haymarket Opera przygasał. Ten Senesino, któremu nie wolno było się wygłupiać, stawał się na dłuższą metę nudny. Ta Cuzzoni, która wciąż musiała czarować tymi samymi łzami trylami, prowokowała pytania: czemu, do diabła, wciąż słucha się tylko o bogach i bohaterach? Czy poza nimfami, niewolnicami i królowymi nic już nie istnieje?

Teatr świecił pustkami. Przeżywał pierwszy kryzys.

Finansiści z Royal Academy spotkali się z Haendlem i omówili błyskawiczne środki zaradcze. Decyzja: nie kapitulować, lecz stanowczo trzymać się zasady teatru gwiazd. Jeszcze więcej gwiazd niż dotychczas! Nie zmniejszać budżetu, lecz podwoić go!

Haendel, zadowolony z tego postanowienia, nie zwlekał już ani dnia dłużej z zaangażowaniem do Londynu największej śpiewaczki owego czasu, weneckiej gwiazdy o światowej sławie - Faustyny Bordoni! tym samym mógł zaprezentować w jednej operze dwie primadonny: obok „Złotej Liry” - Franceski Cuzzoni, „Nową Syrenę” - Faustynę Bordoni, blondynkę o spojrzeniu księżniczki.

Zażądała takiej samej gaży jak Cuzzoni, a na dodatek powozu, kucharza i bezpłatnego mieszkania. Koszty: 2 500 funtów szterlingów. Finansiści zgodzili się i kazali wezwać librecistów do natychmiastowego zdwojenia wysiłków: „Opery dla dwóch primadonn - to musi dać efekt!” I dało - jak piorun pośród burzy.

Intymne intermezzo: Parlando immaginato.

(Ponieważ w tych dniach nikt nie miał odwagi rozmawiać z Cuzzoni, artystka upozowała się przed lustrem i rozmawiała sama z sobą.)

Bandyta! Podły Sas!

Chce mnie upokorzyć. Rozplatać, złamać!

Dlatego, że jego własna sława jest przyćmiona, pożyczca sobie blasku od Bordoni.

Znam ją, tę Furię z aksamitnymi łapami, debiutowałam z nią w Wenecji. Miałyśmy po szesnaście lat i walczyłyśmy o przychyłność kardynałów.

Wtedy uległa Bordoni. Ale komu uległa? Nie moźnym panom, tylko ich żonom. Faustyna...! Nosi imię rzymskiej cesarzowej, ale nie spełnia związanych z tym oczekiwań. Nie ugania za mężczyznami, jak żona Marka Aureliusza, która zadawała się z gladiatorami i kuglarzami; Bordoni zawodziła w alkowach nobilew; nie wiedziała, jak się to robi. Dopuszczała do siebie tylko kobiety. Przyłączyła się do owego safickiego klanu, który zrzesza głupie cielęta.

Blond ciele, półdziewica i...

(Pieczęć cenzury: Attolico, tajny szambelan doży.)

Pożyteczna informacja: Obydwie kobiety - Cuzzoni i Bordoni - choć zupełnie od siebie różne, posiadają te same wyraźne cechy swego zawodu: rozwiązłość, intryganctwo i egoizm, przynoszący szkodę sztuce. Materiał dla Aretina, nie dla republikańskiej inkwizycji. Bez zazdrości odstąpiony Anglikom.

Od piątego piętra teatru Haymarket aż do parteru niesie się plotka - londyńska plotka teatralna, raczej złośliwa. Szeroko rozpostarte krynoliny konserwatywnych dam zmuszają do szczególnie głośnych rozmów.

- Cuzzoni będzie się mściła! - woła młody lord z Nliddlessex.

- Przepędzi konkurentkę ze sceny jak śmieciarkę?

- Brawo! - klaszcze lady Pembroke: - Powinna także przepędzić Haendla. On chce tylko poniżyć Franceskę!

- Ale Faustyna jest o wiele ładniejsza i mądrzejsza!- wtrąca lady Burlington. - Powinniście się cieszyć, że haendel ją tu ściągnął!

Formują się dwa fanatyczne obozy.

Pośrodku parteru siedzi naoczny świadek, niemiecki muzyk dworski Johann Joachim Quanz,; późniejszy nauczyciel gry na flecie Fryderyka Wielkiego, znający się na rzeczy i bywały w świecie. Zna obie weneckie primadonny. Bordoni ma „bardzo sprawne gardło i piękny, bardzo gładki tryl” - zapisuje w swoim dzienniku; ale Cuzzoni, to „jędza”.

- Po co nam są w ogóle potrzebne dwie primadonny? - rezonuje gruby dandys na balkonie pierwszego piętra i odlicza, kładąc je na parapecie łoży, dwadzieścia angielskich funtów. - Stawiam na Cuzzoni!

- trzydzieści na Bordoni! - słychać z zasłoniętej łoży.

- Czterdzieści na Cuzzoni! - woła z parteru jakiś par.

Zatroskany Haendel widzi ze swojej bocznej łoży, jak jego Królewski Teatr zamienia się w giełdę zakładów.

- Wyścigi psów, walki kogutów - mruczy. - God save the opera!

W tydzień później zapada decyzja.

Na afiszu widnieje *Astyanax*, opera bohaterska o wojnie trojańskiej. Cuzzoni ma w niej grać żonę Hektora, jej zaś rówieśnica Faustyna - córkę Menelausa.

- No, to pióra polecą! - cieszą się ludzie.

- Nikt nie zwróci uwagi na samą operę!

Haendel przyjmuje tę uwagę ze spokojem: twórcą opery *Astyanax* jest jego rywal Bononcini.

6 czerwca 1727. W Operze szum: jak w ulu...

Wszystkie łoże są odsłonięte, na twarzach widzów gorączkowe napięcie. Nawet skąpo odziane „orange-girls”, które w prywatnych łożach oferują nie tylko pomarańcze, lecz niekiedy również same siebie, stoją niespokojnie w swych niszach, wężąc krew primadonn. Zjawiała się też znowu księżniczka Karolina.

- Boże, jakież to podniecające! - szepce i drży, ukryta za wachlarzem.

Gdy Faustyna Bordoni, wchodząc z prawej strony, pojawia się na scenie, podnosi się szmer. Kształty Junony, jakimi szczyli się nowa primadonna, znów zapierają dech w piersiach mężczyzn. Znają ją już z opery Haendla Alessandro; wtedy jej debiut przebiegł normalnie. Lecz teraz...

Zjawia się Cuzzoni, także z prawej strony! Rozpoczyna się piekielny wrzask. Pięciuset

widzów bije brawo, sześciuset gwizdże.

W tym momencie obydwie primadonny orientują się, że chodzi o ich własną skórę. Scena operowa jest dla nich rozpaloną płytą, po której, ku radości widzów, muszą skakać tak długo, póki nie padną. W takt muzyki Bononciniego okrążają się wzajem, niby bokserzy w pierwszej rundzie. w oczach Cuzzoni zapalają się małe, złe ogniki. Na czubkach palców Faustyny wyrastają, zda się, kocie pazury.

Powoli uspokaja się wrzawa na widowni.

A potem, przy bojowym akordzie trąb. Cuzzoni rzuca się na rywalkę, parszając jak smok. Faustyna zręcznie się uchyła i szybkim ruchem zdziera perukę z głowy wdowy po Hektorze.

Publiczność wrzeszczy.

Lecz Cuzzoni zdarła już z pięknej Faustyny jej grecką tunikę niemal do pępka.

- Da capo! wrzeszczą widzowie i podnoszą się z miejsc.

- Tylko tak dalej! Ręce mężczyzn sięgają do koszyków „orange-girls” i nagle scena znajduje się w krzyżowym ogniu ciskanych pomarańcz. Świece migotają, kulisy chwieją się, strażacy ustawiają się w szereg z przygotowanymi kubłami wody.

Dyrektorzy w swojej bocznej łoży drętwiąją z przerażenia. Podczas gdy Bononcini zasłania twarz kościstymi palcami, Haendel mówi:

- Niech się biją te wojownicze kocice. Ten, kto by je chciał uspokoić, doleje tylko oliwy do ognia...

A potem schodzi do orkiestry i akompaniuje na klawesynie pojedynkowi primadonn hucznyymi, szerokimi akordami.

Bononciniemu napływają do oczu łzy wściekłości.

Ale obydwie pierwsze damy z Haymarket, prawdziwe światowe gwiazdy barokowej ery, gryzą się, drapią i biją dopóty, dopóki skrwawione nie stoczą się ze sceny.

Na tym kończy się przedstawienie. Wielka scena, w której tytułowy bohater Astyanax zostaje zrzucony z murów Troi, już się nie rozegra. Coś innego rozbiło się tego dnia o twardy bruk Londynu: pompatyczna opera włoska!

Głośny brzęk skorup zaalarmował człowieka, który właśnie wtedy - zaledwie o dwie przecznice dalej - pokryjomu przemykał się za węglem. Przeznaczeniem tego człowieka, gangstera z Soho, Macheatha, zwanego później Mackie Majchrem, było zostać grabarzem opery Haendla.

Zacząło się od ulotek.

Nie wiadomo skąd, spadły na Londyn, jak jaskrawoczerwone pochodnie W wilgotnej mgle. Przechodnie podnosili je i chowali do kieszeni. Szeryfowie na próżno polowali na kolporterów - lekkie dziewczęta już dawno ukryły ich za swymi parawanami.

Skandal, wywołany przez primadonny, stał się sprawą polityczną. Cyniczne protesty kierowano przeciw pustocie warstwy panującej.

Londyńska prasa oficjalna popierała nielegalną. Wyśmiewając „sztywną jak gorset receptę na operę włoską”, demaskowała przestarzałe ustawy Królestwa. Krytykowała arogancję primadonn i kastratów, mając na myśli obcy ludowi snobizm rządzących. Szydziła ze sztucznej afektacji oper i oskarżała przy tym nieprzyzwoity luksus, w jakim żyło wyższe dziesięć tysięcy.

Londyńskie podziemie wiwatowało z rynsztoków, wywiesiło swoje papierowe sztandary przeciw Haendlowi, mając jednak na prawdę na myśli skorumpowanego premiera, Sir Roberta Walpole'a, przywódcę wigów.

Na światło dzienne wyciągano wciąż nowe plotki o scenach zazdrości pomiędzy żoną Walpole'a, a jego kochanką, Marią Skerrit. Te wieści mieszały się i przeplatały z wieściami o kłótni primadonn.

Na to zaserwowano, jakby wprost z patelni, Polly i Lucy!

Polly i Lucy, rywalizujące z sobą urocze bliźniaczki pozaparlamentarnej opozycji z roku 1728!

Do rzeczy: W teatrze Lincoln's Inn Fields w Londynie odbyła się wieczorem 29 stycznia 1728 sensacyjna premiera.

Znów zjawiała się na niej wytworna publiczność: szlachetnie urodzeni panowie, pachnące lawendą damy, szakale premierowe wszelkiej maści.

Ale tym razem na scenie nie było wystawnego przepychu.

Zabrzmiała uwertura przypominająca uliczne piosenki. A potem zaczęło się... prosto z mostu.

Przed rampę wyszedł żebrak, mały, pokurczony, szary jak mysz.

- Ta sztuka, moi państwo - zacharczał - nie została napisana dla was! A przecież znajdziecie u mnie i to, czego szukacie w uwielbianych przez was operach. Wszystko to, i więcej jeszcze. Nawet scenę więzienną, która zawsze tak chwyta damy za serce. A co się tyczy naszych obu śpiewaczek, to żyją one w tak niezmałconej zgodzie, że nie należy oczekiwać tutaj żadnej kłótni.

Wybaczycie mi może, że moja opera nie jest tak sztuczna jak inne...

Tym zuchwałym, bez osłonek wypowiedzianym prologiem rozpoczęło się wówczas jedno z największych wydarzeń w światowej literaturze: Beggar's Opera!

- Ta sztuka będzie miała powodzenie - powiedział książę Argyle już po kilku minutach. - Znać to po twarzach widzów.

Głównym bohaterem sztuki był gangster Macheath, dandys, morderca i bigamista z Soho. Publiczność rozpo - znała w nim owego króla przestępców, Jonathana Wilda, który tak długo bezkarnie dokonywał swych zbrodni, ponieważ wydał władzom 35 rozbójników, 22 włamywaczy i 10 zwykłych złodziei.

Jego partnerem na scenie był król żebraków Peachum, uosobienie usankcjonowanego łajdactwa, ucharakteryzowany na premiera Walpole'a:

Chórzyści byli przebrani za żebraków i kaleki. Gdy wrzeszcząc kuśtykali przez scenę, rozbrzmiewał marsz z Haendlowskiego Rinalda.

Publiczność z radości biła się po udach.

W scenie czwartej pokazano dom publiczny. prostytutka Jenny wyrwała swemu stałemu klientowi Macheathowi pistolet zza pasa i skierowała go ku parterowym łozom:

- Karciarze i hazardziści! Tchórze, oszuści!

Kulminacyjnym punktem opery była scena w więzieniu: Polly i Lucy, obie żony skazanego na śmierć Macheatha, śpiewały przebój roku 1928 - duet-klótnię. Gdy w scenie egzekucji meldowały się dalsze „żony” z krzyczącymi dziećmi, Macheath, już z głową w pętli, cynicznie przyznawał się do ojcostwa.

Morał tej historii: high life = low life. Wielki świat i świat przestępczy to jedna i ta sama klika; ważny jest tylko interes. Ten się utrzyma, kto się przystosuje!

Londyn szalał z zachwytu.

To było coś dla spragnionych nowości i pikanterii mieszkańców wielkiego miasta; był to nie tylko nokaut dla Haendla, lecz przede wszystkim dla premiera Walpole'a. Ale ten we własnej osobie siedział w teatrze i robił to, co odtąd zaleca się wszystkim mężom stanu w kabaretach - śmiał się najgłośniej!

Beggar's Opera, ów soczysty kawałek teatru, krwawy i bolesny musical, okazała się poza tym niesłychanym sukcesem kasowym. Jako jarmarczny teatr aktualności dla zgrymaszonych, znudzonych widzów. Jako coś w rodzaju balu apaszów dla wytwornego towarzystwa, które

zostawiało futra w garderobie, żeby potem w zabójczo szykownych łachmanach wkraczać na parkiet.

Zdradzimy od razu pointę: to nie Walpole musiał skapitulować, lecz Haendel! Teatr Haymarket znalazł się na progu ruiny finansowej.

Żebracy z Soho pokonali Królewską Operę.

Kto się za tym krył? Kto napisał tę prostacką, barokową rewię, którą Londyn zachwyił się w sposób tak brzemienisty w skutki?

Napisali ją dwaj dobrzy znajomi Haendla.

Autorem tekstu był John Gay, nie odnoszący dotąd większych sukcesów prowincjonalny poeta [Bertolt Brecht twierdził później, że to Jonathan Swift, autor Guliwera, podsunął Gayowi pomysł. Ale pewne jest tylko, że Gay natchnął Brechta do napisania jego Opery za trzy grosze).

Muzykę do Beggar's Opera napisał doktor Oksfordu, Johann Christoph Pepusch - berliński chłopak, który na znak protestu przeciw egzekucji pewnego pruskiego ofice - ra wyemigrował przed trzydziestu laty do Anglii. Teraz zebrał sześćdziesiąt dziewięć melodii - śpiewki uliczne, pieśni ludowe, krwawe ballady, utwory Haendla - i doskonale je zaaranżował. Tylko uwertura Opery żebraczej była jego oryginalnym dziełem.

Wszędzie śpiewano i gwizdano nowe piosenki Pepuscha.

Szczególnie głośno rozbrzmiewały one w dzielnicy cyganerii przy Covent Garden; gdzie znajdowały się tureckie łaźnie, otwarte przez całą noc. Tam, w kłębach łaźiebnej pary i w kawiarni Toma Kinga, brudnej knajpie z kobiecą obsługą, zbierało się najbardziej mieszane towa - rzystwo i zgłębiało życie społecznego marginesu. Dobrze urodzeni playboye, intelektualiści, artyści i synalkowie bankierów słuchali w podnieceniu, gdy długowłose Fanny Hills wychwalały ukazane przez Gaya i Pepuscha „nowe towarzystwo” i tak śmiało demonstrowały przy tym modny strój żebraczy („ledwie okrywający ciało”), że z wielkich panów opadała powłoka ich towarzyskich manier.

Sedno sprawy: „Bądźcie dla siebie nawzajem mili”.

Wywiad z Johnem Gayem:

- Dlaczego napisał pan tę sztukę?

Odpowiedź:

- Z zemsty. Czuję się obrażony.

Komentarz: dwór mianował poetę szambelanem przy dwuletniej księżniczce. Gay miał służyć dziecku, które jeszcze robiło w pieluchy; nie mógł tego wytrzymać. Zemsta z powodu urażonej dumy.

Gay niezmiernie wzbogacił się na tej sztuce.

Dr Pepusch również ciągnął ze swojej muzycznej składanki podobne korzyści; jak uznany wykonawca „protest-songów”, który oskarża zamożne społeczeństwo inkasując za to gwiazdorskie gáže. W dodatku był on już przedtem bardzo bogaty; jego żona, znana „primadonna, obrzucona pomarańczami”, Margherita de Pepine wniosła w to małżeństwo oprócz swej uderzającej brzydoty, 10 000 funtów szterlingów. Pepuschowie mieszkali w komfortowym domu przy Carey Street. w ich oknie wisiała papuga, która nieznużenie wyśpiewywała *None si vago bello* Georga Friedricha Haendla.

Największy triumf odniosła jednak odtwórczyni roli Polly, Lavinia Fenton, primadonna żebraczego musicalu.

Miss Fenton, pierwsza londyńska *my fair lady*, córka właściciela kawiarni z Charing Cross, zdobyła w ciągu niewielu tygodni taką popularność, że musiano drukować tysiące jej rozchwytywanych w mig życiorysów i portretów. Po czterech tygodniach wielki posiadacz ziemski Charles Paulet, książę Bolton, uczynił Lavinie swoją metresą, miał z nią pięcioro dzieci i w końcu ją poślubił.

Beggar's Opera grana była ogółem dziewięćdziesiąt razy na scenach Londynu, a potem rozpoczęła tryumfalny pochód na prowincji. John Rich, producent tej imprezy, zbudował za zarobione pieniądze nowy teatr muzyczny w Londynie: Covent Garden Opera, wspaniałą złotą klatkę dla przyszłych primadonn. I tym samym nastąpiło znów pojednanie z istniejącym porządkiem!

Wielki finał: A co działo się z Haendlem? Ponieważ jego teatr bardziej niż kiedykolwiek obumierał z powodu braku publiczności, stanął znów na progu bankructwa. Olbrzym zachwiał się.

Do tego „Daily Post” i grupa londyńskiej gentry założyła konkurencyjną Operę - sensacyjny teatr super - gwiazd. Książę Walii i ludzie z ekskluzywnego towarzystwa popierali tę Operę, urządzając swoje bale i przyjęcia dokładnie w te wieczory, w które Haendel dawał przedstawienia.

Walka konkurencyjna, która rozgorzała na nowo, sprzyjała przede wszystkim gwiazdom. Ich gąże sięgnęły tak zawrotnych wysokości, że Sir John Barnard grzmiał w Izbie Gmin: „Włoscy eunuchowie i damulki pobierają stałe gąże równe pensjom lordów z ministerstwa skarbu i sędziów Anglii!”

Gdy Haendel zobaczył, że nie mająca nic wspólnego ze sztuką konkurencyjna opera stawia na rozrywkę, on także spuścił nieco z tonu i napisał wesołą operę-burleskę Kserkses. Jej najslynniejszą arię Ombra 'mai fu śpiewał Caffarelli. Ów wykastrowany geniusz, jeszcze niedawno ubrany w suknie kobiece występował w Państwie Kościelnym, gdzie do szaleństwa uwielbiały go bogate Rzymianki. Teraz Caffarelli niczym młody bóg jeździł ulicami Londynu w ukwieconym powozie i stał się popularny dzięki tej arii, którą zagrożony masą długów Haendel skomponował na krótko przed swym atakiem apopleksji.

Cóż za pointa: ta właśnie wesoła aria uchodzi dziś za najslynniejszy żałobny utwór muzyczny świata: Largo Haendla!

W roku 1737 obydwie teatry, Academy i konkurencyjna Opera, zbankrutowały. Haendel uległ atakowi. Nikły jego siły, przygasał blask oczu, a przecież nie przerwał pracy. Dyrygował koncertami.

Oto stoi przy pulpicie i unosi batutę.

- Ależ sala jest zupełnie pusta! - mówi jego koncertmistrz.

- Tym piękniej będzie brzmiała muzyka! - grzmi Haendel i daje znak orkiestrze.

Faustyna Bordoni opuściła Londyn.

Zbrzydła jej żadna zabawienia się publiczność brytyjskiej stolicy. W Wenecji powiedziała: „Ani jeden z tych ludzi, którzy obsypywali mnie pieniędzmi i którzy o mnie walczyli, nie rozumiał mojej sztuki. Kłócili się o mnie, ponieważ nie mieli nic innego do roboty i ponieważ sama kłótnia sprawiała im przyjemność”.

Potem wyszła za mąż za młodego niemieckiego kapelmistrza, który był bardziej włoski niż wszyscy Włosi - za Johanna Adolfa Hassego z Bergedorf pod Hamburgiem. Pogodzona ze światem, dała Faustyna w roku 1732 w Wenecji koncert tak świetny, że mówiono o nim jeszcze po latach. W duecie śpiewała z nią dobra znajoma - Francesca Cuzzoni.

Cuzzoni po upadku Opery Haendla przeszła najpierw do Opery konkurencyjnej. Ku strapieniu tamtejszych kastratów wyspecjalizowała się w rolach męskich i grała je z takim

wdziękiem, że homoseksualiści wzdychali smętnie.

Spotkamy się zresztą jeszcze z tymi dwoma weneckimi słowikami... A co porabiał Senesino?

Śpiewał przez nos - jego głos obniżył się z rejestru sopranu do kontraltu. Haendel wyrzucił kastrata.

Znużony, przywędły i otyły, wrócił Senesino do Italii. I ślad po nim zaginął.

Także i Bononcini wyjechał z Londynu. U boku pewnego hochsztaplera, którego o mało co nie poślubiła bogata księżniczka Buckingham, Bononcini wyruszył do Wiednia. W roku 1747 zmarł tam w biedzie.

Tymczasem Gay i Pepusch starali się wykorzystać temat żebraczy, tworząc wtórną w charakterze operę Polly. Rządy Walpole'a jednak pokrzyżował im plany: rozkazał, żeby wszystkie nowe sztuki były dokładnie cenzurowane przed wystawieniem. Polly nie przeszła przez cenzurę i została zakazana. „Nie z powodów politycznych, lecz ze względu na moralność” - brzmiało orzeczenie władz.

- Oczywiście, jakżeby mogło być inaczej? - mruknął Gay i położył się, żeby umrzeć.

Pochowany jest w Opactwie Westminsterskim, w londyńskim Panteonie. Obok Haendla.

2. KASTRACI W OPERZE

*Kastraci - pisze Joseph Gregor - to
najbrutalniejsze, wręcz przestępcze zaspokojenie
tęsknot opery za trzecią płcią”*

W karnawale roku 1595 wystawiono we Florencji pierwszą w świecie operę. Nazywała się Dafne i była wynikiem długoletnich zbiorowych studiów przygotowawczych. Muzyka zachowała się tylko we fragmentach; nikt nie wie dziś dokładnie, jak brzmiała.

Ale znana jest historia powstania tej opery.

Późnym wieczorem schodzą się twórcy.

Po kocich łbach Via dei Benci we Florencji kroczą ku pałacowi szambelana papieskiego Bardiego. Lokaje w czerwonych, zielonych i niebieskich liberiach prowadzą ich do stołu; w krwawym świetle pochodni rozpoczyna się wielka, namiętna dysputa.

Dzieje się tak już od lat: platońskie uczyty, nocne gawędy o sztuce przy winogronach, pieczonych prosiętach i tokańskim winie. Krąg mężczyzn rozparty na poduszkach. bez kobiet.

Nazwiska uczestników znane są Inkwizycji: Vinzenzo Galilei. ojciec astronoma. Kapelmistrz Jacopo Peri. Pisarz Rinuccini. Nauczyciel śpiewu Caccini. Gospodarz, hrabia Bardi - człowiek, który odznaczył się podczas straszliwego oblężenia Malty i Sieny, a teraz oddaje się sztukom pięknym. Czasami zasiadają także do stołu panowie Monteverdi i Tasso.

Inkwizycja może być zadowolona - nie ma tu heretyków. nie ma żadnych na opak myślących Savonarolów. Mężczyźni z owej Florenckiej Cameraty to konformistyczni wobec państwa artyści i uczeni, „bracia w kulturze” dawnych Greków.

Jeden z nich opowiada o skazanym na śmierć Sokratesie. Gdy filozof czekał na puchar z trucizną, odwiedził go któryś z uczniów. „Jak to - zapytał - w takiej chwili Ty uczysz się jeszcze nowej pieśni, Sokratesie? Odpowiedź: „A kiedyż miałbym to robić, mój drogi?”

Wciąż padają takie słowa jak „pieśń”, „śpiewak” i „chór”. Panowie rozwijają myśl, że muzyka była u Greków najdoskonalszym wyrazem życia; bohaterowie antycznego teatru śpiewali swoje teksty, naprawdę je śpiewali.

- *Dramma per Musica* - woła młody kapelmistrz Jacopo Peri, sympatyczny kudłacz, chwyta

za lirę i śpiewa tekst jakiegoś dramatu. Mówiąc ściślej: skanduje go rytmicznie, zmieniając wysokość tonów. - Recitativo, przyjaciele! Według myśli Platona: niechaj muzyka będzie najpierw mową i rytmem, a dopiero później dźwiękiem - nie odwrotnie! Tylko wówczas będziemy mieli grecką muzykę, tylko wówczas!

Księżyc nad Florencją zamienił tymczasem tę scenę w scenerię, we wzruszająco piękny, lecz nierealny obraz sceniczny!

Opera dziełem nierealnym, nawet nieporozumieniem? Kukułczym jajem, wylęglym w ciepłym włoskim gnieździe?

Muzyka - dzisiaj o tym wiemy - była u starożytnych Greków całkowicie zintegrowana z mową, tak nierozłącznie, że nawet określenie *g r e c k a m u z y k a* jest właściwie określeniem fałszywym.

Śpiew Orfeusza, niezapomniany, to nie tylko sam melos. Zawarte w tym słowie *meli* (= miód) nie oznaczało jeszcze żadnej wartości artystycznej. Orfeusz uczynił więcej; on ujawnił „dźwięczący świat”, uczynił słyszalnym to, co było niesłyszalne - stworzył muzykę w kosmicznym znaczeniu tego słowa.

Z gramatycznego punktu widzenia greckie słowo *mu-sika* jest przymiotnikiem. Znaczy ono „związany z muzami”, a więc z nosicielkami „harmonii świata”, i sięga głęboko w sferę zagadnień etycznych. Dla Platona *musika* była siłą wychowawczą, która przedstawiała i kształtowała.

Samym tylko pięknym śpiewem albo recytatywną monodią z towarzyszeniem instrumentu niczego się nie dokona.

Jednakże ludzie z Cameraty bliscy byli swego greckiego ideału, gdy powoływali się na bohaterów antycznego teatru.

Na przykład na Tespisa z Ikarii, człowieka z wozem! Ponieważ nie chciał on już dłużej występować samotnie, dobrał sobie drugą osobę i chór. W ten sposób z narratora stał się współgrającym. Przedstawiał akcję dramatyczną. Czasem także śpiewał: dworne recytatywy o ojcu bogów, Zeusie. Publiczność była pouczona i zabawiona zarazem.

Powstała przy tym scena, która także dla opery miała stać się ważnym elementem. Według idei Tespisa pisali swoje tragedie: żołnierz frontowy Ajschylos, dyplomata Sofokles i syn kramarza Eurypides, a Arystofanes - swoje komedie.

Eupolis „popępiał” satyry. A że nie umiał przy tym trzymać języka za zębami, rząd postawił go („nie z powodów politycznych, lecz ze względu na moralność”) przed sądem, oskarżono go o udział w orgiach i strącono do morza. Satyry, krytykujące współczesność, choć dokładnie tak samo wyrażające „harmonię świata” jak tragedie i komedie, są wciąż od tamtych czasów niebezpieczne.

Łatwiejsza sprawa była z twórczością rozrywkową, z mimami i pantomimami, z tańcem i śpiewem, sceniczną akcją przy akompaniamencie instrumentów.

Dosyć! Jesteśmy tuż przy operze!

Ojcami chrzestnymi opery byli zresztą nie tylko Grecy; były nimi także niektóre zjawiska florenckiej pantomimy muzycznej. Sakralne przedstawienia w kościołach, wspaniałe procesje uliczne i sielanki dworskie były - tak sformułował to Romain Rolland - „operą przed operą”.

Pewien kardynał kazał na rynku florenckim przedstawić Wniebowzięcie Matki Boskiej, w czym pomagał pomysłowy maszynista. W kościele Santo Spirito dokonano eksplozji grochu, a z chmury dymu wyłonił się rudy człowiek trzymający chorągiew z krzyżem: Chrystus! W roku 1471 z kościelnej kopuły spadał tak zwany oczyszczający ogień; kościół Santo Spirito spalił się przy tym.

Wszystkie te przedstawienia posiadały podkład muzyczny.

Nawet pochody uliczne obfitowały w sceny z muzyką. Baldassare Castiglione, autor słynnej książki o dworzaninie doskonałym, relacjonował: „W wozie, ciągnionym przez dwa gołębie, siedziała naga Wenus. Za wozem tańczyły Cztery dziewczęta z płonącymi pochodniami”. W takt muzyki skrzypiec wielbiono Amora.

Lorenzo de Medici, dyktator Florencji, popierał ten rodzaj teatru. Ale mnich Savonarola protestował. „Księżę zabawia lud widowiskami, żeby tłum myślał o przyjemnościach, a nie o swych tyranach!”. W roku 1498 Savonarola spłonął na stosie. Gdy podczas wspaniałych przedstawień baletowych sceniczne diabły stroiły swoje figle, kardynałowie śmiali się...żyjmy w wesołym papieżwie!” - wołał Leon X.

Poeta Tasso pisywał sielanki z muzyką, a jego uczeń Rinuccini, wierszopis z Cameraty stworzył sielankę Dafne, której tekstów nie mówiono, lecz śpiewano jako recytaty - wy. Muzyka: Jacopo Peri.

W ten oto sposób ujrzała światło rampy pierwsza opera! Ekskluzywnej publiczności objawił się florencki *dramma per musica*. Ważne, ab ovo pełne przepychu, płodne w na - stępstwa

zdarzenie. Premiera nowego artystycznego gatunku!

Sam Peri śpiewał partię Apolla. Lecz rolę dziewczyny Dafne, która przed miłością Apolla uciekła i przemieniła się w drzewo laurowe, śpiewał c h ł o p i e c. Debiutujący w historii opery bohater: sopranista w stroju dziewczęcym!

W pięć lat później w cieplarni Cameraty rozwinął się następny pączek operowy. Okazję dało wesele króla Francji Henryka IV z Marią de Medici.

Nadszedł dzień pierwszej primadonny! 6 października 1600.

Florencja uroczyście święci książęce wesele.

Fajerwerki spadają z nieba ognistymi konfetti. Pochody uliczne, gala flagowa, balet koni. Po tym następuje oczekiwana z napięciem uroczysta premiera nowej opery Eurydyka, o treści zaczerpniętej z podania o Orfeuszu; z recytatywami Periego i Cacciniego.

Miejscem wykonania jest dumny Palazzo Pitti.

Roi się od prominentów - książęta Kościoła i arystokraci, artyści, kurtyzany i uczeni, a więc sama śmietanka towarzyska. Henryk IV się nie pojawił, nie mógł, bowiem opuścić Francji; zastępuje go wuj panny młodej. W świetle pochodni błyskają sztylety i klejnoty. Perfumy mieszają się z dymem kadzideł.

Z audytorium na scenę wiodą szerokie schody. Przepych na scenie jest większy niż w Dafne. Mądrze obmyślane maszyny, istic cudowne aparaty wyczarowują ogrody; zioną dymem i ogniem, ożywiają straszdyła. Z drzew łuszczy się kora, można pod nią rozpoznać ciała dziewczęce. Szemrzą źródła, wzbierają rzeki.

Wykonawcy grają w modnych strojach barokowych - sute draperie, wspaniałe hełmy z pióropuszcami.

W roli tytułowej po raz pierwszy występuje kobieta!

Vittoria Archilei śpiewa Eurydykę. Od piętnastu lat czci się tę słynną wykonawczynię madrygałów jako współczesną Euterpe. Na koncertach występuje zawsze razem ze swym mężem Antoniem, z lutnią w ręku, a mały Murzynek służy jej za pulpit do nut.

Peri śpiewa Orfeusza. Lecz partię nimfy Dafne - tym razem to rola uboczna - znowu wykonuje istota męska, chłopiec, Jacopo Giusti z Lukki.

Publiczność jest oczarowana, ale nie jednomyślna. Jedni oklaskują Vitorię Archilei - pierwszą primadonnę świata, drudzy zachwycają się chłopcem. Mężczyzna albo kobieta - to pytanie nadal pozostaje otwarte.

Mężczyzna albo kobieta - czy to jedyna alternatywa? A m o ż e...?

Arystofanes o miłości platonicznej:

„Natura ludzka była niegdyś zupełnie inna. Płeć męska i żeńska złączona była w męsko-żeńską jedność wyglądem i nazwą. Podobnie jak ciała niebieskie, w które się wrodzili; ludzie byli okrągli, a także poruszali się - można rzec - po orbitach. Wielka i nadludzka była ich siła, ich myśli były zuchwałe, wazyli się nawet ruszyć w drogę do nieba, chcieli porwać się na bogów.

Zeus i wszyscy inni bogowie zastanawiali się, więc, jakby temu zapobiec.

- Mam! - przemówił Zeus. - Znalazłem sposób na to, żeby pozwolić ludziom żyć, a Przecież raz na zawsze po - łożyć kres ich zuchwalstwu. Przetnę każdego człowieka na dwie części.

Gdy zatem w ten sposób cała natura została podzielona na dwoje, powstała w człowieku wielka tęsknota za swoją drugą, własną połową. I teraz, gdy przypadkiem spotkają się obie połowy, to ogarnia je cudowne uczucie przyjaźni, tkliwości i miłości i obie nie chcą się już więcej rozstać - chcą zrosnąć się i stworzyć jedną istotę!

Gdyż taka była niegdyś nasza dawna natura; byliśmy cali; a owa żądza scalenia się - to Eros. [Jest to bardzo dowolnie skrócony fragment Uczty Platona - przyp. red.].

Platon dostarcza wprawdzie tła mitologicznego, ale nie daje najmniejszej wskazówki, jakby należało ów problem ssaków rozwiązać biologicznie. Jedno tylko nie ulega kwestii: jego idea wskazuje na równouprawnienie płci; nie mówi nic o hegemonii mężczyzn.

Ale historycznie rzecz biorąc, mężczyźni przejęli inicjatywę. Dopóki nie będzie można dokonać ponownego zjednoczenia się „dwóch części”, oni, mężczyźni, żądali dla siebie prawa do wyłącznego przedstawicielstwa gatunku. Patriarchalnie chcieli być „całością”.

W starożytnej Grecji rządzili mężczyźni, także w teatrze. Role kobiet, nadobnych istot, takich jak Ifigenia, Ariadna czy Elektra, grywali w klasycznym dramacie mężczyźni. Uroki heteroseksualne miały na wyżynach sztuki pozostać tabu.

To znaczy: kobiety greckie mogły objawiać swój erotyzm tylko poza zasięgiem sztuki. Tylko prywatnie mogły błyskać udami. Kobiety z Krety nosiły odsłonięte piersi, dziewice spartańskie nago brały udział w procesjach, a niejedna Atenka uważała za rzecz wytworną

uprawiać „sztukę” hetery, chociaż rynek heteroseksualny, wobec silnych w kraju skłonności do pederastii, nie specjalnie prosperował.

Podobnie działo się w starożytnym Rzymie. Także tutaj górne rejony sztuki były dla kobiet zamknięte. Dramat klasyczny odbywał się bez aktorek. Cesarz Kaligula czuł się artystą, gdy grał rolę Wenus i zrzucał przy tym szaty. Mim Bulbus, faworyt Cezara, był czczony jako „najpiękniejsza kobieta rzymskiego teatru”. A Bathyllus tańczył nie tylko łabędzia, lecz także - równocześnie - Ledę!

Chociaż wszystkie muzy są kobietami, a mitologia antyczna aż roi się od nimf, driad, hor, gracji i syren, kobietom pozostawały wyłącznie płaskie pantomimy, teatr rozrywkowy. Tam zresztą wymagano od nich tego, co tylko im było właściwe, ich seksu.

Typowa pruderia mężczyzn: im bardziej pożądamy, tym niżej cenią reputację aktorki mimicznej. Prawdziwej, zawodowej aktorce, jaką była bizantyjska Teodora, pozostało tylko zmienić zawód i zostać cesarzową. Demonstrująca niegdyś w cyrku najśmielsze tańce i podwodne sceny, poślubiła cesarza Justyniana, wspólnie z nim rządziła i sprawiła, że jej cesarski małżonek napiętnował w Corpus iuris zawód aktorski jako hańbiący. Gdy chrześcijaństwo stało się w Bizancjum religią państwową, bardziej jeszcze trzymano kobiety zdala od wysokiego piedestału. Pewne wyjaśnienia znajdujemy w Biblii: Mulier - taceat in ecclesia (I Kor. 14, 34). Kobiety, tak nakazywały te słowa św. Pawła, powinny w gminie milczeć.

Do „gminy” zaliczano także teatr.

Wczesny Kościół chrześcijański w swej wrogości do kobiet posunął się aż do usataniczenia kobiety. „Kobieto, jesteś bramą do piekieł! - pisał się pisarz Kościoła, Tertullian. - Winnaś ukazywać się zawsze w żałobie i w łachmanach, a w oczach mieć łzy skruchy, aby mężczyźni mogli zapomnieć o tym, że psujesz rasę.” Ojciec Kościoła Klemens z Aleksandrii, pisał: „Każda kobieta winna być przepełniona wstydem na myśl, że jest kobietą”.

Szczególnie ostro atakowano ś p i e w a j ą c e kobiety. Może to pogański relikw? Syreny, które okazały się tak niebezpieczne dla Odyseusza, były śpiewaczkami. „Kobieta, uwodząca ludzi piękną, lecz zdradziecką słodyczą swego głosu - groził stary antypapież Hipolit - musi porzucić swój zawód.”

Dopiero renesans przyniósł złagodzenie: zamiast łaciny ojców Kościoła czytano Platona! Znikło piętno niższości kobiety. Intronizowano z powrotem Wenus jako boginię, można było znowu słuchać kobiecego śpiewu. Dla subtelnych, wytwornych i wykształconych ludzi XV i XVI

stulecia madrygały śpiewane przez szlacheckie damy były nieodzowną potrzebą kulturalną.

Narodziny opery nastąpiły, zatem w szczęśliwym momencie. Vittoria Archilei, pierwsza primadonna nowego gatunku artystycznego, mogła być bez zastrzeżeń wielbiona we Florencji jako „La Virtuosa”, jako „Mistrzyni” i „Cnotliwa” zarazem.

Byłoby to zupełnie niemożliwe w papieskim Państwie Kościelnym!

W roku 1588 papież Sykstus V zakazał kobietom wstępu na scenę. Ów zakaz; dotyczący także opery, rozciągał się na wszystkie tereny, na których papieństwo sprawowało władzę - a więc nie ograniczał się tylko do Watykanu!

Kompozytorzy i dyrektorzy teatrów popadli w ponurą zadumę: skąd wziąć teraz wysokie głosy?

„Wysokie, słodkie i czyste” - tego wymagał przecież powszechny artystyczny ideał: Im wyżej tym lepsze! Głosy basowe uchodziły za sataniczne, natomiast pierwiastek „orficki” znajdował się „wysoko” - w rejestrze sopranów.

Mała dygresja: Słowo „sopran” jest skrótem włoskiego „soprano” (najwyższy), a równocześnie oznacza kobiecy rejestr głosu. Słowo „alt” też świadczy o hegemonii mężczyzn. Pochodzi od włoskiego „alto” (wysoki) i pragnie wyrazić, że ów dla kobiet niski zakres głosu dla mężczyzn jest wysoki.

Jakże, więc miało teraz czterdzieści teatrów Państwa Kościelnego obsadzić wysokie rejestry? Kobietom surowo zakazano występów, chłopców-wirtuozów było za mało, kosztowni hiszpańscy fałseści stawali się na dłuższą metę nie do zniesienia. Co robić?

Czy chrześcijanie mieli w zasadzie zrezygnować z sopranów i altów, czy też istniało jakieś inne wyjście? W roku 1601 znalazło się wyjście szczególnie zdrożne.

Ktoś stuka do drzwi - gdzieś w Watykanie. Jasny głos chłopięcy prosi o wpuszczenie. Dyżurny nowicjusz otwiera i staje osłupiały. Na progu widzi rośłego mężczyznę.

- Nazywam się Girolamo Rossinus - powiada mężczyzna o głosie słowika: - Jestem duchownym z Perugii.

Że jest on poza tym kastratem, zauważają braciszczkowie nieco później. Wiedzą o istnieniu takich stworzeń. Arabowie sprowadzali ich niegdyś do Hiszpanii jako strażników haremów. Przed

trzydziestu laty hiszpański eunuch, padre Soto, śpiewał nawet w watykańskim chórze:

A teraz stoi przed nimi włoski kastrat Girolamo Rossinus i uprzejmie prosi o przyjęcie do chóru Kaplicy Sykstyńskiej, miejsca kontemplacji i modlitw Ojca świętego.

- Jak to? Ten ktoś bez zarostu chce śpiewać? - Falseści z Kaplicy szeptają między sobą. Dotychczas to oni śpiewali falsetem partie sopranów i altów, ciągnąc wysokie dźwięki przez nos. Mieliby teraz dopuścić konkurencję? Po namyśle polecono ojcu Rossinusowi, żeby zaśpiewał coś na próbę.

Uczynił to.

I słuchacze osłupieli! Męska siła oddechu i kobieca wysokość głosu łączą się w śpiewie kastrata w jakąś niezmierną, promienną jedność. Nagie przeważnie postacie, patrzące wokół z fresków Michała Anioła, nagle spotulniały. Wydaje się, jakby ujarzmiono ich wybujałą cielesność.

Fratrzy z Kaplicy Sykstyńskiej popadają w zadumę. Bądź, co bądź tworzą oni ekskluzywny krąg z własnym rytuałem, stylem życia i cmentarzem. Muszą chronić swoją godność i przestrzegać praw.

Ergo: szukają wykrętów i zaczynają intrygować - przeciw kastratom.

- Dobrze? wstąpię zatem na zawsze do klasztoru - powiada Girolamo Rossinus.

Papież Klemens VIII dowiaduje się o tym wydarzeniu. Każe, aby pater raz jeszcze zaśpiewał. A potem orzeka w specjalnym Breve: Ad maiorem, Dei gloriam - dla większej chwały Bożej, kastrat może śpiewać!"

Pater Girolamo Rossinus zostaje przyjęty do grona śpiewaków kaplicy papieskiej. I z szybkością błyskawicy rozchodzi się wieść: „Kastraci poszukiwani!” Dociera ona do świeckich spekulantów, węszących już dobry interes.

Od czasu sukcesu Cameraty we Florencji niemal w całym kraju pisano i wystawiano opery. Wzrastało gwałtownie zapotrzebowanie na sopranów i altów. Speculanci wspólnie z pokątnymi lekarzami i znachorami łamali sobie głowy nad nowym sposobem pokrycia tego zapotrzebowania. Ponieważ papież w dalszym ciągu pragnął strzec „obyczajności” i bronił kobietom wstępu na scenę, spekulanci - z nożem w ręku - oddali się prawdziwie kryminalnej nieobyczajności: przemysłowemu produkowaniu kastratów. Dyskretnie zorganizowane fabryki kastratów wytwarzały taśmowo męskie świergoczące aparaty.

W Italii było dosyć biedaków, którzy dostarczali „surowca” - chłopców obdarzonych

głosem Odkupywano ich od rodziców i w wyniku zabiegu operacyjnego osiągnano to, że ich głosy zachowywały jasność także po okresie dojrzewania. Następnie skastrowane ofiary uczono intensywnie śpiewu w tajnych szkołach. Podczas gdy ich klatki piersiowe rozszerzały się, a struny głosowe stawały silniejsze, wdrażano im potrzebną technikę wokalną. Dokonawszy tego, sprzedawano ich dalej, bogatym instytucjom kulturalnym w kraju i za granicą.

Z wysokim zyskiem, ma się rozumieć!

Specjalistyczne dzieła medyczne informują o tym, dlaczego chłopcy, którym odebrano właśnie to, co ich różni od dziewcząt, stawali się nieszczęśliwymi lub złymi ludźmi. Ale spekulantów to nie obchodziło. Oni odkryli nową, sensacyjną dziedzinę eksportu, towar syntetyczny, cieszący się dużym popytem. A przy tym napełniali pieniędzmi własne kasy i szerzyli tak zwaną „kulturę” w krajach Zachodu.

Głównymi odbiorcami tego towaru stały się wielkie sławne Opery. Nowe „głosy ze szkła i złota” okazały się bezwarunkowo koniecznym elementem w ich działalności.

Postulat medyczny (poza dobrem i złem): Daleko posunięta wstydlivość w sprawach seksualnych spowodowała trwający całe stulecia zamęt i prowadziła do błędnych sądów na temat tak zwanej „trzeciej płci” (*genius neuter*).

Romantyczne określenia takie, jak „dzieci poświęcone wiecznej młodości”, albo takie pojęcia, jak „obojnaki” czy „monstra”, są niedokładne lub fałszywe. Kastraci - to w większości przypadków ofiary nieludzkiej; przestępczej działalności.

Leksykon muzyczny Walthera z roku 1732 podaje taką definicję: „Castrato (wł.), *eviratus* (łac.), wykastrowany śpiewak, męskości pozbawiony; co mogło stać się jeno przez miksturę medyka lubo gwałtem”.

Co się tyczy tej sprawy: z dokumentów znany jest tylko gwałt - zabieg operacyjny.

Usunięcie męskich gruczołów płciowych przed okresem dojrzewania uniemożliwia tworzenie się w krwiobiegu określonych męskich hormonów. Zanikają drugorzędne cechy płciowe, jak zarost i owłosienie ciała; nie następuje też mutacja (obniżenie się głosu o jedną oktawę). Krtań nie kostnieje, tworząc jabłko Adama, lecz pozostaje miękka: chłopięcy rejestr sopranowy czy altowy pozostaje na całe życie.

Ponieważ jednak płuca kastrata zachowują męską objętość, głos ma do dyspozycji wielkie zapasy powietrza; i to właśnie nadaje mu nieznaną dotychczas potężną giętkość, barwę

„szlachetnego metalu”. Głosy kastratów nie dają się porównać ani z głosami kobiet, ani z głosami mężczyzn; posiadają one specjalną jakość.

Dalsze następstwa kastracji: skłonność do nadmiernego wzrostu lub do otyłości. Szkielet upodabnia się do szkieletu kobiety. Nadmierny wzrost brodawki piersiowej. Jednakże udział mózgu w życiu płciowym, tak zwany cerebralny popęd płciowy, niekiedy pozostaje. W takich przypadkach możliwość pewnej aktywności seksualnej, mimo absolutnej niezdolności do aktu płciowego, nie jest wykluczona.

Niektóre dawne religie akceptowały kastrację jako święty rytuał: „To, co najcenniejsze, ofiarować bogom!”

Królowa Asyrii, Semiramida, późniejsza bohaterka tytułu oper, miała rzekomo wprowadzić na Wschodzie takie okaleczanie chłopców. W Libii powstała pierwsza „zawodowa” produkcja eunuchów, jako strażników haremów. Niektórzy eunuchowie pałacowi we wczesnych dziejach arabskich zostawali błaznami dworskimi, detektywami lub ministrami. Później mnisi koptyjscy zaopatrywali większą część azjatyckiej Turcji w „strażników kobiecej cnoty”.

Rzymscy dostojnicy uprawiali z wykastrowanymi chłopcami rozpustę oraz utrzymywali eunuchów dla towarzystwa damom przy przechadzkach i do pomocy w łaźni.

Nero poślubił kastrata Sporusa.

Karakella wynajął sobie pewnego hiszpańskiego kastrata jako truciciela. Damy z rzymskiego towarzystwa wyróżniały kastratów jako kochanków. Ci półmężczyźni, nie - zdolni do ich zapłodnienia, nie psuli im figury. Marcjalis: „Pytasz, czemu to Celia kastratów tylko przyjmuje...? Bo pragnie z nimi spać tylko, a nie rodzić!”

Kastrację stosowano również jako karę. Gotfryd z Normandii kazał wykastrować całą kapitułę katedry w Sees, ponieważ wybrała biskupa bez jego zezwolenia. Do roku 1115 w Paryżu wykastrowano uczonego Abelarda, ponieważ uwiódł swą uczennicę Heloizę.

A teraz - w godzinie narodzin opery - świat zyskał nowy motyw: kastracja w służbie Kościoła! Lśniące noże, pokropione święconą wodą, miały zapewnić scenom i chórom Państwa Kościelnego wystarczającą ilość wysokich głosów.

Lecz teren operacyjny rozszerzył się daleko poza granice Państwa Kościelnego. - Evviva il coltello! - rozległo się nagle w całych Włoszech. - Niech żyje nóż!

Mały, wykwinny zakładzik w Romanii, nad bramą wywieszka: „Qui si castrano ragazzi”. To znaczy: „Tutaj kastruje się chłopców”.

Pewien francuski turysta, słabo tylko mówiący po włosku - tak podaje kronikarz Sanetti w swojej Brigundoge = wchodzi do zakładu, siada w wygodnym fotelu i mówi:

- Signor castrata mi!

Mistrz patrzy na obcego przybysza z pewnym zakłopotaniem.

Ale ten jest w znakomitym nastroju. Przeczytawszy wywieszkę, zrozumiał, że tutaj tanio może się ogolić.

- Allez, vivace! - zachęca mistrza.

- Castrata mi dnlli, dalli!

No, dobrze - myśli tamten i zabiera się do swoich przygotowań: ręczniki, gorąca woda, rozmaite noże.

Dopiero, kiedy mistrz dyskretnie wskazuje na spodnie klienta, Francuza ogarnia głupie uczucie. Błyskawicznie zrywa się z fotela, wywala zamknięte drzwi i ucieka na złamanie karku.

Współcześni podają, że zakłady takie istniały rzeczywiście: w Rzymie, w Neapolu i gdzie indziej. Istnieli poza tym naganiacze klientów, jak ów jubiler Campiglis z Bolonii, który prowadził ubocznie tak zwaną „Agencję śpiewaczą”. Jego sklep, w którym działał również jako werbownik kastratów, znajdował się na Ponte della Trinita - na Moście Świętej Trójcy.

Niektórzy fabrykanci kastratów nazywali się nawet „dostawcami papieskiego dworu” - żartobliwie oczywiście, żartobliwie!

Znawcy muzyki z trzech stuleci, którzy zajmowali się śpiewającymi kastratami; wydawali o nich najbardziej ekstremistyczne sądy. „Równie ciężki grzech przeciw prawu, co przeciw naturze” - krytykował Anglik Burney. „Pólsamobójstwo” - wołał Amerykanin Orloff. „To barbarzyństwo!” - Niemiec Volkmann.

Fantoni nazywał kastratów „ofiarami muzycznej zmysłowości”, Stendhal „poświęconymi kapłonami”, Archenholtz „ofiarami rzezi”. A uczony wiedeński Franz Habock. znający się na rzeczy jako mało kto, doszedł do następującego wniosku: „Najdźwięczniejsze gardła wszystkich czasów”.

Wiele ofiar bolesnej operacji zmarło na zakażenie krwi. Lecz ci, którzy przeżyli, a w ciągu pierwszych pięciu lat było ich około trzech tysięcy, mogli zrobić karierę.

Przeznaczeni do tego, żeby wielką sztukę sceniczną uwolnić - także w duchu antyku - od seksualizmu, mogli spokojnie zaliczać się do „cór Orfeusza”. Popisowo spełnili wszelkie

oczekiwania.

Kastraci często śpiewali partie Wenus albo Poppei. W operze Scarlattiego Trionfo dell'onore kochanek śpiewał sopranem, a jego ukochana - kastrat - altem. Ci pół - mężczyźni śpiewali zresztą także bohaterskie partie Kserksesa, Saula czy Aleksandra.

Olśniewali swym kunsztem niemal wszystkie kraje Europy. Kompozytorzy operowi w Dreźnie, Madrycie czy Poczdamie, a także Haendel w Londynie i Gluck w Wiedniu zaczęli wkrótce komponować dla kastratów. Szczególnie wyróżniła się neapolitańska opera wirtuozów: jej zachwiana hormonalnie trupa geniuszy wyśpiewywała sobie międzynarodowe triumfy.

Jak roztaczający woń różanego olejku archaniołowie pojawiali się kastraci na dworach Europy, budząc artystyczne rozkosze i sensację - a często też dostarczając przyjemności erotycznych!

Niejedna dama z barokowego towarzystwa uległa nowemu „niebiańskiemu” rejestrowi. Było tak, jak gdyby owa zaczarowana viola d'amore obudziła nagle dawną tęsknotę za platońską „drugą połową”: kastrat jako archetyp. Zaslaniając się wachlarzami, damy podniecały się „uroczymi piszczałkami wyciętymi z włoskiej trzciny”.

Kastraci coraz częściej bywali przyczyną niemałego erotycznego zamętu. Na przykład w roku 1648 pojawił się w Rzymie kastrat Ferini przebrany za perską księżniczkę; w turbanie i czaplich piórach roztaczał tyle uroku, że i mężczyźni, i kobiety byli o niego zazdrośni. „Być może nigdy jeszcze nie widziano na świecie piękniejszej kobiety” - oświadczył francuski abbe Raguenet. W Dreźnie kastrat Sorlini - na przekór wszystkim klechom - posunął się nawet do ostateczności: ożenił się!

Casanova, człek doświadczony, opisuje pewnego kastrata z rzymskiego teatru Aliberti: „Był usłużnym ulubieńcem kardynała Borghese i co wieczora jadał sam z Jego Emi - nencją. Ale na scenie grał primadonnę! Jego piersi - to niemal niewiarygodne! - kształtem i pięknnością do złudzenia przypominały piersi kobiety. Gdy łaskawie uszczęśliwiał łoże spojrzeniem swych czarnych oczu, budził zachwyt i czuły odzew wszystkich serc”.

Owa epoka baroku to doprawdy „potworne czasy! Marzenia o „sztuczności” czy o „nadnaturalnym pięknie”, pociąg do czegoś nierealnego i stylizowanego, wychodziły naprzeciw instytucji kastratów. Tylko to mogło sprawić, że półmężczyźni stali się playboyami swoich czasów. Zarozumiale i kapryśnie korzystali ze względów kobiet i pozwalali się ubóstwiać.

Należy jednak powiedzieć, że właśnie ci kastraci, którzy ową pozbawioną serca i mózgu,

abstrakcyjną płciowo, wielką sztukę operową, do jakiej wtedy dążono, okraszali erotyką, postępowali w gruncie rzeczy jak najbardziej po ludzku. Poszukiwali oni utraconego życia - więcej w tym było tragizmu niż farsy.

Takich właśnie półmężczyzn nazywano, mrużąc porozumiewawczo oko, musici.

Opowiada się historyjkę o pewnym podróżniku z Niemiec, który pragnął wyjaśnić jakiejś entuzjazmującej się muzyką rzymiance, że on sam, niestety, jest niemuzykalny.

Non sono musico - powiedział na swe usprawiedliwienie.

Dama spojrzała na niego rozbawiona, a potem roześmiała się głośno:

- Beato Lei, beato Lei...To ma pan szczęście!

Sonata w trzech częściach (szkie).

Moderato. Kastrat Vittorio Loreto był tak wysoko ceniony towarzysko, że podniesiono jego pozycję społeczną i nadano mu szlachectwo. W Rzymie i we Florencji rozentuzjazmowani mężczyźni wieńczyli jego powóz wawrzynem. szczególnie zazdrośnie walczyli o jego względy kardynał Ludovici i książę Cosimo de Medici. Loreto uciekł do Warszawy. Dowiedziała się o tym królowa szwedzka Krystyna, wysłała fregatę i kazała ściągnąć kastrata na swój „kobiecy dwór”.

Andante Maestoso. Baldassare Ferri, zwany „Feniksem łabędzi” uchodził za największego śpiewaka XVII wieku. Potrafił zaśpiewać gamę chromatyczną ze wszystkimi półtonami przez dwie oktawy, dodając jeszcze, bez zacerknięcia oddechu, do każdego tonu tryl. Ferri utrzymywał, że musiał poddać się operacji z powodu rany, jaką zadał mu jego brat podczas zabawy. Był kastratem europejskich królów. Po śmierci zostawił zapis w wysokości 600000 dukatów na cele religijne. Cesarz niemiecki Leopold I przechowywał w swojej wiedeńskiej sypialni portret wielkiego kastrata, uwieńczony wawrzynem. Podpis pod portretem: Baldassare Re dei Musici.

Furioso. Siface, były członek bractwa kaplicy papieskiej, przeniósł się na scenę operową, stał się awanturnikiem i uwiódł siostrę markiza Marsili. 29 maja 1699, z powodu jego „niedyskrecji”, napadli go wynajęci mordercy i rozbili mu czaszkę. Został pochowany w Ferrarze.

Ci, którzy ich słyszeli, twierdzili zgodnie: żaden głos kobiecy na świecie nie posiadał tak czystej i wyrazistej barwy, jak głos wyszkolonego kastrata. Z czego wynika: primadonny barokowej opery nie mogły władać nią niepodzielnie. Miały powody, żeby drzeć przed kastratami. Aby skutecznie bronić się przed tymi mężczyznami, którzy nimi nie byli, potrzebowały miłości

widzów i słuchaczy. I dlatego właśnie ostrzyły swoje kobiece, specjalne bronie - nic by bez tego nie działały! Primadonny z młodzieńczego okresu opery musiały zdobywać popularność i uznanie w podjazdowej walce. Święty płaszcz sztuki, którym opasywały swoje chętne biodra, był równocześnie szatą bojową i rekwizytem striptizu.

3. UWIELBIANA PRIMADONNA

*Albowiem dobrze to wiemy - mówił
Papież Klemens XI - że piękność, która
chce śpiewać w teatrze i zachować przy
tym niewinność, czyni tak, jakby chciała
skoczyć do Tybru, nie mocząc sobie stóp*

„Jasnobrązowe oczy, czarne włosy sięgające do bioder - to wizerunek dziewczyny! Ma dopiero szesnaście lat, rzymianka Catarina Martinelli, piękność zawstydzająco wprost obyczajna.

Księżę pragnie ją mieć!

Vincenzo Gonzaga, książę Mantui, nie należy już do najmłodszych - jego poddani zowią go Serenissimus - mimo to uchodzi za pożeracza serc: jasnowłosy i elegancki, lew i lis w jednej osobie.

Kiedy zobaczył młodziutką Catarinę, stojącą na brzegu Tybru, i dowiedział się, że chce zostać śpiewaczką, powie - dział krótko, po wojskowemu:

- Przyprowadzić!

Księżę słynie nie tylko jako krzyżowiec i pogromca Turków, lecz także jako mecenas sztuki. To on wykupił poetę Torquata Tassa z domu obłąkanych i uczynił go swym nadwornym poetą. Wielki Flamand, Peter Paul Rubens, szybki dostawca bujnych aktów, jest jego nadwornym malarzem, posępny geniusz muzyczny Claudio Monteverdi - jego kapelmistrzem, a Giulio Caccini, dusza Cameraty, jego nauczycielem śpiewu.

Książęcy dwór muz przypomina rozświergotane ptasie gniazdo. Piękne, śpiewające kobiety służą księciu jako primadonny jego serca; Serenissimus kocha je wszystkie razem i każdą z osobna.

No, a teraz ta młoda rzymianka...!

Paolo Fachoni, kastrat z Kaplicy Sykstyńskiej, działający poza tym jako impresario, otrzymuje polecenie zwerbowania jej.

Catarina Martinelli zjawia się. - Jak to, pragnie się uczyć bel canta? I to w rzymskim Państwie Kościelnym, w którym kobietom nie wolno wstępować na scenę? W jakim celu pragnie się kształcić?

- Obcowanie z muzami jest cnotą - odpowiada Catarina.

- Jest cnotą - podejmuje dyskusję księżę - ale tylko wtedy, gdy promieniuje na innych. Twórcze obcowanie z muzami to zadanie na całe życie. Kto chce wkroczyć na tę drogę, musi się uwolnić od obaw o swą egzystencję, żyć bezpiecznie pod opieką mecenasa. Jej nauczycielem będzie Caccini, on, największy ze wszystkich! Catarina będzie śpiewać w Mantui, a więc tam, gdzie kobietom nie tylko się na to pozwala, lecz gdzie są one gorąco pożądane. Pieniądze nie grają roli, basta!

Catarina pragnie, by zapytano jej ojca.

- Dobrze, w porządku, signorina! Stary Martinelli przychodzi w odświętnym ubraniu, do - staje pieniądze i zgadza się. Zna on naturalnie „dwór muz „ W Mantui; wie o tym; że księżę chce mieć swoje śpiewaczki dla siebie, razem z ich głosem i ciałem. Dlatego pozwala mu też na sprawdzenie dziewictwa dziewczyny - to jest w zwyczaju, więc musi być słuszne. Wielki pan chce wiedzieć; co kupuje: Bądź co bądź zapewnia on swym fawo - rytom w Mantui życie piękne, pobłogosławione przez Fortunę.

Mantua na równinie Padu - całe miasto jest twierdzą. Woda do picia zła, ludzie ubodzy. Rodowy zamek Gonzagów ozdabiają freski Mantegny. Mury zamku są tak silne, że żaden Francuziak ani lazaron nie może im zaszkodzić. Pałac w mieście, budowany od pięciuset lat, został właśnie wykończony. Katedra i kampanila z wypalanej cegły dowodzą, że pokłada się tu ufność w Bogu.

Z zapalem służą Gonzagowie swemu chrześcijańskiemu Bogu i pogańskim muzom. A ponieważ nie należą do Państwa Kościelnego, kierują kulturą według własnego gustu.

Kobiety są na ich scenach mile widziane.

Mantua, twierdza księcia, który zbiera piękne śpiewaczki jak egzotyczne rośliny, staje się cieplarnią dla pierwszych włoskich primadonn.

Po operowej wiośnie florenckiej Cameraty nastąpiło usiane różami lato. W licznych pałacach włoskich rozkwitał nowy muzyczny kunszt sceniczny. Tylko książąt i kardynałów stać było na opłacanie jego kosztów.

Podczas gdy w innych krajach wciąż jeszcze panowały płaskie ludowe komedie pełne krwi i okropności, w których do taktu diabelskich skrzypiec i szałamai bez żenady spuszczano spodnie - we Włoszech przyjmowała się opera jako „coś lepszego dla wyższych sfer”.

W Mantui operę kultywował przede wszystkim Monteverdi, reformator stylu Cameraty, który tymczasem uznano za nudny.

Claudio Monteverdi, syn lekarza z Cremony, nie był żadnym pięknoduchem szukającym wzorów w starożytności, lecz polifonicznym dramaturgiem. Zdynamizował on kilo - metrowe recytatywy Cameraty epizodami ariosowymi, torując w ten sposób drogę arii, owej „muszce piękności” w operze.

Ojcem chrzestnym tej reformy miał znowu zostać Orfeusz. *Orfeo* Monteverdiego, wystawiony w lutym 1609, okazał się szeroko zwracającym na siebie uwagę rewolucyjnym wydarzeniem w operze, pełnym dramatycznego wyrazu widowiskiem teatralnym o miłości i smutkach, lecz także zawierającym owe żywe rytmy, w których takt u stóp twierdzy Gonzagów tańczył lud z krowimi dzwonkami u nóg i z gołymi szablami w dłoniach.

Mistrz wprowadził do pałacu folklor.

- Lud wie, co robi - mówił - a elicie wypada milczeć.

Rolę tytułową opery śpiewał kastrat. Ale poza tym kobiety z książęcego haremu mogły pokazać swą sztukę, swoje umiejętności i swoje ciała.

Książę podziękował Monteverdiemu za Orfeusza. i polecił mu teraz skomponować operę o Dafne - pogodną i lekką, nadającą się w sam raz dla Catariny, nowej dziewczyny z Rzymu.

Tymczasem Giulio Caccini zajął się jej wykształceniem. Catarina znalazła się, więc w tej samej szkole, z której wyszła niegdyś także Vittoria Archilei, primadonna Cameraty. Równocześnie w tym słowicznym gniazdku śpiewały obydwie żony mistrza Cacciniego (jedna rozwiedziona), jego dwie córki, wnuczka i ładniutka panienka o nazwisku Muranesi.

Catarina Martinelli stała się najlepszą uczennicą Cacciniego. W roku 1608 zaśpiewała w Mantui w *Dafne*; wszyscy byli oczarowani. Potem Monteverdi zaczął z małą rzymianką studiować swoją *Ariannę*. Tą rolę, a przede wszystkim wstrząsająco pięknym *Lamentem Arianny*, Catarina miała zdobyć sobie miejsce wśród pierwszych primadonn Italii.

Operę wystawiono z okazji wesela dziedzica księstwa Mantui z infantką Małgorzatą Sabaudzką. W tym celu zbudowano teatr mogący pomieścić sześć tysięcy osób.

Książę Vincenzo był zachwycony młodą rzymianką. Jego przygasająca męskość zagrała w nim raz jeszcze. Z pasją zmusił Catarinę do najwyższych świadczeń, nastawał na nią jak w obląkaniu i dał jej odczuć gwałtowność swej miłości:

Śpiewaj, bambina, szczęście trwa całe życie!

Mauzoleum w Mantui. Pod wyblakłymi szarfami i wieńcami napis nagrobny: „Patrz, czytaj, oplakuj Catarinę Martinelli z Rzymu, której głos i miękkość syreniego śpiewu przewyższały harmonię świata. Była niezwyklej cnoty, łagodności obyczajów, delikatnej postaci i piękności, szczególnie droga Serenissimusowi Vincenzo, Księżciu Mantui, lecz - o, biada! - zabrała mu ją sroga śmierć w osiemnastym roku jej życia”.

W półtora roku później stoi przed tym grobowcem nowa primadonna - Adriana Baroni z Neapolu, siostra trubadura Basile'a, żona patrycjusza. Czarne oczy i blond włosy, słoneczna królewska kobiecość.

Księżę pragnie ją mieć.

Młodszy brat księcia, Ferdinando, który już jako dwudziestolatek został kardynałem, odkrył „la bell'Adriana” w Rzymie i namiętnie starał się o jej względy. Gdy księżę dowiedział się o tym, wezwał śpiewaczkę do Mantui. Adriana, licząca lat trzydzieści, przeczuwała, co ją czeka. Ociągała się. W końcu uzależniła swą zgodę od korzystnej umowy: dwa tysiące skudów rocznie i utrzymanie dla jej siedmioosobowej rodziny, którą zabrałaby ze sobą do Mantui.

Sprawa się skomplikowała. Vincenzo Gonzaga użył kanałów dyplomatycznych. neapolitański impresario Ottavio Gentili otrzymał polecenie podjęcia odpowiednich kroków. Ta akcja państwowa na najwyższym szczeblu powiodła się. W pełni lata 1610 Adriana Baroni zjawiała się w Mantui.

A teraz stoi przed grobowcem i pojmuje wszystko. W twierdzy muz książąt Gonzaga kobieta czczona jest jak bogini i królowa - ale równocześnie musi być posłuszna jak niewolnica. Opera jest pretekstem dla miłosnych żądz księcia.

Oto mantuańska alternatywa wobec zakazu występowania kobiet w Państwie Kościelnym - śpiewaczka może się wyemancypować tylko jako kurtyzana.

Adriana odchodzi od grobowca bez łez w oczach. Wie już dosyć.

I teraz rozpoczyna się delikatnie tkana, finezyjna gra kobieca. Mądrze i z wdziękiem stara się Adriana pozyskać względy księcia, lecz skoro tylko ten okazuje jej swoje pożądanie, przypomina mu o mężu, o córce - a w końcu o dwóch siostrach, które także śpiewają.

Występy operowe Adriany i jej piątkowe koncerty..w sali lustrzanej, na których śpiewa madrygały w rodzaju *O dolce vita*, przekształcają się w frywolną, czarowną grę. pełną

zmysłowości i kokieterii.

W roku 1611 przychodzi na świat jej druga córka.

- Będzie się nazywać Leonora Baroni - mówi Adriana do księcia. - Baroni!

Vincenzo Gonzaga w milczeniu patrzy na swoją primadonnę. Zaczyna chorować, ma coraz wyższe ciśnienie krwi.

I długi ma coraz wyższe - dwadzieścia milionów skudów! Muzy kosztują wiele pieniędzy.

W roku 1612 księżę umiera.

Adriana śpiewa na uroczystościach pogrzebowych i opuszcza Mantuę.

Monteverdi także ma już dość. Wyjeżdża do Wenecji. z dwudziestoma pięcioma skudami w kieszeni wyrusza w drogę do połyskującego złotem miasta na lagunach. Stracił w Mantui ukochaną żonę Claudię, najmłodszemu synowi zagraża Inkwizycja. Monteverdi przyjmuje święcenia kapłańskie i modli się żarliwiej niż dotąd do owego nie odnalezionego Boga, w imię którego lud milczy, a elita utrzymuje władzę. Poza swymi zajęciami muzycznymi i religijnymi oddaje się alchemii, studiując odśrodkowe i do - środkowe siły atomów, i medytuje nad pobudkami kierującymi ludzką władzą.

Geniusz Claudio Monteverdi służy odąd Republice.

Zapomnijmy o Mantui!

Lancknechci cesarza niemieckiego spalili miasto w roku 1630. Zniszczono słowicze gniazdo. Poza zwęglonymi nutami Lamentu Arianny, nic prawie po nim nie pozostało.

Dziedzictwo Mantui przejęła Wenecja.

Wenecja, republikańska wspólnota senatorów, kupców, żeglarzy i artystów, otwarła w roku 1637 pierwszą prywatną operę na świecie: Teatro San Cassiano.

Ta prywatna opera była wprawdzie niezależna od nastrojów książęcych, od początku jednak zależało jej na dobrym nastroju płacącej publiczności. Potrzebowała też gospodarnego kierownictwa.

Piękna Adriana oraz jej córki, Catarina i Leonora Baroni, które tymczasem dorosły, występowały w Wenecji jako primadonny. Zamiast księżąt bruździli im tutaj żądni zysków impresariowie. Wenecja posiada 14000 mieszkańców - powtarzali w kółko ci ludzie - a każdemu z nich należy oferować operę jak towar. Teatro San Cassiano musi, zatem w najbardziej kuszącej

formie sprzedawać miłość i luksus, przyjemną muzykę i wirtuozostwo - capito?

Dała o sobie znać dyktatura niewrażliwych na piękno muzyki przedsiębiorców kulturalnych, władza owych ludzi, którym wydawało się, że znają dobrze smak publiczności, którzy byli absolutnie zdecydowani przetrzymać każdy deficyt i dlatego ułożyli motto: „Dobre jest to, co można sprzedać!”

W następstwie rozgorzała zażarta walka o władzę wewnątrz instytucji. Primadonny stanęły teraz w wolnej konkurencji przeciw kastratom, a poza tym musiały jeszcze walczyć o sławę z dekoratorami, suwerennymi panami niesłychanie kosztownych maszynarii scenicznych. Permanentnym zwycięzcą w tej walce okazał się na dłuższą metę nerwowy, pobudliwy, zawsze niemal zrozpaczony i myślący kategoriami propagandowymi typ handlarza - organizatora sezonów operowych (stagione), wypożyczającego primadonny i kastratów. Cóż to była za postać?

Cytując swobodnie Benedetta Marcella (*Teatro alla modo*):

Impresario nie czyta libretta. Daje je swojej primadonnie. Ta daje je swemu kochankowi, swemu adwokatowi, swemu fryzjerowi, swemu byłemu kochankowi, swojej cioci i swemu kochankowi in spe. Każde z nich przekazuje primadonnie swoje zdanie, a ona kleci z tego własną opinię!

Impresario powiada: Wszystko to dokładnie się rozważy: Potem odkłada libretto. Dopiero w czwartym dniu miesiąca wręcza je kompozytorowi i mówi: Premiera jest dwunastego.

Gdy kompozytor rwie jeszcze włosy z głowy, impresario rozsyła już pierwsze zaproszenia: doktor, sędzia, policja, ojcowie miasta, przyjaciółki. Teatr musi być pełny, żeby wyglądał na wyprzedany.

Potem impresario ogląda sobie damy walczące o rangę primadonny. Kompozytorowi każe powiedzieć, żeby dla ostrożności napisał arie dla dwóch pierwszych dam, a libreciście; żeby imiona postaci granych przez te dwie damy miały koniecznie tę samą ilość sylab. To ważne, powiada.

Po premierze wyjaśnia dyrygentowi, że przedstawienie musi teraz obyć się także bez basu i fletu. Potem obniża gąże śpiewaków i śpiewaczek, wyjaśniając każdemu i każdej z osobna, że byli zachrypnięci. Jedną damę zwalnia, żeby inne go słuchały. Jeśli któraś ma potem jeszcze jakieś pretensje, stręczy się ją bogatemu protektorowi: Adresy tych protektorów impresario ma zanotowane w specjalnym notesie.

Słynne listy dziękczynne nad łóżkiem... Niektóre śpiewaczki były dumne z tych pism, inne otrzymywały tyle wierszy pochwalnych, że dopisywały do nich jeszcze kilka, a potem wydawały je w postaci książki. W roku 1632 ukazało się zbiorowe wydanie hymnów na cześć pięknej Adriany Baroni. Po nim - pięcioletnie jubileuszowe wydanie na cześć Adriany, Catariny i Leonory Baroni, wielogłosowy, lecz zgodny chór zachwytów. Barokowy kalendarz gwiazd.

Największa chwała przypadła przy tym w udziale Leonorze Baroni, młodszej córce!

Francuski altowiolista Maugars, który wówczas podróżował po Włoszech, pisał: „Leonora śpiewa ze wstydliwą ufnością i szlachetną skromnością. Jej wybuchy uczuć i westchnienia nie są lubieżne, jej spojrzenia są pełne niewinności”.

W ustach Francuza brzmi to niemal jak zarzut!

Ale kilka wierszy dalej krytyk niemal traci głowę: „Muszę jeszcze powiedzieć, że pewnego dnia okazała mi szczególną uprzejmość, dając dla mnie rodzinny koncert razem ze swą matką i siostrą. Oddziało to tak na moje zmysły, że zapomniałem o swoim doczesnym bycie; wydawało mi się, jakbym się znalazł już między aniołami i dzielił wieczną szczęśliwość wybranych”.

Wśród hołdowników znalazł się również angielski poeta John Milton; opiewał on młodą Leonorę łacińskim wierszem. Nawet papież Klemens IX wyraził podziw; nazywał ją „dolce sirena” i sławił jej „ogniste oczy”.

Mimo to zakazał małej, zgrabnej i pulchnej Leonorze Baroni wstępu na swoje sceny.

A jakie opery grywało się właściwie w Państwie Kościelnym?

Oto przykład: *Diana schernita*. Librecista, ksiądz nazwiskiem Cornachiole, poświęcił ją prefektowi Taddeo Barberini, bratu panującego papieża.

Akcja: Amor czuje się wyszydzony przez Dianę i pragnie zemsty. Zawija intrygę, mającą dowieść niewierności Diany, i instaluje w jej grocie szpiega.

Zjawia się Diana z dwiema nimfami. Kobiety rozbierają się, by zażyć kąpieli w źródlanej wodzie. Szpieg podchodzi bliżej „per vogheggiarla ignude” - powiedziano w tekście oryginału - „żeby podziwiać ich nagość”. Nimfy wydają ostrzegawcze okrzyki. Diana zamienia zuchwałego natręta w jelenia...

Takie to opery grywało się w teatrze kardynała Antonia Barberiniego. Goście mogli patrzeć ze spokojnym sumieniem, gdyż ta opera nie wykaczała przeciw zakazowi występowania kobiet.

W rolach Diany i nimf występowali kastraci.

Wśród gości zbytowego teatru Barberinich znajdował się także papieski urzędnik wojskowy Giulio Mazarini, chudy i wysoki mężczyzna z Abruzzów. Ów Mazarini znał ich wszystkich, kardynałów, zaufanych sekretarzy, muzyków i kastratów. Poza tym był przyjacielem „zakazanej primadonny” Leonory Baroni.

Ekskluzywne grono gości uważało Mazariniego za chytrygo karierowicza i rozpowszechniało pogłoskę, że „wkradł się w łaski kardynała Antonia Barberiniego za pośrednictwem pewnej śpiewaczki komediowej, z którą hulał w Rzymie”.

Mazarini opuścił Rzym, udał się do Paryża i tam w roku 1639 służył królowi Francji, Ludwikowi XIII. Gdy Król umarł, królowa Anna przejęła regencję w imieniu małoletniego jeszcze delfina, późniejszego Ludwika XIV. Mazarini pocieszał wdowę i błyskawicznie stał się prawdziwym władcą Francji.

Europa poznała go teraz jako kardynała Jules Mazarina!

Wierny swej dewizie: „Kto ma serce, ma wszystko!” starał się teraz także o zjednanie sobie francuskiej magnaterii. Ważną ku temu pomocą miała stać się opera włoska.

W roku 1644 kardynał Mazarin kazał francuskiemu posłowi w Rzymie przysłać do Paryża Leonorę Baroni.

Znakomita primadonna miała stać się galionową figurą wielkiej inwazji włoskiej opery.

Leonora, licząca lat trzydzieści trzy, typ wytwornego, luksusowego zwierzątka, przybyła do Paryża. Mazarin umieścił ją w swoim sąsiedztwie, posyłał jej kwiaty, wykwintne potrawy i masażystów i pozwalał ją rozpieszczać. Od czasu do czasu odwiedzał śpiewaczkę sam i sprawdzał przy tym działanie jej uwodzicielskich kunsztów.

Królowa Anna była zachwycona Włoszką zupełnie tak samo jak Mazarin. „Nie można już śpiewać lepiej!” - wołała i obsypywała Leonorę podarunkami: 10000 liwów na francuskie modne toalety, 3000 liwów na biżuterię, 1000 liwów pensji.

Lecz magnateria francuska nie ukrywała nieufności. Owo subtelne trio - królowa, kardynał i primadonna - pragnie „pozyskać głowy tego narodu wyłącznie przez rozrywki”.

Przeciw kardynałowi powstała arystokratyczna fronda.

Lecz on trwał mocno przy swym projekcie pozyskania magnaterii operowym przepychem. Gdy spostrzegł, że zbyt wytworna Leonora, jego dama pikowa w tej grze, zawiodła, sięgnął

bezceremonialnie po waleta trefl - po śpiewającego sopranem kastrata Atto Melani.

Primadonnę oddalono, Przybył kastrat.

A potem zaczął się bakarat w najbardziej wyrafinowanym stylu.

Osiemnastoletni Atto Melani, którego ojciec nosił biskupią lektykę, najsprytniejszy i najładniejszy z czterech braci Melani (wszyscy byli kastratami), był tak wysoko opłacany przez Mazarina, że godził się wykonywać także pewne tajne zlecenia.

Bardzo regularnie odwiedzał Melani królową w jej prywatnych komnatach. Oczarowywał ją swymi ariami, wciąż - gał w rozmowy i dokładnie ją przy tej okazji badał. Równocześnie zaszczepiał w jej głowie myśli Mazarina. Stara dama bywała często po wieczornych wizytach kastrata tak podniecona, że nie mogła zasnąć.

Poza tym czarujący artysta Melani śpiewał przed dworską Kamarylą i przed paryskimi notablami. Za pomocą wdzięku i przebiegłości udawało mu się także w tych kołach szerzyć idee kardynała.

Po roku wrócił do swojej włoskiej ojczyzny. Pozostał tajnym agentem Mazarina.

Jesienią 1646 otrzymał Melani od kardynała decydujący rozkaz: Może teraz ściągnąć z kompletną karawaną operową! Z pomocą neapolitańskiego kompozytora Luigi Rossiego ma zorganizować trupę muzyczną, która byłaby w stanie utopić w blasku i chwale arogancką frondę szlachecką Paryża! Okręt francuskiej floty zabrałby włoską trupę na pokład i przywiózł ją do Francji. Cóż za plan: muzyka na usługach polityki! Walka o absolutną władzę za pomocą opery.

Trupa Rossiego przybyła!

W sobotę 2 marca 1647 zaprezentowała w paryskim Palais Bourbon najbardziej sensacyjną operę o Orfeuszu, jaką kiedykolwiek dotychczas wystawiono. *Orfeo* Rossiego, wspaniała opera dla wytwornej arystokracji francuskiej, bogobojna, dworna i zbyt kowna. „Jednolite dzieło sztuki” przeznaczone dla oczu i uszu równocześnie, oszołamiające monstrum, sugerując ideę „Króla - Słońce”, zanim ten się pojawił.

Melani śpiewał Orfeusza, primadonna Cecci - Eurydykę, a błazeński kastrat-buffo - jej mamkę. Trzydzieści ról, dwanaście fantastycznych obrazów scenicznych, czary Wenus i bukoliczne figle, a do tego zapierające dech kaskady muzyki.

Czas trwania: sześć godzin!

Niektórzy goście zasypiali, inni nie mogli się napatrzeć. Wciąż było słyhać na widowni

pełne zdumienia „achy” i „ochy”.

W złotej łoży obok królowej Anny siedział dziewięcioletni Ludwik XIV. Gdy chmara lubieżnych bachantek wdarła się na scenę i rozszarpała Orfeusza, zapytał podniecony:

- Co to jest?

- Opera, synku.

Lała się krew, krzyżowały błyskawice, splatały ciała. Lecz lira Orfeusza przetrwała kataklizm. Powoli wznosiła się ku niebu, coraz to jaśniejsza, aż przemieniła się w białą burbońską lilię. Louis był zachwycony!

4. PARYŻ MA PIĘKNE MUZY

”Po nas potop!”

Madame de Pompadour

Król-Słońce siedzi pośrodku sceny: Ubrany jest w brokatowy surdut modnego, tabaczkowego koloru, do tego białe koronkowe manszety, które zwisają mu z rękawów niby pośpiesznie schowane dessous. Buty nosi: na wysokich obcasach, łydki obciążone jedwabiem połyskują srebrzyście. Na głowie króla piętrzy się świeżo upudrowana peruka, utrefiona w długie loki.

Baletnice tańczą wokół niego niczym planety wokół słońca. Orkiestra gra maestoso, a pochlebcy i metresy na parterze przybrali najbardziej poddańcze miny.

Piszemy o roku 1672. Wykonywana jest właśnie nowa opera Roberta Camberta *Les peines et les plaisirs de l'amour*. Jesteśmy jeszcze przy prologu, przy tak zwanym składaniu hołdu.

Ludwik XIV przyzwyczajony jest do tego, że przed spektaklami operowymi oddaje mu się cześć. Od czasu śmierci Mazarina jest absolutnym władcą Francji, a oprócz tego Królem Muz i „największym żołądkiem w narodzie”. Choć właściwie nie jest tęgi, jego brzuch wysoko sklepia się pod brokatem, niby kula ziemską w koronacyjnym płaszczu.

Balet tworzy półkole. Kto by się przyjrzał dokładnie, mógłby teraz spostrzec, że baletnice - to mężczyźni, śmiesznie ubrani chłopcy, dokładniutko wygoleni.

Potem zjawia się Wenus.

Kołysząc biodrami podchodzi przed fotel Najwyższego. „Louis jest największym ze wszystkich królów!” - śpiewa cudownie zmysłowym sopranem, pokazując swemu suwerenowi piersi, a jego poddanym pupę.

Tym razem wiadomo, już bez specjalnego przyglądania się, że Wenus nie jest mężczyzną, lecz kobietą. Śpiewaczkom wolno występować w Paryżu - tancerkom nie!

Król bije brawo. Goście klaszczą jak echo.

Dopiero potem zaczyna się właściwa opera. Będzie trwać kilka godzin. Louis siedzi w dalszym ciągu na scenie.

Podczas drugiego aktu podaje mu się kolację, również na scenie. Publiczność patrzy, jak król je: dwa rodzaje zup, bażanta, kuropatwę, ogromny półmisek sałaty, do tego baranię w czosnkowym sosie z drobno krajaną szynką. Później talerz ciastek z różnymi rodzajami marmolady. Od czasu do czasu król podkrada kilka winogron z koszyka tańczącej „Ogrodniczki” i z rozkoszą żuje owoce, plując dookoła pestkami.

Aktorzy grają wokół niego.

L'opera, c'est moi! mógłby być powiedzieć Ludwik XIV i żaden dworak nie odważyłby się uśmiechnąć na te słowa. Ale król tego nie powiedział. Także słynne zdanie: „Państwo to ja”, nigdy nie wyszło z jego ust; to inni mu je przypisali.

A przecież opera była najbardziej wypieszczonym dzieckiem Króla-Słońca. Od czasu, gdy jako mały chłopiec przeżył występ trupy Rossiego z ich wspaniałym Orfeuszem, kochał tę ogromną zabawę, jaką jest opera. Po Rossim przybyły do kraju dalsze karawany muz; fantastyczne maszyny teatralne z dźwigami i żurawiami, a do tego nimfy, papugi i kastraci, jak również tańczące małpy i niedźwiedzie.

Opera była dla króla dokładnie tym samym, czym niegdyś dla Mazarina: symbolem najbujniejszego rozwoju władzy. Poddani, którzy z karczyńskim rygiem zostali wtłoczeni w państwowy układ współrzędnych, potrzebowali uśmierającego środka dla oczu i uszu. Opera jako surogat życia, nie przeżywanego w rzeczywistości - ułuda, jaką stwarzały zwierciadła i girlandy, sklepienia, konchy, stiuki i rozgrzane ciała.

A zresztą wszystko to było wspaniałą zabawą!

Bez przerwy przewijali się przez gmach opery geniusze rozlicznych dziedzin sztuki. Muzycy, architekci, śpiewacy, tancerze, malarze i poeci współpracowali z sobą jakby systemem

łańcuchowym. Nawet książęta Kościoła okazywali swoją życzliwość i rozkoszowali się operą tak, jakby była ona areną, na której ukazywano wielkość Boga.

Cała egzystencja była teatrem: grało się, udawało się - także w życiu prywatnym.

Peruki, wspaniale ondulowane futerały na głowy, miały - być nie tylko namiastką włosów, lecz kapeluszem, ozdobnym rekwizytem. Kostiumy dam były obliczone na pozę i paradę; treny, sięgające dwunastu metrów długości, dekolty, spełniające funkcję zuchwałych ram erotycznych obrazów. Rzeczy tak naturalne jak woda uważano za szkodliwe; niszczyły skórę i powodowały ból zębów. Za to „muszki piękności” uważano za naturalne.

Zróbmy z życia operę, a wtedy stanie się ono warte gry.

Król osobiście wystąpił na scenie po raz pierwszy, mając lat piętnaście. Z wizerunkiem słońca na piersi i z aureolą na włosach tańczył w *Ballet de la nuit*. Wkrótce po swym weselu z infantką hiszpańską Marią Teresą tańczył ponownie w operze baletowej. Tytuł: *Małżeństwo z musu*.

Jego zabawy w parku inscenizowano także na wzór oper. Przy lampionach, pochodniach i dźwięku nokturnów polowano na nimfy. Pewnego dnia upolowana została przy tej okazji panna de Lavalliere; śliczna sarenka zaczęła w ramionach swego królewskiego łowcy natychmiast dyskutować o muzyce. Ludwikowi spodobało się to. Uczynił Lavalliere swoją metresą.

Takie zabawy, przy których odczuwało się równocześnie muzyczne, sceniczne i faktyczne rozkosze, uzmysłowiły mu, że właściwie zupełnie zbędna jest gościnnie występująca opera włoska - a już z pewnością nie jej komiczni kastraci! Było mu nawet przykro, że młody Włoch, Antonio Bannieri, dał się z wdzięczności dla niego dobrowolnie wykastrować. Ludwik skaperował go do królewskiej kaplicy jako śpiewaka kościelnego - ale od opery trzymał go z daleka.

Opera - myślał sobie Król-Słońce - zakwitnie lepiej w swej własnej, narodowej cieplarni: Jej zielone listki winny dojrzeć pod nadzorem państwa i stać się z czasem liśćmi wawrzynu. Tak to Ludwik XIV stał się właściwym twórcą francuskiej opery narodowej. Dążył do swobodnego, wesołego, na wskroś francuskiego teatru muzycznego, do przyjaznej kobietom opery z dużym udziałem baletu!

Jako najwyższy zwierzchnik Akademii Muzycznej omawiał z autorami wszelkie plany operowe i zatwierdzał tylko te, które mu się osobiście podobały. Opłacał koszty przedstawień i kazał drukować partytury w takiej ilości egzemplarzy, żeby dzięki temu rozwinął się pełen rozmach eksport kultury na chwałę Francji. Dziś jeszcze znaleźć można w wielu ważnych

bibliotekach świata całe stosy starofrancuskich dzieł operowych.

A zatem kompozytorzy istotnie mieli powody, żeby czcić króla! Ich hymny pochwalne w prologach były składaną mu ofiarą. Louis tego potrzebował i zasługiwał na to.

Przy owym przedsięwzięciu stworzenia francuskiej opery narodowej pomagał mu zresztą właśnie Włoch.

Nazywał się Giovanni Lulli i pochodził z Florencji. W całej historii muzyki francuskiej nie było bodaj większego spryciarza.

Legenda Jana Baptisty Lully'ego (okres od 1644 do 1672). Księżę de Guise wybiera się w podróż do Italii.

- Przywieź mi jakiegoś ładnego chłopca! - rozkazuje Mademoiselle, bratanica króla.

Księżę jest posłuszny. We Florencji wynajduje dwunastoletniego wiejskiego chłopaka, nazwiskiem Giovanni Lulli; chłopiec jest żywy, zdolny i gotowy na wszystko. Księżę de Guise przywozi go Mademoiselle w podarunku.

Księżniczka przygląda się chłopcu bacznie i stwierdza, że nie posiada on tego, czego oczekiwała: ciała Apollina. Obdarzony jest tylko intelektem. Oddaje go do kuchni.

Lulli zaczyna uczyć się gry na kilku instrumentach strunowych. Hrabia Nogent słyszy go grającego i mówi:

- Boskie! To prawdziwy Orfeusz...!

Więc księżniczka przyjmuje dla chłopca nauczyciela muzyki. Poza tym każe go kształcić na tancerza.

Niedługo później Lulli należy już do królewskiej orkiestry kameralnej. Ludwik XIV potrafi go ocenić; mianuje szefem swoich muzyków, a w końcu głównym intendentem Królewskiej Akademii Muzycznej w Paryżu.

Pod nazwiskiem Jean Baptiste Lully staje się teraz mały Włoch wielkim despotą francuskiej opery.

Wygląda jak nietoperz: ciemna skóra, czarne włosy, małe oczka w czerwonych obwódkach, tak krótkowzroczne, że nie potrafi ocenić, czy kobieta, którą widzi, jest piękna. w cieniu olbrzymiego nosa kryją się zacięte, nieco pogardliwie ściągnięte usta.

Kiedy Lully komponuje, uczy się najpierw całego libretta na pamięć. Potem układa koło siebie kilka tabakierek i pławiąc się w aromacie tytoniu, zaczyna śpiewać i grać. Klawisze

klawesynu są zasypane okruchami tabaki.

Dwaj sekretarze spisują nuty mistrza i sporządzają partyturę. Potem Lully przedstawia królowi nową operę. Śpiewa wszystkie role. Tańczy wstawki baletowe, intermezza gra na klawesynie. Sceny walki czy sceny miłosne demonstruje jako pantomimę.

Lully jest owym Włochem, który wyjaśnia Królowi - Słońce, czym jest francuska opera: piękną, pełną godności muzyką, przeplataną mówionymi dialogami, z baletem w II akcie. Zwłaszcza „prawo do baletu”, zaleca Lully, winno być oficjalnie zastrzeżone dla opery francuskiej.

Louis uważa, że wszystko jest wspaniałe.

I teraz Lully rozpoczyna próby swojej opery: śpiew, taniec, tekst, orkiestra. Wszyscy muszą go słuchać, także libreciści, tacy jak La Fontaine i Molière. Gdy ktoś zagra fałszywie, Lully zdolny jest połamać skrzypce na plecach winowajcy. Potem płaci podwójną wartość instrumentu i zaprasza muzyka na tęgą popijawę.

W każdym razie ta tresura, prowadzona przez głównego intendentą, nie idzie na marne. Rezultat: francuskie arie operowe śpiewane są wkrótce także przez lud. Jako popularne śpiewki rozbrzmiewają w owych kuchniach, z których Lully niegdyś wyszedł.

Opera Francji fermentuje jeszcze początkowo jak surowy moszcz, lecz potem dojrzewa i staje się wybornym winem.

Główny intendent Lully płaci wysokie gaże, naturalnie ze szkatuły króla. Kobięce role każe jak przedtem śpiewać primadonnom, nie kastratom. A w roku 1681 usuwa nawet chłopców z baletu.

Na scenę operową mogą teraz wejść prawdziwe tancerki, mogą ruszać na płonący stos jako Kartaginki i jako nimfy kąpać się z Dianą.

I tak oto powołano do życia nowy cech, który bujnie miał się rozwijać: damy z corps de ballet, francuską podkasaną piechotę operową.

Król-Słońce nie omieszkał osobiście wspomagać nowych baletnic. Nieznużenie opiekuńczy, oddał swe własne komnaty sypialne na próby tańców pasterek i różowych baletów. Nawrót do starej zasady zdarzył się w roku 1685. Na scenie zjawiała się nagle nimfa rodzaju męskiego! Pod jej welonami bladuróżowymi - modny kolor „brzuszek zakonniczy” - ukrywał się

47-letni Król-Słońce we własnej osobie!

Poza tym Lully nie dopuszczał żadnego odstępstwa od zasad. Najbezwzględniej obchodził się ze swymi śpiewaczkami.

Primadonny Jana Baptysty Lully'ego to postaci awanturnicze, ledwie dające się wyłuskać z gęstwy legend.

Jako pierwszą należałoby wymienić milutką Marthe le Rochais. Była mała, szczupła i niezwykle smągła. Z domu wyniosła ognisty temperament; ale dyscyplina zaprowadzona przez Lully'ego sprawiła, że zaczęła poruszać się harmonijnie i stała się wspaniałą aktorką. Rochais była „najdoskonalszą deklamatorką, jaką kiedykolwiek oglądano w teatrze” - pisał współczesny jej Titon de Tillet.

Przez dwadzieścia lat cieszyła się łaskami Lully'ego, dzielna i posłuszna, miękka jak wosk w jego dłoniach. W czterdziestym ósmym roku życia rozstała się ze sceną, otrzymawszy profesurę i sto franków pensji.

Śpiewaczki o mniejszej zdolności przystosowania się, które stale wymawiały się chrypką, przemyślały do swych arii zbędne ozdobniki albo nawet intrygowały, zamykało się w „więzieniu primadonn”, w Fort L'èveque. Gdy śliczna Louise Moreau zaszła w ciążę i nie mogła już śpiewać, Lully przepędził ją, chociaż była faworytą burbońskiego księcia.

Sam Lully, ze względu na dyscyplinę, nie miał żadnych metres pośród śpiewaczek. Mając lat dwadzieścia dziewięć ożenił się z córką dworskiego nauczyciela muzyki Lamberta, która wniosła mu w małżeństwo posag w wysokości dwudziestu tysięcy liwrów. Ponieważ jednak posiadanie przyjaciółki należało w owych czasach do dobrego tonu, pozwolił sobie na związek z niejaką mademoiselle Certain; młodą i doskonałą klawesynistką.

Mdła piękność, krucha istota w aksamicie i jedwabiu, nie mieszała się do jego pracy, dawała miłe koncerty domowe i była świetna w łóżku - czegoż Lully mógł chcieć więcej?

Za to śpiewaczka Desmatins była istną wiedźmą. O jej wyczynach mówiono aż w Prusach. Fryderyk Wilhelm Marpurg, niegdyś w Paryżu prywatny sekretarz, a później dyrektor loterii za Fryderyka Wielkiego, opowiadał, że „pewnej grzecznej, ładnej kobiecie, którą uważano za piękniejszą od niej, oblała twarz moczem, że chciała otruć z zazdrości Rachais, Moreau i inne śpiewaczki, lecz źle przygotowała truciznę, dzięki czemu szczęśliwie udało im się uniknąć śmierci; że arcybiskupowi Paryża, ponieważ ją opuścił, podała już skuteczną truciznę, po której

natychmiast umarł w swym luksusowym zameczku w Conflans; że sześciu kawalerów spośród muszkietierów królewskich i czterdziestu dwóch gwardzistów na krótko „przed wyprawą wojenną doprowadziła do tego, że - by opłacić jej łaski - ...musieli sprzedawać swe konie...”

Na głowę głównego intendenta sypały się epitety: „Pogromca primadonn”, „Tyran”, „Potwór”, „Pluskwa”.

Lully nic sobie z tego nie robił.

Przy całej pilności, z jaką pełnił swój urząd na dworze, pozostał absolutnie niezależnym człowiekiem.

Twardo i uparcie budował swoją osobistą potęgę. Oprócz rocznej pensji w wysokości trzydziestu tysięcy liwrów inkasował bieżące tantiemy z oper i podarki od króla. Większość tych pieniędzy lokował w domach i gruntach. Także i w tej dziedzinie wszystkim zajmował się sam - popędzał robotników, sprawdzał rachunki, użerał się o podatki, targował o wysokość czynszów za mieszkania i sklepy, budował sobie jedną wiejską rezydencję po drugiej.

Jan Baptysta Lully, artysta i kupiec, pracował tak skutecznie nad rozwojem francuskiej opery narodowej, że w roku 1687 można było przepędzić z kraju włoskie trupy wędrowne. Nagłący powód: obcy komedianci dokuczali Madame de Maintenon, ogólnie uznanej metresie Króla - - Słońce.

W marcu tego samego roku Lully dyrygował dla króla uroczystym *Te Deum*.. Przybrany w swą najwspanialszą, utrefioną perukę stał przed dworską orkiestrą i wybijał takt o podłogę długą, złożoną łaską. Uderzył się przy tym w duży palec u nogi, dostał potem zakażenia krwi i umarł.

Zostawił po sobie 58 mieszkań luidorów i hiszpańskich dublonów, do tego srebra, złotą biżuterię i nieruchomości na sumę 800000 liwrów; na dzisiejsze pieniądze około pół miliona dolarów.

Wraz z Lullym pogrzebana została w kaplicy braci Augustianów francuska opera. Nadszedł czas dla La Maupin!

Biografię szlachetnej panny Maupin przenika burzliwy duch całej epoki. Tyle tu sztuki, namiętności i awantur, że zblednąć muszą nawet opowieści Casanovy.

Urodziła się w roku 1673 w południowej Francji jako córka księcia d'Aubigny. Wyszła za

mąż bardzo młodo, potem zakochała się w pewnym fechtmistrzu i uciekła z nim do Marsylii.

Żeby zarobić na życie, występuje w Operze.

La Maupin: wielkie, ciemnobrązowe, sarnie oczy, włosy koloru różanego drewna, pulchne kształty, najśłodszy uśmiech na całym Lazurowym Wybrzeżu. „Śpiewa jak syrena - pisze o niej krytyk - jeździ konno jak najlepszy kawalerzysta, fechtuje się jak muszkieter, ma twarz anioła i duszę diabła.”

Aby zadziwić oryginalnością, Maupin rezygnuje z trzymania w dłoniach złotej czarodziejskiej różdżki, powszechnie używanego wówczas rekwizytu, a zamiast niej zawiązuje sobie na palcach różowe kokardki; może więc teraz, śpiewając, kokietować także palcami.

Wywołuje tym protesty i użala się swej przyjaciółce, młodej marsyliance. Gdy ta pocieszająco głaszcze ją po włosach, śpiewaczkę ogarnia namiętność. Uwodzi młodą dziewczynę.

Skandal! Dziewczynę zamykają w klasztorze.

Maupin udaje się za nią do klasztoru i zostaje przyjęta jako nowicjuszka. Gdy wkrótce potem umiera pewna starsza zakonnica i zostaje pochowana, Maupin odgrzebuje jej ciało, układa je w łóżku swej przyjaciółki i podkłada ogień. Potem korzysta z ogólnej paniki, żeby triumfalnie wprowadzić ukochaną.

Ścigają ją, chwytają i skazują na śmierć na stosie.

Maupin ucieka z więzienia i jedzie do Paryża. W roku 1695 debiutuje tam w męskiej roli Kadmosa w operze Lully'ego. Odnosi spontaniczny sukces.

W ciągu dwóch następnych sezonów Maupin wzbudza olbrzymi entuzjazm; publiczność czci ją jako Pierwszą Damę, jako „Primadonnę w spodniach”.

Śpiewak Domenil wcale nie jest zadowolony, że ta kobieta zabiera jedną po drugiej jego męskie role. Zaczyna intrygować. Maupin zaczyna się na niego nocą na paryskiej uliczce i wyzywa go na pojedynek. Dumenil odmawia:

- Nie biję się z kobietami i z dziećmi.

Na to Maupin spuszcza tenorowi tęgie lanie, zabiera mu zegarek, tabakierkę i zostawia go, rżęzącego, na ulicy.

- Niedołęga, baba! - krzyczy zasapana i postanawia teraz grać swoje męskie role także w życiu prywatnym. Bo wtedy łatwiej przecież można upolować jakąś delikatną sarenkę.

W stroju dziarskiego kawalera zjawia się wkrótce potem na balu u księcia Orleańskiego, wprowadza młodą baronównę i nagle spostrzega w parku trzech mężczyzn, którzy ze szpadą w ręce

stają przed nią, by bronić czci baronówny. Na nocnym niebie lśnią gwiazdy, fontanny tryskają w blasku pochodni.

La Maupin zakłówa trzech mężczyzn.

Potem wraca do pałacu, wyznaje księciu swą winę, rozpina strój, żeby mu udowodnić, że należy do słabej płci, i uzyskuje przebaczenie.

Ale z operą skończone!

Eks-primadonna jedzie do Brukseli i zostaje tam kochanką księcia Maksymiliana Bawarskiego. Ale mniej interesuje się księciem niż jego innymi metresami.

Księżę wypędza ją i każe jej wypłacić czterdzieści tysięcy liwrów odprawy. Lecz ona pańskim gestem rzuca wysłańcowi księcia sakiewkę w twarz i wraca z powrotem do Paryża.

Jako wcześnie przeżyta awanturka, La Maupin umiera w roku 1705. Miała trzydzieści dwa lata.

Dziesięć lat później umiera Król-Słońce. Wkrótce po zaaplikowaniu mu przez konowałę Le Bruna ostatniej wzmacniającej lewatywy, pierwszy kamerdyner wyszedł w kapeluszu z czarnym pióropuszem na balkon i ogłosił: „Król Ludwik XIV nie żyje!” Potem wrócił do żałobnej komnaty, nałożył kapelusz z białym pióropuszem, znów ukazał się na balkonie i zawołał: „Niech żyje król Ludwik XV!”

‡ potem było jeszcze gorzej!

W czasie regencji księcia Orleańskiego i panowania Ludwika XV historii francuskiej opery groziło, że zmieni się ona w soczystą *chronique scandaleuse*.

25 000 bogatych nierobów, włóczących się między Paryżem a Wersalem, nadawało ton. Poza sobą uznawali tylko tych, którzy podobnie jak oni należeli do „wielkiego świata”.

Za Ludwika XIV życie było pięknie i dokładnie obmyślonym teatrem, za jego następcy zmieniło się w maskaradę.

Nadeszła tanecznym krokiem Madame Rokoko, otaczała się skomplikowanym ceremoniałem, fiołkowym drewnem, piaskami, ziółkami, Wolterem i pigułkami miłosnymi, udawała istotę kruchą, szeptała z sercem zimnym jak gład frywolności i uprawiała miłość w oranżeriach.

Chorowitość zamiast siły, puder zamiast skóry. Anemiczna, perwersyjna rozwiązłość. W teatrach dworskich, na scenach prywatnych, w parkach i w salonach rozpoczęły się obłędne lata

zbyt pięknej ułudy.

Istotnym magnesem, przyciągającym to towarzystwo, pozostała opera, sceniczne divertimento. Gdy dama z towarzystwa zafundowała sobie nowego kochanka, jakiegoś jurnego chłopaka, jakiegoś abbe czy jakiegoś naładowanego dukatami durnia, prezentowała go w Operze.

Aktorki z Opery konkurowały z damami z towarzystwa: wyraźniej niż kiedykolwiek także i one polowały na mężczyzn. Całkiem słusznie uchodziły za „grandes cocottes”. Wstąpienie do zespołu operowego wystarczało, żeby uchronić się przed policją obyczajową. Dam z teatru nie można było karać za zawodowe uprawianie nierządu - nie strzyżono im głów.

Mężczyźni mogli się z tego tylko cieszyć. *Premiere chanteuse* stawiała się *premiere sujet*. Damy zaś uzyskiwały w ten sposób dodatkowe dochody.

Nic dziwnego, że Opera i salon splecione były w niekończącym się korowodzie. Damy i panowie ze szlachty kojarząc się z *filles d'opera*, czuli się aktywnymi członkami opery francuskiej.

„Cóż za wspaniały dzień! - zachwyca się hrabia Bussy - Rabutin w swoich memuarach. - Rano mieliśmy pojedynek, a wieczorem tańczyliśmy z damami w balecie:”

Teatr to była jawność uczuć!

Zauważył to wenecki awanturnik Giacomo Casanova, gdy odwiedził w Paryżu słynną primadonnę La Fel.

- Urocza, urocza ta trójka pani dzieci! - zawołał.- Ale one zupełnie nie są do siebie podobne, mademoiselle! - To przez ten idiotyczny tłok na scenie - zaśmiała się śpiewaczka. - A poza tym potrzeba mi pieniędzy na ich wychowanie od kilku ojców.

Także madame de Pompadour, oficjalna konkubina królewska, brała udział w owym „totalnym teatrze”. W roku 1749 zagrała w operze Lully’ego piękną Galateę. w trzy lata później śpiewała rolę męską w operze *Wiejski wróżbita*. Tekst i muzykę napisał Jean Jacques Rousseau, zwiastun rewolucji francuskiej.

W całym kraju zaczęto naśladować dworskie sceny Wersalu i Fontainebleau. Każdy lepszy właściciel pałacu nakazywał swemu tapicerowi urządzenie teatru, który mógłby konkurować z przybytkiem muz Ludwika XV. Te sceny - wraz z ich aktorami - niewiele miały przeważnie wspólnego z operą. Bez osłonek służyły właściwemu celowi prywatnego teatru: fizycznym rozrywkom towarzyskim.

Mimus eroticus (na krótko przed północą, w dymie świec Theatre d’Aretino):

Comtesse Ypsilon (lewa boczna łoża): Monsieur, proszę wziąć rękę z mojego kolana...!

Chevalier de Cocq (z uśmiechem): Z kolana?..

Comtesse Ypsilon [patrząc przez lorgnon na scenę): Co oni tam robią?

Chevalier de Cocq: To samo.

Umysły oświecenia, encyklopedyści i krytycy społeczeństwa zajmowali się tymczasem minerałami i szkieletami, pili nowy napój, kawę z Wirginii, rozmyślali i dyskutowali o parze wodnej, o rozsądku i o ekonomii - i pozwalali „tym tam na górze” jeszcze przez pewien czas bawić się i rządzić.

Bawiono się namiętnie, ale rządzono nędznie.

W Prusach zdarzyło się w owym czasie, że pewnego wieczoru kurtyna berlińskiej Opery Dworskiej zacięła się, podniósłszy się zaledwie do połowy; widać było tylko łydki baletnic. Fryderyk II rzekł drwiąco:

- Widzicie teraz paryską radę ministrów: nogi bez głów!

- Dobry wieczór, kochana - powiada Charles Favart, pochyla się nad małżeńskim łóżem i całuje żonę. - Przykro mi, że zrobiło się już tak późno.

Wita się także z abbe Voisenon, który leży w łóżku obok jego żony i kartkuje brewiarz.

- Co nowego? - pyta abbe.

- Musimy się pożegnać, przyjacielu. Maria i ja jedziemy zabawiać wojsko. Zaprasza nas marszałek Maurycy Saski. Potrzeba mu opery na manewrach.

Z tego prologu miała się wkrótce rozwinąć historia wysoce dramatyczna. Czas akcji: lata 1746 do 1750.

Dane o osobach: Charles Simon Favart, syn zbankrutowanej rodziny kupieckiej, urodzony w roku 1710 w Paryżu, szukał szczęścia jako aktor i autor wodewilów. Z połączenia teatru jarmarcznego i włoskiej komedii muzycznej chciał stworzyć francuską opera comique. W roku 1744 poślubił osiemnastoletnią subretkę Marie Justin Du Ronceray, która teraz nazywa się Madame Favart.

Marie Favart, córka cenionego kapelmistrza z Awinionu, piękna, pełna wdzięku i bardzo utalentowana, zaczęła razem z mężem pisać i wystawiać francuskie wodewile. Od razu wyjaśniamy jej pozornie niekonwencjonalny związek z abbe Claude de Voisenon: skoro

mężczyźni z reguły miewali przyjaciółki, kobiety brały sobie kochanków; po prostu nie wypadało im nie mieć żadnego. Za najbardziej nieobowiązujący uchodził romans z księdzem. Voisenon wprowadził się do mieszkania Favartów i nikt nie uważał tego za coś niezwykłego. Marszałek hrabia Maurycy Saski, naturalny syn Augusta Mocnego i jego faworyty Aurory von Konigsmarck, od roku 1720 służył w armii francuskiej; jego teorie strategiczne wywarły później wpływ na Fryderyka wielkiego. Od lat lubił zabierać ze sobą do obozu zespoły operowe dla swej prywatnej rozrywki.

A teraz akcja:

W roku 1746 Charles Favart przyjechał wraz ze swą trupą wodewilową do północnej Francji, do głównej kwatery marszałka.

- Dlaczego nie przywiozłeś z sobą żony? - zrzędzi gruby Maurycy. - U mnie znajdzie ona także to, czego szuka u tego klechy pod prześcieradłem!

Favart drętwieje.

Z przerażeniem myśli o losie wielkiej artystki Comedie, Adrienne Lecouvreur. Brutalny marszałek zapragnął jej także jako metresy i piękna Adrienne musiała się na to godzić, w każdym razie dopóty, dopóki poeta Wolter nie wziął jej pod swoją opiekę. Gdy Adrienne umarła, Kościół odmówił jej chrześcijańskiego pogrzebu. Wynajętym wozem musiano zawieźć jej ciało do składu drzewa nad Sekwaną i tam zakopać je pokryjomu.

Charles Favart i jego żona bynajmniej nie zapomnieli o tej tragedii.

Nienawidzą grubego Maurycego. w kilka dni później Marie Favart przybywa do obozu. Zdobywa sobie entuzjastyczny aplauz żołnierzy - a także marszałka! Ale gdy ten pragnie się do niej dobrać, wpada w złość.

Broni się. Następstwem jej uporu jest niełaska marszałka.

Marie musi w charakterystyce i w kostiumie wejść na polowę scenę i odczytać, co następuje: „Moi panowie! Nasza opera komiczna *Le coq du vallage* nie może niestety zostać odegrana. Powód: małżeństwo Favart popadło w niełaskę. Marechal de Saxe zastanawia się właśnie nad wymiarem kary”.

Cały pułk wybucha śmiechem. Maria ślaniając się schodzi ze sceny, blada jak papier. Musi oprzeć się na ramieniu męża.

- Uciekamy! - powiada Favart. - I to osobno. Ja wyjadę z obozu pierwszy, żeby naprowadzić żołnierzy na moje ślady. A ty próbuj na własną rękę dostać się do Brukseli.

Plan się udaje. Favart umyka do Alzacji i ukrywa się u wiejskiego proboszcza. Maria jedzie do Brukseli i występuje tam jako śpiewaczka w Theatre Italien. Tymczasem w Paryżu abbe otrzymuje listy od Favartów. Organizuje, także korespondencyjnie, potajemne spotkanie ich obojga w Luneville.

Ale gdy Maria przybywa do Luneville, oczekuje ją tam zamiast męża żołnierz z pistoletem w dłoni. List do Charlesa Favarta przejęto, Marie zostaje aresztowana. A ponieważ w dalszym ciągu wzbrania się wejść do łóżka marszałka, zamykają ją w klasztorze, a w końcu w Chateau de Piples.

Dopiero w roku 1750, a więc cztery lata od rozpoczęcia całej afery, uchylono nakaz zatrzymania Marii Favart. Maria wraca do Paryża. Z płaczem pada w ramiona męża. Liczy sobie w tej chwili dwadzieścia trzy lata. W miesiąc później umiera marszałek Maurycy Saski i zostaje pochowany w kościele św. Tomasza w Strasburgu. Francuski rzeźbiarz Pigalle rzeźbi pomnik tego żądnego rozkoszy wojskowego geniusza.

Intermezzo Caffarelli 1750!

„Paryż pozdrawia Gaetana Majorano, zwanego Caffarelli, wielkiego sopranistę z Italii. Chirurg z Norcii przysposobił go do tego, że w roku 1724 mógł zadebiutować w Rzymie w roli kobiecej. Rzymianie nazywają go primadonna buffo, Anglicy - Il divo.

Signor Caffarelli przybywa wprost z Londynu, gdzie pod dyrekcją Mr George'a Frederika Handla śpiewał wesołą arię *Ombra mai fu* tak brawurowo, że uważa się go obecnie za Pierwszego Śpiewaka na świecie.

Kwiaty dla Caffarellego, mistrza włoskiej opery!”

- Ten kastrat tylko przeszkadza - zżymał się Charles Favart. - właśnie teraz, gdy chcemy zainteresować publiczność operami i wodewilami granymi w języku francuskim, zjawia się Caffarelli ze swymi starymi włoskimi sztuczkami.

Favartowie trwali uparcie przy swoim planie stworzenia ludowego teatru muzycznego, stworzenia opera comique.

26 września 1753 odbyła się w Paryżu premiera wodewilu Favarta *Les amours de Bastien et Bastienne*, będącego parodią Wiejskiego wróżbity Rousseau. To było przedstawienie przełomowe. Jako pierwsza aktorka we Francji, Marie Favart zjawiała się na scenie nie, jak było

przyjęte, w krynolinie i z wysoko upiętą fryzurą, lecz w stosownym do swej roli stroju wiejskim: w prostej, wełnianej sukience bez gorsetu, a do tego fartuszek i saboty, gładko przyczesane włosy.

Z początku publiczność była zaskoczona: na widowni podniósł się szmer. Lecz potem zerwały się oklaski tak głośne, że zginął wśród nich stukot sabotów. Marie Favart zwyciężyła.

Nadała ona kostiumowi, niezależnie od jego właściwej funkcji okrywania ciała, „współgrającą”, nawet dramatyczną rolę. Pokazała, że strój może być „tysiącrotnym echem postaci”, jak to później wyrazić miał Goethe. Słynna aktorka Josephine Hippolyte Legris de la Tude z Comedie Fransaise, zwana „La Clairon”, poszła za przykładem Marii Favart. Ona także, grając w sztukach klasycznych, odrzucała krynolinę i ubierała się zgodnie z charakterem postaci. w prawdziwym greckim stroju nie odważyła się jednak wystąpić. „Dokładne skopiowanie tego kostiumu - pisała - byłoby nieprzyzwoite i prymitywne. Antyczne draperie zbyt podkreślają nagość; stosowne są jedynie dla posągów lub obrazów.”

Summa summarum: saboty Madame Favart dokonały śmiałego kroku w kierunku scenicznego realizmu. Opera wyzwoliła się z czystej dekoracyjności. Przybliżyła się do życia.

W dziesięć lat po owej sabotowej premierze Marii Favart siedmioletnie cudowne dziecko nazwiskiem Wolfgang Amadeusz Mozart oglądało w Paryżu przedstawienie cieszącego się dużym powodzeniem wodewilu Favartów. W pięć lat później Mozart skomponował tę rzecz na nowo, nazwał swe małe dziełko Bastien i Bastienne i dyrygował nim w ogrodzie słynnego magnetyzera, doktora Antoniego Mesmera, pod Wiedniem. Tą „niemiecką operetką” Mozart równie świadomie odszedł od włoskiego stylu operowego, jak to uczynił francuski wodewil Favartów. Mimo to w operze europejskiej nadal panowali Włosi.

Oto stoi na deskach sceny, smukły jak topola strzelająca ku niebu, i pozwala składać sobie hołdy - on, Caffarelli, ulubieniec Paryża.

Ledwie, że się porusza ów gwiazdor-kastrat. Przyłgnął do rampy, lekko unosi ręce i śpiewa „jak młody bóg”.

Il divo - boski!

Przyczyną jego oszczędnych ruchów jest reumatyzm. W Rzymie, ze strachu przed zazdrosnym mężem, musiał kiedyś spędzić noc w pustej studni.

W Paryżu Caffarelli także udaje uwodziciela.

La Grande Dauphine zaprasza go do siebie. Księżniczki i hrabiny są zachwycone, gdy

śpiewak ma pojedynek z poetą Ballotem i zadaje mu ranę. Pewien szczególny błysk oczu kastrata doprowadza do tego, że kobiety bez przerwy leją łzy, jakby chciały ugasić pożar.

Damy paryskiego dworu - jak podaje Jules Janin - traktują go jak wielkie dziecko, wprawdzie urocze, ale pod względem erotycznym niegroźne. Jedna z owych dam przyjmuje go przy lever, a więc przed południem, podczas ubierania się w buduarze.

Caffarelli nie może się oprzeć pokusie chwili - patrzy na damę jak Orfeusz na piękną Eurydykę.

I już zbliża się nieszczęście!

Gdy kastrat klęczy przed damą, podnosi do ust jej negliż i całuje go, pokojówka melduje przybycie jego ojca.

Caffarelli jęknął. Ogarnia go cała rozpacz impotent. Właśnie teraz, w tej zachwycającej sekundzie, muszą jemu, boskiemu fanfaronowi, urojonemu bohaterskiemu kochan - kowi, przypominać o pochodzeniu! A więc ojciec! Ubogi robotnik rolny z Bari, człowiek, który sprzedał go chirurgowi w Norcii, a teraz o żebraczym chlebie przywłókł się do Paryża, żeby swego syna, milionera operowego Caffarellego, obedrzeć z pieniędzy...!

Ślepy z wściekłości kastrat chwytą za szyję.

- Pomyśl o kacie z Norcii! - krzyczy. I uderza.

Dama w negliżu z westchnieniem popada w omdlenie.

W godzinę później Ludwik XV pyta swego oficera policji:

- Czy to było morderstwo?

- Niezupełnie. Ojciec jeszcze oddycha.

Król namyśla się kilka sekund. Potem mówi:

- Aresztować dopiero pojutrze.

Ostrożnie każe wypytać Caffarellego, co mógłby mu ofiarować.

Odpowiedź:

- Autograf monarchy!

Louis pojmuje. Posyła kastratowi paszport ważny na trzy dni ze swym własnoręcznym podpisem. Do paszportu każe dołączyć wysadzany diamentami królewski portret.

Caffarelli opuszcza bez przeszkód Królestwo Francji. I jeszcze to: Kończąc swoją karierę, Caffarelli był tak bogaty, że mógł sobie kupić księstwo Santo Dorato nad Zatoką Neapolitańską. Kazał zburzyć stary pałac, zbudował nowy i nazwał go Duca di San Dorati.

Jak wspaniały władca muz żył pozbawiony męskości księżę jeszcze przez z górą dwadzieścia lat w swojej posiadłości. Dobroczynny, łaskawy i dystyngowany, lubił być adorowanym ośrodkiem wielkich zebrań towarzyskich i używał życia, jak tylko potrafił.

W roku 1783 Caffarelli zmarł, licząc lat osiemdziesiąt.

Jego siostrzeniec odziedziczył tytuł, zamek i biżuterię o milionowej wartości. Ponadto roczną rentę w wysokości czteremastu tysięcy złotych dukatów.

5. QUARTETTO ITALIANO

*„Teraz, gdy milczy niebo, ziemia i wiatr -
brzmia słowa madrygału Claudia Monteverdiego -
ja czuwam, ja myślę, ja płonę!
A ta, co ból mi sprawia,
jest mi najslodsza udręka...”*

Italia, kraj śpiewaków operowych i opery śpiewaków. Przez cały wiek XVIII primadonny i kastraci walczą z sobą o palmę pierwszeństwa. Tylko oni czują się twórcami, wynoszą się nad librecistów, kompozytorów i dyrygentów. Upiększając według własnego smaku arie trylami koloraturami, uważają się za istotnych „twórców” opery. Mają za złe kompozytorom, że ci odważają się już w nutach wpisywać ozdobniki.

- To obelga dla śpiewaka - protestuje kastrat Tosi, - że kompozytorzy zapisują te rzeczy, zamiast pozostawić je śpiewakom.

Śpiewacy, śpiewacy!

Arkadyjskie istoty baśniowe, godne uwielbienia dziwadła. Jako naturalne dzieci Orfeusza, zachowują się jak półbogowie wędrujący po ziemi.

Ich kontakty z potęgami ziemskimi uważane są za sprawy zasadniczej, państwowej wagi. Dość często prowadzą one do komplikacji politycznych, ba, nawet do niebezpiecznych kryzysów.

Księżę Mantui, Ferdinando Carlo, zagroził kurfirstowi saskiemu karą ekspedycją, ponieważ ten podkupił mu jego primadonnę, Margheritę Salicola. Śpiewaczka potajemnie uciekła do saskiego księcia. Trzeba było skomplikowanych zabiegów dyplomatycznych, żeby załagodzić spór.

Królowa szwedzka, Krystyna, walczyła tak zawzięcie z dworem turyńskim o kastratów Ciccolina i Bianchiego, że całą tę aferę uznano za tajną sprawę państwową. Kościasta Szwedka uchodziła za wyjątkowo śmiałą i wojowniczą i to nie tylko, dlatego, że kiedyś w Rzymie, ściskając rękę papieżowi, złamała mu palec. Turyńczycy woleli w każdym razie ustąpić w sporze z królową Krystyną.

Księżę Vittorio Amadeo Sabaudzki zaproponował kurfirstowi bawarskiemu wymianę swojej faworyty-śpiewaczki na dwa pułki żołnierzy, których pilnie potrzebował dla prowadzenia wojny.

Szczególne perturbacje polityczne spowodowała primadonna Giorgina. Gdy księżę Mantui szydził, że śpiewaczka ta jest najwartościowszą rzeczą w Rzymie, papież Innocenty XI kazał ją uwięzić. Ale nic mu to nie pomogło. Fanatycy opery uwolnili Giorginę z więzienia. A przebywająca wówczas w Rzymie szwedzka królowa, Krystyna doprowadziła nawet do tego, że Giorgina mogła występować w Teatro Tor di Nona. Papież skapitulował. Po śmierci swojej szwedzkiej protektorki będąca przedmiotem sporu primadonna udała się do królestwa Neapolu, którym wówczas władała Hiszpania. Razem ze swoją siostrą żyła przez jakiś czas na dworze wicekróla Medinacoeli. Gdy rebelianci przepędzili hiszpańskiego wicekróla, Giorgina powędrowała za nim do więzienia. Medinacoeli zmarł w więzieniu, lecz primadonnę uwolnił nieznany bohater, który umiał ocenić jej wdzięczność za ratunek.

Koniec tej historii: Giorgina razem z siostrą zagrzebała się w ciepłym gniazdku pewnej neapolitańskiej dobrodziejki; samotna Safona przyjęła je obie do swego domu jako siostrzenice.

Wczesna historia opery włoskiej pełna jest takich zdarzeń. Ich główne motywy były zawsze te same: miłość, pieniądze i sława. Niekiedy dochodziła do tego głęboko zakorzeniona żądza władzy.

A od czasu do czasu także sztuka.

- Sztuka? - młody kawaler wyciąga spod żabotu chusteczkę do nosa i ukrywa w niej śmiech. - Sztuczność! - mówi potem. S- ztuczność byłaby tu lepszym określeniem.

Karmazynowa wstęga jego orderu jest nowiutka, koronkowe manszety zdradzają wykwintny smak. Gdyby ktoś teraz wszedł i spoliczkował go kawaler stanąłby w wielkiej białej chmurze pudru.

Powodów do spoliczkowania byłoby dość, gdyż ów dwudziestosiedmioletni piękniś nazywa się Giacomo Casanova!

Jest synem primadonny. Jego matka, zwana „La Buranella”, zna prawie wszystkie wielkie sceny Europy. On sam, młody Casanova, orientuje się również w operowych gmachach. Swoje pierwsze pieniądze zarobił jako skrzypek w Teatro San Samuele. Ale lepiej niż w orkiestrze czuje

się w garderobach primadonn.

I właśnie tutaj stoi teraz i śmieje się.

Ze złoconej poręczy krzesła zwisają części stroju tajemniczego Bellina: żabot, spodnie, pończochy, koszula to wszystko, w co się zazwyczaj ubiera.

Publiczność zna Bellina jako kastrata występującego w altowych partiach męskich. Ale Casanova wie lepiej. Może przysiąc, że Bellino nie jest kastratem, lecz śpiewaczką, młodą dziewczyną imieniem Teresa.

Giacomo Casanova, żarliwy świadek swojej epoki, odkrył w roku 1752 w Ankonie, a zatem w sercu Państwa Kościelnego, nie tylko Bellina, lecz także jego tajemnicę to, że jest on Teresą!

- Właśnie, dlatego, że kobietom wciąż jeszcze nie wolno występować na naszych scenach, zakamuflowałam się jako Bellino - powiada mała operowa partyzantka.

- I nikt nie zauważył tego oszukaństwa?

Teresa wzrusza ramionami:

- To nie ja sama wpadłam na ten pomysł. Podsunął mi go mój nauczyciel śpiewu, Felice Salimbeni.

Ów Salimbeni warto o tym tu wspomnieć - był jednym z najślawniejszych kastratów swego czasu. Debiutował w Mediolanie, śpiewał na dworze wiedeńskim, a potem przez siedem lat błyszczał w Operze dworskiej Fryderyka Wielkiego w Berlinie. Jego przyjaciel, Pietro Metastasio, papież włoskiej opery, tak go opisywał: „Miał jasne włosy, czarne oczy, piękne czerwone wargi. Spoglądał skromnie; rumienił się często, a głos miał pełen słodczy”.

- Tak, był moim kochankiem - przyznaje wreszcie Teresa. - Byłam wtedy młoda i nic nie rozumiałam. Oprócz mnie Salimbeni miał jeszcze jednego ucznia, nazwiskiem Bellino, który zmarł bardzo młodo. Salimbeni przeniósł na mnie jego nazwisko i w ten sposób umożliwił mi występy w Państwie Kościelnym jako kastratowi.

Tego rodzaju oszustwa zdarzały się wówczas częściej. Dlatego doświadczeni księża przyznawali sobie niekiedy prawo dokładnego badania śpiewaków. O kardynale Lancelottim na przykład mówiono

- Eminencja gorliwie ćwiczy się w sztuce ściągania spodni młodym chłopcom!

Teresa, jak się wydaje, dysponowała w wystarczającym stopniu różnymi kobiecymi sposobami, żeby pomyślnie przejść przez te badania.

W roku 1750 Salimbeni, licząc lat trzydzieści dziewięć zmarł na suchoty. Teresa pozostała

przy roli kastrata i występowała teraz razem ze swym bratem Petroniem w teatrze w Ankonie.

Petronio został zaangażowany jako tancerka.

Taki stan rzeczy miał trwać jeszcze przez czas dłuższy.

Niemal w trzydzieści lat później wybitny turysta niemiecki zapisał w swoim dzienniku podróży po Włoszech:

„Nowożytni Rzymianie posiadają szczególną skłonność do zamieniania podczas maskarad ubiorów o b u płci...” Sam też zapalił się do wielkiej włoskiej zabawy w przebierankę - przybrał nawet inne nazwisko, podając się za Jean Philippe Mollera a Rome, malarza.

Odsłońmy jego maskę: to Johann Wolfgang von Goethe.

Podczas swego pobytu w Państwie Kościelnym widywał stale kastratów w rolach kobiecych, stwierdzając przy tym pewien całkiem określony efekt artystyczny: „Odczuwa się tu przyjemność oglądania nie samej rzeczy, lecz jej imitacji, rozrywki dostarcza nie natura, lecz sztuka”.

Jakkolwiek Goethe zwraca uwagę nie na twórcze przyczyny, lecz jedynie na dramatyczny rezultat, jego zdanie przypomina niemal Brechta. Lecz także w sensie starogreckim trafia tutaj w sedno: i m i t a c j a tak to było pierwotnie pomyślane!

Francuz, Honoriusz Balzak, opisał rzymską zamianę płci o wiele bardziej realistycznie. W noweli Sarrasine opowiada o rzeźbiarzu, który w Teatro Argentina w Rzymie zakochał się w pewnej śpiewaczce; w zdobytej przemocą godzinie miłości okazuje się ona kastratem Zambinellą.

- Kochać, być kochanym - biada rzeźbiarz. - To dla mnie puste słowa, bez znaczenia! Mimo wszystko będę myślał o tej kobiecie, której nie ma, chociaż ją przecież widzę... To niesamowite!

W zakończeniu noweli Balzak każe wykrwawić się swemu rzeźbiarzowi pod sztyletami mafii kardynała Cicognara.

Tacy kardynałowie, jak ten właśnie, otwarci protektorzy swych wykastrowanych ulubieńców, wciąż pojawiają się w literaturze, która opowiada o stosunkach w Państwie Kościelnym XVII i XVIII wieku.

Jednak, co najmniej równie silnie dają się słyszeć głosy takie, jak choćby papieża Klemensa XIV. Przemozna odraza do kastratów sprawia zapewne, że papież ten wezwał do oporu nawet kobiety. Około roku 1772 polecał im, „aby przyczyniły się do wykorzenienia obyczaju, który, jeżeli bardziej się rozpowszechni, zupełnie zniweczy władzę kobiecych wdzięków, a nawet

ich cały, tak dla Nas cenny sens istnienia”.

To wezwanie z Lateranu było mocno spóźnione. Primadonny już od całych dziesięcioleci broniły „władzy kobiecych wdzięków”.

Przede wszystkim Vittoria Tesi alt.

Wagner zaangażowałby ją z pewnością jako Walkirię, taka była, bowiem rosła i tęga olbrzymia kobieta o władczym spojrzaniu i głose niskim, brzmącym jak dzwon.

Vittoria Tesi, namiętna florentynka rocznik 1700 mogła uchodzić raczej za interesującą niż piękną. Jako jedna z pierwszych włoskich primadonn ubrała się w męskie spodnie.

- Kto kradnie nam role kobiece - mówiła z ognistym błyskiem w oczach do kastratów - ten nie powinien się dziwić, że my sięgamy po role męskie!

Mówiła to, a na scenie śpiewała „przeważnie takie arie, które zwykle się przeznaczają dla basów”. Tak w każdym razie wyraził to Johann Joachim Quantz.

Aplauz publiczności i brawa koleżanek przyznały Tesi słuszność. Jej przykład stworzył szkołę. Rola męska stała się hasłem ruchu oporu, który można by niemal nazwać ruchem „związkowym”. Damy z opery w męskich spodniach demonstrowały swoje prawo do nieskrępowanego wykonywania zawodu.

Poza tym jednak Vittoria Tesi była jak najbardziej kobietą. Jej życie erotyczne było wcale bujne.

Pamiętamy, że Georg Friedrich Haendel miał z nią przygodę miłosną jako zaledwie siedemnastoletni chłopak: Pewien hrabia z Parmy popadł przez tę śpiewaczkę w takie tarapaty, iż na żądanie jego rodziny musiał interweniować rząd

Bolonia, Mediolan, Drezno czy Wiedeń Tesi na scenie występowała tam wprawdzie w spodniach, lecz w życiu prywatnym zaprowadziła niesłychanie żywy reżim podwiązki.

Jakkolwiek sama była reprezentacyjną wychowanką słynnej szkoły śpiewu kastrata Bernacchi, czyniła wszystko, żeby pogrzebać potęgę śpiewających półmężczyzn.

Wyjątek od tej życiowej zasady: Farinelli, „największy śpiewak wszystkich czasów”.

W blasku słońca tego geniusza kastratów nawet Tesi stopniała jak garść śniegu. Działo się to w Madrycie, w roku 1747.

Hiszpania, wstydliva, zapięta pod szyję.

Żadnej swobody w stroju. Ciała tkwią w czarnych futerałach. Krynoliny w kształcie beczek bronią moralności. Ale gorący płomień szaleje w trzewiach.

Kobiety to królowe albo niewolnice, lecz w żadnym wypadku rozumne istoty. Pod grubą warstwą szminki z białka, pszennej mąki i kandyzowanego cukru nie można rozpoznać żadnego wyrazu twarzy. Młodocianym infantkom przywiązuje się na piersiach ołowiane płyty, żeby im spłaszczyć biust. Ciężar tłumi westchnienia. Pozostaje tylko nedorzeczne posłuszeństwo, etykieta.

Anna Austriaczka: „Wolałabym nosić najgorsze nazwisko w Grazu niż być królową Hiszpanii”.

Ale za to opera!

Złoto i kadzidło, purpura i klejnoty. Przepych z niczym nieporównywalny. Wspaniała klatka dla najdroższych słowików świata.

Farinelli jest jej dyrektorem. Farinelli kastrat. Najwyższym władcą jest Burbon, Filip Andegaweński, wnuk Ludwika XIV. Jest królem, niewątpliwie. Ale to typ maniakalno-depresyjny. Apatyczny aż do zupełnej niemożności działania.

Ergo: panuje Inkwizycja.

Panuje jak za czasów ponurego Torquemady, który wysłał na stos 10 220 czarownic.

Otwierają się wrota złotej słowiczej klatki. Wlatuje przez nie Tesi, dla Farinellego.

Potem wrota znów się zatraskują.

Vittoria Tesi wniosła do tej klatki jeszcze jedną klatkę, klatkę z papugą. Historia z ową papugą brzmi tak niewiarygodnie, że trzeba się odwołać do naocznego świadka. Wiedeński kompozytor rokoka Karl von Dittersdorf podnosi rękę jak do przysięgi i opowiada:

„Widziałem na własne oczy tego niezwykłego ptaka! Wesole było zwłaszcza, gdy papuga wybuchła śmiechem. Całe towarzystwo musiało wtedy po prostu śmiać się razem z nią...”

Barwny ptak rezydował stale w salonie primadonny; podczas wielkich wieczorów towarzyskich był głównym przedmiotem ogólnego zainteresowania.

- Czy ona mówi? - pragnął się dowiedzieć jakiś Hiszpan.

- Ależ oczywiście! - roześmiała się Tesi i natychmiast zadzwoniła na pokojówkę, żeby przyniosła biszkopty.

Papuga, wytresowana przy pomocy biszkoptów, odpowiadała potem na wszystkie pytania, które primadonna jej zadawała, i Hiszpanie uwierzyli, że komiczny ptak rzeczywiście posiada ludzki rozum.

Dwaj czarni grandowie z bródkami w stylu Don Carlosa stojący w okiennej niszy, zwęszyli tu czary. A kiedy ptak w dodatku zaczął się jeszcze śmiać, poczuli się głęboko urażeni i opuścili gościnny dom primadonny.

Jeszcze tej samej nocy - towarzystwo już się rozeszło i Tesi siedziała sama w pokoju - pojawili się dwaj nieznajomi mężczyźni, bladzi i o zimnym spojrzeniu, przybrani w krezy jak młyńskie koła. Bez słowa powitania jeden z nich wskazał na klatkę z papugą:

- Czy to jest ona?

- Kim jesteście, panowie? - spytała primadonna, czując, jak krew krzepnie jej w żyłach.

- Sługami Świętej Inkwizycji. Wielki Inkwizytor rozkazał, żeby pani papugę poddano śledztwu.

Wszelki protest był tu bez sensu.

Nocni goście chwycili barwnego ptaka, wepchnęli go do worka i zniknęli. Tesi płakała.

Nazajutrz kazała zaprząć i pojechała do swego rodaka Farinello. Opowiedziała mu o całym zajściu i dała do zrozumienia, że nie będzie mogła występować, dopóki Inkwizycja grozi jej ukochanej papudze śmiercią na stosie.

Farinelli:

- Nie płacz, Vittorio, pomówię o tym z królem. Kiedy administracja dworska uzna papugę za osobistość ważną dla państwa, istnieje nadzieja, że wystąpisz jeszcze w Operze.

Tesi, przez łzy:

- Jesteś aż tak potężny, Carlo?

Wyciąg z akt Inkwizycji, dotyczących kastrata Carla Broschi, zwanego Farinelli, obecnie dyrektora Opery w pałacu Buen Retiro w Aranjuezie.

Urodzony w roku 1705 w Andrii we Włoszech, syn malarza. Upadek z konia w siódmym roku życia podaje jako powód kastracji. Jako śpiewak operowy występował z ogromnymi sukcesami w Rzymie, w Wiedniu i w Londynie. Wezwanie królowej Hiszpanii zastało go w Paryżu. Z polecenia swego przyjaciela Pietra Metastasia, który służy w Wiedniu cesarzowi niemieckiemu, F. powołuje do Madrytu śpiewaczkę Vitorię Tesi. Tutaj F. oznajmia królowi Hiszpanii (cytat według tajnego raportu „nausznego” świadka Timbala): „Jestem nią tak oczarowany, że już nigdy w życiu nie chciałbym występować z żadną inną śpiewaczką”.

Król przyznaje wysoką pensję, a także podarunki klejnoty, kolie z pereł...

Można się zastanawiać, czy Włoszka Tesi, „rozpieszczana pochlebstwami” i znana ze „szczególnego upodobania do ról męskich”, może być dla Świętej Inkwizycji na czas dłuższy osobą pożądaną, czy też ze względu na bojaźń Bożą, skromność i przyzwoitość uznać ją należy za szkodliwą...

Po ośmiu dniach papugę zwolniono:

- Teraz jestem głodna! - poskarżyła się swej pani.

Tesi, ogromnie szczęśliwa, nakarmiła ją biskoptami i podziękowała Farinellemu za jego szlachetną pomoc.

- Zwróciłeś mi moją najukochańszą, Carlo!

Potem dopełniła swoich obowiązków w Królewskiej Operze i bez przeszkód opuściła osobiwe królestwo Hiszpanii swego kolegę, kastrata Farinellego.

Jak do tego doszło, że włoski kastrat zdobył tak wielkie wpływy na dworze hiszpańskim?

Farinelli uchodził za geniusza. Od dwudziestego siódmego roku życia cieszył się sławą międzynarodową przede wszystkim dzięki tak zwanemu „pojedynkowi trylów” z pewnym niemieckim trębaczem. Razem z tym trębaczem zaintonował kastrat tercjowy tryl na fermacie. Gdy instrumentaliscie dawno już zabrakło tchu, Farinelli posiadał go wciąż jeszcze pod dostatkiem i wspaniałym, pełnym głosem ciągnął fermatę ozdabiając ją koloraturami dopóty, dopóki publiczność szalonym aplauzem nie uratowała go od uduszenia się.

Wielcy włoscy nauczyciele, Porpora i Bernacchi, uczynili z Farinellego, o czym także wiedzieli europejscy miłośnicy opery precyzyjną maszynę do śpiewania. Dysponował przeszło trzyoktawową skalą głosu. Słuchacze szaleli niemal z zachwytem, gdy rozperłał nad nimi kaskady nut. Farinellego otaczała sława istnego czarodzieja.

- Potrzeba nam tego czarodzieja! - powiedziała królowa Elżbieta hiszpańska w roku 1737 i ściągnęła Farinellego do Madrytu.

Słynnego sopranistę smukłego, nadmiernego wzrostu, o zupełnie męskim wyglądzie przyprowadzono do łóżka chorego króla. Farinelli przeraził się. Filip V hiszpański cierpiał na melancholię! Był dziecinny, uparty hipochondrykiem. Wyniszczająca apatia trzymała go dniem i nocą w Łóżku. Król nie sypiał, nie czytał i nie rządził. Ba, nie był nawet w stanie składać koniecznych podpisów. Tylko księżyc o północy wywabiał go od czasu do czasu z jedwabnych poduszek.

Czujny, błędził wówczas przy akompaniamencie echa własnych kroków po komnatach i korytarzach olbrzymiego zamku i obserwował księżyc ze wszystkich okien.

- Niech go pan uspokoi - zażądała królowa od Farinello. - Niech mu pan coś zaśpiewa. A potem proszę mi wymienić swoje honorarium.

Na krótko przed północą Farinelli zjawił się w komnacie przyległej do królewskiej sypialni i zaśpiewał. Zabrzmiały cztery cudownie spokojne arie; dwie z nich pochodziły spod pióra kompozytora z Bergedorf, Jana Adolfa Hassego, jedną, imitującą długotrwały śpiew słowika, skomponował sam Farinelli.

Król, wyrwany z posepnego mroku swej duszy, zaczął się uśmiechać i zażądał fryzjera:

- Niech mi przystrzyże brodę...

Dobry znak!

- Señor Farinelli, stał się pan nam niezbędny - powiedziała królowa. - Niech pan tutaj zostanie! Niech pan od dzisiaj śpiewa królowi regularnie te cztery arie! Niech pan zostanie!

Farinelli został na dwadzieścia dwa lata!

Odtąd przez dziesięć lat „najpiękniejszy głos świata” śpiewał obłąkanemu królowi Hiszpanii noc po nocy te same cztery arie razem trzy tysiące pięćset razy!

Nic dziwnego, że tym sposobem Farinelli stał się nie tylko bogaty, lecz także potężny. Hiszpania nazwała go wkrótce „szarą eminencją monarchy”.

W roku 1746 zmarł Filip V.,

Jego następca Ferdynand VI wraz z żoną, portugalską księżniczką Barbarą, cierpieli również na melancholię. Potęga Farinello pozostała niezachwiana. Starał się on o zbliżenie Hiszpanii do Anglii i Austrii, kazał regulować rzeki, osuszać bagna i budować okręty. Zorganizował Królewską Operę, uwolnił papugę Tesi i w końcu został przyjęty do ekskluzywnego zakonu rycerskiego Calatravy.

Przy tym wszystkim okazał się człowiekiem szlachetnym i łaskawym zawsze gotów do niesienia pomocy, gdzie tylko mógł.

W sierpniu 1758, gdy umarła królowa Barbara, a król Ferdynand ostatecznie popadł w obłąd, także Farinellemu poczęła zagrażać melancholia. Karol III, nowy król Hiszpanii (ten zwariował dopiero na krótko przed śmiercią), oświadczył kastratowi, że „nigdy nie zawiódł on zaufania poprzednich królów, lecz użył ich łaski jedynie po to, żeby każdemu wyrządzić tyle dobra, ile to tylko było możliwe”. Po czym go zwolnił.

Na tym skończyła się sarabanda.

Strapiony i zgorzkniały, wycofał się Farinelli w swą „złotą samotność”. Jako wielokrotny milioner spędził ostatnie swe dni w wielkopańskiej rezydencji w Bolonii.

Od czasu do czasu otrzymywał listy od Vittorii Tesi.

Słynne występy tej kobiety w rolach męskich, jej namiętnie wyśpiewywane altowe kantyleny i niegasnący płomień jej oczu do tego stopnia wzbudziły żądzę pewnego starego hrabiego, że za każdą cenę pieniędzy lub życia zapragnął jej za żonę. Tesi, jako śpiewaczka operowa bliska pozycji kurtyzany, widziała tylko jeden sposób oparcia się tym naleganiom. Zażądała od teatralnego fryzjera Tramontiniego, żeby został jej tytularnym mężem, odebrała od niego przyrzeczenie, że zrezygnuje on z wszelkich praw małżeńskich, i poszła z nim do ołtarza.

Pozostała bezdzietna aż do śmierci w roku 1775.

Natomiast Farinelli nie zaniedbał niczego, żeby podtrzymać rodzinne nazwisko. Ustanowił swym spadkobiercą bratanka, ożenił go z młodą, ładną mieszkanką Bolonii i zobowiązał oboje młodych do przekazania nazwiska Broschi następnej generacji. A przecież, gdy młody małżonek niedługo później udał się w podróż, w Farinellim obudziła się nagle nieokiełzana namiętność, stara rana zaczęła krwawić. Rzucił się do stóp nadobnej bolonki i jęczał:

- Oddam ci cały majątek, nawet zbawienie mojej duszy, jeśli tylko spędzisz ze mną kilka dni w miłości!

Młoda kobieta z odrazą odrzuciła kastrata.

Farinelli umarł w Bolonii w siedemdziesiątym siódmym roku życia.

Quartetto Italiano: Finale. Giorgina została aresztowana, ponieważ jako rzymską primadonnę stawiano ją ponad papieżem Jako „zakazana kobieta”, stała się wreszcie awanturnicą.

Teresa, również kobieta zakazana w Państwie Kościelnym, zamaskowała się jako kastrat i musiała przez całe życie nie przyznawać się do swej płci.

Vittoria Tesi potrafiła swymi męskimi rolami wzbudzić tylko starczą pożądlivość i uciekła od niej w bezpłodne, tytularne małżeństwo.

Farinelli, największy z wszystkich kastratów, przez dziesięć lat trwonił swój geniusz na użytek obłąkanego i w końcu popadł w rozpacz z powodu swej impotencji.

Quartetto Italiano: cztery przypadki spośród co najmniej czterech tysięcy!

6. OPERA PRZYBYWA DO NIEMIEC

*„To gładkie stulecie - pisał książę muz Karol Teodor z Palatynatu
w roku 1756 do Woltera - wydaje mi się podobne do syreny,
której górna połowa ukazuje postać uroczej nimfy,
podczas gdy dolna kończy się przerażającym ogonem ryby.”*

Przez Alpy toczą się powozy, pozłacane i pachnące, z osobliwym ładunkiem.

Siedzą w nich ludzie opery z Italii: primadonny i kastraci, impresariowie, maszyniści, malarze, muzycy, tancerze.

Droga wiedzie na północ - do Niemiec!

Ta prawdziwa muzyczna inwazja opery włoskiej poprzez Alpy rozprasza się po wypalonym do cna, przygnębiającym kraju. Wojna trzydziestoletnia pozbawiła życia jedną trzecią ludności, pozostawiła po sobie głód i zarazę, agonię kulturalną.

Setka absolutnie władających książąt Rzeszy i tysięcy pięciuset drobnych „królików zagrodowych” rządzi krajem. Żaden strój żonglera nie jest upstrzony tyłu barwami co niemiecka mapa.

Powozy toczą się bez przerwy.

Tu i ówdzie podnosi się żaluzja, otwierają się drzwi, a wtedy rozbrzmiewa urywek arii, jako zapowiedź przyszłych radości, apetyczna biesiada dla uszu, słodka i dziwna.

Tutejsi ludzie, używający tylko tego języka, którym Karol V rozmawiał ze swym koniem, przysłuchują się ciekawie. A niektórzy także się uśmiechają.

Inni zbierając ze sznurów suszącą się bieliznę:

- Łatyńska pryszczycza! - wyklinają. - Włoskie błazeństwa, śmieszne kapłony!

Heinrich Fuhrmann z Kolonii nad Renem rzuca gromy w swej *Satans Capelle*: „Co zaś w Italii nic nie jest warte i co kraj tamtejszy wypluwa, to biegiem do nas podąża Tak, te italskie bezbożne pacholki to w głębi serca odwieczne nasze wrogi i prześmiewcy!”

Ale oni wcale nie jadą do Kolonii, ci Włosi! Ciągną do pradoliny Łaby wśród gór z piaskowca. Jak rusalki wyrzucone na ląd szukają swej rzeki i na brzegu Łaby budują gniazdo.

Wita ich Drezno!

Kurfirstowska wyspa Cytera, żółcący się piaskowcem radosny kraj Wenus, Florencja nad Łabą, ogromna opera w sercu Saksonii!

Przed gospodą „Pod Białym Jeleniem” zatrzymuje się powóz. Wysiada z niego włoska śpiewaczka, ładna i w złym humorze. Zbyt długa podróż rozstroiła jej nerwy. Za nią pojawia się, jako przyzwoitka, jej pani matka.

- Matka...? - mruczy gospodarz. - Kuplerka! - On się zna na tych rzeczach. Zatrzymuje się następny powóz. Wysiada z niego jeszcze jedna śpiewaczka, brzydka, ale w dobrym humorze. Nic dziwnego: razem z nią podróżuje jej brat.

- Brat...? - Gospodarz wzrusza ramionami. - Rajfur! Potem zwraca się do impresaria towarzyszącego trupie;

- Jak to będzie? Wy płaciecie, czy pan kurfirst? Impresario, nie umiejący po niemiecku, odpowiada z promiennym uśmiechem:

- Bawić, zachwycać, wzruszać! Jest to reklamowy slogan jego trupy; nauczył się go na pamięć i powtarza każdemu, kto się chce od niego czegoś dowiedzieć.

Gospodarz kiwa głową: - Ale tyjater!

Wielki teatr, o historycznym, światowym znaczeniu! Na rozkaz kurfirsta saskiego otwarto w Dreźnie w roku 1662 pierwszy gmach opery włoskiej na ziemi niemieckiej.

Program premierowy: *Il Paride*, dramat muzyczny pióra kastrata Giwanniego Bontempi. Trzydziestu solistów i liczne chóry na scenie, do tego niesłychane sztuczki za kulisami. Przedstawienie trwało od dziewiątej wieczorem do drugiej po północy.

Koszty: 300 000 talarów - nie licząc rachunku spod „Białego Jelenia” (nie zapłaconego).

- Bawić, zachwycać, wzruszać! - To elektryzowało! Najwyższe sfery towarzyskie, kurfirst i jego damy, kawa - lerowie i oficerowie byli zachwyceni.

- Wspaniale! Tylko tak dalej! - rozkazał impresariowi kurfirst Johann Georg. Ten odpowiedział mu znanym sloganem i to było właśnie najbardziej potrzebne.

Za panowania Augusta Mocnego, a więc w czterdzieści lat później, włoska opera jaśniała niczym wspaniały świecznik nad całymi Niemcami.

August, „Upiększyciel, Czarodziej, Uszczęśliwiacz prze - jał rządy w roku 1694. Był równocześnie kurfirstem saskim i królem Polski i tak zwane „rzeczy piękne” cenił bardziej niż wojnę. Człowiek pokoju (z wyjątkami), rosły heros, wyglądał dokładnie tak samo, jak jego

połączany posąg na drezdeńskim Neustadter Markt.

Nie posiadał wysokich gwardzistów, miał za to godną uwagi brygadę miłosną: Turczynki, Francuzki, Polki, Saksonki. Książę August - jak twierdzi Liselotte z Palatynatu - „mógłby niemal założyć seraj ze wszystkich swoich metres razem z ich dziećmi”.

August działał owocnie na niwie pokoju: dał ujrzeć światło dzienne ponad trzem setkom nieślubnych dzieci, a w działalności tej odznaczał się tak niesłabnącą gorliwością, jak gdyby sam jeden pragnął zaludnić Saksonię.

- Bottger, ty rób tylko swoją piękną porcelanę, a ja tymczasem zajmę się resztą...!

Na jego dworze zawsze się coś działo: zabawy pasterskie, wyścigi, turnieje, maskarady i sztuczne ognie. Igrzy wodne z udziałem gwarantowanie prawdziwych najad, korowody pogańskich bóstw i regularnie wielkie opery!

Nieustająca rozkosz!

Do wykonania stroju, w jakim primadonna Albuzzi chciała wystąpić w Olimpiadzie spędzono krawców i krawcowe z całego Drezna. Gdy w końcu wszyscy, wyczerpani, załamywali się już, Albuzzi powiesiła ten kostium na kołku, owinęła się w kawałek gazy i w ten sposób osiągnęła największy sukces na scenie. A później także w buduarach.

- *Magnifique!* Ja także chciałabym włączyć się do zabawy - zawołała piękna Aurora von Konigsmarck, najbardziej wpływowa faworyta kurfirsta.

W tydzień później Aurora, odziana w powiewne błękity, powoziła w parku słonecznym rydwanem Apolla. Czarujący widok: perłowo białe zęby, biało farbowane włosy, uszmińkowane na różowo sutki piersi, kucyki pomalowane na niebiesko. Trzydzieści dziewcząt śpiewało przy tym anielskimi głosami *Dolce grazioso*.

Także i inne damy, związane z książęcym łóżem, przyłączyły się wkrótce do zabawy; tak smaczne kąski, jak hrabiny Cosel i Esterle.

W ciągu następnego dziesięciolecia sztuka operowa rozwinęła się w Dreźnie w sposób nie mający precedensu. Bardzo modne stały się zespoły przyjeżdżające na stagione z Wenecji. Dyrygent operowy Antonio Lotti i jego żona, primadonna Santa Stella, pobierali rocznie z kasy saskiego kurfirsta 10 500 talarów; kantor z kościoła Św. Tomasza w Lipsku, Jan Sebastian Bach, miał wkrótce potem otrzymywać tylko 700 talarów pensji.

Razem z małżeństwem Lotti przybył do Drezna kastrat Francesco Bernardi ze Sieny, zwany Senesino. Sprowadzony jako „pierwszy sopran”, uchodził powszechnie za giganta śpiewu.

Niewielu tylko kastratów posiadało głos tak potężny i o takim zasięgu jak Senesino. Kompozytor Scarlatti poświęcił temu cudownemu półmężczyźnie kantatę, której zdumiewająco wysoki zakres rejestru sopranowego zmuszał do kapitulacji każdą primadonnę.

W roku 1719 drezdeńskie życie operowe osiągnęło swoje apogeum pełne blasku. Okazją do tego stało się wesele następcy tronu Fryderyka Augusta z arcyksiężniczką Marią Józefą, córką cesarza niemieckiego. Do tego małżeństwa przykładano tak wielką wagę polityczną, że August Mocny otrzymał za to od cesarza Złote Runo.

Książęce wesele musiało otrzymać odpowiednio wspaniałą oprawę. W tym celu otwarto w Dreźnie nową, wspaniałą siedzibę muz, największy niemiecki gmach operowy tej epoki. Na jego inaugurację dano operę Antonia Lottiego *Giove in Argos*.

Po dostojnym *Te Deum* i późniejszej wielkiej uczcie nastąpiła defilada „światowych gwiazd”: primadonny Santa Stella i Margherita Durastanti, wielki alt z Florencji - Vittoria Tesi, kastrat Senesino, francuska primabalerina Duparc i wiele innych.

Goście przyjęli widowisko z pełną aprobatą. Uroczystości trwały przez wiele dni.

W Pałacu Japońskim wystawiono Serenadę siedmiu planet; do śpiewaczych kunsztów primadonn i kastratów maszyniści dodali szybujące w powietrzu chmury, z których włączali się w akcję bogowie. Potem dworskie towarzystwo umieściło się w kilku myśliwskich namiotach ustawionych nad brzegiem Łaby. Rozpoczęło się antyczne widowisko na wodzie; oglądano Jazona walczącego ze smokiem i z morskimi potworami. Zęby smoka zasadzono na nadbrzeżnej łące - wyrosli z nich tancerze!

W kolorowym, migotliwym blasku olbrzymich ogni sztucznych zjawiała się Diana ze swymi nimfami. Ukwiecony statek z orkiestrą towarzyszył damom zsiniałym z zimna w chłodnych wodach Łaby.

A poza tym: teatr marionetek, koncerty przy ucztach, dwa balety o Wenus i turecki festyn z udziałem trzystu janczarów, Murzynów i hajduków.

Okolo północy reklama przemysłu. W świetle smolnych pochodni pojawiło się 1500 górników, taszczących z sobą potężne kawały brązu, z których wybili medale i ofiarowali je gościom na pamiątkę.

Na horyzoncie pojawia się Haendel.

Georg Friedrich Haendel, dyrektor Opery w Londynie, przybył do Drezna, żeby ściągnąć

stąd do siebie „gwiazdy”. I nawet dopiął swego!

Durastanti podpisała już kontrakt. Senesino jeszcze się wahał. Haendel czekał.

Niedługo potem Senesino pokłócił się z drezdeńskim dyrygentem Johannem Davidem Heinichenem. Podarł swoje nuty i rzucił je staremu człowiekowi pod nogi. Ten wniósł skargę do króla.

August Mocny przebywał wtedy właśnie w Warszawie. Gdy kurier zreferował mu sprawę Senesina, kazał zaarrestować krnąbrnego kastrata.

Lecz zanim zdołano wykonać królewski rozkaz, Senesino uciekł już do Londynu.

Karnawał 1728. Wizyta z Prus!

Król-żołnierz Fryderyk Wilhelm I przyjeżdża ze swym szesnastoletnim synem Fritzem. August Mocny prezentuje obydwu Prusakom Drezdeńską Operę. Następca tronu jest zdumiony: szczodry nadczłowiek Saksonii obcuje z muzami tak intymnie, tak blisko i z taką kokieterią, jak gdyby one wszystkie były damami jego serca!

Rzeczy to w Prusach nie znane.

W kilka dni później August zaprasza „pruskich dusigroszy” na bal kostiumowy. Podczas gdy księżę saski zjawia się we wspaniałej rzymskiej toczce, jego oficjalni goście państwowi, ojciec i syn, niezgrabnie stąpają po parkiecie, niczym jacyś wieśniacy. Polonez płynie z szumem przez lustrzane sale, chińskie salony, komnaty sypialne i buduary, kończąc się w jakimś tajemniczym pomieszczeniu.

Chwila wytchnienia i oczekiwania.

Nagle rozwiera się wytapetowana ściana i ukazuje dziewczynę, która w rajskiej nagości spoczywa na sofie, nieruchoma jak woskowa lalka.

Król-żołnierz dokładnie mierzy ją wzrokiem. Potem zdejmuje swój wieśniaczy kapelusz i zasłania nim twarz synowi.

- Rzeczy to w Prusach nie znane! - powiada. Następnego wieczora Fryderyk Wilhelm pisze list do Berlina. „Jestem w Dreźnie, skaczę tutaj i tańczę i jestem bardziej zmęczony, niż gdybym przez wszystkie te dni tropił dwa jelenie.”

O Drezdeńskiej Operze nie ma w liście ani słowa.

Ale następca tronu Fryderyk wyraźnie entuzjazmuje się Operą! August Mocny cieszy się z tego; daje mu w podarunku Quantza.

Johanna Joachima Quantza, nauczyciela gry na flecie!

Fritz, zachwycony:

- Wróć do Drezna! Tak, wróć tutaj - i także z podarunkami!

W trzy lata później przybyli z Wenecji nowi goście operowi.

W Dreźnie zjawiała się najslynniejsza primadonna swego czasu - Faustyna Bordoni!

Przywiozła z sobą męża, kompozytora z Bergedorfu, Johanna Adolfa Hassego, niezwykle eleganckiego, wspaniale prezentującego się mężczyznę.

Ów Hasse nie znał się chyba na żartach, uczucia umiał skrywać. Uchodził za najczystszej wody dyplomatę, gotów do paktowania z każdym diabłem, gdy tylko przy tej okazji można było wyłudzić kilka pięknych, arii. Chcemy tu uprzedzić, że w ciągu swego życia napisał setkę oper, w nich zaś większość nut dla obejmującego dwie oktawy sopranu swej żony. Rosłe, proste jak kolek, stojące na baczność nuty z główkami jak talary: pokarm dla primadonny, dla Faustyny!

August Mocny zagwarantował znakomitej parze 6000 talarów rocznie. Jeszcze trzy lata przedtem Faustyna otrzymywała w Londynie 2000 funtów - to było 12 500 talarów!

Małżeństwo Hasse święciło w Dreźnie niesłychane triumfy; roztoczyli splendor, jakiego przyjazna muzom Florencja nad Łabą dotychczas nie znała. W operze Hassego *Edzio* pojawiło się na scenie czterystu statystów; sto koni, osiem mułów, osiem dromaderów, pięć pojazdów i ponad sto tancerek i tancerzy.

Niemiecki teoretyk muzyki, Ernst Ludwig Gerber w swym *Tonkünstler-Lexicon* z roku 1792 zanotował, że „chorzy na podagrę opuszczali łóżka, dowiedziawszy się, że śpiewać ma Faustyna”:

Nie ulega żadnej wątpliwości, że Faustyna i jej mąż doprowadzili włoską operę w Niemczech do szczytu jej klasycyzmu. Elektor saski pękał z dumy: tyle sztuki!

Jan Sebastian Bach, kantor u Św. Tomasza w Lipsku, do swego najstarszego syna:

- Friedemannie, czy nie posłuchalibyśmy raz ładnych pieśni w Dreźnie?

Friedemann Bach kręci głową).

Jan Sebastian Bach: - Dlaczego nie? Wycieczka... Trochę rozrywki... Drezno jest piękne.

Friedemann: - Lipsk jest uboższy... czcigodniejszy... piękniejszy.

Jan Sebastian Bach (nachyla się znowu nad miedzianą płytą, w której sztychuje nuty,

przeciera sobie oczy, mruga powiekami): - Te szesnastki to śmierć dla oczu. I przynoszą mało pieniędzy, tyle że są miłe Bogu.

Friedemann: - Powinieneś, ojczu, otrzymywać tyle talarów, ile nut. Od kurfirsta.

Jan Sebastian Bach: - On płaci za opery, a nie za to...

W owym czasie, gdy Jan Sebastian Bach uchodził za lokalną wielkość w Lipsku, Jan Adolf Hasse stał się słynny w całej Europie. Nawet w Madrycie rozbrzmiewały jego arie; Farinelli śpiewał je choremu królowi Hiszpanii.

Małżeństwo Hasse pozostało w Dreźnie przez trzydzieści dwa lata. W pięćdziesiątym roku życia Faustyna rozstała się ze sceną, poświęcając się wyłącznie mężowi i swym pięciorgu dzieciom.

Jej następczynią w dworskiej Operze saskiej została o dwadzieścia lat młodsza Regina Mingotti. W roku 1747 zagrała w operze Glucka męską rolę Herkulesa. Tą sensacyjną partią, którą pierwotnie pomyślano dla kastrata, Mingotti odniosła decydujące zwycięstwo w swym zawodzie.

Zwolennicy śpiewaczki uważali ją za pierwowzór włoskiej „virtuosa”. Wiedzieli, że Mingotti wychowywała się w klasztorze, że studiowała u Porpory, a u Farinellogo w Madrycie wyuczyła się wszystkich niezbędnych śpiewaczych sztuczek. Ale prawie nikt nie wiedział, że była Niemką, a jej panięńskie nazwisko brzmiało Valentin.

A w każdym razie nikt nie chciał w to wierzyć.

- Tak, wróć do Drezna - przyrzekł kiedyś pruski następca tronu - i wróć z podarunkami!

W roku 1760, w połowie wojny siedmioletniej, przybył do Drezna z bombami i granatami. Fryderyk II, król pruski, kazał swej artylerii celować dokładnie w kościoły, pałace, pomniki i ogrody, metodycznie obracając miasto w kupę gruzów. Potem osobiście rozbił zwierciadło w pałacu hrabiego Bruhla i tym samym dał sygnał do plądrowania.

Tylko Opera pozostała nietknięta. Gdy drezdeńscy, którzy stali się żebrakami, uciekali przez miejskie bramy na wieś, aby za resztki swego mienia otrzymać od chłopów pożywienie, Fryderyk „codziennie zażywał rozrywki w Operze”.

Angielski muzyk i pedagog, Charles Burney, odwiedził zniszczone Drezno. „Panowała powszechna nędza - pisał.- Nie oglądałem żadnego widowiska prócz nędzy: żadnego statku na Łabie, żadnego owsa dla koni, żadnej pudrowanej peruki żołnierskiej.” Sześćdziesięcioletni Jan Adolf Hasse powiedział mu, że podczas pruskiego bombardowania spłonęły wszystkie jego dzieła.

Goethe widział Drezno w roku 1768 i przeżył „jeden z najsmutniejszych widoków”. „Te

obrazy - pisał - wryły się mocno w moją pamięć i tkwią w niej jeszcze jak ciemna plama. Pewien zakrystian wskazał na gruzy i rzekł: Tego dokonał wróg!”

Ostatni cytat: „Kto już oduczył się płakać, ten nauczył się znowu, widząc zagładę Drezna” (Gerhart Hauptmann, 1945).

Podczas tej podróży po Niemczech odwiedził Charles Burney również Hamburg; spotkał tam Filipa Emanuela Bacha, jednego z synów lipskiego kantora kościoła Św. Tomasza.

- Powinien pan być tu przyjechać przed pięćdziesięciu laty - powiedział syn Bacha do Burneya. A potem, przy filiżance herbaty z rumem:

- Jeśli nawet nie wszyscy hamburczycy są tak wielkimi znawcami i miłośnikami muzyki, jak pan i ja moglibyśmy sobie tego życzyć, są to jednak ludzie mili i towarzyscy, wśród których można żyć spokojnie i przyjemnie.

- Ale co z Operą? - zapytał Burney. - Co słyhać z tą jedyną prawdziwie niemiecką Operą?

- Sprzedana na rozbiórkę - odparł Bach.

A więc w Hamburgu, rzeczywiście w Hamburgu, założono pierwszą Operę, w której śpiewano w języku niemieckim. Swą siedzibę miała w odpowiednio komfortowym budynku przy Gansemarkt.

Jej patronem nie był żaden samowładny książę, lecz hanzeatycki radny nazwiskiem Gerhard Schott. Powiedział: „Zrobi się”, no i zrobiło się; dźwięk dzwonka zabrzmiał o ósmej wieczorem 2 stycznia 1678!

Zaczęło się tak, jak należy - *Adamem i Ewą*, religijną śpiewogrą Johanna Theile.

Uparcie grano dalej: regionalne sztuki w lokalnym dialekcie, czarodziejskie opery i udratyzowane wydarzenia współczesne - zawsze w języku niemieckim. Na scenie pokazano egzekucję rozbójnika morskiego Klause Stortebekera, do rampy podchodziły prawdziwe wielbłądy, podczas pojedynków tryskała krew ze świńskich pęcherzy, aplikowano lewatywy. Występujące postaci były przeważnie swojskie, rubasne: senatorowie, rybaczki, jakały, kaci, oszuści.

Scena o potrójnych kulisach z maszyną świetlną i trikową wyczarowywały tu wszelakie

cuda. Hamburg cieszył się teatrem doskonałej iluzji.

Geniuszem Opery Hamburskiej był kompozytor Reinhard Keiser z Lipska, równie obrotny, co wykwintny znawca wszystkiego. Napisał ponad sto dwadzieścia oper, a przecież wciąż tonął w długach i musiał uciekać przed wierzycielami. Ale jeśli tylko miał w kieszeni trochę pieniędzy, jeździł po mieście sześciokonnym zaprzęgiem w towarzystwie wynajętych lokai.

Zwróćmy uwagę: Johann Adolf Hasse z Bergedorf, który także rozpoczął karierę w Hamburgu, nazywał Keisera „najznacniejszym kompozytorem świata.

Przez całe dziesięciolecia w Hamburgu geniusze deptali sobie po piętach.

Haendel wystawiał tu swoje opery: *Almirę*, *Nerona* i *Florinda*, radca Telemann pisał opery i lekkie koncerty, Mattheson sam występował w swojej operze *Antoniusz i Kleopatra*; śpiewał falsetem rolę Kleopatry i w finale „popępiał samobójstwo”, wbijając sobie sztylet w pierś.

Bieda była jeszcze tylko z wyszkolonymi głosami kobiecymi.

„Żeński personel - tak to określa współczesna relacja - składa się z córek zubożałych kupców i rzemieślników.” Miały to być kwiaciarki i sprzedawczynie cytryn, a oprócz nich także kilka nierządnic.

Dopiero w roku 1700 wprowadzono „do chóru” pannę Conradi o nieskazitelnej reputacji, córkę fryzjera. Nie umiała czytać nut, ale „wyśpiewywała ludziom łzy z oczu”, jak pisał Mattheson. Wkrótce występowała już jako Demoiselle Conradini, poślubiła bawiącego przejazdem hrabiego Gruzewskiego i nazywano ją „primadonną”.

W roku 1711 lista personelu obejmowała już siedem dam. Stanowczy warunek: dobra pozycja towarzyska rodziny. „A więc coś zanego” - jak mówią hamburczycy. Do tych dam należała także śpiewaczka Barbara Oldenburg. Roztaczała ona tyle wdzięku i ciepła, że została „Kejzerką”. Ożenił się z nią kompozytor Reinhard Keiser.

Kastratów niezbyt lubiano na wybrzeżu, mimo to po - trzeba ich. Alt Antonio Campioli wystąpił w ludowej operze *Die Hamburger Schlachtzeit*, a urodzony w Niemczech kastrat Cajetan Berenstadt, przyjaciel Haendla, dał w Hamburgu koncert przed swoim wyjazdem do Londynu.

Ze śmiercią Reinharda Keisera w roku 1739 upadło „państwo Keisera” hamburskiej opery barokowej. Skończyły się marzenia! Teraz znów zapanowali tu sztukmistrze i błaźni, dzięki zwierzęta i treserzy. Opera Hamburgska zmieniła się w cyrk.

Tylko kilka wędrownych trup włoskich przypominało jeszcze od czasu do czasu dawną

światność przedstawień operowych.

A oto niezwykła historia śpiewającego dyszkantem kastrata Filippo Finazziego, kształconego w znakomitej we - neckiej szkole śpiewaczej. Anno Domini 1744 przybył z towarzystwa, z wędrowną trupą operową Mingottich do Hamburga i mimo nieustającej mglistej mżawki znalazł tu drugą ojczyznę. Pozostał nad Łabą.

Z archiwum senatu wynika, że wymieniony wyżej Finazzi w mieście hanzeatyckim „przez dziesięć lat prowadził życie bardzo stateczne”. Kastrat przeszedł na protestantyzm i w końcu mówił nawet bardzo przekonująco dialektem dolnoniemieckim.

W roku 1756 nabył - jak w dalszym ciągu czytamy - „wiejskie gospodarstwo w szlacheckich dobrach Jirsbeck”; żył tutaj w nieślubnym związku z wdową po wiejskim kowalu, Gertrudą Steinmetz, zaopiekował się jej synem jak rodzony ojciec i posłał go do szkoły w Hamburgu, żeby nauczył się łaciny.

Jego kontakty z doborowym towarzystwem hamburskim, do którego zaliczał się także poeta Hagedorn, stały się głośnie. W roku 1758 poczciwy Filippo Finazzi złamał obie nogi. Gertruda, towarzyszka jego życia, opiekowała się nim wiernie i ofiarnie.

Ale teraz dopiero zaczynają się rzeczy niezwykłe w tej historii! Czterdziestoosmioletni kastrat pragnął z wdzięczności uczynić Gertrudę Steinmetz swoją prawowitą żoną. Lecz protestancki pastor von Sulfeld odmówił udzielenia im ślubu.

Wdał się w to senat.

W roku 1762 senatorzy po długiej naradzie postanowili, że każdy pastor czy proboszcz, który nie ma wątpliwości, że wyżej wymieniony Finazzi współżył płciowo z wdową po Steinmetzu, może udzielić mu ślubu.

Wówczas dzielny pastor von Moorfleth oświadczył, że on nie ma co do tego żadnych wątpliwości! Pod kwitnącą czereśnią niedaleko grobli nad Łabą, dał ślub wymienionemu Finazziemu, a potem zatroszczył się o to, żeby w sposób miły Bogu zapisano to jak należy w księdze parafialnej.

Małżeństwo trwało czternaście lat. Kastrat zmarł w roku 1776. Swój niewielki majątek, a zwłaszcza tantiemy ze skomponowanej przez siebie opery *Themistokles* zapisał swojej prawowitej małżonce, Gertrudzie Finazzi w Jirsbeck koło Hamburga.

A ona, by uczcić jego pamięć, zasadziła przed domem drzewo czereśni.

Z tą samą włoską trupą operową, która śpiewającego dyszkantem kastrata Filippa Finazziego zawiodła do Hamburga, pojawiła się wtedy na wybrzeżu także słynna ze swych skandali primadonna Francesca Cuzzoni.

Poślubiła ona tymczasem organistę Pietro Sandoniego i zapragnęła mieć z nim dwunastu synów. Ale rodziła tylko same córki i była tym tak oburzona, że ustawicznie robiła mężowi awantury.

Od pewnego czasu Pietra Sandoniego nigdzie nie widywano...

- Ona go zamordowała! - mówili ludzie.

Ale gdy tylko Cuzzoni stanęła na scenie i zaśpiewała, znów wszystkich wzruszyła do łez.

Tylko jedne oczy pozostały suche. Słowik z Wirtembergii, Marianna Pirker, należąca także do trupy Mingottich. najzagorzalsza konkurentka Cuzzoni, nie dała się oczarować krzepkiej Włoszce.

„Cuzzoni to gruba maciora!” - pisała w jednym ze swych listów.

Francesca Cuzzoni dowiedziała się o tym.

- Poczekaj, ty niemiecka małpo! - wrzasnęła i tupnęła nogą tak silnie, że złamała obcas. - Skończysz jeszcze w kryminale!

- A ty w przytułku! - odcięła się Pirker. Rozgniewane kobiety zdają się być jasnowidzącymi...

Owa Marianna Pirker była styryjską szlachcianką, z domu von Geyereck. Urodziła się w roku 1717 - prawdopodobnie w Heilbronn. W dwudziestym roku życia poślubiła skrzypka z Salzburga - Franza Pirker; był od niej o siedem lat starszy, wrażliwy, porywczy, trochę zwariowany. Najwyraźniejszym dowodem jego miłości do Marianny była ustawiczna zazdrość.

Gdy Pirkerowie wydali na świat już dwie córki, udali się razem na muzyczne tournée, najpierw po Niemczech i Austrii, potem do Włoch. Neapol i Wenecja przyjęły jasnowłosą Mariannę, która mimo rosłej budowy była śliczna, radosnym aplauzem. Było tak, jak gdyby Italia święciła powrót Thusneldy {Żona Arminiusa, wodza germańskiego - przyp. red.].

Sic! W Wenecji - jak podaje pewne stare źródło - Marianna Pirker pożyczyla jakiemuś nieznanemu musico schiavonetti, a więc kastratowi, trzysta dukatów.

Powód do podejrzeń. Ciąg dalszy w roku 1749.

Pod koniec włoskiego tournée Pirkerowie oddali córki na wychowanie do klasztoru karmelitanek w Bolonii i wyjechali do Londynu. Marianna występowała tam w Królewskiej Operze. Impresario lord Middlesex przyrzekł wysokie gáže, ale ich nie płacił. Pirkerowie popadli w długi.

Natychmiast dosięgły ich brutalne angielskie sądy za długi; nie rozpytywały wiele o tło całej sprawy, lecz jako pierwsze ostrzeżenie zajęły kufry Pirkerów.

Marianna, obawiając się dalszych represji, bez biżuterii i garderoby uciekła do Hamburga. Stamtąd pociągnęła z trupą Mingottich dalej, do Kopenhagi, i śpiewała w Królewskiej Operze.

Franz Pirker na polecenie sądu musiał jako zakładnik pozostać w Londynie.

Nieznuzenie walczył z właścicielami lombardów, pokąt - nymi adwokatami, lichwiarzami i konstablami. Odzyskawszy w końcu swe kufry, wysłał je ekspresem do Kopenhagi.

Marianna triumfowała.

A potem zaczęła się owa słynna wymiana listów, interesująca nie tylko ze względu na biografię Pirkerów, lecz także jako historyczny dokument epoki. W listach Pirkerów jest wiele soczystej rubasznosci, którą dotychczas znajdowało się właściwie tylko u Liselotty z Palatynatu. [Mowa tu o żonie Filipa Orleańskiego, Elisabeth-Charlotte, księżnej Orleanu (1852-1722), której krytyczne listy opisujące dwór francuski są wartościowym źródłem do historii kultury i obyczajów - przyp. Red]. Są one pełne plotek, pikantnych historyjek - to cała wyuzdana *chronique scandaleuse*.

Pirker pisał z Londynu, że Lord Middlesex zapłacił mu wreszcie czterdzieści funtów, ale nie wystarczało to na wielkie podróże, a na pewno nie na drogę do Kopenhagi. To nic - odpowiadała Marianna - ona spotkała właśnie znowu ich wspólnego przyjaciela, kastrata Jozziego. A ten wciąż jeszcze posiada swój dawny, osobliwy wdzięk.

To pięknie, pisał Pirker, doskonale!

Musico schiavonetti...

Giuseppe Jozzi z Rzymu, o trzy lata młodszy od Marianny, zaprzyjaźnił się z niemieckim małżeństwem w roku 1744 we Włoszech i to „trójprzymierze” utrzymywano tak - że w Londynie. Lecz potem Jozzi tak dalece stracił sympatię publiczności, że musiał zmykać do Kopenhagi.

Tam znowu spotkał Mariannę.

„To prawda - pisała Marianna Pirker z Kopenhagi - kochałam go obłądnie; potem, wskutek naszego rozstania się, musiała to być znów tylko przyjaźń. Teraz nie jest to ani jedno, ani drugie; mogłabym płakać krwawymi łzami nad tym, jak z jego powodu podupałam na zdrowiu.”

A Franz Pirker, skądinąd tak zazdrosny, napominał żonę, żeby mimo wszystko trzymała się Jozziego!

Marianna certowała się: „To jest taki sam kastrat, jak wszyscy inni, i choćby mi przyrzekał nie wiem co, nie uwierzę mu więcej za nic na świecie!”.

Ale Pirker nie ustępował. Kastrat był koniec końców nie tylko ulubieńcem o b o j g a małżonków, lecz także ich zupełnie prywatną pomocą finansową. Pirker usilnie zaklinał Mariannę, żeby pozostała w „trupie Jozziego” - także w wypadku, gdyby wszyscy mieli się znów spotkać razem w Stuttgarcie!

W maju 1794 Marianna udała się w podróż do Stuttgartu, żeby tam starać się o wolne miejsce primadonny, które opuściła Cuzzoni, zostawiając po sobie całą masę długów. Zdaje się, że się jej powiodło, gdyż odwrotną pocztą odpisuje swemu Franzowi, iż „całe towarzystwo ma bzika na punkcie mojego śpiewu”, a szczególnie książkę ceni jej „finezję”!

„Czy Jozzi też przyjeżdża do Stuttgartu?” - zapytuje Franz.

Samo przez się zrozumiałe, że Jozzi przyjechał do Stuttgartu!

Na wiosnę 1750 dziwaczny „trójkąt” znów znalazł się razem. Mariannę zaangażowano za 1500, a Jozziego za 800 guldenów. Franz Pirker nie otrzymał żadnego kontraktu.

Więc Jozzi znowu dawał mu pieniądze.

Pastorale allemande.

Wirtembergia, śliczny kraj. Świergot ptaków i szmer strumyków, terkot młyna w dolinie. A wokół grane na trąbkach myśliwskie sygnały!

Gdyby tylko świni nie chrząkały tak głośno!

Oto proboszcz zgina się w ukłonie przed księciem.

- Najdostojniejsze świni Waszej Wysokości zeżarły całą moją najpoddaną rzepę!

- No, no, no! - grozi książkę.

O polowaniach proboszcz nie mówi nic. Przemilcza te ustawiczne gonitwy z psami, które stale niszczą zbiory.

Proboszcz boi się księcia.

Wszyscy się go boją; boją się księżęcego „no, no, no!”- owego groźnego staccata.

Po szwabsku może to oznaczać:

- Sprzedam cię do którejś z obcych armii, przyjacielu! Za głupie osiemnaście talarów!

Księżę Karol Eugeniusz Wirtemberski, liczący w owym czasie lat trzydzieści dwa, uchodził za rozpasanego samowładcę. Jego ojciec powiesił Żyda Sussa-Oppenheimera, on sam znany był przede wszystkim z tego, że dzieci swego kraju sprzedawał do Anglii. Młody Fryderyk Schiller, wychowanek jego Karlsschule, naznaczył go później kainowym piętnem „In tyrannos!” [motto Zbójców w 1 wydaniu - przyp. red.].

Jak wielu innych książąt niemieckich, także Karol Eugeniusz pragnął wspaniałością swego dworu współzawodniczyć z Wersalem i Fontainebleau.. Jego żona Friederike, siostrzenica Fryderyka II Pruskiego, rozbudziła w nim namiętność do opery.

W Stuttgarcie i Ludwigsburgu utrzymywał Karol Eugeniusz cały pułk różowych muz. Nie kto inny, tylko Giacomo Casanova stał się świadkiem jego metod angażowania.

„Mamsell Teresa - tak pisał ów wszechobecny awanturnik - ładna córka ogrodnika, miała to szczęście, że księżę zwrócił uwagę na jej małą stópkę. Ponieważ była o wiele za dobrze wychowana, żeby stawiać należny opór jego ciekawości, czy ma równie piękne łydki i uda, wręczył jej dekret, na mocy którego została przyjęta dożywotnio do corps de ballet. Mamsell Ulryka, córka lokaja, zgodziła się na to, żeby księżę, gdy przypadkowo spotkała go na zam - kowym korytarzu, przekonał się na miejscu o piękności jej piersi. Mamsell Charlotte, hoża córka leśniczego, pobudziła raz żądzę księcia do tego stopnia, że gdy podczas nagłego deszczu zmuszony był szukać schronienia w domu jej ojca, pozostał tam przez całą noc.”

Ale Marianna Pirker została teraz księżącą primadonną, pierwszą damą w zespole operowym w Ludwigsburgu, prowadzonym przez włoskiego kapelmistrza nadwornego, Niccolò Jomellego!

Neapolitańczyk Jomelli był czymś w rodzaju Lully'ego na wirtemberskim dworze. Pobierał około 4000 guldenów rocznie, ponadto furaz dla czterech koni, dwadzieścia sążni drewna, dziewięć wiader wina, a za każdą operę otrzymywał tabakierkę napełnioną stoma dukatami. Genialny Jomelli - jak podaje Christian Friedrich Schubart, nauczyciel muzyki w Ludwigsburgu - porywał swym zapałem nie tylko śpiewaków, muzyków i tancerzy do najwyższych osiągnięć, lecz także „maszynistów, dekoratorów i baletmistrzów, tworząc z przedstawienia całość tak

harmonijną, że serce najzimniejszego słuchacza wznosiło się ku niebu”.

Leopold Mozart był bardziej krytyczny. Jomelli - pisze - dokładał wszelkich wysiłków, „żeby z tego dworu przegnać Niemców i wprowadzić nań tylko Włochów”.

Rzesze kosztownych Włochów doprowadzały księcia do ustawicznych zadrażeń z poddanyymi. Ale to przecież nie mogło Karolowi Eugeniuszowi zakłócać jego radości życia.

Bez najmniejszych skrupułów napastował swoją primadonnę. Najpierw zażądał od niej miłości - potem posłuszeństwa! Marianna wzbraniała się. W końcu szukała obrony u księżnej. Ale właśnie to stało się początkiem niebezpiecznej intrygi.

- Po co nam tu w ogóle niemiecka primadonna? - szemrali Włosi. - Na południe od Alp jest, co najmniej dwa tysiące dziewcząt, które śpiewają lepiej. A poza tym - są posłuszne!

Rezultat: Księżę kazał potajemnie zaarrestować Franza i Mariannę Pirkerów i przy użyciu brutalnej przemocy odstawić ich do twierdzy Hohentwiel.

Gdy Jozzi dowiedział się o tym, uciekł.

W cztery dni później uciekła także księżna Friederike. Nie powróciła już nigdy.

Pirkerów przekazano dalej do Hohenaspers.

Komendant twierdzy odpowiadał głową za zachowanie najściślejszej tajemnicy.

A tymczasem muzy wiodły dalej swe spokojne życie w Ludwigsburgu. Nikt nie odważył się spytać o miejsce pobytu niemieckiej primadonny.

Wielka Opera Karola Eugeniusza, istne luksusowe targowisko lekkomyślności i frywolności, pochłaniała tyle pieniędzy, że Wirtemberczycy zwołali w końcu parlamen” aby poskarżyć się na swego księcia.

Księżę - mówiono - swoją muzyką rujnuje kraj. W ślepym uwielbieniu swej Opery sprowadził nawet z Bolonii dwóch chirurgów, żeby mu założyli jego własną fabrykę kastratów, manufakturę prawdziwych „szwabskich rzezańców”.

Charles Burney, który niedługo później przybył do Stuttgartu, stwierdził pogardliwie, że jedna połowa księżęcych poddanych składa się z włoskich artystów operowych i z żołnierzy, a druga z żebraków i łajdaków.

O Pirkerach nie pisze Burney w swoim dzienniku; nic nie wiedział o zaginionej bez wieści primadonnie.

Marianna Pirker i jej mąż przez osiem lat gnili w lochach twierdzy Hohenasperg. Wcale ich

nie przesłuchiwa - no, nie wydano żadnego wyroku. Stali się ofiarami samowoli niemieckiego księcia.

Już w drugim roku twierdzy Marianna zwariowała. Dostawała ataków szału, tłukła naczynia i darła na strzępy prześcieradła i kołdry.

Krzyczała tak głośno, że zdarła sobie głos.

Potem popadła w cichy obłęd. Z suchych źdźbeł swego siennika zaczęła splatać kwiaty, wiązała je własnymi włosami i przy pomocy strażnika więziennego przesyłała owe upiorne bukiety carycy Katarzynie II do Petersburga i cesarzowej Marii Teresie do Wiednia.

W związku z tym Maria Teresa napisała do księcia list pełen oburzenia.

Karol Eugeniusz zdawał się nie pamiętać: „Pirker... primadonna... Nie mka? *Impossible!*”

Potem kazał swoim skrybom grzebać w aktach.

We wrześniu 1764 wybiła wreszcie upragniona godzina wolności. Pan Schmidlin, tajny sekretarz gabinetu księcia, zjawił się w Hohellasperg, kazał Pirkerom przysiąc na wszystkie świętości, że nigdy nie będą nic mówić o ich uwięzieniu, wręczył im pięćdziesiąt guldenów kieszonkowego i odstawił do wolnego miasta Heilbronn.

Tam Marianna spotkała się znowu ze swoimi dziećmi.

Najstarsza, Rozalia, wyszła tymczasem za mąż za nadwornego drukarza, nazwiskiem Cotta. W kołysce leżał mały synek, który miał stać się później księciem niemieckich księgarzy i wydawcą Goethego, Janem Fryderykiem Cotta.

W roku 1773 nauczyciel muzyki z Ludwigsburga, Schubart, odwiedził Mariannę Pirker w Heilbronn. Zastał ją w głębokim umysłowym zaćmieniu, znużoną kobietę o za - chryłym, basowym głosie. Jakkolwiek jej pamięć była silnie zmacona, zapytała o Francescę Cuzzoni. - Co się z nią dzieje? Co porabia? Schubart, którego ubocznym zawodem była publicystyka, znał odpowiedź na to pytanie. Cuzzoni przebywała przez pewien czas w amsterdamskim więzieniu za długi - opo - wiadał. - Wieczorem doprowadzano ją pod policyjnym nadzorem do Opery, żeby mogła śpiewać i zarabiać pie - niądze, po czym znów ją zamykano. Ostatnie lata życia - mówił dalej Schubart - Cuzzoni spędziła w przytułku dla ubogich w Bolonii, obszywała tam guziki. Umarła przed trzema laty. - Czy nie pomógł jej w tym okresie żaden z dawniej - szych przyjaciół - może jakiś kawaler z Londynu? - Nie - odparł Schubart. - Żaden! Cuzzoni nie była już pierwszą damą, lecz tylko ostatnią z biedaczek! A potem, po krótkiej przerwie: - Nie jest to najlepszy ze światów, madame! I nie może nim być, jeśli jego władcy są tak despotyczni, tak wrodzy

człowiekowi, że dusza karłowacieje i pozostaje w niej miejsce tylko na gniew. Marianna zadrżała na te słowa, pomyślała o przysiędze, którą musiała złożyć sekretarzowi Schmidlinowi, i w milczeniu pochyliła głowę. W cztery lata później uwięziono Schubarta. Przez dziesięć lat, przeważnie skuty łańcuchami, musiał cierpieć w Hohenasperg. Młody wychowanek Karlsschule, Schiller, z myśli własnych i Schubarta oraz z własnego

110 gniewu na despotę Karola Eugeniusza wysnuł swój bun - towniczny dramat Zbójcy. W 1782, w roku prapremiery tej sztuki, Marianna Pirker, licząc lat sześćdziesiąt pięć, zmarła w Heilbronn.

W tym samym czasie pisał kronikarz o makabrycznym dworze muz Karola Eugeniusza: „Sto tysięcy szklanych lamp tworzyło w górze wspaniałe, gwiazdziste niebo i oświetlało swymi promieniami klomby kwiatów. Ponad trzydzieści fontann dostarczało chłodu, podczas gdy Sere - nissimus na swój łaskawy, właściwy Jego Wysokości sposób rozdzielał hojne prezenty obecnym damom i innym paniom z towarzystwa.

7. PANNA SCHMELING ŚPIEWA DLA PRUS

*„Ludzie opery to taka hołota, że jestem
nimi piekielnie umęczony - powiedział
Fryderyk II Pruski. - Łatwiej mi
kierować moimi dwustu tysięczną armią niż
tymi tu białogłowami”*

Co robi dziewczyna, dwudziestojednoletnia, jasnowłosa i nienadzwyczajnie ładna, kiedy nagle przychodzi do niej słynny generał Tauentzien i powiada:

- Mamsell, mój król pragnie cię poznać!

Jak reaguje dziewczyna na takie najwyższe skinienie?

Rumieni się? Węszy karierę? Spodziewa się amatorów?

Panna Schmeling z Hesji nie robi nic podobnego - po prostu pyta ojca! A ten siedział w zadymionej knajpie woźniców w Poczdamie, pił czerwone wino i mamrotał:

- Rozpakować kufry, zrobić się na ładną, powiedzieć „tak”!

Działo się to w maju 1771. Fryderyk II Pruski stał się

Starym Frycem, Casanova przeżywał swe ostatnie frywolne przygody, a Goethe, rówieśnik panny Schmeling, kreślił właśnie strofy swego Goetza.

W kalendarzu kultury wciąż jeszcze panowało rokoko.

Panna Schmeling jednak była wszystkim innym, tylko nie rokokową kokotą. Była poczciwą dziewczyną z Druselgasse w Kassel, małą śpiewaczką, odbywającą właśnie z ojcem tournée do Włoch.

Zdjęcie migawkowe: Błada i zmarznięta staje przed zmatowiałym lustrem w pokoju hotelowym. Jej oczy są pełne nieufności.

Skąd to rendez-vous z królem?

Nie pytać, słuchać - jesteśmy w Prusach!

Puszek do pudru i krem. Kto nie jest dobrze urodzony, musi sobie dopiero zasłużyć na lepszy los. A więc koszulka pod żelazko, suknia z kufra, jasnobrązowa galowa sukienka, która

zaczyna się dopiero dwadzieścia centymetrów pod podbródkiem, do tego stroik na głowę i wstążki.

Mój Boże, czegoż on może ode mnie chcieć, ten pruski król? Mówi się przecież, że on nie znosi kobiet...

Niska, wiecznie błada Gertruda Schmeling przyszła na świat w lutym 1749 jako ósme dziecko miejskiego muzykanta w Kassel. Ponieważ już jako niemowlę przeszła angielską chorobę, oddzielono ją od rodziny. Za każdym razem, gdy ojciec wychodził z domu, przywiązywał małą do dziecięcego krzeselka na wysokich nogach i zarygłowywał za sobą drzwi. Prawie nieruchomo siedziała w swoim krzeselku: niepozorna kupka nieszczęścia.

Świergot wróbli za oknem i tykanie wahadłowego zegara - to było prawie wszystko, co przez całe cztery lata wiedziała o życiu.

Pewnego dnia chwyciła skrzypce ojca, które leżały na stole. Instrument spadł na podłogę i połamał się. Wieczorem dostała baty.

- Teraz za karę będziesz się uczyć gry na skrzypcach! - krzyczał ojciec. - Za karę!

Owa fatalna groźba była początkiem jednej z najbujniejszych kobiecych karier XVIII wieku; otworzyła historię pruskiej „assoluty”, Gertrudy Elżbiety Schmeling-Mara. Zmuszono ją do poświęcenia się muzyce!

Gertruda zamieniła ów przymus w miłość. Uczyla się tak łatwo, tak zdumiewająco szybko, że po roku ojciec uznał, iż można z niej zrobić złotonośną kurę, muzykujące cudowne dziecko.

Miała sześć lat, gdy po raz pierwszy opuściła dom rodzicielski. Wątle, od ciągłego siedzenia zdeformowane dziecko poruszało serca publiczności. Aplauz działał jak współczucie - niby balsam na ranę.

A tata Schmeling zarabiał pieniądze.

W szarym stroju amazonki muzykowała Gertruda na Targach Frankfureckich, potem w kurortach Taunusu, później we Flandrii; na kiermaszach, w salonach i w knajpach. Trudy podróży i nieznanne jej dotąd świeże powietrze dobrze na nią podziałały. Wymukłała, cera jej wydelikatniała, twarz złagodniała.

W jej grze było coś nowego, miłego, czystego; ludzie chętnie jej słuchali. Bogata księżna przywołała w Leeuwarden małą wirtuozkę do łóżka. „Całowała mnie i wydawała się bardzo podniecona” - pisała później Schmeling w swoich pamiętnikach. Pewien portugalski gitarzysta wyuczył ją absolutnej biegłości palców. A w jednym klasztorze w Antwerpii szlochały mniszki, porwane jej sztuką.

Wydawało się, że mając lat dziesięć Gertruda była dość dojrzała, żeby wystąpić w mieście oferującym najwyższe gaże w Europie - w Londynie.

Niemieckich wirtuozów niezbyt ceniono nad Tamizą, dlatego Gertruda nazwała się „Betty Smeling”. Poza tym nie tylko grała na skrzypcach - zaczęła także śpiewać przy akompaniamencie gitary.

A jednak gaże były tak niskie, że ojciec nie miał czym zapłacić za hotel i powędrował na trzy miesiące do więzienia za długi. „Gwiazdorskie gaże pobierają w Londynie tylko kastraci” - pomstował za kratkami.

Kastraci...! Gertruda poznała jednego z nich - włoskiego mistrza śpiewu, Pietra Paradisego. Stary, dręczony podagrą półmężczyzna zaofiarował się jej jako nauczyciel. Dzień w dzień naciskał swymi starczymi palcami przeponę młodej Schmeling i uczył ją sztuczek czwartego rejestru. Gertruda podskakiwała i drżała na całym ciele, gdy kastrat jej dotykał.

- Betty - powiedział Paradisi po pierwszych czterech tygodniach - będziemy dalej pracować razem. Przez sześć lat! Możesz u mnie mieszkać, będę cię ubierał i utrzymywał. I nie zapłacisz mi za to ani pensa.

Mała przestraszyła się.

- Czym za to zapłacę?

- Twoim śpiewem, Betty!

- Jak to?

- Po trzech latach nauki będziesz mogła dawać koncerty. Wtedy dochody w pierwszym roku będą moje. W drugim roku będziesz mi dawała połowę swoich honorariów, w trzecim - jedną czwartą.

- A potem?

- Potem, Betty, będziesz wolna. Wolna i sławna.

Gertruda zapytała ojca. Ten oburzył się:

- Co? Czy ten kastrat ma żyć z ciebie, czy twój biedny, stary ojciec?

Gertruda musiała rozstać się z Paradisim. Owe cztery tygodnie u niego w Londynie były jedyną praktyczną nauką śpiewu, jaką pobierała w życiu.

Gdy Schmelingowie wrócili do Niemiec, Gertruda pozostała na razie przy nazwisku „Betty Smeling”. Przy tej okazji przekonała się o czymś, co w krajach niemieckich liczy się dziś dzień:

kto udaje Anglika, ma już pół wygranej.

- Betty, wonderful Betty! - zachwycali się mieszkańcy Lipska. A pewien stary kawaler maltański, straszliwie kalecząc angielszczyznę, zaproponował jej małżeństwo:

- Please, Mamsell, come...

Miss Smeling: No! I only love the music!

Była to odpowiedź uczciwa. Miłością dziewiczej Gertrudy była tylko muzyka. Szukała wawrzynów, nie mirtów. Pragnęła samotność swoich lat dziecinnych zamienić na miłość nie jednego, lecz milionów ludzi. A miłość milionów mogła zdobyć tylko swoją sztuką.

Sama później z pewnym wstydem przyznaje się do owej niesłabnącej „żądzy sławy”. Ponieważ wierzyła, że posiada w sobie właśnie to, czego niegdyś Platon odmówił kobietom: prawdziwe narzędzie muzyki:

Ambitna aż do przesady, oddała się w Lipsku jako samouk studiom śpiewu. Jej głos nabrał siły i elastyczności, jej wokalny artyzm, jej „salto mortale” na przykład fascynowało publiczność. Pośrodku kadencji skakała z długo wytrzymywanego wysokiego tonu w gardłową głębię, niższą o dwie oktawy, po czym atakowała pierwotny ton tak silnie i gwałtownie, że w słuchaczach zawsze zamierało serce.

Do jej wielbicieli należał pewien dobrze się prezentujący, choć nieco krótkonogi student z Frankfurtu, elegancki snob, noszący ozdobną szpadę i perukę z warkoczykiem,

a mówiący jak ona po hesku. Gertruda musiała mu się podobać, gdyż w pół wieku później, zyskawszy tymczasem światową sławę, Johann Wolfgang Goethe napisał o niej wiersz:

*„Śpiew był drogą sławy twej
każde wznosząc serce...”*

Na Targach Lipskich w roku 1767 zjawiała się nad Pleissą księżna Maria Antonia Walpurgis i słuchała śpiewu Gertrudy. Księżna znała się nieco na muzyce; uczennica Porpory i Hassego, sama była wybitną śpiewaczką.

- Przyjedź do Drezna - powiedziała do Gertrudy.- Ja osobiście będę cię uczyła. A poza tym...

Nic poza tym! Gertruda była dumna i szczęśliwa, że będzie mogła poznać sławną

metropolię muz nad Łabą. Nie zauważała skutków kanonady z roku 1760, ruin, jakie pozostawił po sobie król pruski; tak bardzo była zajęta śpiewem, że już choćby tylko owa obojętność na wszystko inne predestynowała ją na primadonnę.

Gertruda Schmeling mogła codziennie odwiedzać matkę księcia, a w końcu - cóż za zwycięstwo! - wystąpić w Operze.

Publiczność oklaskiwała ją, jakby była Włoszką. Hrabia Bruhl wydał dla niej przyjęcie - bankiet, reduta, gra w fanty. Z dumą pokazywał jej swój zbiór tysiąca pięciuset peruk, które stale były upudrowane.

- Czy wie pani, Mamsell, co król pruski Fryderyk powiedział o tych perukach?

- Tak?

- To wiele, jak dla człowieka bez głowy! - powiedział.

Dotychczas tak wesoły hrabia stał się przy tych słowach śmiertelnie poważny.

- On sam był bez głowy, gdy rozbił moje lustro - dorzucił. - Gdy lustro się rozprysło, Fryderyk stracił twarz.

Gertruda zmarszczyła czoło, nie lubiła takich rozmów. Powinno się przecież raczej „być dla siebie miłym” - myślała, ze świętą naiwnością interpretując polityczne sprzeczności.

Hrabia Bruhl westchnął.

Okolo północy zabawa w ciuciubabkę w Różowym Salo

nie. Oszołomiona winem, podniecona tańcem, z jedwabną przepaską na oczach, Gertruda znalazła się w ramionach nieznanego kawalera. Czuła jego perfumy, dotyk jego ręki, jego oddech. I jego szept: Amore.

Rzecz osobliwa, to słowo wciąż jeszcze brzmiało w jej uszach niby wezwanie do zdrady sztuki. Tylko jedno się jej w nim spodobało: że było powiedziane po włosku! I przywodziło na myśl wysoką kulturę operową, tryle niby dekoracja tortu, wibrujące, dźwięczące powietrze.

- Chodź, ugryź - szeptał kawaler. - Ugryź jabłko, Ewo. Zgrzesz raz wreszcie...!

Ale panna Schmeling, do której przemówiono jak do pierwszej kobiety, wciąż jeszcze nie była gotowa do opuszczenia rajskiego ogrodu - swej sztuki. Zerwała przepaske z oczu i uciekła stamtąd, przeniknięta trwogą.

W środku nocy odszukała w knajpie ojca.

- Nie wiem, ojczu, czy jestem jeszcze za młoda, czy za głupia, ale chciałabym... - w jej oczach błyszczały łzy.

Stary z trudem wydobywał się z oparów alkoholu.

- Jedźmy dalej, ojczec. Proszę cię, do Włoch!

Stary wpatrywał się w blat stołu i zaczynał pojmować.

- Do kraju sztuki, dopóki jeszcze jesteśmy nieskalani, córko! *Va bene*, jedziemy!

Droga do Italii wiodła - diabli wiedzą czemu - przez Poczdam. Wprost w ramiona armii rozkochanego w muzyce generała Tauentziena.

- Mamsell, mój król pragnie panią poznać!

Gertruda dygnęła i zabrała się do toalety. - Do króla pruskiego pójdę bez peruki - postanowiła. - Z moimi własnymi, niemieckimi włosami.

Wieczorem Tauentzien zabrał ją dworskim powozem.

Pod żyrandolem sali koncertowej w Sanssouci stoi Fryderyk Wielki. Doszedł do sześćdziesiątki i wciąż jeszcze nosi swój mundurowy surdut z wojny siedmioletniej. Warkocz jego peruki jakby sparcały i pozółkły, kokarda poplamiona. Ostrożnie przyciska do ust swą „principessę” - ulubiony flet. Król gra własną sonatę. Jego nauczyciel Quantz kazał mu ją przepisać na śnieżnobiałym, sztywnym pergaminie: linie pociągnięte są czerwoną olejną farbą. Klawesyn i basso akompaniują królowi. Jedynymi słuchaczami są Johann Joachim Quantz i trzy charty. Fritz nie gra właściwie po królewsku - myśli Quantz. Dmucha dokładnie tak samo silnie i czysto, jak kiedyś w Rheinsberg, gdy porucznik Katte stał na straży. Ton ma wprawdzie zdrowy i silny, lecz zawsze za mało w nim uczucia. Technika palcowa dobra - no tak, długie, chude palce Hohenzollernów, tylko skóra i kości! Król muzykuje prawie co wieczora. Potrzeba mu tego dla rozjaśnienia myśli. Koncerty na flecie weszły w Sanssouci w zwyczajny sposób jak nieodzowne jak hiszpańska tabaka i równie jak ona drażniące. Poza tym kultura - to trwający przez całe życie sprzeciw wobec wrogiego muzom ojca.

Tauentzien wchodzi do sali.

- Ona czeka - mówi cicho.

- Kto?

- Ta Niemka.

- Niemka... Twarz Fryderyka pokrywa się setką drobnych zmarszczek. - I naprawdę ma tu śpiewać kobieta, czy On tak sądzi, Tauentzien?

Tak, generał tak sądzi!

Fryderyk wzdycha. A potem zostają wypowiedziane owe słynne słowa, które miano mu

wypominać jeszcze przez całe stulecie:

- Wolałbym, żeby mi koń zarżał całą arię, niż żeby mi Niemkę w mojej Operze.

Tauntzien nie mrugnął nawet okiem.

Fryderyk układa swoją „principessę” na fioletowym aksamicie futerału, siada na sofie i głaszcze charty. Potem daje znak.

Otwierają się podwójne dwuskrzydłowe drzwi - wchodzi Niemka: Gertruda Elżbieta Schmeling z Kassel.

Król, ślepy na kobiecą urodę, ledwie na nią patrzy. Ale włoskie charty łaszą się.

Gertruda śmiało zbliża się do monarchy.

- Usłyszemy coś od Was - powiada Fryderyk.

- Wedle rozkazu Najjaśniejszego Pana.

Król daje znak. Wchodzą muzycy.

Gertruda wyjaśnia im, co chciałyby zaśpiewać. Wyczuwa przy tym, że wszyscy odnoszą się do niej z rezerwą.

Wzbiera w niej gorzka skryta przekora wobec króla pruskiego. Czegóż się o tym człowieku nie opowiada: że pieprz wsypuje sobie do kawy, że kruszy chleb do bulionu jak woźnica. Rozbija lustro! Należałoby mu powiedzieć, że Poczdam jest dla niej zaledwie tylko małym, nieważnym przystankiem na jej *via triumphalis* do Włoch, niczym więcej.

Podczas gdy muzycy rozpoczynają przygrywkę do arii, Gertruda z całym spokojem ogląda malowidła na ścianach. Potem zaczyna śpiewać.

Króla zadziwia jej flegmatyczna obojętność. Powstaje z sofy i podchodzi do niej całkiem blisko. Zmieszana wybrała suknię o szczególnie głębokim wycięciu.

Gdy skończyła arię, król milczy. Pod jego palcami szeleści papier nutowy. Wręcza jej nową arię *Mi parenti* z opery Grauna *Britannico*.

- Potrafi pani zaśpiewać to z nut?

Gertruda potakuje skinieniem głowy.

- W jakim tempie? - pyta zimno.

- W takim, jak napisane, to wystarczająco szybko - stwierdza król; jego spojrzenie zdradza złośliwą uciechę człowieka, który chętnie widzi innych w trudnej sytuacji.

- Więc zaśpiewam to w moim tempie - stwierdza Gertruda i dopiero teraz zagląda do manuskryptu. Kręci się jej w głowie: tryle, biegniki, koloratury, cały fajerwerk lśniącego pyłu nut.

Ale opanowuje nerwy.

- Szybciej - mówi. - O wiele szybciej!

Muzycy patrzą po sobie w osłupieniu.

„To będzie piekielny taniec” - myśli Quantz i pochyla się w napięciu.

Tauntzien unosi obie pięści; trzyma kciuki.

Gertruda niewzruszenie śpiewa a vista brawurową arię Grauna, muzycy ledwie mogą za nią nadążyć. Każdy ton wychodzi jej klarownie i dźwięcznie, gładkie są przejścia z jednej tonacji do drugiej. Brzmi to jak gdyby tysiąc słowików z zemsty śpiewało.

Gdy skończyła, Fryderyk uważa ją za wcieloną czarownicę!

To, co stało się potem, można opowiedzieć szybko. Król wziął w palce niuch tabaki, wciągnął czarny pył głęboko do nosa i kichnął. Potem zaproponował „Niemce”, żeby została w Prusach jako jego „assoluta”. Roczne pobory: trzy tysiące talarów - wspaniała oferta człowieka, który w stosunku do Lessinga i Winckelmanna powiedział: „Tysiąc talarów to dla Niemca wystarczy!”

Ale Gertruda odmówiła:

- Chciałabym pojechać do Italii, Najjaśniejszy Panie.

- Bzdury! - odparł król.

Nazajutrz kazał przyjść staremu Schmelingowi. A gdy ten usłyszał dźwięk pierwszej zaliczki, wyperswadował córce jej marzenie o Włoszech i podpisał kontrakt na dwa lata.

- Zostajemy, córko! Talary Fryderyka błyszczą jaśniej niż włoskie słońce...!

Gertruda zwiesiła głowę. A więc trzeba być posłuszną. Przyjąć do wiadomości to, co rozkazano - jesteśmy w Prusach.

Niedługo później wstąpiła jako „niemiecka śpiewaczka, uznana przez króla” do berlińskiej Opery Dworskiej. Stała natychmiast wyżej - także jeśli idzie o wygląd niż „pruscy kastraci”, Concialini i Porporino, obydwaj zarabiający po dwa tysiące talarów, którzy jeszcze na krótko przedtem występowali w rolach kobiecych.

Berlińczycy cieszyli się swoją niemiecką Gertrudą.

- Nareszcie pod damską suknią jest coś prawdziwego! - wołali z radością. - Coś dla serca!

Repetitorium:

Ojciec Fryderyka, budzący lęk król-żołnierz, wygnał muzy ze swego dworu. Artyści byli dla niego tym samym co żonglerzy, kuglarze czy ekwilibryści - robactwem, którym powinny zająć się szczurołapy.

Lecz potem musiał dożyć tego, że jego własny syn uga
niał się za muzami.

- Fritz to flecista i poeta - szydził w swym zatabaczonym gronie, a generałowie śmiali się gromko.

Lecz następca tronu postanowił, że założy później w Berlinie dokładnie taką samą plantację muz, jaką widział w Dreźnie. Wiedział aż zbyt dobrze, że Prusy były okrzyczane jako kulturalna pustynia, jako kraj, w którym muzom było zimno. Postanowił, w końcu także z politycznych względów, iż pod jego rządami Prusy rozkwitną kulturalnie; niech to kosztuje, ile chce!

Kosztowało dużo.

Młody Fritz zrozumiał to, gdy na zamku w Rheinsberg odbywał pierwsze generalne próby swej późniejszej polityki kulturalnej. Koncerty przy obiedzie, koncerty wieczorne, maskarady. Jego śpiewacy, tancerze i muzycy zostali przy tym wciągnięci na listę płac lokajów i żołnierzy.

Primadonn Fritz nie odważył się księgować jako wydatków na wojsko - jego ojciec wtrąciłby się tutaj z kijem.

Już wcześniej zaczął, Fryderyk gromadzić wokół siebie wybitnych muzyków. Gdy w roku 1940 objął panowanie, „sztab generalny” brygady jego muz był już zmobilizowany. Resztę sprowadzono z zagranicy: śpiewaczki i kastratów z Włoch, tancerki z Paryża, skrzypków z Czech. Wszystkim tym artystom kazał trzymać się ściśle „włoskiego stylu”. Król sam czuł się generalissimusem swej trupy operowej. Sam wydawał rozkazy - i rozdzierał uderzenia różgą za niesubordynację. Wszystko odbywało się według jego *façon*.

Nowy sezon muz został otwarty podczas wojny śląskiej, choć gmach Opery Berlińskiej wcale nie był jeszcze gotowy. Pulpity i instrumenty, przyprószone wapnem, stały obok rusztowań, skrzyń z zaprawą murarską i wiader z farbą. Nie było ogrzewania. Lecz po swej pierwszej wielkiej wyprawie król chciał koniecznie napawać się operą: tryle i kantyleny miały zagłuszyć zgiełk bitwy pod Mołujowicami.

Fryderyk pragnął swego „włoskiego pokoju”.

Rozpoczęła się energicznie organizowana epoka kultury. Kasy biletowe nie istniały;

wszyscy słuchacze operowi byli gośćmi króla. Dobrze funkcjonujący zarząd troszczył się o to, żeby każdy mógł wejść gratis i franco. Jedyne warunki: przyzwoite ubranie.

Same przedstawienia szły jak w zegarku. Gdy zjawiał się król, dyrygent - w ognistym czerwonym płaszczu i w białej, trefionej peruce - dawał znak: kotły i trąby grały „*Fanfarę olimpijską*”. A skoro tylko zamsz królewskich spodni dotykał poduszki fotela, rozpoczynało się przedstawienie.

Grywano tylko od listopada do kwietnia dwa razy tygodniowo. Inscenizowano dwie opery rocznie, co kosztowało około czternastu tysięcy talarów. Po przedstawieniach następowały przeważnie balety, które nie miały żadnego związku z akcją opery.

Parkiet w gmachu Opery mógł być hydraulicznie unoszony w górę: to dla redut tanecznych z zimnym bufetem. Od czasu do czasu podawano „Tyłeczek pani Pompadour” - proszę w auszpiku.

A któregoś wieczora nie dano nic! Włoski bas buffo, Dominique Cricchi wyszedł przed rampę, zaklaskał w ręce i zarechotał:

- Proszę państwa, dziś jest przecież Prima Aprilis, ha, ha, ha! Kurtyna w dół, gasić świece, koniec!

Sam Fryderyk poddał Cricchiemu ten pomysł. Ale berlińczycy nie znaleźli w tym nic śmiesznego - byli wściekli!

Jednakże i król miał wciąż nowe powody do złości - co mu bardzo szkodziło na woreczek żółciowy.

- Łajdaki i dziwki, hołota! - wrzeszczał, gdy dochodziły do jego uszu operowe intrygi. Najbardziej drażniła go zarozumiałość francuskiego zespołu baletowego. W roku 1743 napisał nań pamflet i kazał go zamieścić w „Spener'sche Zeitung”. Przy okazji posłał całą tę „bezglową sztukę” do diabła.

I zaraz pomyślał o rekompensacie: kazał porwać z Wenecji tancerkę Barberinę.

Kidnapping ku chwale Prus!

Barberina Campanini, rasowa piękność wenecka, umięśniona atletycznie, była najbardziej rozrywaną gwiazdą taneczną Europy. Wyglądała jak piękny, długowłosy młodzieniec, jej oczy żarzyły się jak węgle, a nogi, istne nogi futbolisty, dokonywały tak zawrotnych skoków, że wzbudzały one zachwyt w Rzymie, w Paryżu i w Wenecji. Książęta; kawalerowie i lordowie stawiali na kartę swoje majątki, żeby zyskać łaski dumnej primabaleriny.

Voltaire uważał, że to właśnie męska muskularność nóg Barberiny szczególnie oczarowała króla Prus.

- Ta capriolistka ma przyjechać do Berlina! - rozkazał Fryderyk i zaoferował jej dożywotnio dwa tysiące talarów rocznie.

Polecił swemu paryskiemu posłowi, żeby wszedł w układy z Barberiną. Ale tancerka umknęła do Wenecji i tam święciła karnawał. Fryderyk zaalarmował wówczas swój korpus dyplomatyczny. Posłom w Austrii, w Hiszpanii, w Anglii i Francji polecono wyjaśnić rządowi tych państw, jak niebezpiecznie byłoby zdrwić z wielkiego króla, zwycięzcy w wojnie śląskiej. Potęgi europejskie - tak myślał Fryderyk - powinny raczej wspólnie z Prusami wezwać dożę Wenecji, żeby wygnał Barberinę z jej rodzinnego miasta.

Rozpoczęła się szeroko zakrojona intryga.

Chytry doża nie dał się zmusić. Popierając zaręczyny Barberiny z lordem Stuartem Mackenzie, członkiem brytyjskiego parlamentu, wprowadził do gry nową splątana nić polityczną.

Fryderyk zareplikował groźbą, że zaaresztuje posła weneckiego. Równocześnie zwerbował małą, prywatną mafię; dwunastu najemnych włoskich zabijaków miało urządzić - w pruskiej reżyserii - dramatyczną noc w Wenecji.

W karnawałowym zamieszaniu dwunastu bravi schwytało tancerkę Barberinę, oderwało ją siłą od jej angielskiego narzeczonego i jako brankę przetransportowało przez Alpy na Północ.

Barberina pienią się z wściekłości.

Lecz później wytargowała swoje dochody do wysokości 7000 talarów, osiągając w ten sposób te same apanaże, jakie pobierała Madame Pompadour, metresa Ludwika XV, i obiecała zostać.

W roku 1745 Barberina wystąpiła w pantomimie baletowej *Pygmalion*. W cielistym trykocie grała dziewczynę stworzoną przez rzeźbiarza, który zakochał się w swym dziele. Publiczność była zafascynowana.

Berlin chlubił się swymi muzami. Pruska Opera Dworska mogła teraz naprawdę szczycić się wspaniałą obsadą: obok tancerki Barberiny i śpiewaczek Astrui i Racaille, także słynnym kastratem Felice Salimbenim, przyjacielem młodości wielkiego Farinellogo.

Błyskotliwa sztuka włoska święciła całymi latami triumfy w Berlinie, lecz później skostniała w konwencjonalnym regulaminie dworskich scen. Sam Fryderyk w końcu się nią przesycił i znudził. Zaczął narzekać na wydatki.

- Potrzebuję pieniędzy na armaty, wyekwipowanie armii i pontony - zrzędził. - Nie mogę tyle wydawać na dekoracyjki.

Primadonna Giovanna Astrua była „zbnikowana - skarżył się, a o śpiewaczce Racaille wyraził się jeszcze drastyczniej: „Ściąga się tu łajdaczkę, która nie umie śpiewać i nie jest warta zachodu.”

Złość burzyła w nim zółć. Jego ogólna wrogość do ludzi posunęła się w końcu tak daleko, że wyraził życzenie, aby pochowano go obok jego psów myśliwskich.

Dokładnie w tym momencie zjawiała się w Poczdamie Gertruda Schmeling -
N i e m k a!

Ta mała zupełnie się w tym wszystkim nie orientowała!

Miała swoje trzy tysiące talarów rocznie, do tego tytuł „assoluta” i zadowolonego ojca. Wystarczy!

Lustro w jej pokoju nie jest już zmatowiałe ani popękane. Z błyskiem i bezczelnie zagłęda jej w dekolt. A tapeta na ścianie za lustrem jest brązowa i delikatna- delikatna jak j e g o skóra! I elegancka jak on! Opiekuńcza i ciepła jak on - powiedzmy wreszcie to nazwisko!- jak Johann Baptist Mara, wiolonczelista, Rheinsbergu.

Gertruda Schmeling jest zakochana. Po raz pierwszy w życiu zakochana. Zakochana beznadziejnie w owym Janie Mara!

Cóż to powiedział stary uczoney, jej sąsiad z hotelu? Że „mara” to słowo pochodzenia staroindyjskiego i oznacza śmierć, zniszczenie - a nawet diabła! To bzdura! Mara znaczy miłość. Znaczy - szczęście. Znaczy wszystko!

Stukanie do drzwi. Krew zastyga jej w żyłach...

Wchodzi kamerdyner Brasicke.

- kwiaty i jabłka z królewskiej oranżerii - melduje.- I król rozkazał na jutro wieczór przygotować ogrzewanie w Operze, żeby Mamsell już nie marzła...

- Ogrzewanie? Skąd nagle ogrzewanie?

- Przyjdzie kompania zgrzanych żołnierzy i będzie ciepło, powiedział król.

Brasicke wychodzi.

Gertruda rygluje za nim drzwi.

Żołnierze, mężczyźni. Wciąż tylko mężczyźni - myśli. Ciągłe jest jedyną kobietą na męskim dworze w Sanssouci. Każdy przecież wie, że król w dniu wstąpienia na tron odesłał żonę

do jakiegoś ustronnego zamku. Nie chce jej mieć w pobliżu. Wygnał też swoją siostrę Amalię do zamku w Quedlinburgu. Tylko, dlatego, że zakochała się w Treneku. [Friedrich von Trenek (1728-1794), oficer łącznikowy Fryderyka Wielkiego, z nieznanych powodów więziony w twierdzy kłodzkiej, w 1748 wypuszczony i znów więziony w Magdeburgu 1754-63 - przyp.red.).

Ci Hohenzollernowie z pewnością nie szukają szczęścia u kobiet. Wciąż tylko obowiązek, sława, zaszczyty. Są męskimi mężczyznami, mężczyznami dla mężczyzn. Nie, z pewnością nie są to kobieciarze.

W Rheinsbergu, gdzie rezyduje książę Henryk, brat króla, jest dokładnie tak samo. Piękna, niekochana żona Henryka żyje w odosobnionych komnatach. Natomiast książę zgromadził wokół siebie mężczyzn, sprytnych, żywych młodzieńców. Dobrane grono, które wyzyskuje jego skłonności i skrycie szantażuje go.

Jednym z owych ulubieńców jest on! Mara, wiolonczelista! Trzeba go ratować, jest dobry i piękny, szkoda go na takie życie. Ja muszę go ratować. Moją miłością.

Czy on w ogóle mnie zechce? Co znaczy to spojrzenie, którym mnie obrzuca, to ustawiczne, badawcze spojrzenie... Gertruda patrzy w dół, odsłania końce stóp spod sukni i spostrzega, że drży.

A potem nagle słyszy jego głos.

- Betty! - słychać z zewnątrz. - Betty, otwórz!

W tej sekundzie Gertruda czuje, że strach i radość mogą sprawiać taki sam ból.

Dokonał tego Mara. Jan Baptysta Mara, ulubieniec księcia Henryka, „najpospolitszy łajdak”, jak go nazwał Zelter w liście do Goethego, Mara, wiolonczelista diabła, sięgnął po swą ofiarę we właściwym momencie, wybranym jak najdokładniej.

Jakże wygląda ów kochanek primadonny?

Ogólnie biorąc - wygląda ładnie. szczwany, obrotny światowiec, wytrzymały do ostateczności. Wzór mężczyzny o wielkich możliwościach erotycznych.

Baptysta Mara, lat dwadzieścia sześć, syn muzyka Ignacego Mary z Niemieckiego Brodu w Czechach, od piętnastu lat był ulubieńcem i wiolonczelistą ospowatego księcia Henryka. Służył mu za „podręczny instrument”, jak mówiono na dworze. Mara nie miał żadnych skrupułów, miał za to smukłe, ruchliwe biodra. I nieprzeparty pociąg do picia.

Na zamku w Rheinsberg zamieszkiwał luksusowy apartament z własną kuchnią, służbą i ekwipażem. Wróg małżeństwa, Henryk, zapraszał go nader regularnie do swych prywatnych komnat „dla słuchania muzyki”.

Był diablo przystojnym filutem! Filutem najbardziej bezwzględnego gatunku. A Gertruda, mała, wysoce utalentowana, niebiańsko czysta Gertruda zakochała się w nim!

- akurat w tym Mara! - warczał stary Fritz. - Moja primadonna zadurzyła się w kanalii! - Z wściekłością uderzał laską o posadzkę. - Może sobie wyprawiać z tym chłopakiem, co się jej podoba, ale wychodzić za niego nie będzie!

Król był wrogiem artystycznych małżeństw. Nie życzył sobie, żeby podczas sezonu operowego jego śpiewaczkom i baletnicom rosły brzuchy. Honorował gardła i łydki tych dam, lecz nie ich gruczoły mleczne. „Płacę im za artystyczną przyjemność, a nie za to, żeby mi przysparzały kłopotów!

Księżę Henryk też był przerażony, gdy słyszał, że Schmeling zakochała się w jego ulubieńcu.

- Akurat w tym Mara! - jęczał.

- Zakochana w tym Mara! - narzekał także stary Schmeling i widział już swój koniec, jeżeli Gertruda poślubi tego chciwego dworskiego lizusa.

Ale sama Gertruda, teraz dwudziestodwuletnia, a od szesnastu lat podróżująca z ojcem, zapragnęła w końcu stworzyć sobie swoje własne życie. Chciała mieć tego Marę, nawet gdyby wszystko było przeciw niemu. Natychmiast zapisała ojcu dożywotnią rentę sześciuset talarów rocznie i rozstała się z nim.

- Tej forsy dla starego będzie nam oczywiście brak! - napominał ją Mara i nie ukrywał irytacji.

Gertruda westchnęła.

- W ogóle wyjedziemy z Prus - zaproponowała. - Usamodzielnimy się, ty możesz być moim impresariem.

Jeszcze tej samej nocy udała się do króla.

- Nie odnowię mojego kontraktu - rzuciła mu w twarz, a jednak czuła, że drży.

- Pani zostanie - odparł król. - Pani jest moją *premaere chanteuse*. - Po czym pochylił się

nad biurkiem.

Miał ważniejsze sprawy do załatwienia.

Przerwijmy na chwilę, żeby pozdrowić starego znajomego. Dr Charles Burney przybył właśnie do Królestwa Prus.

Jest trupio blady i śmiertelnie przerażony.

Mimo okazania paszportu i rewizji celnej na granicy dowieziono go jak więźnia do berlińskiego urzędu celnego. Od dwóch godzin stoi na dziedzińcu i czeka. Zimny deszcz przemoczył go do nitki, szczęka zębami.

A w ciepłych pokojach siedzą urzędnicy i przetrząsają bagaż Anglika. W końcu naczelnik urzędu celnego wychodzi, żeby go przesłuchać. Ma krogulczy nos i wystającą górną szczękę.

- Czego pan tu chce? - pyta Burne'ya.

- Studiować kulturę tego kraju.

- Szpiegować, co?

Burney, ze złością:

- Poza tym mam też przekazać pozdrowienia królowi. Oczywiście za pańskim pozwoleniem.

- Dlaczego pan od razu tego nie mówi? - skrzeczy urzędnik i każe natychmiast przynieść kufry. - Przyjemnej podróży!

Nieco później notuje Burney w swym dzienniku, że w Prusach liczą się tylko muzyczne upodobania króla - wszystko inne jest zakazane. Kiedy sam Fryderyk muzykuje, zakazane są także oklaski; krytyka i tak byłaby niemożliwa. Tylko jeden jedyny Quantz ma ten przywilej, że może od czasu do czasu powiedzieć „brawo!”. Ale korzysta z tego przywileju bardzo oszczędnie.

Dosłownie: „Muzyka w tym kraju zupełnie się nie rozwija i tak będzie dopóty, dopóki Jego Wysokość będzie pozostawiał artystom tak mało swobody w ich twórczości”.

Baptysta Mara stoi w pokoju primadonny z kieliszkiem wina w ręku. Jego matowosrebrny żabot z gładkiego aksamitu elegancko kontrastuje z czarnymi obcisłymi spodniami. Koronkową koszulę ma rozpiętą aż po pępek: na oliwkowej piersi nie lśni ani jeden włos.

- Więc uciekajmy! - mówi Gertruda. - Do Włoch.

Mara ostrożnie odsuwa mały palec od kieliszka i kosztuje wina.

- Król zarekwirował cię na zawsze -owiada. - Nie jesteś dla niego człowiekiem, lecz tylko wiązką strun głosowych. Potrzebuje cię dla swojej kultury, moja miła!

Gertruda milczy.

- Pruski orzeł sam śpiewać nie potrafi - ciągnie Mara. - Dlatego trzyma przy sobie słowika.

Gertruda, nagle:

- Ja cię kocham.

Kruchy kieliszek rozpryskuje się w ręku Mary. Czerwone wino spływa mu po palcach. Równocześnie z trzaskiem otwierają się drzwi! Dudnią kroki. Do pokoju wpada wachmistrz policji z dwoma żandarmami.

Mara spogląda na obnażoną szablę wachmistrza.

- Będzie pan krajał cebulę? - pyta drwiąco i osusza sobie ręce. Chusteczka jest czerwona od krwi i wina.

- W imieniu króla! - mówi wachmistrz. - Janie Baptysto Mara, aresztuję pana!

Mara skłania głowę ze znudzeniem. Potem rzuca jednemu z żandarmów wilgotną chusteczkę. Ten chwyta ją posłusznie, zastanawia się przez chwilę i z wściekłością rzuca ją w kąt.

Wyprowadzają aresztowanego. Gertruda, z zażawionymi oczami, ledwie może się z nim pożegnać.

Późnym wieczorem dowiaduje się o przyczynie aresztowania: wiolonczelista Mara chciał namówić królewską primadonnę do ucieczki, a tym samym do zerwania kontraktu. Tym postępkem dopuścił się sabotażu wobec pruskiej polityki kulturalnej. Miejsce przesłuchania: twierdza Malbork.

„Nazajutrz nie mogłam w ogóle utrzymać się na nogach - wyznaje Gertruda w swym dzienniku. - I gdybym się nie uparła, żeby mi dostarczono kule, zostałabym sparaliżowana na całe życie.”

Kiedy patrzyła przez okno, widziała stróżujące przed drzwiami dwunożne psy; byli to cywilni agenci, odpowiedzialni za „karność i dyscyplinę primadonny” (Rozkaz pruskiego rządu z 11 marca 1773).

Gertruda Schmeling nie buntowała się. Zachowywała się dziwnie spokojnie, sparaliżowana ogromną żalością. Znów pojechała do króla. Ze spokojem patrzyła w jego duże, jasnoniebieskie oczy. Gotowa jest teraz przedłużyć kontrakt i pozostać wierną Operze Królewskiej - wyjaśnia. - Ale uprasza o wolność dla jedyne go ukochanego mężczyzny, dla Baptysty Mara.

Fryderyk skinął głową. Czy jej w ogóle słuchał...?

Bardziej niż kiedykolwiek czuła się teraz Gertruda Schmeling niewolnicą pruskiej polityki kulturalnej, zdaną na łaskę króla. Jej jeszcze wczoraj tak podziwiany głos dwadzieścia sześć interwałów, perliste łańcuszki koloratur - usychał.

Należące do państwa struny głosowe kapitulowały.

Po długiej, uciążliwej podróży, więzień Baptysta Mara przybywa do Malborka. Komendant twierdzy oczekuje go przed bramą.

- No, cóż tam? - pyta Mara leniwie.

- Mój panie, cieszę się - odpowiada komendant - że mogę pana zawiadomić, iż jest pan wolny.

Mara pociąga niuch z tabakierki.

- A więc jednak słowik uwiódł orła - powiada i kicha tuż pod nosem komendanta.

- Co pan ma na myśli...?

Mara natychmiast wraca do Berlina.

Po czym się żeni!

Nasza Schmeling poślubiła pijaczynę - pisał poeta Johann Wilhelm Gleim. - Gdy się o tym dowiedziałem, podszedłem do popiersia Apolla i zapłakałem gorącymi łzami.

Od tego dnia zaczęto też pruską „assolutę”, Gertrudę Elżbietę Schmeling, nazywać Mara.

Pełna poświęcenia zrywała róże, nie czując cierni zakochana głuptaska! Jej piersi zaokrągliły się, policzki nabrały rumieńców, a jej struny głosowe znów wydawały olśniewające fajerwerki tryłów i kadencji.

Pokazywała się także znowu w berlińskich salonach. Znawcy kontrapunktu i nauczyciele harmonii dyskutowali z nią, prawili jej komplementy i nieznużenie ją wypytywali.

- Czy to możliwe, madame - pragnął ktoś wiedzieć - żeby zaśpiewać gamę z samych całych tonów, a potem czysto zaintonować oktawę pierwszego zasadniczego tonu?

Gertruda roześmiała się i zaraz to udowodniła. Zaśpiewała c, d, e, fis, gis, ais, a potem znowu czyste c.

- Oktawa, czysta jak złoto! - chwaliło towarzystwo.

Ale primadonna przyznała skromnie, że śpiewając zmieniała w myślach przedostatni ton na

b. I dzięki temu udało jej się ostatni interwał całego tonu wyśpiewać tak czysto.

Przez następne miesiące Gertruda była tak gorączkowo zajęta swą sztuką, tak bardzo wszystkimi myślami i nerwami oddała się muzyce, że nastąpił przedwczesny poród; na świat przyszło martwe dziecko.

Baptysta Mara upił się i pozostawił ją samą z jej bólem.

Pojawiły się pierwsze rozczarowania. Gertruda zatęskniła gwałtownie za jakąś odmianą, za świeżym powietrzem. Jak tonący brzytwy, uczepiła się zaproszenia, które w roku 1774 nadeszło z Londynu. Anglicy pragnęli, żeby dała u nich dwanaście koncertów, i oferowali za nie 1100 funtów szterlingów.

Król przychylił się do jej prośby o urlop:

- Może jechać. Ale mąż ma tu zostać!

- No i masz! Jestem zakładnikiem! - piskował Mara i miał nowy powód do picia.

Na krótko przed wyjazdem primadonny Fryderyk zmienił zdanie:

- Sam jej teraz potrzebuję.

Gertruda, dotknięta do głębi, przekazała decyzję króla przez brytyjskiego posła do Londynu. Potem ostatecznie zdecydowała się na ucieczkę. Także i Mara teraz się na nią zgadzał.

Lecz zatrzymano ich już na granicy Berlina. Wiolonczelista dworski został z miejsca zdegradowany na dobosza i na dziesięć tygodni zamknięty w areszcie.;

„Proszę go uwolnić! - błagała Gertruda w liście do króla. - Potrzebuję go!”

Odpowiedź Fryderyka: „Płaci się Jej za to, żeby śpiewała, a nie za to, żeby pisała listy”.

śpiewać, nic, tylko śpiewać - jest się tylko gardłem,! tylko wiązką strun głosowych. Chora, smutna czy wyczerpana - „za to się jej płaci”. Galernica na królewsko-pruskiej barce muz.

Latem 1776 przyjechał do Poczdamu rosyjski wielki książę Paweł, pełen pychy przedstawiciel owej potęgi, która jeszcze przed piętnastu laty zburzyła dach Berlińskiej Opery kulami armatnimi. Wielki książę przekazał pozdrowienia od dwóch wielkich Katarzyn: od carycy Katarzyny II i od petersburskiej primadonny Katarzyny Gabrielli.

- Wasza Wysokość nie zawarła niegdyś kontraktu z Gabrielli - próbował Rosjanin sprowokować pruskiego króla - a teraz mamy ją u siebie. tę największą śpiewaczkę naszych czasów.

- Wasza Ekscelencja nie zna Mary - odpowiedział Fryderyk i kazał pośrodku nocy

wyciągnąć Gertrudę z łóżka, żeby dowieść wielkiemu księciu wyższości Prus.

Gertruda zjawiała się, blada jak papier.

W jej pierwszej arii brak było blasku i czuło się zmęczenie. Rosjanin triumfował, a Fryderyk kurczył się w swym krześle. Lecz potem Gertruda zorientowała się, że oprócz reputacji państwa wchodzi tutaj w grę także jej własna. Toteż druga aria wypadła jak zawsze olśniewająco, wspaniale i żarliwie.

W oczach króla pojawił się skryty błysk: „Chcesz się mścić, bestio. No, niech i tak będzie - jesteście kwita”.

- Ile pani zarabia? - zapytał potem wielki książę.

Gertruda nie odpowiedziała.

- Gabrielli zarabia więcej! - roześmiał się Rosjanin.- Gdy zażądała sześciu tysięcy pięciuset rubli, a oprócz tego mieszkania i utrzymania, caryca odrzekła, że to więcej niż zarabia feldmarszałek. Na to śpiewaczka: „Więc proszę kazać śpiewać feldmarszałkowi!”

Gertruda uśmiechnęła się z przymusem.

Wielki książę nachylił się do jej ucha:

- To, co zarabia primadonna carycy, przysługuje również i pani, madame! Powinna pani to po prostu wziąć! Atak jest najlepszą obroną.

Gertruda, dobrze już obyta na parkietach salonów, pojęła, co się kryje za tymi słowami: prestiż narodowy, wielkomocarstwowa polityka kulturalna, walka konkurencyjna w koncercie potęg.

Chytra Gabrielli - Gertruda o tym wiedziała - była bardziej wyrafinowana i śmielsza w postępowaniu z potęgami. Wicekrólowi Sycylii stawiała czoło jeszcze w więzieniu. W Wiedniu gotowa była zostać kochanką kanclerza Kaunitza, żeby sobie tylko zapewnić autorytet u dworu.

Gabrielli nie pozwoliła sobie zrobić nic złego. Broniła się! Trzeba się bronić, bronić albo robić uniki - pomyślała Gertruda. Nie być już dłużej woskiem w ręku króla, nie być dłużej bezwolnym narzędziem.

Uciekać...! Stanowczo uciekać!

W lecie 1780, po dziewięcioletnim pobycie w Berlinie, Mara i jej mąż odważyli się na ostatnią, rozpaczliwą próbę ucieczki.

Tym razem m u s i a ł a się udać!

Spokojnie turkoce powóz po pruskich kocich łbach. Tylko.. żadnego podejrzanego

pośpiechu - ta podróż jest oficjalna! Państwo Mara opuścili Berlin, żeby primadonna mogła leczyć zapalenie opłucnej w pomorskim uzdrowisku Freienwalde.

Sam król zezwolił na użycie koni pocztowych.

Baptysta Mara wygląda przez okno powozu. Nikt za nimi nie jedzie, w zaroślach nie widać żadnego szpiega.

- Skręć w prawo! - rozkazuje woźnicy na krótko przed Freienwalde.

Błoto i pustkowie. Bezlistne drzewa u przełomu Odry haftują horyzont na niebie jakby szarymi niemi.

Dojechano do granicy Saksonii. Formalności paszportowe nie są potrzebne. Mimo to i tutaj trzeba zachować ostrożność, agenci pruscy są wszędzie.

Cały dzień i noc naprzód, bez postoju.

Na drezdeńskim moście na Łabie Gertruda drętwieje ze strachu. Naprzeciw nich jedzie hrabia Bruhl - Bruhl, stary lis! Gdy poznaje primadonnę pruskiego króla, woła głośno:

- Jak się pani miewa, madame? Dokąd to?

Gertruda każe zatrzymać.

- Na kurację, ekscelencjo! Do Cieplic! Muszę wypocząć.

- Ale wraca pani z powrotem?

- Rozumie się.

- *A la bonheur!*

Jazda dalej.

Jeszcze tego samego wieczora przekraczają granicę czeską. Zatrzymują się w pierwszym wiejskim zajeździe.

Zupełnie wyczerpani niebezpieczną podróżą, padają na posłania ze słomy i śpią jak susły przez dwadzieścia godzin. Dwoje wolnych ludzi, gdzieś w Czeskim Lesie.

„Często sypiałam na książących łóżach - napisze Mara potem w późnej starości - ale nigdy tak miękko, jak na tej słomie. *Oh, laberte!*”

Rękopis pamiętników Mary leży dzisiaj za szkłem w Tallinnie - w muzeum miejskim. W niczym nie przypominają zmanierowanego sztambucha primadonny; z książki złożonej. w Tallinnie przemawia prawdziwe człowieczeństwo.

Oto krótkie streszczenie:

Z czeskiej gospody droga prowadziła przez Pragę do Monachium. Tam spotkała Mozarta, którego - dokładnie tak samo jak Stary Fryc - uważała za niewartego dyskusji. Ale ta niechęć była wzajemna. „Mara nie miała tego szczęścia, żeby mi się spodobać” - pisał Mozart.

Także w Paryżu musiała Mara najpierw walczyć z uprzedzeniami. Krytykowano jej fryzurę, jej strój, jej figurę. Mimo to udało się niemieckiej śpiewaczce z powodzeniem pokonać swą rywalkę Luizę Modi, nazywaną przez Francuzów „śpiewaczką narodową”. Królowa Maria Antonina przyjęła Marę w Wersalu i zaofiarowała primadonnie swą przyjaźń.

Potem pojechali dalej, do Londynu. Na uroczystości ku czci Haendla w Opactwie Westminsterskim Mara śpiewała: „Wiem, że mój Zbawca żyje”, z towarzyszeniem 258 muzyków i 270 chórzystów. „Samej zdawało mi się przy tym, że jestem święta - pisała. - Czułam, że wyrażam to, co tkwi we mnie najgłębiej: wstyd i miłość, wielkość, upadek i głęboką skruchę. Niebo i piekło!”

Kto zechce, może wyczytać między tymi wierszami, jak haniebnie Mara, przy wszystkich swoich triumfach, czuła się zdana na łaskę męża. Ten przegrywał prawie wszystko, co ona wyśpiewywała. Kochał ją i bił, jakby to było jedno i to samo, a sam z sobą mógł wytrzymać tylko wtedy, gdy pogrążał się w pijaństwie.

Mimo to małżeństwo zdobyło się na tyle dyscypliny, żeby wspólnie udać się wprost w paszczę lwa - do Italii! Drżąc z trwogi, Mara zdała swój najcięższy dotychczas egzamin: ojczyzna opery leżała u jej stóp - Turyn, Mediolan, Wenecja.

A potem Paryż w roku rewolucji -1792! Na Pont-Neuf ujrzała znowu swoją przyjaciółkę Marię Antoninę. Wieziono ją na wózku do więzienia wśród rozwścieżonego tłumu. Była trupio biała, ponizona - już nie królowa, tylko „żona Capeta”.

Przerażona, uciekła Mara z powrotem do Londynu, żeby go nie opuszczać przez następne dziesięć lat.

Stary Fryc - jak się o tym dowiedziała - kazał się od czasu do czasu informować o jej zagranicznych sukcesach. Poza tym był coraz bardziej zrezygnowany. Ledwie już mógł utrzymać „principesse”, swój ukochany koncertowy flet, w artretycznych palcach; stracił też przednie zęby. Twarz mu się pomarszczyła jak pieczone jabłko, plecy wygięły jak smyczek. Czy brakowało mu posłusznej primadonny, która niegdyś swym śpiewem wygładzała jego zmarszczki i pieściła ucho?

Rzecz osobliwa: Mara w głębi duszy wciąż jeszcze czuła się związana ze swym pruskim królem. Uważała go za człowieka samotnego, z pewnością dlatego, że sama czuła się samotna.

W roku 1795 rozwiodła się z mężem. Baptysta Mara wydusił z niej ostatnie pieniądze i wrócił do Niemiec. W kilka lat później spotkał tam owego Ernesta Ludwiga Gerbera, który pracował właśnie nad uzupełnieniami do swego *Historisch-Biographisches Lexicon, der Tonkünstler*. Gerber natychmiast opisał spotkanie z Marą na szpaltach swego Leksykonu.. „opuszczony przez swoją sztukę, nie miał już żadnego innego ratunku, jak tylko współczucie bliźnich - czytamy tam. - I to z pewnością musiało być straszne dla jego szlachetnej żony, która wycierpiała od niego tyle krzywd. Mimo to od czasu do czasu wciąż jeszcze wspierała go okazałymi kwotami.”

Baptysta Mara pojechał w końcu do Holandii i zaszył się w jakimś marynarskim szynku pod Rotterdamem. Tam, jako całkiem zubożały muzyk knajpiany, zmarł w roku 1808.

Tymczasem ze skarbów śpiewaczki Gertrudy Elżbiety Mara korzystał inny „impresario”. Florio, o dwadzieścia lat od niej młodszy, mały, próżny flecista, stał się jej nieodstępnym towarzyszem. Na koncercie, w salonie, w powozie czy w łóżku - Florio zawsze był przy niej.

W roku 1805 Mara śpiewała w Rosji. Car Aleksander I okazał się jej wielkim wielbicielem. Śpiewaczka kupiła posiadłość wiejską pod Moskwą i umieściła swój majątek w rosyjskich bankach. Do roku 1812 wszystko szło dobrze, lecz potem Moskwa spłonęła - pożar mający odstraszyć Napoleona! Mara straciła prawie wszystko - na swoje szczęście także i Floria. Bałtycecy przyjaciele zaprosili sześćdziesięcioletnią heroinę do Rewla. [Obecnie Tallinn - przyp. red.].

Pieśń jej życia została wyśpiewana.

W osiemdziesiątą rocznicę urodzin miała zaskakującą wizytę: Anna Milder, primadonna Dworskiej Opery w Berlinie, młoda, dynamiczna następczyni Mary zjawiła się w Rewlu z ogromnym bukietem kwiatów.

- Teraz grywa się u nas rzeczy nowoczesne - powiedziała w rozmowie.

- Nowoczesne? - bolesne słowo w uszach starej tradycjonalistki. - Co to znaczy: nowoczesne”?

- Mozarta! - odparła młoda primadonna.

Mozarta... Staruszka pomyślała o Monachium, o delikatnym mężczyźnie w peruce z warkoczykiem i z galową szpadą, który wydał się jej taki zuchwały i dziwaczny, a który jej się tak nie podobał. Dlaczego właściwie...? Sama już dokładnie nie wiedziała.

Łzy napłynęły jej do oczu. W tym momencie zrozumiała, że to coś więcej niż zwykła zmiana pokoleń. Rozpoczął się w świecie nowy wiek muzyki - nieco swobodniejsza epoka sztuki.

Podczas gdy zapach urodzinowych kwiatów pokój, zaśpiewała stara eks-”assoluta” swej młodej następczyni raz jeszcze ową arię z *Atalanty* Haendla, którą w Londynie zawsze musiała bisować. Głos Mary brzmiał słabo i bez blasku, ledwie dosłyszalnie: „Opuszczam was, gniewne spojrzenia...”

- Opuszczam was - powiedziała staruszka i zamknęła klawesyn.

Anna Milder nie umiała już odczytać wyrazu jej twarzy: uśmiechała się - czy może był to smutek?

W cztery lata później, w roku 1833, Gertruda Elżbieta Schmeling-Mara umarła w Rewlu.

8. OPERA I REWOLUCJA

„Staram się tworzyć muzykę, w której zniknęłoby
śmieszne akcentowanie muzyki narodowej„

Christoph Willibald Gluck

Gdy Gertruda Elżbieta Schmeling była jeszcze niejako cnotliwym zwierzątkiem w tarczy herbowej pruskiej Opery Dworskiej, najpierw dumna i smutna, potem żyjąca w ekstatycznym zachwycie jak zakochany słowik, otwarcie bezsilna wobec wszelkich wymuszeń - gdy więc Schmeling jeszcze z cichym poddaniem się słuchała władzy, najpiękniejsze francuskie córki muz usamodzielniały się.

Z Palais Royal uciekły w półmrok teatrów prywatnych - ale tylko chwilowo!

Z jednej strony dalej służyły królowi, z drugiej - uprawiały własne ogródki: bardzo doczesne, bardzo ekonomicznie pomyślane ogródki rozkoszy. Próżni, gniewni arystokraci i wzbogaceni mieszczaństwo finansowali te uboczne imprezy.

Wybitne gwiazdy operowe Francji zabezpieczały się na dwa fronty. Ich kobiece instynkt kazał im postawić na dwa kolory: władzy państwowej i opozycji, równocześnie na to, co odchodzi, i na to, co nadchodzi. Bez wahania wdały się w wielką grę *va banque*. Pokazywały przy tym nie tylko biegłość artystyczną swych głosów, nie tylko odsłaniały niemal całe piersi, lecz gdy ten, kto płacił, tego sobie życzył, pozwalały w ogóle na wszystko.

Zarabiały, więc jako płatne funkcjonariuszki dworu i równocześnie jako kurtyzany. A ponieważ w zasadzie nie były postaciami tragicznymi, grały swoje frywolne podwójne role bez jakichkolwiek skrępowań.

Ta wyspa Cytera, przyzywany niegdyś model artystyczny, orficki ogród wiecznego pokoju, stała się zamkusem, erotycznym przybytkiem szybkiej obsługi; dla wyższych sfer. Opera zamieniła się w miejsce uprawiania prostytucji, w dom rozpusty.

- Gdzie jest napisane, że nasze rozkoszne filles de l'Opera zawsze muszą służyć tylko królowi? - pytali paryscy bogacze i mrugali przy tym do primadonn i baletnic. - Istnieje przecież nie tylko *Louis Quinze*, istnieją także *louisd'ors*!

To wystarczyło. Powozy teatralne zaczęły coraz częściej zmieniać swoje trasy.

„Dokąd właściwie jeżdżą te wszystkie szare karety? - notował paryski kronikarz Barriere. -

Nie widać na nich żadnego herbu! Z karet wysiadają damy, a wszystkie noszą małe maski...”

Karety jeździły do prywatnych teatrów.

Dwa z nich znajdowały się przy paryskiej Chaussee d’Antin; jeden należał do primabaleriny Guimard, drugi do primadonny Sophie Arnould.

Przybytek muz, zbudowany z jasnego piaskowca z dwiema doryckimi kolumnami. nad bramą marmurowa bogini.

Oczy ma zamknięte, lecz twarz promienieje sybaryckim uśmiechem - uśmiechem Zofii Arnould.

W westibulu znajduje się sześć drzewek pomarańczowych z prawdziwymi owocami, zasadzonych w zielonych drewnianych donicach. Do ścian koloru różanego drewna przylgnęły jak filigranowe słodycze z lukru: muszelki, cierniste pnącza, fałszywe okna.

Panowie zdejmują kapelusze, damy swoje maseczki. Potem biorą się do szampana.

Madame Arnould, licząca lat dwadzieścia cztery, wita gości z pełną godności uprzejmością.

Jej nazwisko ciągle pobudza fantazję. Jakże to z nią było...? Wychowała ją bajecznie bogata księżna Conti. Voltaire był świadkiem przy jej komunii... Królowa i madami Pompadour wrywały sobie młodziutką, ponętą dziewczynę... Nauka śpiewu u primadonny La Fel, nauka aktorstwa u panny Clairon. Potem uwielbiana gwiazda paryskiej sceny operowej, utalentowana, dowcipna, kapryśna... Do przyjaciół śpiewaczki zaliczali się Diderot, Beaumarchais, Rousseau...

Piękność Arnould nie ma w sobie nic z ciepła złotego kruszcu, przypomina raczej czyste srebro - jest chłodna i połyskliwa. Ciemne włosy spływają na ramiona, brązowe, migdałowe oczy rzucają iskry. Na białej, cienkiej sukni, nieskazitelnie uwydatniającej jej figurę, zwisa łańcuszek ze świeżych różanych pączków.

- Dobrze, że pani przyszła - szepce do pewnej księżny. - Życie jest o wiele za krótkie, żeby go nie przeżywać w pełni.

Jakiś abbe pochyla się w ukłonie:

- jestem pani wielbicielem, madame?

Arnould:

- Primadonn nie należy zbyt wielbić, monsignore, one są jak czary, przed którymi lepiej zamknąć drzwi.

Potem staje przed nią par, gruby i pewny siebie milioner.

- Mimo to - powiada Arnould po chwili - zdarza się, że wybitny człowiek niżej stawia niebieskiego Stwórcę niż małą, ziemską wróżkę, która potrafi czarować tylko podniętą miłosną...

- ...i swym *esprit!* - odpowiada par, zdumiewając się mądrymi *bonmots* młodej primadonny.

Goście zajmują miejsca w sali teatralnej, którą spowija półmrok. Mała orkiestra stroi smyczkowe instrumenty.

Jakiż jest program?

We wtorki, jak każdy o tym wie, Zofia Arnould zabawia towarzystwo paryskie. W czwartki należy do swych lesbijskich przyjaciółek z magnaterii. W inne dni tygodnia śpiewa jako primadonna w Operze. Półbogini, półdama z półświatka...

Rampa sceny rozbłyskuje sześcioma olejnymi lampami. Słychać muzykę, kurtyna idzie w górę, pojawiają się tancerki: Diana ze swymi towarzyszkami polowania - zachowują się swobodnie, tak właśnie, jak łowczynie, gdy nie słychać ryku jeleni. Wciąż jeszcze owa stara historia z *Metamorfoz* Owidiusza, lecz podana znacznie pikantniej niż przed stu pięćdziesięciu laty w „Teatro Barberini”- rzymskiej Operze kardynalskiej.

Następuje potem jednoaktówka *L'air de Myrza*, autor: Delisle de Sales.

Młody kawaler de Grammont stoi na scenie i zaleca się do Arnould, która za otwartymi drzwiami zażywa arabskiej kąpieli. W powietrzu unosi się zapach perfum.

Kąpiąca się Wenus odpowiada wierszem. Jej gładko płynące recytatywy zdradzają znakomite wyszkolenie operowe. Z wolna wyłania się z głębi sceny i staje w końcu przy rampie, gładka i wilgotna, prosto z kąpieli. Wzrok ma kamienny, bez żadnego wyrazu. Wygląda teraz zupełnie tak jak marmurowa bogini nad bramą.

Właśnie w tym okresie niemiecki kompozytor piętnował „niestosowną próżność” gwiazd operowych, które „jedno z najpiękniejszych i najwspanialszych widowisk” zniżyły do najnudniejszego i godnego pożałowania poziomu. Na myśl o tym trząśł się ze złości.

Christoph Willibald Ritter von Gluck postanowił ratować Paryską Operę. Z Wiednia przygotowywał swoją „rewolucję francuską w nutach”.

Pochodził z lasów. Urodził się w roku 1714 w środkowo-frankońskim mieście Erasbach jako syn leśnika. Kościsty siłacz z dużą głową, który wahał jodłowe igły i nie bał się brodzić bosy

po zimowym lesie. Jako skrzypek przygrywający do tańca w Czechach i jako kompozytor w Pradze, w Mediolanie, w Londynie i w Wiedniu przeszedł przez wszystkie szczeble nauki muzycznego rzemiosła i zyskał sobie sławę i uznanie licznymi wziętymi operami.

W gruncie rzeczy był takim samym typem jak Haendel. Cenił go też bardzo - wielkiego mistrza z Londynu. Aż do późnej starości miał portret Haendla nad swoim łóżkiem. Lecz jego uwielbienie nie spotkało się z wzajemnością.

- Gluck wie o kontrapunkcie dokładnie tyle samo, co mój kucharz Waltz - powiedział kiedyś Haendel.

Gluck miał już dobrze po pięćdziesiątce, kiedy postanowił zreformować operę. Chciał ją uwolnić od bombastyczności, kłamstwa i zbędnej dekoratywności oraz doprowadzić znowu do jej „prawdziwych zadań”.

Sama tylko muzyka z całą prostotą miała służyć poezji. Opera winna być - tak myślał Gluck, wyprzedzając w tym Wagnera - dramatem muzycznym.

Taka reforma była naprawdę potrzebna!

Nader podejrzani libreciści i tłumacze, stosując się do gustów epoki, zbyt śmiało poczynali sobie z prawdą artystyczną. Librecista Maju na przykład przeobraził straszliwy czyn Orestesa, matkobójstwo, w farsę, każąc bohaterom zabić Klitemnestrę „przez pomyłkę”. Tak, jak gdyby Orestes chciał powiedzieć: „Pardon, madame, to nie było tak pomyślane!...”

Gluck starał się, więc, aby znowu traktowano temat poważnie, starał się o prawdziwe *espressivo*. Stojąc najwierniej po stronie Pani Muzyki, odrzucał czystą reprezentatywność, napuszoną ceremonię, ową zbudowaną przez maszynistów, a potem muzycznie podmalowaną wyimaginowaną krainę, która była wszystkim innym, tylko nie właściwym miejscem dla ludzi i muz.

Gluck przypomniał sobie znowu o Orfeuszu:

Razem z włoskim librecistą Ranieri de' Calzabigi, błyskotliwym awanturnikiem, poetą i pokątnym adwokatem równocześnie, napisał swoją reformatorską operę *Orfeo ed Euridice*.

Orfeusz... Niewypowiedziana bolesć, niema skarga zawarta w dźwiękach, lecz nie kończąca się - tutaj właśnie publiczność mogłaby pojąć, jak dalece muzyka jest interpretacją, a nie tylko ozdobą. Gluck przywrócił muzyce, sztuce mającej ze wszystkich najpotężniejsze i najpiękniejsze środki abstrakcyjnego wyrazu, jej godność.

Premiera Orfeusza i Eurydyki Glucka odbyła się w Wiedniu w roku 1762.

Sprzymierzeńcem jego idei i najważniejszym partnerem był wysoce inteligentny kastrat Gaetano Guadagni. Dla niego napisał Gluck rolę Orfeusza. Guadagni, „złoty rajski ptak, wykastrowany w imię sztuki”, wyznał po wiedeńskiej reformatorskiej premierze, że nie na próżno utracił swą męskość. Tak trwale przejął się ideami Glucka, że jeszcze jako starzec w swym pałacu w Padwie regularnie wykonywał Orfeusza - jako przedstawienie kukielkowe.

Lecz Gluck przeszedł tymczasem od Orfeusza do *Ifigenii*. *Ifigenia w Aulidzie* miała być jego pierwszą reformatorską operą francuską.

Z całym spokojem przygotowywał swój wjazd do Paryża.

Z pomocą francuskiego posła w Wiedniu rozpoczął nad Sekwaną hałaśliwą propagandę. Niezależnie od tego postarał się o pomoc swej dawnej uczennicy; arcyksiężniczka austriacka Maria Antonina poślubiła właśnie delfina i wkrótce już miała zostać królową Francji.

W listopadzie 1773 Gluck przybył do Paryża.

Do tytułowej roli swej opery o Ifigenii syn leśnika, wkraczając na drogę reform, upolował już na drugi dzień po swym przyjeździe szczególnie trudną łanię: primadonnę Sophie Arnould.

Historyczny przyczynek do niemiecko-francuskiej przyjaźni: oscylujący między nienawiścią i miłością związek chłopskiego Glucka z kapryśną paryską primadonną.

Zofia Arnould, która tymczasem doszła do trzydziestki, nie była pewna, czy z powodu tej współpracy powinna odczuwać radość czy lęk. Niewykluczone, że ów idący prosto obraną drogą niedźwiedz z niemieckich lasów - myślała - mógłby zdeptać jej ogród miłości.

Nieufnie obserwowała Glucka. Głowa, okrągła jak kula, z głęboko w ospowatej twarzy osadzonymi szarymi oczami, energiczne spojrzenie, mięsisty podbródek - wszystko to zdradzało silną, nieugiętą wolę.

- Chyba nie ulega pan złudzeniom, monsieur?

- w tej chwili, madame, łudzę się, że pójdzie pani ze mną na obiad.

Skinęła głową i poszła. Teraz - myślała - przy pomocy noża i widelca wyłuszczy mi swój światopogląd.

Przy stole Gluck wiele pił i szybko też wpadł w miły nastrój. Przy nabieraniu potraw okazał zdrowy egoizm - bezwstydnie porywał z półmisków najlepsze kąski.

- Ifigenia dobrze pani zrobi - powiedział. - Jest to rola z tajemnicą.

- Z tajemnicą? Dlaczego dobrze mi to zrobi?

- Ponieważ - odparł Gluck, żując duży kawał. mięsa- ponieważ publiczność przy *Chaussee d'Antin* przejrzała panią już na wylot - zaśmiał się szeroko i wesoło.

Primadonna roześmiała się także.

- Od jutra codziennie próby - ciągnął Gluck. - Od dziewiątej do pierwszej.

- Ależ ja wtedy śpię, monsieur!

- Ha, spróbuje pani spać w nocy, Ifigenio...

Ifigenia w Aulidzie. Opis próby.

Gluck zjawia się punktualnie.

- Czy jest panna Arnould? - pyta głośno i rozgląda się dookoła.

Nie ma odpowiedzi.

Gluck zdejmuje galowy surdut i perukę, a potem nakłada szlafmycę i strój domowy.

Dziewczęta z baletu chichoczą.

Gluck wygłasza mówkę. Chór jest nie do przyjęcia. Jakże stoją choćby ci śpiewacy - sztywno i bez ruchu: mężczyźni po prawej stronie ze skrzyżowanymi rękami, kobiety po lewej, z wachlarzami przy piersi. Nie do przyjęcia!

Orkiestra także jest kiepska. Muzycy grają w rękawiczkach. Gdy jakiś instrumentalista pauzuje, opuszcza pulpit. To ciągle wychodzenie i przychodzenie, coś okropnego!

O kostiumach w ogóle nie ma co mówić. Ifigenia w krynolinie i białej peruce, błyszczące klejnoty na palcach, ohyda, nie do zniesienia!

- Czy teraz jest już panna Arnould? -= pyta Gluck.

Żadnej odpowiedzi.

Balet jest po prostu do niczego - ciągnie Gluck. Bezmyślne podskoki, bez związku z akcją. Po prostu zwykłe popisy tancerzyków. Dla Paryża stanowczo zrezygnował z kastratów i nie pozwoli, żeby teraz poprzez taniec wprowadzano do opery nowy bezsens.

Gaetano Apollino Baldassare Vestris protestuje. Nie na darmo nazywa się go „bogiem tańca”.

Gluck:

- Jeśli pan jest bogiem tańca, niech pan tańczy w niebie, ale nie w mojej operze.

Vestris grozi, że opuści teatr.

Gluck grozi, że opuści Francję.

Obydwaj zostają.

Potem próba orkiestry. Gdy basy grają fałszywie, Gluck odwraca głowę tak nagłym ruchem, że spada mu szlafmyca. Jakaś śpiewaczka ją podnosi i trzymając końcami palców, podaje Gluckowi, który poznaje uprzejmą damę.

- Panno Arnould - pyta. - Jak długo jest już pani na próbie?

- Od dziewiętej.

- Dlaczego mi pani przedtem nie odpowiadała?

- Bo czuję się obrażona.

- Dlaczego czuje się pani obrażona?

- Bo moje arie nie są wielkimi ariami, tylko mówioną muzyką.

- Żeby móc śpiewać wielkie arie, panno Arnould, trzeba najpierw posiadać wielki głos.

Napisałem dla pani dokładnie to, co odpowiada pani siłom. Niech pani spróbuje dobrze mówić na wyznaczonej wysokości dźwięków, więcej nie wymagam!

- Skoro ma pan o mnie tak niskie mniemanie, monsieur Gluck, nie będzie mi już teraz zależało na powodzeniu pańskiej opery i na tym, żeby dzielić pańską sławę.

- Jeśli pani poważnie tak myśli, panno Arnould, to proszę to powtórzyć. Mam kogoś innego na pani miejsce.

- A ja mam kogoś innego na pańskie miejsce, monsieur

Gluck! Poza tym nie mówiłam tego poważnie.

Na kilka sekund Gluck traci pewność siebie. Ale potem opanowuje się.

- Próbujemy dalej! - woła.

Orkiestra gra. Gdy tym razem rogi brzmia nieczysto,

Gluck przeciska się między pulpitemi instrumentalistów i szczypie jednego z waltornistów w łydkę.

Dziewczęta z baletu chichoczą.

Punktualnie o pierwszej koniec próby.

Gluck cały świeci się od potu. Podchodzi do niego żona, naciera mu głowę spirytusem i gorącymi ręcznikami, pomaga zdjąć szlafrok i ubiera znów w galowy surdut. Potem odprowadza go do powozu.

- Mąż dobiega sześćdziesiątki. A wiele jeszcze zamierza.

- Dobrze - odpowiada Arnould. - Pomożemy mu.

W najbliższych tygodniach krawcy i fryzjerzy mieli pełne ręce roboty. Cały Paryż w napięciu oczekiwał *Ifigenii* Glucka.

Premiera odbyła się 18 kwietnia 1774.

Od razu w pierwszym akcie śpiewał Achilles: „Opiewajcie i uwielbiajcie waszą królową”. Publiczność powstała z miejsc i zgotowała owację młodej Marii Antoninie.

Potem śledzono z uwagą grę Arnould.

A ta była porywająca! Ze zrozumieniem i finezją wydobywała wszelkie niuanse, jakich od niej wymagała rola, a przecież zachowywała jeszcze nieco tajemniczości. Gluck do tego stopnia uwzględnił zakres i siłę artykulacji jej niewielkiego, srebrnego głosu, że primadonna mogła teraz jak nigdy przedtem uwydatnić barwę jego brzmienia.

Arnould jako aulidzka Ifigenia tak żarliwie i niewinnie modliła się do bogów, że nawet ci zatwardziali widzowie, którzy znali ją z *Chaussee d'Antin*, byli głęboko poruszeni.

Oklaski przypominały ożywczą, wiosenną burzę.

Po skończonej operze Arnould uklękła przed rampą w „podzięcie primadonny”. Skłoniła przy tym głowę tak nisko, że dotknęła niemal czołem podłogi, a jej długie, ciemne włosy opadły aż ku orkiestrze.

Gdy publiczność wywoływała kompozytora, ten umykał już fiakrem.

Ifigenię w Aulidzie grano przez dwadzieścia dni z rzędu - było to oczywiste zwycięstwo pierwszej paryskiej reformatorskiej opery Glucka.

Ze wzruszeniem dziękował kompozytor czarującej Francuzce.

- Gdyby nie urok pani akcentowania i deklamacji, moja *Ifigenia* nigdy nie utrzymałaby się na paryskiej scenie - oświadczył. - Chciałbym teraz przestudiować z panią także następną operę: *Alcestę*.

Zofia Arnould zaprosiła Glucka na próby do swego domu przy Chaussee d'Antin.

Wspólna praca układała się nadzwyczaj harmonijnie, przynajmniej do dnia, w którym nagle pojawił się na próbach kochanek primadonny: ksiądz d'Henin.

Gluck siedział przy klawesynie i nie zwrócił na niego uwagi.

- Zdaje mi się, że we Francji istnieje zwyczaj - ze złością rzekł ksiądz - powstawania, gdy

wchodzi człowiek wybitny.

Niemiec siedział w dalszym ciągu.

- Panno Arnould - powiedział - skoro pani nie jest panią we własnym domu, to sobie pójdę.

Primadonna wzruszyła ramionami.

Gluck wyszedł.

Rolę Alcesty przekazał Rozalii Levasseur. lecz mało giętki, ostry jak szkło głos tej subretki nie podobał się publiczności. Opera padła wśród łoskotu bębnow i dźwięku trąb.

- Alcesta upadła - szydził pewien krytyk.

- Tak - odciął się Gluck. - Z nieba.

Niedługo później wystawił także francuską wersję swego Orfeusza; tytułową rolę, napisaną pierwotnie dla kastrata Guadagniego, reformator przetransponował na partię tenora.

Po trzech latach arcyżyciowej pracy Gluck opuścił Francję, w Operze Paryskiej dziś jeszcze stoi jego popiersie. Napis na nim brzmi: „Bardziej cenił muzy niż syreny”.

Z wyjazdem Glucka zakończyła się także kariera Zofii Arnould. Zdetronizowana primadonna powróciła (z rentą państwową w wysokości dwóch tysięcy liwrow) do świeckiego klasztoru, pracowała tam jako ogrodniczka przy drzewach owocowych i - powodowana nieomylnym instynktem - poświęciła się nowym przedstawicielom burżuazji w okresie przełomu.

W jej łóżku wylegiwali się teraz jakobini.

Zadziorni intelektualisci z długimi włosami, przybrani w brzęczące naszyjniki, wypominali jej maniery warstwy uciskającej i rezonowali o potrzebie rewolucji. Ci nowi kawalerowie nie nosili już jedwabnych spodenek sięgających do kolan, lecz długie, barwne pantalone.

- Czas menuetów przeminął! - ujadali i wyśpiewywali swój protest w ciężkim rytmie karmanioli: *Ca ira, Ca ira...*!

Zofia, natężając słuch, czekała nadejścia czasów, które nie miały już należeć do niej.

Sypiała źle.

O wiele lepiej sypiała Maria Antonina. Zatykała sobie uszy watą i nie słyszała żadnych protestów.

Królowa Francji w dalszym ciągu tańczyła menueta i wydała nawet swemu fryzjerowi, Leonardowi Arite polecenie, żeby na nowo ożywił tradycję opery włoskiej.

Wzbudziła tym, naturalnie, opozycję znawców opery.

- Do diabła! - krzyczeli i myśleli tak dosłownie.- Uwolnijcie wreszcie operę od dekadencji panujących!

W ciągu paru lat fronty się chwiały. Jedni gardłowali za utrzymaniem muzycznych tradycji, inni za postępem. Samej zaś operze groziło wśród tego wrzasku cofnięcie się do stadium, w którym znajdowała się przed reformą Glucka. Skłaniała się znowu ku rozrywkowemu *spectacle di gogo*, ku pustej dekoratywności.

„Śpiewaczki preferują pieśni, przy których trzeba zasłaniać twarz wachlarzem - pisano w *LeTableau de Paris*.- Każde zdanie pełne jest dwuznaczników i ordynarnych żartów: W ogóle panuje wielkie zepsucie.”

Nadszedł 14 lipca 1789.

Niby w naturalistycznej operze grozy ciągnął przez Paryż tłum na Bastylię: zaczęła się rewolucja. Podczas gdy społeczeństwo brutalnie się przenicowywało, opery wystawiano dalej, jak gdyby nigdy nic.

Oto przykład z września 1791:

Na premierę opery Candeille'a *Kastor i Polluks* przybyła rodzina królewska. Gdy pokazała się w swej łoży, rozległa się długotrwała owacja. A więc w dwadzieścia sześć miesięcy po szturmie na Bastylię przedstawienie operowe mogło jeszcze stać się okazją do otwartego zamanifestowania wierności wobec monarchii. Dopiero w lutym 1792, a więc w trzecim roku rewolucji, kurs się zmienił. Tym razem na afiszu znajdowała się opera Gretry'ego *Nieprzewidziane wypadki*. Gdy królowa z małym delfinem weszła do Opera Comique, nagle rozpętało się piekło.

Podczas gdy większość publiczności powstała z miejsc i witała Marię Antoninę oklaskami, dwaj mężczyźni na parterze demonstracyjnie siedzieli dalej. Mieli na głowach czarne kapelusze i wrzeszczeli:

- Niech żyje Naród! Precz z królową!

Było to niby uderzenie gromu!

Tupanie nóg, głośne oburzenie. Obydwaj demonstranci zostają natychmiast uciszeni. Ale wtedy bocznymi wejściami wsuwają się inni. Bileterom nie udaje się ich zatrzymać.

Delfin zaczyna płakać. Królowa bierze go w ramiona i usuwa się w mrok łoży. W tej chwili jest już tylko matka, która chce chronić syna. Nagle Maria Antonina pojmuje, że wrogi tłum jest

coraz silniejszy. Traci swoje od lat wyrażane mniemanie, że buntuje się tylko „radikalna mniejszość”. _

Dyrygent przejmuje inicjatywę i daje znak rozpoczęcia.

Rozbrzmiewa muzyka, podnosi się kurtyna.

Przez chwilę wydaje się, że wszystko jest w porządku.

Potem zjawia się na scenie sopranistka Dugazon. Od dziesięciu lat uchodzi za ulubienicę paryskiej publiczności. Jej wielkie czarne oczy płoną, gdy śpiewa hołdownicze: „Kocham moją królową!” Z ręką na sercu skłania się w stronę Marii Antoniny.

Znów zaczyna się awantura. Wściekle mieszają się okrzyki: „Brawo!” i „Precz!”

- Nie ma żadnej królowej! - krzyczy opozycja.- Precz z królową! Niech żyje wolność!

Na scenę sypią się setki kartofli. Młodzi ludzie wskakują do orkiestry i wykręcają ręce dyrygentowi.

- *Ca ira!* - krzyczą do muzyków. - Dalej, grać; *Ca ira...*

Orkiestra jest posłuszna, a demonstranci śpiewają przyjej akompaniamencie. Opera została zerwana!

Opuszczając łożę i pod ochroną swych oficerów śpiesząc do tylnego wyjścia, słyszy poblada królowa, jak orkiestra gra ową starą melodię Becourta, która niegdyś zaliczała się do jej ulubionych melodii: *Ca ira...*!

Ale teraz śpiewa się ją z innym tekstem, z nowymi słowami protestu, ułożonymi przez ulicznego śpiewaka Ladre: „Arystokraci na latarnie

Królowa Maria Antonina nigdy już nie wróciła do Opery. 16 października 1793 o godzinie 10.30 została stracona przed ogrodami paryskiego pałacu.

Tekst plakatu, w dwa tygodnie później:

Wzywa się lud Paryża do wzięcia udziału w intronizacji nowego majestatu. 10 listopada 1793 o dziesiątej przed południem, w dawnej katedrze Notre Dame BOGINi ROZUMU wzniesie pochodnię swej niepodważalnej prawdy.

Artystom naszej republikańskiej Opery polecono nadanie temu rewolucyjnemu wydarzeniu godnej oprawy. Hołd, składany Wolności, skomponowany przez Francois-Josepha Gosseca, hymn z repertuaru Opery, zabrzmiał w tym samym miejscu, w którym znajdował się wizerunek świętej niegdyś Dziewicy, a które teraz jest Świątynią Filozofii.

Po uroczystości w dawnej katedrze nastąpi pochód do Konwentu, a potem powitanie przez deputowanych. Po południu apoteoza.

Powyższe podaje się do wiadomości na podstawie uchwały Wielkiej Rady Paryża.

Podpis: Hebert, Chaumette

Werbel i salut armatni otwierają rewolucyjną uroczystość. Potem pochód wychodzi z katedry. Rozpoczyna się defilada.

Jest zimno i deszczowo.

Cały niemal personel Opery jest na nogach. Na czele pochodu kołysze się „Bogini rozumu”. Czterech silnych mężczyzn niesie ją w ciężkim, złotym fotelu z Notre Dame aż do Tuileries, gdzie obraduje Konwent.

Bogini ma na sobie białą tunikę, tak cienką, jakby utkaną z powietrza. W talii opasuje ją krwawoczerwona szarfa; na głowie ma jakobińską czapkę.

Pierwotnie przeznaczono tę rolę dla primadonny paryskiej Marii Maillard. Uchodzi ona za następczynię nieprawomyślniej Dugazon i jest kolosalnym babsztylem, niemal tak szerokim, jak wysokim. Maillard byłaby jednak wizerunkiem zbyt ciężkiego „rozumu”. Poza tym dyrekcja Opery obawiała się jej przeziębienia - primadonna podczas pochodu przez Paryż, po którym hula wiatr, może stracić głos!

I dlatego na złotym fotelu siedzi teraz smukła, dwudziestojednoletnia baletnica Therese Aubry; tę małą i tak zaangażowano do źle płatnego, ubocznego zawodu „bogi”.

- Tak to jest, zawsze wszystko spada na małych! - gderają ludzie z Opery. - Primadonny dostały dyspensę od rewolucji, żeby nam się tylko nie przeziębily!

Za półnągą Aubry płasają wśród kałuż inne tancerki. Z fryzurami przystrzyżonymi krótko „na Tytusa” i z opryskanymi błotem nogami, zsiniałe z zimna, brną przez przerażające paryskie śmietnisko rewolucji (zamiatacze ulic strajkują).

„Przybądź, wolności, ty córo Natury!” - śpiewa chór. A lud opowiada sobie nieprzyzwoite dowcipy na temat tego istotnie śmiesznego ulicznego teatru.

Wśród deputowanych rewolucyjnego Konwentu, który w Tuileries oczekuje na pochód, znajduje się także Maksymilian Robespierre.

- Tej kobiecie wystarczyłaby za strój narodowa kokarda we włosach - mówi z gniewem i odwraca się.

Konwent krótko i pośpiesznie błogosławi Boginię, która wynurzyła się z zimna. Następnie pochód, śpiewając rewolucyjne pieśni, znów wytacza się na listopadowy deszcz.

Z posiniałymi nosami, skostniałe z zimna, wracają baletnice i chórzyci po południu do swoich „komun”; ponieważ wszyscy zarabiają bardzo mało, mieszkają od pewnego czasu razem, w wielkich rodzinach.

- Niech żyje nowoczesna sztuka! - mruczy któryś ze statystów.

- Rozpal lepiej ogień - odpowiada mu dziewczyna.

Nie ma ognia, nie ma węgla... Drżąc z zimna, tulą się do siebie i ogrzewają się ciepłem własnych ciał zziębnięte dzieci rewolucji. Przybądź, Wolności...!

Dopiero, gdy Napoleon Bonaparte został pierwszym konsulem, w zziębnięte żyły Francji wpłynęło znów nieco ciepła. Zahamowano falę rewolucji; zaczął wzrastać nowy dobrobyt. Salony markiz i dyskusyjne kluby jakobinów zostały zastąpione przez zebrania nowobogackiej burżuazji przy herbacie i pieczonym indyku.

Ludzie z wielkiego towarzystwa, dokładnie tak samo jak Opera, przypomnieli sobie o przedrewolucyjnej Cyterze.

W styczniu 1800 na biurko ministra spraw wewnętrznych Lucjana Bonaparte sfrunął nadzwyczaj osobliwy list:

„Obywatelu Ministrze...! Nazywam się Zofia Arnould, Pan mnie zapewne nie zna, lecz niegdyś byłam bardzo znana w teatrze. Śpiewam, jeśli to Pana nie razi. Lecz nie chciałabym zajmować Pana zbyt długim wstępem, żeby opisać moje wszystkie nieszczęścia.

Pozwoliłam już sobie przedstawić moje skargi Pierwszemu Konsulowi. Lecz dowiaduję się właśnie, że zechce on ich wysłuchać tylko za Pańskim pośrednictwem. Dlatego powiedziałam sobie: ubierz się elegancko, Zofio, i idź do niego, on ma dobre serce, opowiedz mu o swoich kłopotach.

A więc, Obywatelu Ministrze, proszę o pomoc! Proszę o przywrócenie mi zapomogi, którą przyznał mi mój przyjaciel Francois, gdy jeszcze był ministrem. Jego sercu zawdzięczam to dobrodziejstwo. Moja zapomoga uwzględniona była w budżecie w wysokości dwóch tysięcy liwrów. Niech mi ją Pan przywróci. Proszę to uczynić!

Jest Pan zbyt młody, żeby mnie znać, ale wielu Pańskich przyjaciół należało niegdyś do

mojego towarzystwa. Oni opowiedzą Panu, kto to jest - ta Zofia. Ale jakiegokolwiek zalety by mi przyznali - nie powiedzą Panu wszystkiego, jeżeli nie przedstawią miłości i głębokiego szacunku, jaki żywię dla mojej Ojczyzny, dla naszych praw i dla Pańskich cnót. Zofia Arnould.”

Minister czytał to, kiwając głową.

Młyny urzędów miały powoli. Zanim zezwolono na przyznanie byłej primadonnie jakiejś nędznej renty, Zofia Arnould została już pochowana.

9. MOZART I KOBIETY

„*Całuję i ściskam cię 1095969437082 razy*
Możesz na tym ćwiczyć wymowę i jestem Twój na zawsze”
- pisał Mozart do swej żony, Konstancji.

Wolfgang Amadeusz Mozart przez całe życie lgnął do kobiet. Czarował je i popierał, kochał i gloryfikował. Nawet najokropniejsza, Vitella, uzyskała przebaczenie: „Tam do licha, ona już taka jest!”

Jako cudowne dziecko siedzi na kolanach cesarzowej Marii Teresy:

- Madame, czy pani mnie kocha?

Żeby się z nim podrażnić, cesarzowa odpowiada:

- Nie!

Wtedy robi mu się smutno i zaczyna płakać.

Odczuwa wielką potrzebę czułości łatwo urazić jego dumę. Śmieje się z byle, czego; śmieje się na całe gardło, jakby niebo się przed nim otwarło. Ale równocześnie płacze z byle powodu. Poważny i rozsądny, rzeczowy aż do przesady jest dopiero wtedy, gdy idzie o rzeczy wielkie: o geniusz, o tworzenie! Jeszcze przed mutacją nagradzano go pocałunkami, które zaraz oddawał. Siostra Nannerl służyła mu za *postillon d'amour* do niejednej sekretnej przyjaciółki: kuzyneczki, córki piekarza czy panny dworu.

„Gdybym miał żenić się z wszystkimi, z którymi się zabawiałem, musiałbym mieć co najmniej sto żon!” oświadcza ledwie dorosły Mozart.

Niewyczerpany źródło wesołości. Radosna, ochocza i ujmująca wrażliwość w dawaniu i braniu.

Łatwo zrozumieć...?

A przecież nie! Gdy arcybiskup Salzburga nazywa go pysznym zarozumialcem, zaczyna nagle drżeć na całym ciele, wytacza się jak pijany na ulicę: bezsilny, zdruzgotany.

Jak łatwo fałszywie zrozumieć lekkość.

Portrety zadają kłam temu wizerunkowi.

Ukazują innego Mozarta! Ukazują go poważnego, nawet zamkniętego w sobie. Niemal ascetycznego introwertyka. Świadczą o tym, jak nagle melancholia może się zmienić w surową

bezwzględność. Oczom nadają one wyraz smutku, ustom złościwości.

„Kilka nędznych portretów skarży się biograf Mozarta, Alfred Einstein. I żaden nie podobny do drugiego!” Maska pośmiertna rozpadła się w kawałki kronikarze owego czasu niewiele zajmowali się Mozartem. Pozostały tylko dźwięki. Lekarze, którzy kochają jego muzykę, przypuszczają czasem, że przejawia się w nich chorobliwa melancholia: kipiące wesołością okresy uintensywnionej osobowości, a pod nimi ciemny strumień przygnębienia. Dźwięki dopuszczają taką diagnozę. Geniusz obrazem choroby?

Melancholia zapewne w tym sensie, w jakim przedstawiają mistrzowski sztuch Durer'a z 1814 roku; w żadnym wypadku nie tępy smutek, lecz usposobienie człowieka uduchowionego, decydujące o jego losie.

Prawdziwy portret Mozarta daje sporządzony, przez Kechla katalog jego dzieł. W dźwięki jego wizerunek. W

Mannheimie, w roku 1778, intonuje te dźwięki na klawesynie. To muzyka człowieka zakochanego, który nazbyt błękitnym niebie dostrzega chmury, a przecież je wielbi, rozrzucony, tulący się do Alojzy! Miłość zuchwała i cielesna a przecież piękna.

Alojza Weber, dziewczyna, którą jak wierzył znał, zanim jeszcze ją poznał: smukła, o wąskich ustach bladej cerze zaledwie ładna. Typ kobiety obrotnej, ponętnej wprawdzie i przymilnej, lecz nie stworzonej po to, aby dawać. Tylko po to, żeby brać.

Mozart, zawsze gotów kształtować najpierw to, co ukochał, dostrzega w Alojzie piękny surowiec bez skazy, czekający na metamorfozę.

Ma wówczas lat dwadzieścia dwa i znajduje się właśnie wraz z matką w drodze do Paryża. Zna już miasto nad Sekwaną, jako dziecko baraszkował tam z madame Pompadour i Paryża nienawidzi. Mozart twierdzi, że woli Angielczyków.

A więc teraz Mannheim - ostatnie ritardando.

Pośród stu trzydziestu sześciu prostokątów schludnego miasta w Palatynacie zapoznaje się z jego bohemą, na krótko przed premierą Schillerowskich Zbójców. A pewnego razu, będąc w kościele razem z młodymi przyjaciółmi, zakochuje się w Alojzie Weber, która swym śpiewem i swą urodą zachwyca wszystkich”.

Na niej opiera się kariera pracowitej rodziny z Palatynatu. Ojciec Frydolin Weber, jest dworskim muzykiem, suflerem, kopistą nut, basistą. Obok Alojzy rozkwitają jej trzy siostry:

Konstancja, Józefa i Zofia.

Alojza jest z nich najpiękniejsza. Kształci się na śpiewaczkę, stoi, jak się zdaje, u progu kariery primadonny. Posiada dobrze ustawiony, miły głos i biegłość techniczną. Uosobienie rokoka: milutka, delikatna, a jednak zimna niczym laleczka z porcelany pustka pod wytworną powłoką.

Mozart płonie namiętnością. Już nigdy w życiu nie będzie tak zakochany! Odważa się na próbę zjednoczenia sztuki z egzystencją, połączenia nieba i ziemi niby łukiem tęczy. Dla Alojzy gotów jest zrezygnować z paryskiego tournee i z planów własnej kariery. Tylko opery dla niej chce jeszcze pisać, razem z nią „robić pieniądze”.

Chce pozostać przy niej i być na zawsze szczęśliwym! Stara się o stanowisko kapelmistrza w Mannheimie i powiadamia ojca, Leopolda Mozarta, że ożeni się z Weberówną, i to z miejsca!

Ojciec, przerażony, odpisuje mu z gniewem: „Jazda do Paryża! I to zaraz!”

Syn posłuchał. „Ojciec jest pierwszym po Bogu” powiada i opuszcza Mannheim.

Alojza płacze przy rozstaniu.

Płacz, primadonno, musisz się ćwiczyć w płaczu dla sceny. Gdyż na scenie się płacze. Czy tylko tam, czy też...?

..Już wkrótce po odjeździe Mozarta piękna mannheimka pocieszyła się. Księżę Palatynatu, Karol Teodor, przeniósł swój dwór do Monachium, a Weberowie pojechali za nim. Ojciec Frydolin został zaangażowany za czterysta guldenów jako śpiewak i sufler, Alojza za tysiąc guldenów jako sopran awans społeczny dla rodziny Weberów.

W Monachium, wracając z Paryża, znów spotkał Mozart ukochaną.

Alojza zupełnie się zmieniła.

Miała już za sobą pierwszy występ w Operze, w uszach brzmiały jej jeszcze owacje, zadzierała więc śliczny nosek wyżej niż kiedykolwiek. Całą sobą dawała do zrozumienia: „Jestem młoda, piękna i odnoszę sukcesy pragnę mnie teraz w wyższych sferach. Im muszę się poświęcić”.

- Patrzcie no, czerwony frak z czarnymi, żałobnymi guzikami! - roześmiała się, gdy stanął przed nią Mozart.

- O rany! odparł. Wolałabyś złote guziki?

- Tak!

Alojza Weber, jeden z tych słowików, które głośno świergocąc, nigdy nie zapominały o

celu swego lotu, widziała w Mozarcie tylko dobrą koneksję, człowieka, który mógłby wystawić jej drabinę do operowego nieba. Teraz nie był jej już potrzebny.

Mozart siadł do fortepianu i zaśpiewał: „Chętnie odchodzę od dziewczyny, która mnie nie chce”. Potem zatrzaskał wieko fortepianu i mruknął z cicha: „Pocałuj mnie w dupę”.

Gdy znów został sam, przez godzinę płakał, chory z rozczarowania. Alojza dała mu kosza jemu, kompozytorowi bez stałego stanowiska.

Ze złamanymi skrzydłami wrócił do Salsburga. Ojciec wziął go w objęcia

- Jedź teraz do Wiednia radził mu. Tam najlepiej będziesz mógł wykonywać swój zawód.

Ale później znów zaczął się pieklić: Weberowie także byli w Wiedniu Protektor Alojzy, austriacki minister wojny, hrabia Hardeck, załatwił śpiewacze engagement do cesarskiej Opery Dworskiej.

Ojciec Frydolin zaraz po przybyciu do Wiednia padł ofiarą apopleksji i wdowa Weber mając w domu cztery niezamężne córki namówiła Alojzę do małżeństwa: „Twoje czterysta dukatów rocznie i łaska ministra to za mało!”

Latem 1780 Alojza Weber stanęła przed ołtarzem w katedrze Św. Stefana z Józefem Lange, aktorem z Burgtheater, słynnym odtwórcą Hamleta; także malarzem i muzykiem.

Potem trzy inne panny Weber Konstancja, Józefa i Zofia poczęły zabiegać o Mozarta. Zawsze lubiły tego młodego kompozytora, który wyglądał tak samo wesoło i melancholijnie zarazem, jak jego czerwony frak z czarnymi, żałobnymi guzikami.

Wdowa Weber zaproponowała mu, żeby zamieszkał w jej domu jako lokator. Mozart, ciągle jeszcze uczulony na nazwisko Weber, dał się złapać na lep.

Ojciec Leopold grzmiał:

- Tę madame Weber powinno się zakuć w łańcuchy

i oprowadzać po ulicach z tablicą na szyi: „Uwodzicielka młodzieży”!

Próżny gniew! W Weberowskim domku trzech dziewcząt Mozart szukał obrazu swej pierwszej wielkiej miłości i po roku ożenił się z tą, która najbardziej przypominała tamtą: z ciemnowłosą, wdzięczną Konstancją.

Wiele go to kosztowało! Ale potem: Stanzerl prawdziwa, ciepła kobietka w domu. W każdym razie Weberka!

Zgoda ojca nadeszła nazajutrz po ślubie. Leopold Mozart był zadowolony, że jego syn nie

został mężem, lecz szwagrem swojej byłej ukochanej.

Scherzo d-moll

Tam, gdzie Haydn śpiewał jako chłopiec i jeszcze jako starzec wywierał wpływ na swoją epokę w Wiedniu, klasyka była żartem!

Tam, gdzie komisje obyczajowe więziły pięknotki, strzygły im głowy, a potem smarowały je smołą panował melanż wiedeński, kiepski wprawdzie, lecz strasznie zabawny.

Stosowano jeszcze tortury i pręgierz; procesy czarownic odbywały się do roku 1776.

Lecz był także Schenbrunn, Prater, piwogródkki, kawa z mlekiem i do tego gazeta.

Wiedeń, w którym występek dawał sobie rendez-vous z muzami. Bogactwo i nędza, grubiaństwo i intelekt, a to wszystko pod panowaniem cesarza ludu, Józefa, światłego monarchy. Opera była jego teatrem marionetek; trajkotała po włosku. Dyrygent włoski, Antonio Salieri, człowiek przeciętny, a przecież centralna osobistość w kręgu primadonn i kastratów, kierował nią marnie, lecz autorytatywnie.

Mozart czuł się kiepsko.

Nie odnosił specjalnych sukcesów i krucho było z zarobkami.

„Moja kochana żoneczko - list do Konstancji - musisz się więcej cieszyć na mnie, niż na pieniądze.”

Spacerując ze swym pieskiem Pimperlem, koncypował rzeczy pokupne: divertimenta, utwory alla turca, tańce niemieckie dla sali tanecznej „Zur Mehlgrube”, wszystko modne, a przecież s z t u k a. Muzyka rozrywkowa dla tych, co płacili.

Sam Mozart był jednym z najlepszych tancerzy Wiednia także zapalonym bilardzistą. Poza tym należał do towarzystwa łuczniczego.

W karnawale występował jako Arlekin. Alojza była Kolombiną. Szwagier Lange Pierrotem. Przy zmianie partnerów rozmowy w wesołym staccato: - „Świetny Hamlet, ten twój mąż, Alojzo! A do tego taki wspaniały Pierrot...” Szesnaście taktów dalej: „Wesoły jak Hamlet, melancholijny jak Pierrot...! Gdybyż tylko można te rzeczy harmonijnie połączyć...”

To, co z Południa, zza Alp, z tym, co bardziej północne. Marzenie i swojska rzeczywistość.

Fżgaro dawał tę możliwość! A wraz z nim Mozartowska Zuzanna. Łatyńska opera, przeniknięta niemieckim duchem.

Anna Selina Storace, zwana Nancy, stała się teraz główną postacią!

Nancy Storace, delikatna blondynka z Północy, o włoskich aksamitnych oczach, miała lat dziewiętnaście, gdy w maju 1786 wystąpiła jako Zuzanna w Mozartowskim *Weselu Figara*. Początek jej życia to jakby dramatyczny utwór z wieloma trzydziestodwójkowymi triolami, bardzo włoskimi, a jednak punktowanymi z niemiecka, gdzie basso i flet miały równorzędne partie.

Nancy Storace urodziła się w roku 1766 w Londynie jako córka włoskiego kontrabasisty i angielskiej flecistki. Mając lat dwanaście zaczęła uczyć się śpiewu u legendarnego kastrata Venanzia Rauzziniego. Ów półmężczyzna był w młodości tak bajecznie piękny, że zawsze powierzano mu role primadonn. Potem jednak pojawiła się typowa dla kastratów straszliwa otyłość; Rauzzini wycofał się ze sceny i został nauczycielem śpiewu w Londynie.

Nancy nauczyła się u niego tak wiele, że już jako piętnastolatka mogła zadebiutować we Florencji i potrafiła zdystansować innego kastrata, wielkiego Luigi Marchesiego. Marchesi popisywał się co wieczór tak zwaną woltą oktawową, półtonowymi pochodami w górę i w dół. ostatnią nutę rozwibrowywał tak potężnie, że nazywano ją „la bomba di Marchesi” bombą Marchesiego. Kiedy pewnego wieczora Nancy Storace zaprodukowała taką samą bombę koloraturową, Marchesi zażądał, aby śpiewaczkę zwolniono.

Nancy za tysiąc dukatów rocznej pensji udała się do Wiednia. Dalszą ucieczką od tego, co włoskie, miało być jej małżeństwo z angielskim skrzypkiem Fisherem. Ów cyniczny wirtuoz bijął ją jednak mocno, tak że sam cesarz zażądał rozvodu i wydalił skrzypka z granic Austrii. Inny mężczyzna zatroszczył się teraz o Nancy był nim baron Raimund Wetzler von Plankenstein. Posiadał on rozległe kontakty towarzyskie, płacił rachunki śpiewaczki i czynił sobie w związku z tym pewne nadzieje. Ale się zawiódł.

Nancy wołała Mozarta.

A on zrobił z niej swoją Zuzannę.

Chodziło o *ius primae noctis*, o prawo feudalnego pana, na podstawie którego hrabia chciał wziąć do łóżka pokojówkę Zuzannę, narzeczoną swego lokaja, Figara.

Na takim podłożu rodziła się rewolucja.

Francuz Pierre Caron de Beaumarchais napisał tę sztukę i dwa lata wcześniej wystawił ją w Paryżu. Beaumarchais, nieokiełznany awanturnik z kupionym tytułem arystokratycznym, handlarz bronią i tajny agent, służący dworak, a równocześnie rozbuchany *gamin*, swoim Filarem zyskał

sobie sławę rewolucjonisty.

Opowiadano, że na paryskiej premierze tłok był tak olbrzymi, iż zaduszono kilka osób. Zdaniem Napoleona wraz z Figarem zaczęła się już rewolucja „*La revolution deja en action!*”

Cesarz Józef II zakazał wystawienia tej znakomitej komedii w Wiedniu jak zwykle „nie z powodów politycznych, lecz ze względu na moralność”.

Lecz Mozart i jego włoski librecista Lorenzo da Ponte postanowili tę właśnie komedię przerobić na operę. Myśleli przy tym przede wszystkim o postaci Zuzanny, która nie chciała być tylko przedmiotem, zwykłą subretką, napastowaną przez hrabiego, lecz żywą istotą kochającą kobietą pragnącą swobody dla swej miłości.

Dworski poeta da Ponte o siedem lat starszy od Mozarta, syn Żyda Jeremiasza Gerbera i jego żony Cheli Pincherle, urodzony w weneckim getcie okazał się wystarczająco wymowny, żeby wyperswadować swemu cesarzowi zastrzeżenia polityczne.

- On oczekuje teraz od nas czegoś w rodzaju niemieckiego wodewilu w języku włoskim powiedział później Mozartowi.

Po czym obydwaj wzięli się do roboty.

Premierę wyznaczono na maj 1786. Sam Mozart objął kierownictwo muzyczne. Miał przy tym do dyspozycji pierwszorzędny zespół.

Paolo Mandini z mediolańskiej Scali miał grać hrabiego, Francesco Benucci Figara. Irlandczyk Michael O’Kelly przewidziany był na „łotra” Basilia, a Bussoni, śpiewaczka o „zachwycającej figurze”, miała wdziać spodnie dziewczęco-chłopięcego Cherubina.

Zuzanna: Nancy Storace.

Jak to często się zdarza, gdy w grę wchodzi Włosi: w Operze pełno jest geniuszów i intrygantów. Jeszcze w czasie prób Salieri i jego stronnicy dają upust swej nienawiści do Mozarta.

Kompozytor Figara w czerwonym surducie i w kapeluszu, obszytym galonem, stoi na scenie i nie zwraca uwagi na to rozrabianie. Stara się operować argumentami czysto muzycznymi i utrzymywać artystów w dobrym nastroju.

- Jesteście wszyscy wspaniali! - mówi ze szczerym przekonaniem i posyła im ręką pocałunki. Potem zwraca się do Nancy:

- Miss, signorina, jeśli można - jeszcze coś ekstra!

Prowadzi ją między dekoracje i całuje.

Mozart podziwia swoją Zuzannę: jej wdzięk, jej skromność, jej dziecięcy urok.

- Odebrałem tej Laschi, Hrabinie, najpiękniejszą arię - powiada żebyś ją zaśpiewała ty, Nancy, Inglesina, Pokojówka.

Ona odpowiada:

- Przyjdź dziś do mnie na kolację.

Mozart przychodzi i zamiast kwiatów przynosi rulon nut z koncertową arią *Non temer, amato bene* (Nie drzyj nigdy, ukochany). Czyta napisaną na niej dedykację: „Dla Mademoiselle Storace i dla mnie”.

W kilka wieczorów później huczy premierowy aplauz dla Figara: „*Bravo Maestro! Viva grande Mozart!*”

A jednak opera ma tylko dziewięć przedstawień. Dzieło Mozarta ustępuje miejsca modnej operze *Cosa rara*, napisanej przez mieszkającego w Wiedniu Hiszpana, Martina y Soler. Potem wchodzi na afisz *Doktor i aptekarz*, wesoła śpiewogra Karola von Dittersdorfa.

Mozart niewiele zarabia na swym Figarze. Tantiemy wystarczają w sam raz na to, żeby Konstancja mogła pojechać na kurację do Baden. Jest w ciąży.

Figaro nie był „operą kostiumową”; nie był dziełem rokokowym o wyłącznie dekoracyjnym uroku. Był utworem współczesnym, krytycznym dziełem sztuki.

To, że cesarz Józef II znalazł dlań jedynie przymiotnik „czarujący”, pozwala zaliczyć go do istniejących do dziś konsumpcyjnych miłośników opery. Jak odłamek lustra odzwierciedla owo słówko Józefa II tragedię geniusza scenicznego Mozarta.

Wkrótce po premierze Figaro pojawia się w Wiedniu Stephen Storace, brat Nancy, blade, chorowity młodzieniec, który żarliwie wielbi Mozarta.

Namawia go:

- Niech pan przyjedzie do nas, do Londynu!

Nancy także chce wrócić do Londynu; bardziej niż kiedykolwiek uważa teraz to miasto za swoją ojczyznę. Intrygi włoskiej partii w Wiedniu i rywalizacja z Alojzją Lange stały się dla niej nie do zniesienia.

- Jedź z nami prosi Mozarta.

Młody Irlandczyk, Michael O’Kelly, także zaklina kompozytora:

- Niech pan jedzie z nami do Londynu! Przykro patrzeć, jak mało tu pana cenią. Nikt

jeszcze nie odniósł takiego triumfu jak pan swoim Figarem! Ale ani cesarz, ani publiczność go nie zrozumieli.

Mozart jest podniecony jak rzadko.

Żywo potakuje przyjaciółom. Zna Londyn, był tam jako chłopiec, klęczał przed grobem Haendla. Nazywano go. Nad Tamizą Miracle of nature. Wiedeń zaś dotąd uważa go za pianistę, parającego się wodewilami.

W Londynie Mozart mógłby zostać drugim Haendlem.

- O rany, jak chętnie bym pojechał! - mówi. - Wiecie przecież, że jestem zagorzałym Angielczykiem. Ale...

- Ale? - pyta Nancy.

Mozart:

- Stanzerl jest przed położeniem. Nie może się podniecać, żeby znowu nie straciła chłopaka, tak jak przed trzema laty straciła Raimunda. Tak, powinien się urodzić nowy chłopak, tutaj, w Wiedniu. Już wariujemy z radości.

W październiku rzeczywiście rodzi się chłopak i na cześć ojca Mozarta otrzymuje imię Leopold. Malec umiera po czterech tygodniach.

Mozart znajduje się na progu załamania nerwowego i finansowego. Gnębi go gospodarz domu i wierzyciele. A partia włoska intryguje w dalszym ciągu.

Nancy, Stephen i O'Kelly jadą do Londynu sami. Niekiedy nadchodzą pocztą pozdrowienia.

Korespondencji Mozarta z Nancy Storace do dziś nie odnaleziono.

Podsumowując bez względu na to, czy współcześni to uznawali czy nie Mozart wznosił rokokową muzykę na szlachetne wyżyny, a równocześnie zadał jej śmiertelny cios.

Niektórzy zdawali sobie z tego sprawę; Neukomm, uczeń Mozarta, nazywał go „muzycznym sankiulotem”. Sztywnej kobiecej strojności, pompatycznej włoskiej operze Mozart ostatecznie rozwiązał gorset. Jakkolwiek posłusznie przestrzegał reguł gry, pozwolił znowu szeroko odetchnąć muzyce. Po wczorajszych sztucznych girlandach tryłów nastąpiły chwytające za serce kantyleny przede wszystkim arie kobiece, które tak bardzo były związane z płcią wykonawczyń, że wirtuozowska, swiergotliwa technika kastratów musiała przed nimi skapitulować.

Mozart żądał „prawdziwych kobiet”!

Kastratom okazywał szorstką pogardę. „Da się im po prostu wymrzeć” pisał w roku 1777 z Mannheimu.

W liście do salzburskiego abbe Bullingera szydził przede wszystkim z owych tradycyjnych oper włoskich, „gdzie primo uomo i primadonna nigdy nie występują razem; w ten sposób kastrat może grać równocześnie kochanka i kochankę, a sztuka staje się tym bardziej interesująca, że podziwia się cnotę obojga zakochanych, posuniętą tak daleko, iż dokładają oni wszelkich sił, aby uniknąć sposobności wypowiedzenia się in publico. Oto ma Pan sposób myślenia prawdziwego patrioty! Niech Pan robi, co tylko można, by muzyka otrzymała szybko tylek, ponieważ to jest najpotrzebniejsze; g ł o w ę już ma”.

A więc precz z bezdusznymi marionetkowymi postaciami, frontem do żywych, kochających ludzi do istot, oddychających pełną piersią!

Mozart tworzył role kobiece tak głęboko ludzkie, że sięgały po nie chętnie także primadonny Salieriego. Ale właśnie z tymi damami były zawsze piekielne kłopoty.

Szczególnie ciężkie przejścia miał z „wprawnym gardłem”, Kathariną Cavalieri właściwie Katchen Kavalier - córeczką nauczyciela z wiedeńskiego przedmieścia Währing. Ponieważ pobierała o wiele wyższą gażę niż Mozart, obchodziła się z nim tak, jakby był jej nadwornym błaznem. W niemieckim singspielu *Urowadzenie z seraju* musiał dla niej wbrew swej woli napisać włoską arię koloraturową *Martern aller Arten* (Żadna groźba sroga) co było artystyczną niekonsekwencją. Także w partii Elwiry zażądała Cavalieri dla siebie specjalnego, błyskotliwego układu.

Mozart godził się dla niej na ustępstwa. Okazał się też usłużny wobec primadonny Catariny Bondini. Gdy podczas próby *Don Giovanniego* w Pradze nie potrafiła odpowiednio oddać okrzyku Zerliny, Mozart do pomógł jej, własnoręcznie uszczypnąwszy ją w pośladek!

O wiele łagodniej obchodził się w Pradze z Józefiną Dušek; chyba szczerze ją lubił. Również Dorota Wendling, jego monachijska Ilia (w *Idomeneo*) zauważyła wkrótce, że Mozart nie tylko ceni jej śpiew, lecz także jej kobiece wdzięki.

Siedemnastoletniej Annie Gottlieb, swej pierwszej Paminie, ofiarował w dowód serdecznego hołdu mały wachlarz. A gdy uboga i zapomniana Gottlieb zmarła w roku 1856, trzymała ów mozartowski wachlarz w sztywnych dłoniach.

Role kobiece, ruchliwe i wesołe, piękne i frywolne. Kiedy Zuzanna przebiera pazia

Cherubina za oficera, fagot i skrzypce tańczą wraz. Kto ma kogo kochać? Zarówno kobiety, jak i mężczyźni uważają, że Cherubin jest Czarującym. A kochają Zuzannę.

Co zaś dzieje się w szkole kochanków - *Così fan tutte?* Dwaj kochankowie przebierają się, by na wzajem uwodzić swoje narzeczone. ów Kwartet zachowuje się nader zuchwale, jak w erotycznych dramatach satyrycznych.

W *Don Giovannim*, pod gładką muzyczną powierzchnią kryje się tragiczna głębia. Donna Anna i donna Elwira nie są nie są kobietami, które tylko przewracając oczami przysięgają zemstę. Obok gniewu i podstępów idzie tu o kobiecą godność, o ochronę znieważonej płci. Metafizyka w nutach.

Postaci kobiece u Mozarta są nie tylko dekoracją dla świata mężczyzn sprawującego hegemonię. Ujmują się za sobą. Litości dla kobiet! Także jako zorganizowany członek związku mężczyzn, w zacisznej kryjówce łoża wolnomularskiej „dobroczynności”, popiera Mozart to hasło.

Trzej panowie ze sterczącymi warkoczykami i ciemnymi żabotami wchodzi do siedziby łoża. Mozart i jego wiedeńscy współbracia Schikaneder, Ebstein i czarny abisyńczyk Angelo Sollman

W foyer zakładają swoje masońskie fartuszki.

- Moja żona - mówi Epstein - zawsze jest zła, kiedy idę do łoża.

- Tak samo zła jest cesarzowa Teresa - śmieje się czarny Soliman. - O rany! Ależ by się złościła, gdyby jej mąż Franz także nałożył fartuszek.

Mozart w zadumie

- Kkobiety, to kochane stworzenia, Nawet wtedy, gdy są uciążliwe i na to nic nie można poradzić. wystrzegajcie się tedy kobiecych sztuczek, to jest pierwszy obowiązek w związku.

- To z twojej nowej opery - pyta Epstein.

Mozaart potakuje

- *Z Czarodziejskiego fletu*. To powinna być prawdziwa niemiecka opera kasowa sztuka jak mówi Schikaneder. Coś bardzo dobrego.

Emanuel Schikaneder, brat z łoża aktor, dyrektor teatru, od czasu do czasu zajmujący się też wypożyczaniem parasoli, Napisał libretto tej opery i sam chce w niej grać

Soliman śmieje się:

- Coś dobrego Więc myślisz tylko o tym, żeby płątały się tam baby, żeby pokazać piękno, a

nie dać zabłysnąć naszej mądrości?

- Nie lekceważ tego - powiada Mozart. - Gdziekolwiek błyszczysz piękno, czy to na scenie, czy tu w sercu, ono rzeczywiście błyszczysz. Służą mi wszystkie primadonny razem wzięte.

Epstein wygładza swój fartuszek.

- Chodźmy już wreszcie - mówi niecierpliwie.

Trzej wolnomularze przybierają swoje najłagodniejsze miny naprawiaczy świata i zatrząskują się za nimi ciemne drzwi.

W kilka lat później, na przedstawieniu *Czarodziejskiego fletu* w Teater Auch der Wiedeń, Schikanedera, pojawił się Beethoven. Stał przy barierze dla orkiestry i wysuwał poza nią głowę osłaniając jedno ucho, żeby lepiej słyszeć.

- Do głębi przejęty i milczący jak mumia, - zauważył dyrygent Ignac Seifried.

Także Goethe wysłuchał *Czarodziejskiego fletu*. Uważał, że Mozart powinien skomponować *Fausta* i zabrać się do drugiej części *Czarodziejskiego fletu*.

Kamień mądrości wpadł w wodę i kręgi rozeszły się. Wpływy Mozarta rozprzestrzeniały się.

Ale samego Mozarta już nie było. W roku 1791 W roku prapremiery swego *Czarodziejskiego fletu*, zmarł w wieku lat 35. Przez półtora dnia leżał w czarnym stroju bractwa śmierci złożony na marach obok swego fortepianu. A potem nastąpił ów pogrzeb opisany w miejskich aktach Wiednia pod hasłem Mozart.

6 Grudnia koło trzeciej po południu, żałobny pochód śpiesznie sunie przez Schuelestrasse. Dwa konie ciągną wiejską furę, do której dwoma rzemieniami przymocowano świerkową trumnę. A obok postępuje czterech żałobników. na twarze zaciągnięte mają czarne kaptury z otworami na oczy. Za nimi idzie kilku mężczyzn. Sami mężczyźni.

Legenda mówi, że wiał wówczas porywisty wicher z deszczem; w rzeczywistości pogoda przez cały czas była bezwietrzna. Temperatura wynosiła trzy stopnie powyżej zera

Nikt nie wie, dlaczego przy bramie cmentarza St. Marx ostatni przyjaciele rozeszli się. Dalej idą tylko oplaceni żałobnicy. Zanoszą trumnę do zbiorowego grobu.

Konstancja Mozart jest chora, leży w łóżku. Gdy później pragnie odwiedzić grób, nikt nie potrafi jej powiedzieć, gdzie on się znajduje. Jako dowód, poświadczający ostatnią drogę jej męża

ma tylko rachunek: „Pogrzeb III klasy, Wolfgang A. Mozart, kompozytor, zgodnie z rozporządzeniem cesarskim osiem guldenów osiemdziesiąt sześć centów, plus trzy guldeny ekstra za wóz”.

Ponieważ przyczyny śmierci do dziś nie wyświetlono, z biegiem czasu rodziły się rozliczne domysły. Współcześni rozpowszechniali pogłoskę, jakoby Mozarta otruił jego rywal, Salieri. Tę wersję podjął poeta Aleksander Puszkina.

Sto czterdzieści lat później wdowa po niemieckim generale, Matylda Ludendorff, starała się za pomocą dziwacznych argumentów wykazać, że Mozart został zamordowany przez wolnomularzy.

Poeta Gottfried Benn, z zawodu lekarz Kasy Chorych, w roku 1930 w swoim eseju Problem geniusza przypuszczał, że była to „melancholia połączona z manią otrucia”.

Lekarze i muzykolodzy przyjmują dzisiaj, że Mozart, osłabiony przez chorobliwą melancholię, zmarł na wirusową grypę.

Prawie wszystkie kobiety z bliskiego otoczenia Mozarta przeżyły go o kilka dziesięcioleci.

Nancy Storace żyła do roku 1817, przeważnie w Londynie.

Alojza Lange wkrótce po śmierci Mozarta rozeszła się ze swym mężem Józefem, przez pewien czas wiodła w Wiedniu próżniacze życie bogatej damy, a potem wyruszyła jako primadonna na sezonowe tournée: do Bremy, Frankfurtu, Hamburga i Amsterdamu. W Eutin pod Hamburgiem odwiedziła wuja, Franciszka Antoniego Webera, i poznała jego syna, a swego kuzyna, Karola Marię Webera, późniejszego kompozytora. Zmarła w roku 1839, mając lat siedemdziesiąt dziewięć, w rodzinnym mieście Mozarta w Salzburgu.

Jej siostra Józefa wystąpiła w *Czarodziejskim flecie*: była pierwszą Królową Nocy. Lecz najmłodsza Zofia, owa mała Weberka, której Mozart poświęcał najmniej uwagi, była jedyną kobietą, która czuwała przy nim w godzinie śmierci.

Konstancja wyszła za mąż w jakiś czas po śmierci Mozarta za swego lokatora, sekretarza poselstwa duńskiego, Georga Nikolausa Nissena, szczerego wielbiciela Mozarta. Zmarła w pięćdziesiąt lat po Wolfgangu Amadeuszu Mozarcie jako wdowa po „radcy von Nissen”. Nikt nie może jej zarzucić, że nie kochała swego pierwszego męża. Nie wiedziała tylko nigdy, kim właściwie był.

10. WIELKA CATALANI

*„Roślinki ludzkie nigdzie nie rosną
wspanialej niż w Italii!”*

- twierdził Vittorio hrabia Alfieri

Portret weneckiej panny: Karnawał 1795.

Ma szczupłą twarz i ramiona. Lecz pełnię kształtów sugeruje ciemny, ruchliwy płomień włosów - delikatna szeleszcząca zasłona, spoza której patrzą przenikliwie czarne źrenice. Jej skóra jest miękka i świeża. Między pięknie ukształtowanymi wargami lśnią małe, wilgotne, zwierzęce ząbki.

Nie ma więcej niż piętnaście lat. Jej piersi wyglądają tak, jakby je malował Botticelli.

Angelica Catalani, śpiewaczka w Teatro La Fenice, stoi wśród karnawałowego gwaru miasta na lagunach i patrzy na mężczyznę, którego kocha.

Pierwsza miłość, najgłębsze, prawie bolesne upojenie.

„On musi to przecież wyczuwać” - myśli; on, Girolamo Crescentini, jej nauczyciel i kolega z Opery.

Crescentini stoi o dwa kroki od niej, bez ruchu. Jego kostium arlekina, brzoskwiniowego koloru, iskrzy się w blasku fajerwerków. Oczy za złotą maseczką pozbawione są wyrazu.

- Nie - mówi z wolna. - Nie, malutka. Jest coś, czego jeszcze nie rozumiesz.

Angelica wciąż milczy. W jej głowie kłębią się myśli.

Wcześniej dojrzała diwa z La Fenice, podziwiana, oklaskiwana, a przecież ledwie dorosła, zastanawia się w tym momencie nad sensem życia. Na co zda się wszelka sława, gdy nie ma nikogo, kto by ją wziął w objęcia i czuł to samo, co ona?

O nabrzeże Canale di San Marco uderza woda - odbijają się w niej tysiące kolorowych świateł - gorące kwiaty, które - nieuchwytnie - spadają z nieba.

I nagle Crescentini znikł...! wchłonął go tłum rozbawionych ludzi.

W dwa dni później, w środę popielcową, można przeczytać w gazetach: „Trzydziestotrzyletni Girolamo Crescentini, ubóstwiany castrato weneckiej opery La Fenice, uciekł z miasta. Powód nieznan.”

Stara historia: Crescentini, ni to mężczyzna, ni kobieta - sam tylko śpiew. Jako dwunastoletni chłopiec sprzedany znachorowi w Państwie Kościelnym. Złożony w ofierze sztuce i pozbawiony męskości - seksualne zero. Stał się wprawdzie bogaty, ale nie był w pełni szczęśliwy.

Angelica dziwi się, że jej oczy są suche. Ta historia brzmi dla niej tak niewiarygodnie, tak nieludzko, że przestaje być tragiczna.

Będąc śpiewaczką, poznała tragizm na scenie operowej. Jako Klitemnestra zamordowała męża, jako Alcesta poświęciła się bogom śmierci, jako Kleopatra przykładła sobie zmię do piersi... Ale fakt, że może dziać się coś takiego, jak ograbianie ludzi z ich naturalnych praw - to pozostawia w niej tylko milczący, zimny gniew.

Określenie „ludzkie prawa” przypomina jej człowieka, o którym podówczas wiele się mówi: Bonapartego, młodego zapalczego dowódcę armii, Korsykanina. On wypisał ludzkie prawa na swym sztandarze. Mógłby stać się karzącym aniołem, człowiekiem zemsty.

„Zemsta za zdradzoną miłość - myśli Angelica i popiołem kreśli sobie na czole krzyż. - Napoleonie, karzący orle, rozpuść stado pokątnych konowałów i cyrulików, którzy w Państwie Kościelnym dopuszczają się takich grzechów. Ojczy nasz...”

Angelica Catalani urodziła się w roku 1780 w adriatyckim porcie Senigallia jako córka ubogich rodziców. Wychowywała się w klasztorze Santa Lucia w Gubbio pod Rzymem. Już jako mała dziewczynka śpiewała w klasztorowym chórze Alleluja tak głośno i tak żarliwie, że wzruszeni wierni padali na kolana.

Ale przeorysza klasztoru uznała to za godne pożałowania. Bądź, co bądź Gubbio należało do Państwa Kościelnego i solowy głos kobiecy w świętym miejscu wciąż jeszcze uważany był za grzech!

Przełożona zabroniła Angelice śpiewać.

Kilku republikanów z Wenecji bawiących tu przejazdem było jednak innego zdania. Odkupili oni od rodziców małą artystkę, kazali ją kształcić i przekazali weneckiej Operze La Fenice. Gdy Angelica zaśpiewała tu po raz pierwszy na scenie, znająca się na rzeczy publiczność zareagowała spontanicznym aplauzem.

Od tego debiutu zaczęła się kariera, która wkrótce wycisnęła piętno na całych dziesięcioleciach: „era Catalani”, owo świetne półwiecze, które miało uczynić primadonny Europy bardziej niezależnymi i pewniejszymi swojej wartości. W bardzo krótkim czasie Angelica

osiągnęła pozycję niemal półbogini. „Catalani - pisano o niej pod koniec jej życia - może być porównywana tylko z sobą samą.”

Większą część życia spędziła w podejrzanym blasku gwiazdy Napoleona. Jako piętnastolatka jeszcze gorączkowo oczekiwała bohatera głoszącego „ludzkie prawa”. Ale już w rok później zaważył na jej losie - jako zdobywca! Na czele szczękającej bronią armii rewolucyjnej przybył do Górnych Włoch, rozpędził weneckie wojska najemne i przefrymarczył republikę na lagunach swemu odwiecznemu wrogowi - Austrii.

Angelica była oszołomiona: jej dziewczęce marzenie o bohaterze Napoleonie nagle rozpadło się w gruzy. W popłochu opuściła okupowaną Wenecję i pojechała do Państwa Kościelnego. Chciała spróbować na własną rękę, w samym Rzymie, grywać solowe role kobiece.

Szukała sojuszników i znalazła ich.

- Jesteś teraz dokładnie w wieku młodej czarownicy - śmiali się przyjaciele. - Mimo to powinniśmy się zdobyć na odwagę!

Okres procesów czarownic, epoka płonących stosów zbliżała się ku końcowi. Spalono już całe tysiące młodych dziewcząt i kobiet, dlatego że słuchały „głosów”, rzekomych głosów Złego, sygnałów otchłani, skierowanych przeciw temu, co boskie.

Jednakże w samym Państwie Kościelnym wciąż jeszcze produkowano owe sprzeczne z naturą głosy, które miały chwalić Boga. Bigoteryjni służalcy dbali o dostawę śpiewających homunkulusów. Watykańscy fabrykanci rzeźniców dobywali noży, aby młodych śpiewaków uwolnić od cielesnej miłości - na chwałę Bożą!

Ale kobietom w Państwie Kościelnym tak jak dawniej śpiewać nie było wolno. Prawnuczki owych Maryj i Magdalen, które niegdyś płakały na Golgocie, musiały milczeć, nieme jak ryby - symbol Piotrowy.

Święte oburzenie w sercu dziewiczej Angeliki! Źródłowe zapisy są skąpe w szczegóły, ale jedno jest pewne: w karnawale 1799 Angelica Catalani zaśpiewała zagrała na scenie rzymskiego Teatro Argentina *Ifigenię* Giuseppe Moski i stała się tym samym pierwszą znaną z nazwiska primadonną, która otwarcie złamała apostolski bojkot: „*mulier taceat in ecclesia*.”

Zanim powszechny aplauz znów zmienił się w wątpliwości, Angelica opuściła miasto nad Tybrem i pojechała do Mediolanu. I tym razem na własną rękę, bez pomocy impresaria, odniosła w

roku 1801 w słynnym Teatro alla Scala serię triumfów. Tak podkreślała przy tym swoją kobiecość, że publiczność rozumiała jej dążenie: ta śpiewaczka nie chciała być kokietką w tradycyjnym stylu, lecz nawiedzoną „archanielicą”, odtwórczynią.

Obojętne, świadomie czy nie, Angelica Catalani była tą kobietą, która ostatecznie wywalczyła autonomię zawodowemu statusowi włoskich primadonn.

Jej sceniczne zwycięstwa w Rzymie i w Mediolanie, śmiały afront, jaki zadała kanonicznej ustawie zakazującej kobietom śpiewać, umocniły nie tylko jej własną wiarę w siebie, lecz także jej koleżanek. W następnych latach Pierwsze Damy opery zdobyły sobie więcej autorytetu niż kiedykolwiek przedtem.

Ta nowa pozycja społeczna pociągała za sobą także konsekwencje artystyczne. Angelica, pełna sił roślina ludzka, odrzucała oferty feudalnych protektorów i zdała się zupełnie sama na swe możliwości śpiewacze. Rezygnowała przy tym z niektórych typowych broni wczorajszych primadonn. Popisy siły wokalne jej poprzedniczek, łechcące zmysły monotonne śpiewy i powierzchowne, epatujące koloratury nie wydawały jej się już tak ważne. Przy całej wirtuozerii starała się hamować bezduszną dźwiękową na rzecz nowej naturalności.

Chciała być czymś więcej niż „bezmyślną świergotką”.

W II roczniku „Efemeryd Włoskich” pisano wówczas o Angelice Catalani: „Czyste harmonicznie, srebrzyste brzmienie głosu przemawiające do najbardziej wyczulonych zmysłów, owe tony, które melodyjna natura wygrywa na jej organach eterycznymi palcami, to z miłą pieśczęcią, to znów uderzając z nieprzeczuwaną siłą, wyróżniają tę śpiewaczkę, przyoblekającą swój kunszt w naturalne szaty, a rzadko tylko w artystyczne sztuczki”.

Przy całym szacunku: lata walki włoskich primadonn już minęły.

Fale burzy i naporu wygładziły się, przechodząc w rutynę. Angelica, dokonawszy decydującego przełomu oraz zdobywszy sławę i uznanie, weszła w tryby normalnego europejskiego życia operowego.

Wzywała ją Lizbona.

Przez pięć lat śpiewała jako świetnie płatna primadonna na braganckim dworze królewskim i poznała Portugalię jako kraj, w którym wybitni artyści operowi rzeczywiście mogą zgromadzić ogromne bogactwa.

Gorliwie zajmujący się muzyką francuski jezuita Jean Jacques Sonetti opowiadał na

przykład o portugalskiej przygodzie owej Samparini, „która podczas burzy na morzu postradała zmysły, ale poza tym robiła znakomite interesy jako śpiewaczka i tancerka; obsypywano ją diamentami w Portugalii, gdzie dziewczętom z teatru wystarczy tylko schylać się i zbierać je; więc ona schylała się i brała”.

Ponieważ Catalani także nie miała nic przeciw zarabianiu pieniędzy, pozwoliła się w Lizbonie obsypywać podarunkami. I wzbogaciła się dodatkowo: spotkała znowu swego dawnego przyjaciela, Crescentiniego! Zagoiły się już rany pierwszej miłości; mogła teraz wielkiemu kastratowi bez wzruszenia patrzeć w oczy.

Crescentini osiadł w Portugalii nie tylko jako gwiazdor-śpiewak, lecz także jako impresario.

- Wy, kobiety, robicie nam teraz coraz większą konkurencję - mówił. - Wkrótce dojdzie do tego, że nasze partie sopranowe śpiewać będą tylko kobiety.

- Byłoby to najnaturalniejszą rzeczą w świecie - odparła Angelica Catalani.

Kastrat pominął tę uwagę milczeniem i zaproponował Angelice kontrakt primadonny w swojej własnej trupie operowej. Zapłacił jej sensacyjną sumę 50 000 franków. (Dla porównania: sopranista Matucci, zaangażowany również do ról primadonn, otrzymał tylko 18 000 franków.) Angelica śpiewała w dziesięciu rozmaitych operach; w trzech z nich była partnerką Girolama Crescentiniego.

Z jednej strony ze współczuciem, z drugiej z przykrością dowiedziała się któregoś dnia o wydarzeniu, dowodzącym wyraźnie, jak po staroświecku kastraci bronili swego zachwianego już autorytetu. Skądinąd tak dystyngowany i miły w obejściu Crescentini rozkazał za sceną pewnemu tenorowi, żeby ten natychmiast się przebrał i zamienił z nim kostium. Tenor mianowicie był tak „bezczelny, że wystąpił w stroju lamowanym czerwienią, podczas gdy sam Girolamo ubrany był tylko na czarno.

- To prowokacja ze strony tego dumia - złościł się kastrat. - Żeby tenor ośmielił się ubrać strojnziej niż primo virtuoso!

W roku 1803 Crescentini pożegnał się z Lizboną. Pojechał do Wiednia.

Natomiast Angelica wyszła za mąż!

Jej mężem został Paul de Valabregue, attache napoleońskiego poselstwa w Lizbonie, elegancki, smukły arystokrata o nienagannych manierach. Catalani wyznała Później, że nigdy nie kochała tego Francuza. Do małżeństwa z Valabregue skłoniły ją inne względy. Po pierwsze ten

ceniony w najwyższych sferach człowiek miał wyemancypowaną primadonnę uczynić kimś także w sferach towarzyskich. Po drugie Angelica potrzebowała właściwych zawodowemu dyplomacie umiejętności pertraktowania. Valabregue miał jej służyć jako impresario i szef informacji.

Od pierwszego dnia świeżo upieczony małżonek primadonny mienił się Paulem de Valabregue-Catalani. W ten sposób nazwisko córki rzemieślnika z Senigallii zyskało absolutną równość ze starofrancuskim nazwiskiem arystokratycznym.

Rozmowa przy stole, 1805.

- Madame, mam dla pani sensacyjną informację. Prawdziwa to satysfakcja!

- Proszę mówić, monsieur! - Małżonkowie zwracają się do siebie przez „pan” i „pani”, jak to jest przyjęte w wytwornych sferach.

- Napoleon, zgodnie ze swymi kompetencjami króla Włoch, zakazał kastrowania mężczyzn, i to pod karą śmierci.

Sztućce Angeliki zadzwoniły o talerz. Przez całą minutę milczy pod wrażeniem tej wiadomości. Lecz potem zaczyna się śmiać, cicho i pogardliwie:

- Pański wielki Napoleon. Wyobrażam sobie, dlaczego on...

- Co pani ma na myśli, madame?

- Prawa człowieka, jeśli o tym pan myśli, monsieur, prawa człowieka nie odegrały przy tej decyzji w ogóle żadnej roli.

- A zatem?

- Wyłącznie względy wojskowe, monsieur! Cesarz potrzebuje żołnierzy. Eunuchami nie wygra żadnej wojny. Chce mieć prawdziwych mężczyzn! Chłopców, którzy potrafią walczyć, zabijać i - gwałcić.

Karcące spojrzenie Valabregue'a zdaje się ważyć pół cetnara.

Angelica przeprasza.

- Są dalsze informacje, monsieur?

Valabregue potakuje:

- Mam na widoku kontrakt na gościnne występy na czas dłuższy. I to kontrakt znakomity.

Jeśli pani się zgodzi, madame...

- Dokąd?

- Do Paryża! Jeśli pani tam wystąpi, sam cesarz przyrzekł zjawić się w Operze.

Cesarz Napoleon I interesował się operą; dawała mu ona sposobność zmierzenia się z półbogami sztuk pięknych. Zaszyty w mroku łoży, mógł roztaczać swój słynny, milczący demonizm i odwracać ogólne zainteresowanie scenicznymi wielkościami ku sobie.

Tylko w Wiedniu mu się to nie udało!

W Wiedniu cesarz zapłakał. W roku 1805 niezmiernie piękny sopran wzruszył Napoleona Bonapartego do łez.

- Jak to możliwe, żeby człowiek mógł śpiewać tak bosko! - zaszlochał.

- To potrafi tylko Crescentini! - szepnął adiutant.

W tym samym czasie słuchał także w wiedeńskiej Operze słynnego kastrata filozof Artur Schopenhauer.

„Crescentini - tak pisał ów sceptyczny wróg kobiet w swoim dzienniku podróży - być może najcudowniejszy z wszystkich kastratów! Jego nadnaturalnie piękny głos nie da się porównać z żadnym głosem kobiecym. Nie ma pełniejszych i piękniejszych tonów tak srebrzystych czystych, które z niepojętą siłą rozbrzmiewają w każdym zakątku sali, to znów zamierają w najcichszym piano.”

Cóż za pochwała: Crescentini, nieporównywalny z żadną kobietą - „nadnaturalnie piękny”.

Napoleon nie wahał się ani minuty z zaproszeniem kastrata do Paryża. Crescentini - jak sztychła „Allgemeine Musikalische Zeitung” - należy do tych skarbów sztuki, które cesarz przewiózł z Wiednia do Paryża.

Jesień 1806.

Wielka Opera francuska w blasku niezwyklej atrakcji. Zjawił się *tout Paris*, aby po sopranie Crescentinim podziwiać teraz zwycięską, legendarną Angelikę Catalani.

W swej dworskiej łoży czeka cesarzowa Józefina...

Piękna Kreolka jest swobodna i spokojna. Z zainteresowaniem patrzy na nią publiczność: błękitnej krwi panowie i uróżowane damy. Dekolt cesarzowej, będący niewątpliwym ukoronowaniem jej toalety kroju tuniki, jest prowokująco głęboki.

Józefina rozkoszuje się tym, że na razie jest sama w łoży i wobec tego jest główną postacią galowego wieczoru. Dopóki nie przyjdzie On, owa napuszona litera N, przedstawienie nie może się rozpocząć. Bez niego nic się nie dzieje w Paryżu. On jest jaskrawym, wszystko ogarniającym słońcem nowego cesarstwa Francuzów.

W tej chwili cesarz jeszcze „rządzi”. Zapewne jest przy nim minister policji Fouche... i

Talleyrand, ta „kupa gnoju w jedwabnych pończochach”.

„Czekać - myśli Józefina, poddając się równocześnie krzyżowym spojrzeniom Iorgnons - czekać; cóż to za rozkosz!”

Angelica także musi czekać. Lecz ją to irytuje. Primadonna tak bardzo przywykła do swej pozycji pierwszej damy, że teraz każde czekanie wydaje jej się po prostu obrazą.

Uszminkowana już i w kostiumie, w tunice Ifigenii, siedzi w operowej garderobie i myśli o Napoleonie, który teraz bardziej niż kiedykolwiek wydaje jej się Marsem - nie Apollinem.

Jakże to było...?

Niecałe dziesięć lat temu wmaszerował do Mediolanu. „Włosi są jedynym narodem, który potrafi komponować!”- oświadczył i natychmiast zbliżył się do jednej z gwiazd opery. Dwudziestoczteroletnia primadonna z Mediolanu, Giuseppina Grassini, musiała mu na czarownej wyspie, Isola Bella, śpiewać *con amore* swoje wielkie arie.

Angelica zna Giuseppinę Grassini; ładniutka córka wieśniaka z okolic Mediolanu została wtedy jej następczynią w Teatro La Fenice w Wenecji. w jednej ze wspaniale wystawionych oper Cimarosy czarowała damy swym śpiewem, a panów wdziękami swego ciała. „Jej czar tkwi w dole, w niskich tonach” - chwalili koneserzy.

W trzy lata później, po bitwie pod Marengo, Napoleon, z wawrzynem we włosach, po raz drugi przybył do Mediolanu. Znowu zaprosił Grassini na prywatną audiencję.

- *Bon soir, madame!* Tutaj jest szampan, tam parawan i krzesło do złożenia sukni. *Deshabillez-vous!*

Primadonna została jego kochanką. Zabrał ją z sobą do Paryża, kazał jej wystąpić z okazji święta narodowego w świątyni Marsa razem z ośmiuset śpiewakami i muzykami oraz przyznał jej dotację w wysokości piętnastu tysięcy franków. Zapewne musiała mu przyrzec, że nikomu nie powie o tej sumie.

Posłuszna śpiewaczka dotrzymała obietnicy - nawet wówczas, gdy już dawno uciekła z pewnym skrzypkiem...

Ktoś puka! Angelica budzi się nagle z zamyślenia.

Dyrektor Opery wchodzi do garderoby i prosi primadonnę na scenę.

- Cesarz już jest - powiada i dodaje: - *Eh bien, madame, jeszcze to!* - z uśmiechem wręczając jej białą kopertę.

Wydrukowane jest na niej wielkie N. Nadawca prosi o prywatne spotkanie, punktualnie o północy w pałacu w Tuileryach.

Angelica drży. Potem wchodzi na scenę.

Ifigenia, pieśń nad pieśniami młodej kobiety, która ma złożyć swe życie w ofierze po to, żeby odwróciło się szczęście wojenne. Tego wieczora w śpiewie Angielki w Paryskiej Operze nie brzmi zbyt wiele wiary w bogów. Raczej protest przeciw owemu królowi, Thoasowi, który już przed Napoleonem żywił pogardę dla ludzi.

Aplauz spada na nią jak zimna nawałnica. Paryż chwali po dyktatorsku. Lecz primadonna dziękuje z włoską dumą; nie zgina przy tym karku.

Przed wyjściem dla artystów czeka już dworski ekwipaż; pachnące piżmem siedzenia, szczelnie zaciągnięte firanki. Angelica wsiada, naturalnie bez męża. Ma jechać dopałacu.

Wkrótce stoi w gabinecie, w którym pracuje Napoleon.

Cesarz ma trzydzieści siedem lat i wygląda tak, jakby myślał tylko o jednym: o blokadzie kontynentalnej przeciw Anglii. Przybrał minę człowieka pracy i w tym momencie nie jest już orłem - raczej sową, poważną i przebiegłą. Znikły jego gniewne zmarszczki; czoło jest bladym, gładkim bastionem woli.

Odkłada pióro.

- Madame - mówi powoli, a jego szare oczy patrzą na nią tak, jak gdyby mogły odczytać tajemne pismo jej duszy. - Nie lubię, kiedy kobiety zajmują się polityką!

Brzmi to jak wyrzut.

- To dla mnie zaszczyt, sire - szepcze Angelica i mimo woli pochyła się w dworskim ukłonie.

Napoleon całuje ją w rękę i prosi, żeby usiadła.

- Oto szampan, madame - powiada. - Czy fotel jest dość wygodny?

Patrzy na nią przenikliwym wzrokiem.

Z rzadka padają słowa, rozmowa kuleje. Jest tak, jak gdyby zatrzymały się wszystkie zegary. Lecz za to tyka tysiąc maszyn piekielnych, gdzieś w ukryciu, może także za owym parawanem.

- To była najstraszliwsza godzina w moim życiu - opowiada Angelica mężowi przy śniadaniu. Choć była przygotowana na najzacieklejszą obronę, nie zaszło nic, absolutnie nic.

- Nic? - pyta Valabregue. - Żadnej propozycji, ani czegoś w tym rodzaju...?

- Propozycji? - zamyśla się Angelica. - Chyba tylko taka: cesarz ofiarowuje mi sto tysięcy franków, jeśli zostanę w Paryżu jako primadonna.

- Jako j e g o primadonna? - Valabregue z całym spokojem ociera usta. - Co pani odpowiedziała?

- Odmówiłam. nie

- Odmówiła pani?! - Teraz traci jednak spokój.- Nie przełknął już ani kęsa - jęczy.

Angelica:

- Jedźmy do Anglii. Przełamiemy blokadę kontynentalną jako emigranci. Zgodziłby się pan na to, monsieur.

Valabregue wzrusza ramionami.

- Franki czy funty, wszystko jedno!

Ostrożnie rozbija jajko i kończy śniadanie.

„To kasjer - myśli Angelica. - Tylko kasjer, nic więcej! Człowiek, który widzi tylko pieniądze, cnota jest mu obojętna.”

Lecz ona sama uważa się za coś o wiele, wiele wyższego - za „virtuosę”.

W słowie *virtuosa* zawiera się *vartus* - a więc cnota. W dawnym, przez świętego Augustyna ustalonym obrazie świata przyjmowano, że celem dzieła sztuki nie powinien być sukces, lecz chwała Boża. Myśląc o sztuce śpiewaczej mówi Augustyn: „Kto szuka tylko sławy i błyszczącej monety, sprzedaje swój głos komuś innemu!”

Dla tak wszechstronnie wykształconego człowieka, ja-kim był Haendel, te słowa m i a ł y z n a c z e n i e - mimo całego zrozumienia kompozytora dla gospodarczych i organizacyjnych konieczności. A mimo to, jak wiemy, Haendel nie znalazł właściwego *modus vivendi* dla aż tak wielkiej cnoty.

„Virtuosi” i kompozytorzy z rzadka tylko mieli w ogóle sposobność kultywować czystą *virtus* - a więc cnotę. Ich sztuka była przede wszystkim t o w a r e m - wartością wymienną, która przynosiła im pieniądze lub władzę. Władzę także w sensie augustiańskiej myśli Tołstoja i jego *Sonaty Kreutzerowskiej*: władzę nad umysłami i sercami.

Już w ogrodzie Edenu pełno było pokus; jakże mógłby być od nich wolny raj, utracony po grzesznym upadku człowieka...?

Po to, aby przenieść cnotę artystyczną w tak zwane życie kulturalne, potrzeba było prawie

zawsze przedsiębiorcy. Włosi określają go słowem „impresario”.

Impresario, następca feudalnego mecenasa, podjął się od połowy XVII wieku - przedstawiania wirtuozowskich osiągnięć możliwie szerokiej, a przy tym gwarantującej zyski publiczności. Prywatne przedsiębiorstwa operowe wymagały organizacji, finansów, wysiłku produkcyjnego, a często także i transportu. wirtuoz, zdany na współpracę z impresariem, często popadał w konflikt z przedsiębiorcą, a patrząc na to obiektywnie - często był też wyzyskiwanym niewolnikiem kultury.

Impresario natomiast, powodowany koniecznością komercyjną, zbyt łatwo zbaczał na drogi odległe od sztuki. Musiał naturalnie, mając na względzie sukces kasowy, ponosić także ryzyko. Na przykład Francesco Mionei, impresario boloński z czasów Catalani, na widok czerwonych cyfr, podsumowujących rachunki za sezon, padł trupem. Gdy wobec tego pokazano rozliczenia owemu człowiekowi, który żyrował weksle, on także dostał ataku serca i upadł obok zwłok Mioneiego. Dopiero trzeci przedsiębiorca, niejaki signor Mazzini, okazał się na tyle silny, żeby przeżyć deficyt.

- W przyszłości zechcą uprzejmie umierać wirtuozi - powiedział chłodno.

To jasne oświadczenie wyzwoliło w burmistrzu Bolonii spontaniczny lament.

- Nie! - zawołał. - To raczej my, ojcowie miasta, zobowiązujemy się utrzymać Operę przy życiu.

Rozpoczęto udzielanie subwencji z wpływów podatkowych, „nowoczesną gospodarkę operową”. Krzewienie kultury stało się zadaniem publicznym.

Sprzedawanie wartości kulturalnych w zorganizowanym świecie zakłada przede wszystkim pewien stopień rozgłosu, a więc sławę. Na przykład szeroko rozpowszechniony kult primadonn zastępuje przymus ciągłego odważania wartości kulturalnych pod względem estetycznym. Wysoki stopień rozgłosu oszczędza impresariowi i publiczności konieczności myślenia. Surowa selekcja stwarza tu *modus vivendi*, a jeszcze lepiej: szansę przeżycia dla przedsiębiorcy kulturalnego.

Rozgłos jest gwarancją sukcesu, a „nic tak nie popłaca, jak sukces”.

Licznym impresariom wydawało się, że łatwiej odniosą sukces, jeśli miast zajmować się wielkimi teatrami i wędrownymi trupami operowymi, zostaną agentami pojedynczych gwiazd. Nie chcieli być już dłużej przewodnikami karawan, lecz pogromcami primadonn. Gdy powierzone im damy postępowały przynajmniej tak, jakby zależało im na sztuce, impresariowie mieli na oku

korzyści handlowe.

Wielu z tych ludzi pracowało - co jest przyjęte w zawodzie maklerów - za procent od dochodów. Inni spekulowali na małżeńskiej wspólnocie majątkowej - żenili się ze swymi primadonnami i stawali się naturalnymi użytkownikami ich sławy. Do „augustiańskości” czy choćby chwały wirtuozostwa naturalnie się to nie przyczyniało.

Jeszcze około roku 1780 angielski ekonomista i moralista, filozof Adam Smith, skarżył się na „ogromnie wysokie wynagrodzenia gwiazd operowych”: „Jakkolwiek pogardzamy tymi ludźmi, wynagradzamy ich jednak w najbardziej rozrzutny sposób!” Lecz w dobre dwadzieścia lat później, gdy do Londynu przybyła Catalani, wczoraj jeszcze skarżący się Anglicy gotowi byli wirtuozerię tej nadzwyczajnej primadonny opłacić rekordową sumą stulecia: 90 000 gwinei (ok. 150 000 dolarów wg dzisiejszych obliczeń) za jeden jedyny wieczór benefisowy.

Możemy się domyślać, że za ów głos kupiono nie „virtus”, lecz „fetyusz”. I tym samym jesteśmy już blisko człowieka, który jako najwybitniejszy następca Adama Smitha, także w Londynie, zdefiniował fetyszystyczny charakter towaru - blisko Karola Marksa.

Pasmo triumfów!

Rok 1807 obchodzono w brytyjskiej stolicy jako „rok Catalani”. Rozgrymaszeni miłośnicy opery byli gotowi płacić Panu Valabregue-Catalani trzykrotnie wyższe ceny za swe miejsca w łóżach. Kiedy pewnego wieczoru primadonna czuła się niedysponowana i nie mogła wystąpić, można było zobaczyć, jak ta właśnie najwięcej płacąca śmietanka publiczności demolowała z wściekłością krzesła i ławy.

Angelica Catalani stała się fetyszem operowym swoich czasów, wszystko przewyższającym, wyjątkowym wydarzeniem. Londyn zamieniał połyskliwe bogactwa na jej nader światową „virtus”.

Po upadku Napoleona Angelica znowu pojechała do Paryża. Ale zaledwie dała tam pierwsze koncerty, gdy cesarz niespodziewanie powrócił z Elby.

Angelica ponownie uciekła do Anglii.

Dramatyczna partia szachów między cesarzem a primadonną zakończyła się dopiero po klęsce Napoleona pod Waterloo.

We Francji panowali teraz znów Burbonowie. Powierzyli oni Catalani kierownictwo Włoskiej Opery przy rue Favart i przyznali na to subwencję w sumie 160 000 franków. Lecz

Angelica - tymczasem już matka trojga dzieci - nie podołała temu zadaniu.

Chaosu dopełnił jej mąż. Dzięki twórczym osiągnięciom żony elegancki arystokrata znalazł się w najwyższych kręgach finansjery i uważał za swój reprezentacyjny obowiązek przepijanie i przegrywanie wyśpiewanych przez żonę pieniędzy.

Theatre Italien, zaniedbany i zdemoralizowany, usychał. Catalani zrzekła się jego dyrekcji. Jej następcą została inna samorodna „roślinka ludzka” z Włoch: kompozytor Gioacchino Rossini z Pesaro.

Lecz sława Catalani jako śpiewaczki pozostała niezachwiana. Majestatyczna godność tej jedynej w swoim rodzaju artystki, zdumiewająca precyzja jej strun głosowych i - przede wszystkim jej rozgłos wciąż były trwałymi, dobrze dającymi się sprzedać klejnotami.

Na wielki kongres pokojowy w Akwizgranie, na którym uroczyście święcono zwycięstwo nad Napoleonem, zaproszono także Angelikę Catalani. Tysiąc wybitnych gości przyjmowało ją z honorami, wśród nich król pruski Wilhelm III, cesarz Austrii Franciszek, car Rosji Aleksander, księżę Wellington oraz księżęta Metternich i Blucher.

Angelica śpiewała *Non. piu andrai*, barytonową arię z *Figara* Mozarta.

- Madame, wykonuje pani pracę mężczyzny - drwił księżę Metternich. - Proszę, niechże pani ograniczy się w tym tylko do sceny operowej!

Lecz pruski marszałek Blucher inaczej zareagował na Mozartowską arię. Z błyskiem w oczach stanął przed śpiewaczką i wyskrzeczwał jej pieśń Papagena: *Kobietkę lub dziewczkę*.

Angelica biła brawo:

- Teraz pokonał pan nie tylko Napoleona, lecz także Catalani!

Droga sławy wiodła dalej...

Berlin, Monachium, Wiedeń, Sankt Petersburg. I zawsze Londyn, i zawsze Paryż. Angelica Catalani wzbogaciła się tak, jak chyba żadna primadonna przed nią. Baron Rotszyld zaofiarował jej się jako doradca majątkowy i pomógł jej w założeniu we Florencji „Fundacji Catalani”. W obszernej komfortowej willi śpiewaczka zaczęła bezpłatnie udzielać nauki śpiewu utalentowanej młodzieży. Biały dom nad Arno rozbrzmiewał świergotem pieśni zmysłowymi ariami.

Pod koniec życia Angelica sprawiała wrażenie zachodzącego słońca; promieniowała jeszcze ciepłem, choć dawno już przekroczyła swój zenit.

Gdy miała lat sześćdziesiąt dziewięć, we florenckiej willi zameldował się nagle

nieproszony gość: cholera!

Przeżona Catalani uciekła do Francji.

Cholera podążyła za nią.

Jako jedna z pierwszych ofiar straszliwej zarazy wielka primadonna zmarła 12 czerwca 1849 w Paryżu. Razem z nią znikły ostatnie relikty opery rokokowej.

11. PRZEBIERANKA

„Sztuka *bel canta* skończyła się właściwie wraz z kastratami;
trzeba to przyznać, choćby się nawet nie pragnęło ich powrotu.”

Gioacchino Rossini

Koniec z łagodnym sypaniem różanych płatków. Koniec ze wzdychaniem, z mgiełką pudru. Koniec z czarem rokokowych kokietek.

Nowy, gorący witalizm! Niebo i piekło zarazem...

Przykładu dostarcza ostatnia uwaga reżyserska do słynnej „primadonnowej opery Cherubiniego, *Medei*:

„Na jej skinienie pojawia się rydwan z ziejącym ogniem smokiem, który unosi ją w powietrze. Trzęsienie ziemi i deszcz ognisty; a świątynia i pałac rozsypują się w gruzy,

Luigi Cherubini, florentczyk osiadły w Paryżu; prawdziwy „rzeźbiarz opery”, zaspokajał masowy głód widowisk, a równocześnie odkrył nową dramaturgię: płomienny oddech opery ratunku i wyzwolenia. I choć przy pracy poczynił sobie po napoleońsku jak nikt inny, Napoleon go nie znosił. Zamknął przed Cherubinim Wielką Operę Paryską.

Lecz zagranica nastawiała uszu.

Zwłaszcza Wiedeń! Ludwig van Beethoven, honorowy obywatel rewolucji francuskiej, proklamował Cherubiniego „największym żyjącym kompozytorem operowym” i wypożyczył sobie Pouilly’ego, librecistę niedocenionego Włocha, do własnych operowych planów.

W roku 1805, w siedem dni po wkroczeniu do Wiednia francuskich wojsk pod dowództwem marszałka Murata, Beethoven wystawił tam swoją operę ratunku i wyzwolenia - *Fidelia*. Jej konflikt dramatyczny: bunt przeciw tyranii.

Wielu wojskowych z francuskiej armii okupacyjnej przyszło do teatru na premierę. Sam Napoleon się nie zjawił. Wolał płakać, słuchając wzruszających tryłów kastrata Crescentiniego.

Prapremiera *Fidelia* stała się klęską. Beethovenowska pochodnia wolności nie zapłonęła.

Rozgniewany mistrz zabrał się do przerabiania opery.

Fidelio - nom de guerre Leonory, żony więźnia politycznego, Florestana. Młoda kobieta w męskim przebraniu.

Męską rolę *Fidelia* śpiewała dwudziestoletnia primadonna Anna Milder. Beethoven ufał jej bezwzględnie, nawet po niepowodzeniu premiery, a przyjaciel Goethego, Karl Friedrich Zelter, dyrygent i mistrz wolnomularski równocześnie, był zdania, że „ta kobietka ma głos jak dzwon”.

Anna Milder, owa primadonna, która później odwiedziła w Rewlu staruszkę Gertrudę Schmeling-Mara, urodziła się w Konstantynopolu jako córka cukiernika i garderobianej w tamtejszym poselstwie austriackim, a do Wiednia przyjechała jako pokojówka pewnej arystokratycznej damy. Odkrył ją przyjaciel Mozarta, Schikaneder, a wróg Mozarta, Salieri, wykształcił. Rzeczywiście posiadała „głos jak dzwon”.

Gdy druga wersja *Fidelia* również nie odniosła sukcesu, narzeczony primadonny, jubiler nazwiskiem Hauptmann, zabronił jej dalszych występów.

- Głupi osio! - sarkał Beethoven.

Anna Milder śpiewała w dalszym ciągu. A kiedy butny Hauptmann, który tymczasem został jej mężem, upierał się przy tym, żeby przestała śpiewać, bez namysłu wzięła z nim rozwód.

Dopiero w trzeciej redakcji Beethovenowskiego *Fidelia*, z roku 1814, Anna Milder-Hauptmann odniosła sukces - także osobisty.

„Bije godzina zemsty!” - grzmiał jej potężny, wibrujący głos w drewnianych murach scenicznego więzienia. Jak rwący się do czynu bohater - pewny siebie, o stalowych nerwach i pełen namiętności - krążyła po lochu twierdzy, cierpliwie znosiła miłość córki naczelnika więzienia, Marceliny, i w końcu przystawiła pistolet do piersi tyranowi, który uwięził jej Florestana.

„Kto uroczą ma kobietę” - radował się chór przy końcu opery, a Anna Milder-Hauptmann, szlochając, stała przed rampą i w tym momencie odkryła swe powołanie. *Fidelio* - urocza kobieta w spodniach! Takie właśnie role musi grywać w dalszym ciągu - myślała primadonna i czuła się niczym *primo uomo* nowej epoki operowej.

Zmierzch kastratów...

Pozorny powód: włoskim fabrykom rzeźniców zakazano działalności pod karą śmierci. Istotny powód: opera stała się bardziej realistyczna, publiczność bardziej oświecona.

Nastał czas wielkich zmian. Kobiety przejmowały coraz więcej klasycznych ról kastratów. Wiele z nich sięgało znacznie dalej - także po partie męskich bohaterów! Ten nowy typ ról robił taką karierę, że wkrótce szczyły się nim także sceny dramatyczne.

W roku 1782 można było przeczytać w pewnym niemieckim almanachu teatralnym: „Niemieckie aktorki szczególnie upodobały sobie męskie role”. W Gocie niejaka madame Abt porwała się nawet na rolę Hamleta! Aktor, który grał tę rolę przed nią, przekazał jej jako rekwizyt sceniczny nie zwykle używaną, lekką szpadę, lecz wyjątkowo ciężką hiszpańską szablę. Rezultat: madame Abt załamała się pod ciężarem swej męskiej roli.

Lecz nie był to bynajmniej powód do kapitulacji dla jej następczyń. 31 października 1812 Goethe zanotował w swoim dzienniku teatralnym, że pewna śpiewaczka, „bardzo dzielnie - i dość osobiwie - zagrała jako kobieta Mozartowskiego Tytusa”. Niedługo później śpiewaczka Karolina Botgorschek przejęła tenorową partię szlachcica Belmonta w *Urowadzeniu z seraju* Mozarta.

Na scenie dramatycznej czy operowej damy w spodniach budzą tak wielkie zainteresowanie, że wreszcie w pewnym londyńskim przedstawieniu operowym wystąpiło dokładnie tyle śpiewaczek w spodniach, ilu kastratów w sukniach - szczególna radość dla publiczności.

Ogromna atrakcyjność występów wielkich kastratów nabrała teraz innego charakteru. Zmiana płci na otwartej scenie wywoływała nadal podniecenie, którego jednak już nie ukrywano.

Piękny młodzieniec...

Stoi na scenie Opery Berlińskiej jak żywy posąg. Jego srebrnoszary kaftan jest ciasno skrojony, ściśle przylegające spodnie z trykotu uwydatniają mięśnie jego nóg.

Damy na widowni sięgają po lornetki.

Młodzieniec jest zakochany - to widać? Z rozrzewnieniem patrzy na mały portrecik, który trzyma w ręce.

„Ten wizerunek jest cudownie piękny!” - śpiewa.

Tamino jest sam ze swoją miłością.

Nagle pada grom! W magicznym blasku pojawia się Królowa Nocy - zwodnicze uosobienie zła, iskrzące się i wzbudzające trwogę.

Tamino boi się trochę zanadto. Damy widzą przez lornetki, jak mu drżą nogi.

- Żaden mężczyzna nie drży w taki sposób - szepcze młoda miłośniczka opery na parterze.

- To znowu kobieta w spodniach - odpowiada jej towarzysz.

Tak jest, kobieta! Afisz na to wskazuje:

CZARODZIEJSKI FLET MOZARTA

z Anną Milder-Hauptmann
w roli Tamina

Intendent berlińskiego teatru trafnie to wyspekulował: publiczność przyszła nie pomimo to, lecz właśnie, dlatego!

Działo się to w roku 1816. Już z górami dziesięć lat występowała Anna Milder-Hauptmann - primadonna spodenkowych ról - w berlińskiej Operze Dworskiej. W końcu znalazła się na czele listy płac, pobierając 3000 talarów od sezonu.

Dochodziło do tego 500 talarów „tajnego dodatku” od króla.

Role spodenkowe, będące początkowo środkiem walki zawodowej, jaki primadonny stosowały przeciwko kastratom, zachowały - poprzez *Kawalera srebrnej róży* - aż do naszych czasów, atrakcyjność.

Kto przypuszcza, że mogły tu wchodzić w grę także inne względy niż tylko „zawodowe”, niech przeczyta *Die Transvestiten* Magnusa Hirschfelda [psychiatra i seksuolog niemiecki. Uważał homoseksualizm za problem medyczny -przyp. red. - Berlin 1912]. Gdy Klara Ziegler, heroina o ciężkim chodzie, zagrała w roku 1869 Romea, krytyk wołał: „Wszystko było powierzchowne. nic nie zostało pogłębione!” Mimo to rezolutna Klara zyskała gorący poklask.

Za istotnie sensowne uważano obsadzanie roli Orfeusza w operze Glucka głosami altowymi. Tytułową rolę w *Orfeuszu*, napisaną niegdyś dla kastrata Guadagniego, śpiewała na przykład w Paryżu w roku 1859 Paulina Viardot-Garcia, w 1860 w Londynie - Rosa Csillag, w 1909 w nowojorskiej Metropolitan pod dyrekcją Artura Toscaniniego - Louise Homer, w 1920 w londyńskiej Covent Garden pod dyrekcją Sir Thomasa Beechama - Clara Butt, a w 1947 w Glyndebourne - Kathleen Ferrier.

Zmiana frontu została dzięki temu dokonana z całym obiektywizmem.

Przykładem z nowszych czasów może być sensacyjna mediolańska inscenizacja *Oblężenia Koryntu*. Gioacchino Rossini wystawił tę operę po raz pierwszy w roku 1820 w Neapolu pod tytułem *Mohamed II*. Rola greckiego oficera Neoklesa została wówczas skomponowana dla śpiewającego kontraltem kastrata Giovanniego Velluti. W sześć lat później wystawił Rossini tę wersję pod tytułem *Le Siege de Corinth* w Paryżu i przerobił partię kastrata dla tenora. Gdy wreszcie amerykański dyrygent Thomas Schippers inscenizował tę operę w kwietniu 1969 w

mediolańskiej La Scali, obsadził rolę Neoklesa śpiewającą altem Marilyn Horne.

Ten chwyt artystyczny umożliwił przywrócenie do życia dawnych neapolitańskich fioritur kastratów. Równie trudne co błahe ozdobniki, przeniesione w giętkie, ciepłe belcanto kobiecego altu, sprawiły, że niemal zapomniana tymczasem opera stała się nową sensacją - a zarazem prawdziwym Rossinim.

Rossini, divino maestro, Helios Italii...

Ten ulubieniec muz płakał podobno tylko dwa razy w życiu. Raz, gdy w czasie pikniku na łódkach wpadł mu do wody kapłon nadziewany truflami. Drugi raz, gdy kastrat Velluti przemycił mu do arii fioritury, jakich Rossini nigdy by nie napisał.

„Rossini, divino maestro, Heliosie Italii, który opromieniasz świat blaskiem dźwięków! - pisał Henryk Heine.- Wybacz moim rodakom, którzy spotwarzają Cię... Lecz ja raduję się Twymi złotymi tonami, światłem Twoich melodii, Twymi motylimi rojeniami, które skrząc się krążą wokół mnie z takim wdziękiem i całują mi serce...”

- Przysięgam! - krzyczał Rossini do kastrata Velluti. - Przysięgam, że nie będę więcej tolerował twoich fioritur!

- A ja przysięgam - odparł Velluti - że nigdy więcej nie będę śpiewał w żadnej operze Rossiniego!

„...niby ustami Gracyj! - pisał Heine dalej. - Divino Maestro, wybacz moim biednym rodakom, którzy nie widzą Twojej wielkości, ponieważ przesłaniasz ją różami, i dla których nie jesteś dość trudny i dość poważny, ponieważ fruwasz tak lekko, bosko uskrzydłony!”

Niech, więc fruwa, najwyższy czas...

- świniopas, kelnerzyna, makaroniarz, paskarz! - wykrzykiwał Rossini. - Potwór!

Miał słuszność. Impresario, który go dręczył, tłusty łysoń Domenico Barbaja, rzeczywiście wykonywał w życiu wszystkie te zawody - a w dodatku jeszcze prowadził dom gry! Ale teraz był szefem Opery San Carlo w Neapolu i jako taki miał prawo dbać o wyszukaną strawę dla primadonn i kastratów. Zgodnie z umową, Barbaja żądał od Rossiniego dwóch oper rocznie; za każde dzieło płacił 800 franków.

Gioacchino Rossini, urodzony w ostatnim dniu lutego

przestępnego roku 1792 w Pesaro nad Adriatykiem, syn miejskiego trębacza i śpiewaczki,

komponował opery od osiemnastego roku życia.

Dla Barbai w Neapolu pracował od roku 1815 do 1823. Dwa pełnospektaklowe dzieła rocznie, istne niewolnictwo muzyczne! Rossini pracował w nieustannym gniewie, a przecież tak pilnie i szybko, że kopiści ledwie mogli nadążyć z przepisywaniem. Wprost kipiało mu w głowie od pomysłów. Gdy pewnego razu karta zapisana nutami spadła ze stołu, nie chciało mu się nawet po nią schylić - po prostu raz jeszcze skomponował całą arię.

Największą przykrość sprawiała mu masowa produkcja dla Izabeli Colbran, primadonny z San Carlo. Ta rozgrymaszona Hiszpanka, najlepsza uczennica kastrata Crescentiniego, żywiła się mianowicie tylko najwykwintniejszymi koloraturami, czułościowymi kantylenami i lukrowanymi trylami.

Jej specjalność: pikantne role spodenkowe!

Coś takiego należy się tylko Vellutiemu - prychał Rossini.

- Doprawdy? Skąd pan bierze tyle odwagi, żeby mi się sprzeciwiać? - podrywała Colbran. Bądź co bądź była kochanką Barbai.

Niechęć i radość równocześnie - Rossini wstrząsa się. Z jednej strony narzeka na obowiązek, który każe mu odrabiać pańszczyznę dla primadonny, z drugiej strony uwielbia ją, tę uwodzicielsko piękną Hiszpankę! Każdą nutą, którą dla niej pisał, potajemnie całował ją w usta. Każda aria była wyznaniem miłości, każdy tryl pieszczotą, każda fermata - uściskiem.

Podczas prapremiery jego opery *Elżbieta, królowa Anglii* ogarnęła go nagle namiętność. W czasie owacji wpadł na scenę i ucałował primadonnę. Ucałował ją prawem artysty, wielbiącego twórcę swojej sztuki.

Obejmując ją, czuje, że Colbran oddaje mu pocałunek. Reaguje!

Tysiące neapolitańczyków biją brawo.

Na popremierowym bankiecie Rossini oświadcza, że właśnie zaręczył się ze „swoją primadonną”. Gruby Barbaja omal nie spada z krzesła. Lecz potem rozumuje: śpiewaczki można kupić, lecz tak sprytnego kompozytora jak Rossini, ten muzyczny róg obfitości, należy zatrzymać!

Barbaja wstaje i składa gratulacje.

- To świetnie, że wy, moje gołąbki, będziecie mogli teraz jeszcze ściślej współpracować. Jutro zabieramy się do nowej opery. Bawcie się dobrze!

Potem kiwnięciem palca przywołuje małą baletniczkę.

- Jak to się mogło stać, że do dziś nie zwróciłem na ciebie uwagi! - mówi i karmi ją pralinkami.

Nazajutrz Rossini i jego primadonna zostają zamknięci w jednym pokoju, w którym znajduje się tylko stół i krzesła, dwa wielkie półmiski nieprzyprawionego makaronu, papier nutowy i stary fortepian. Poza tym wielkie, szerokie łóżko.

Za oknem zatknięta jest karteczka:

„Nie traćcie czasu, gołąbki. Na przyszłość trzeba zaopatrywać nie tylko San Carlo. Kupiłem także Del Fondo. Domenico Barbaja”.

- To dobrze, że on ma teraz dwa teatry - mówi Rossini w kilka wieczorów później i przywołuje swoją narzeczoną do okna. - Patrz, bella Isabella, pali się San Carlo.

Izabela tuli się do niego i w małym, zacisznym pokoju przeżywa wspaniały w swej grozie widok: w Zatoce Neapolitańskiej odbija się ogień płonącego teatru. Ta scena ma patos operowy...

- Twoje kostiumy zresztą palą się także - powiada Rossini.

Nagusieńka primadonna jest przerażona.

- Teraz już absolutnie nie mam się w co ubrać - wzdycha. A Rossini śmieje się, śmieje aż do późnej nocy...

Ale za każdym razem, gdy widział Vellutiego, odechciewało mu się śmiać.

- Powiedziałem właśnie temu przekłętemu typowi - jak właściwie nazywa się tych chłopaków...? - hola, to znowu niedobre określenie! - że jestem przeciwny ich kabotyńskim ozdóbkom. Skoro sami ich nie mają, niech nie ozdabiają przynajmniej moich arii ci... ci...! - I znów śmieje się głośno i długo.

Bo w rzeczywistości Rossini przyjaźnił się z wysoce inteligentnym kastratem Giovannim Vellutim; podziwiał jego artystyczne znanstwo.

Gdy Crescentini śpiewał w Paryżu, żeby cieszyć Napoleona, Velluti zyskał w Italii sławę największego śpiewaka narodowego. w roku 1807 śpiewał po raz pierwszy w San Carlo w Neapolu. Potem pojechał do Mediolanu, potem do Wiednia - a teraz znowu był w Neapolu i podtrzymywał przyjaźń z Crescentinim, który otrzymał od Napoleona order Żelaznej Korony, a z nim tytuł szlachecki. Velluti odwiedzał go często w jego wiejskiej posiadłości pod Neapolem i...

- Tak, i wtedy te dwa typy, jak ich tam nazwać, wtedy prawdopodobnie za każdym razem zastanawiają się, jakie by tu nowe, głupie ozdóbki wprowadzić do moich arii - niech ich diabli!

Rossini w końcu tak się rozszłościł, że naprawdę posłał Vellutiego do diabła, a potem postanowił, że całą ornamentykę swych arii będzie odtąd komponował sam.

To postępowanie poczciwy Velluti uznał za obraźliwe dla kastratów! Opuścił więc ostatecznie Neapol i udał się do Wenecji, gdzie w roku 1824 Giacomo Meyerbeer napisał dla niego operę *Il Crociato in Egitto*.

Była to ostatnia opera skomponowana specjalnie dla kastrata - łabędzi śpiew Vellutiego.

W rok później kastrat pojechał do Londynu, śpiewał tam przez pięć miesięcy za 2300 funtów, trochę odpoczywał, a potem znowu wystąpił w Londynie. Nad Tamizą wciąż jeszcze można było zarobić najwięcej pieniędzy.

Lecz chleb kastratów był coraz bardziej gorzki.

Gdy pewnego wieczora w operze Zingarellego *Romeo i Julia* Velluti tak ozdabiał swoje arie koloraturami jak gdyby był jakimś muzycznym sztukatorem, jego partnerka w duecie, mała drobna Maria Malibran, zaledwie siedemnastoletnia, z płonącymi oczami i z wypiekami na policzkach przystąpiła do kontrataku. Ona także ozdobiła swoje arie Julii - i to tak genialnie, że owacje zgotowano jej, a nie kastratowi.

Velluti z wściekłością uszczypnął ją w bok.

- *Briccona!* - zazgrzytał. - Łajdaczka!

Z roku na rok ciężiej było kastratom.

„Ten cholerny Velluti przechodzi właśnie przed moim oknem - pisał z Londynu Feliks Mendelssohn Bartholdy. - Jest to żaloszny, godny politowania typ, którego śpiew budzi we mnie taką odrazę, że dręczy mnie w snach.”

Podobnych wrażeń doznawał poeta Franz Grillparzer, gdy słyszał Vellutiego w Wiedniu. Ogarnęło go nagle „uczucie takiego obrzydzenia”, że „na pół żywy, chwiejąc się na nogach, wyszedł z teatru”.

Arrivederci, castrata...!

Powrót do gniazda ozdobnych ptaków, świętych kapłonów. Przez dwa stulecia płasali i wdzięczyli się wśród dekoracji operowych. W sławie szukali rekompensaty za ów grzech, który popełniono na nich „dla większej chwały Bożej”.

Byli ludźmi niecodziennymi, często geniuszami] Ich miękkie gardła, przebogatę rogi obfitości, darzyły artystycznymi sztuczkami, muzyczną galanterią, delikatesowymi smakołykami -

dość często także sztuką.

Czy to doprowadzającą do łez ekstazą, czy bezpłciowym tupetem - kastraci, córki Orfeusza tak samo jak primadonny, w każdym razie wzbogacili operę.

W roku 1846, w wieku lat siedemdziesięciu sześciu, zmarł wielki kastrat Girolamo Crescentini jako królewski śpiewak kameralny w Neapolu. Po nim, w roku 1861; odszedł osiemdziesięcioletni Giovanni Velluti, ostatni słynny kastrat operowy Italii. Umarł latem w swej pełnej zapachu kwiatów posiadłości wiejskiej pod Wenecją.

Gioacchino Rossini - kompozytor, który odebrał kastratom ich ostatnie kwiaty, fioritury - przeżył ich obu.

W roku 1822 poślubił hiszpańską primadonnę Izabelę Colbran z jej 20 000 lirów renty i willą w Bolonii. Domenico Barbaja był świadkiem na ich ślubie.

Potem Rossini pojechał do Wiednia, a następnie do Londynu, żeby zarabiać tam oszołamiające sumy jako dyrygent. W roku 1824 przejął dyrekcję Theatre Italien w Paryżu.

Był wielkim artystą życia!

Hodował bydło, był pasztetnikiem, piwnicznym, królem opery, kochankiem, kucharzem, a wreszcie rentierem. Harował i zarabiał, cierpiał niedostatek i używał, żył ze swą sztuką jak z konkubiną, beztrosko patrzył, skąd wiatr wieje, gardził akademiami, kradł jak „sroka złodziejka” u siebie samego i u Mozarta („On jest tak bogaty, że można od niego brać!”), wylegiwał się w piernatach, gdy jego premiery miały powodzenie, a jego chusteczki były mokre od łez tylko wtedy, gdy się śmiał.

Od trzydziestego siódmego roku życia nie tworzył już więcej oper, lecz w najlepszym razie *tournedos a la Rossini*. Drugą połowę życia przeżył z procentu od kapitałów, napisał jeszcze tylko piękne *Stabat Mater* i osiągnął wiek patriarchalny.

Gdy macie kłopoty, przyjaciele, nic sobie z nich nie róbcie! Życie może być wprawdzie piękne i przy jałowym makaronie, lecz jest jeszcze piękniejsze, gdy doprawimy go pikantnym sosem, sherry, czosnkiem, sardelami, zasmażką oraz szczyptą pieprzu i soli. Ugotować, przyprawić, podać i natychmiast zjeść. Najlepiej pod gołym niebem!

Powietrze jest rześkie i pełne wesołych dźwięków...

12. PRIMADONNY BIEDERMEIERU

„*Uroczą istotą* [mowa tu o mieszczańskiej
primadonnie Henriecie Sontag]
- *szkoda, niestety, że zostanie hrabiną*”
- pisał Zelter do Goethego.

- Sława niszczy ciało - powiada boska Jette. Ale jej ciało jest wspaniałe. Kto ujrzy piękną, dwudziestoletnią primadonnę Henriettę Sontag w stroju Rozyny w jej garderobie Opery Paryskiej, rozkoszuje się naprawdę czarującym widokiem. Tej dziewczynie nic nie brakuje; wszystko ma na swoim miejscu - tak z przodu, jak z tyłu.

Gdyby tylko nie była taka nerwowa! Język ma suchy, palce jej drżą, puder na szyi lepi się.

Obok niej stoi ktoś, kto ją pociesza: Gioacchino Rossini, trzydziestoczteroletni kompozytor i dyrektor Theatre Italien w Paryżu (roczna pensja 30 000 franków, roczna subwencja dla Opery 400 000 franków). Jego puciołowata twarz Bachusa, obramowana potężnymi bokobrodami, promieniuje radosnym duchem walki.,

- Gratuluję pani już teraz! - woła. - 15 czerwca 1826 to dla pani historyczna data, mademoiselle! Kto śpiew, Rozynę w moim *Cyruliku*, automatycznie staje się sławny!

- Ależ ja już jestem sławna, maestro!

- Przepraszam, mademoiselle, nie w Paryżu! Dziś staje pani przed zupełnie nowym debiutem!

- Dobrze, dobrze - uśmiecha się Henrietta. Jej naturalny, naiwny niemal wdzięk zawsze urzeka. - To nawet nie rola sprawia mi kłopoty, lecz... żeby tak powiedzieć...

- Klaka, mademoiselle...? Myśli pani o klace?

Henrietta kiwa głową.

- *Mamma mia!* Czyż nie była pani przygotowana na to, żeby z góry opłacić owację?

- Nie! - woła Henrietta i nagle, zupełnie nieświadomie, zaczyna mówić swoim nadreńskim, ojczystym dialektem. - Powiedziałam temu miłemu panu Sautan, panu Sauton powiedziałam, że to nie uchodzi, ta klaka, ta błazenada - to mu powiedziałam!

Rossini unosi brwi; nie zrozumiał ani słowa, ale wszystkiego się domyślił.

- Klaka monsieur Sautona - wyjaśnia cierpliwie - jest zawodowo zorganizowanym i wysoce użytecznym przedsiębiorstwem, mademoiselle. Pracuje absolutnie znakomicie! Jest to *assurance*

de succes - jeśli tak pani woli - niezawodna gwarancja sukcesu. Istniała już u starożytnych Rzymian, a od sześciu lat działa także w Paryżu. W moim teatrze, co prawda, tylko, gdy największe i słynne gwiazdy...

- To czysty szantaż. Nie chcę z tym mieć nic wspólnego, Herr Rossini! - unosi się Henrietta.

- Klaka monsieur Sautona - Rossini unosi palec - działa nie przeciw gwiazdom, lecz na ich korzyść!

Henrietta przypomina sobie w tym momencie Berlin. Jeszcze czternaście dni temu stolica Prus żyła w „gorączce Sontag”. Ludzie wołali „boska Jette” i biegli z entuzjazmem obok jej czerwono lakierowanego powozu.

- Nie potrzebuję żadnej klaki! - mówi zdecydowanie.

Rossini kręci głową.

Potem nadchodzi inspicjent:

- Za pięć minut zaczynamy - oświadcza.

Publiczność usposobiona jest wspaniale. Cieszy się, że usłyszy operę Rossiniego *Cyrulik sewilski* i że zobaczy sławnego niemieckiego gościa, Henriettę Sontag.

Przyjechali znawcy z Wiednia, Londynu, Mediolanu i Paryża. Sontag cieszy się zainteresowaniem całej Europy.

W drugim rzędzie parteru siedzi monsieur Sauton, szef paryskiej klaki. Jest manifestacyjnie poważny. Jego ludzie są tak porozmieszczani w teatrze, że zewsząd muszą go widzieć.

Wysoko na galerii siedzą „rieurs”, ludzie, których zadaniem jest wywoływać wybuchy śmiechu w nieodpowiednich miejscach. „Sfumati”, specjaliści od rzewnych westchnień, porozmieszczali się w łóżach prosceniowych. Zjawili się także kilku „chrupaczów”, a przy nich dwie „pleureuses”, wzruszające łkaniem płaczki z dobrze ukrytymi flakonami, które mają wywołać potoki łez u sąsiadów. Na miejscach stojących czekali ludzie obrzydliwymi salwami zakłócający spokój, „tireurs”.

Lecz najniebezpieczniejszy człowiek, „specjalista od satanicznego śmiechu”, siedzi dokładnie pod żyrandolem! Gdy ten wkracza na całego do akcji, to w łóżach zdarzają się - jak wieść niesie - poronienia.

Wszyscy ci klakierzy mogą też naturalnie zachować się w sposób diametralnie różny,

wywołując pełny, żywy aplauz. Zależy to tylko od zapłaty! Jeśli idzie o dzisiejszy wieczór, to wiedzą, że primadonna Henrietta Sontag walczy o swoją pozycję w Europie. I dlatego monsieur Sauton udzielił swoim ludziom zupełnie specjalnych instrukcji.

Zaczyna się opera. Publiczność z zadowoleniem przyjmuje przebiegającą żywo pierwszą odsłonę.

Potem zjawia się Henrietta. Rozpoczyna swą wielką kawatynę. Na widowni cisza, jak makiem zasiał.

Czy to wzruszenie, milcząca ciekawość, czy cisza przed burzą? Henrietta nie wie. Z przejściem gra swoją rolę; „To mi tajny mówi głos” (*Una voce poco fa*) śpiewa i zapomina przy tym o mrocznym, tysiągłowym potworze o publiczności.

Przy końcu kawatyny wybucha niebywały tumult, nieustający gwar i hałas.

Henrietta - przerażona - budzi się jakby ze snu. Dopiero dokładniej wsłuchawszy się, pojmuje, że cały teatr huczy od owacji, od zachwytu! Nawet klaka bije brawo! Szare, błyszczące oczy monsieur Sautona są pełne niekłamanego podziwu.

- *Bravo! - Wonderful! - Encorre!* rozlegają się głośne okrzyki. Zdaje się, że oklaski nigdy nie ustaną.

Schodząc po skończonym akcie ze sceny, Henrietta z płaczem rzuca się na szyję Rossiniemu.

A ten mruczy jak kot:

- *Si, bambina, va bene...!*

- Oh, Maestro...! Nawet klaka...!

- Tak, tak, mademoiselle, monsieur Sauton i jego współpracownicy to znakomici znawcy muzyki. To prawdziwi miłośnicy opery!

- Czy nie można by im teraz jakoś tego wynagrodzić?

- Ależ skąd...! Paryska klaka to przecież nie mafia, którą by można przekupić!

Henrietta idzie jak lunatyczka chwiejnym krokiem do garderoby, szczęśliwa ponad miarę.

Rossini uśmiecha się z zadowoleniem.

- Gdybym nawet przedtem tak hojnie nie opłacił klaki - powiada do inspicjenta - aplauz publiczności zagłuszyłby tym razem wszystko.

Inspicjent, Włoch jak jego szef, śmieje się:

- Brawo, Figaro!

„Jeszcze nigdy nie wykonano roli Rozyny w bardziej zadowalający sposób - donosił nazajutrz francuski powieściopisarz Henri Beyle, zwany Stendhalem, w „Journal de Paris”. - Mlle Sontag ma w sobie wesołość i werwę pierwszej młodości.”

Werwa pierwszej młodości - to była rzeczywiście owa szczególna cecha, która różniła Henriettę Sontag od wielkich primadonn jej epoki.

Występowała jeszcze Angelica Catalani, dostojna wirtuozka. śpiewała jeszcze Anna Milder-Hauptmann, choć tymczasem w Skandynawii i w Rosji. Także primadonna Mozarta, Alojza Weber, jeszcze żyła i występowała.

Henrietta Sontag była młodsza od tych heroin, była też nowocześniejsza niż owa Brigitta Banti, która wszelkimi siłami pragnęła stworzyć styl primadonny zaczynającego się właśnie dziewiętnastego stulecia. Ta rasowa przedstawicielka swej płci napychała się przed każdym występem gorącymi kasztanami, popijała je potem zimnym winem (w niezbyt małych ilościach) i wreszcie wkraczała na scenę jak bogini zwycięstwa. Była tak dumna ze swego niebezpiecznie gulgoczącego głosu, że przy okazji chętnie demonstrowała zainteresowanym gościom jego tajemnicę: swą potężną, dobrze wypełnioną klatkę piersiową. Ostatnim aktem jej zarozumiałości było zapisanie przed śmiercią swojej krtani anatomowi.

Znacznie wytworniej postępowała Giuditta Pasta, córka żydowskiego *dottore* z Mediolanu. Ta nadzwyczaj piękna kobieta, osiem lat starsza od Henrietty Sontag, potrafiła harmonijnie łączyć godność i zmysłowość. Pasta nie reprezentowała ani zimnego blasku, ani jaskrawego operowego blichtru; była śpiewaczką kulturalnie zrównoważoną, bardzo kobiecą.

Najbardziej godnymi uwagi konkurentkami boskiej Jette były jednak właściwie tylko dwie równe jej wiekiem śpiewaczki: Wilhelmina Schreder-Devrient z Hamburga i hiszpańska paryżanka Maria Malibran.

Zanosilo się na rychłą, sypiącą skry rywalizację tych dwóch gwiazd. Henrietta Sontag czuła się do tego odpowiednio przygotowana.

Urodziła się w roku 1806 w Koblencji nad Renem i była prawdziwym dzieckiem teatru: ojciec był basistą, matka aktorką. Mając lat dwanaście, Henrietta zaczęła studiować muzykę.

W tym samym teatrze w Pradze, w którym Mozart dał prapremierę swego *Don Giovanniego*, Henrietta odnosiła swe pierwsze sukcesy sceniczne: najpierw w rolach paziów,

potem jako Księżniczka Nawarry w operze Boieldieugo.

Mając lat piętnaście była najmłodszą primadonną swoich czasów, a poza tym - jak zauważył historyk opery, Oskar Bic - „być może najładniejszą śpiewaczką, jaka kiedykolwiek istniała”. Po Pradze przyszedł Wiedeń. Henrietta śpiewała partię tytułową w *Euryanthe* Karola Marii Webera:

Był to wielki, dający satysfakcję sukces: „Ciesz się mnie to! - chwalił obecny na premierze Beethoven: - Ciesz się mnie to! W ten sposób Niemiec przewycięży monotonne śpiewanie Włochów.”

Skromna, dziewczęca primadonna Henrietta odnalazła wtedy swój właściwy styl. Librecistka Webera, Hemina von Chezy, postarała się o to, żeby niemiecka *Euryanthe* należycie różniła się od francuskiego oryginału; nie musiała pokazywać hrabiemu von Forest intymnego pieprzyka pod lewą piersią.

Henriecie oszczędzano frywolności.

Biederrmeier. Bładozielona epoka dyliżansów pocztowych...

Opera także staje się dobrym lokalem. Zapach kawy, tytoniu i lawendy. Do garderoby obok parasoli i szpad oddawano także kalosze; mają one oszczędzać buty.

Trochę się zubożało.

Lecz wyrzeczenia znoszono z wdziękiem. Płakano za tym, co było, i płacząc, miało się dobre samopoczucie. Bieda staje się cnotą. Pustka uchodzi za głębię.

Lata przed Wiosną Ludów: SPOKÓJ JEST NAJWAŻNIEJSZYM OBYWATELSKIM OBOWIĄZKIEM! Przemysł chałupniczy to ulga, nie wyzysk. Władze nie pozwalają na żaden sprzeciw, raczej na hipokryzję.

Cóż, zatem należało robić...?

Przypominano sobie o dobrym wychowaniu i skromności, o duszy i sercu. I o mieszczańskiej dumie:

- Na cóż pan sobie pozwala, panie baronie - mój mąż jest podprefektem trzeciej kategorii, niech pan zabierze tę rękę, bo...!

A nocny stróż dmie w róg.

Nuda...?

Tylko pozorna! Śnieżnobiałe trykotowe majtki żony urzędnika są u dołu obszyte

koronkami; pieszczą kostki. Talia jak u osy, ciasno zesnurowana. Mile widziane są odżywcze proszki zapewniające idealny biust.

Moralność aż do momentu owego tajemnego oczekiwania, że podczas nieobecności pana podprefekta pan baron mógłby przecież mimo wszystko się zjawić. I czemużby nie? Firanki, poruszone ciepłym, letnim wiatrem, falują przed na wpół otwartymi drzwiami od balkonu. Wszystko jest na wpół otwarte i na wpół pogrążone w mroku. No, więc jakże będzie? Każdy, niech was Bóg błogosławi, gotów jest zakosztować grzechu.

Nie uczestniczy w tym mające niegdyś tak złą opinię bractwo teatralne. Ono właśnie postanowiło sobie strzec mieszczańskiej obyczajności. Henrietta Sontag na przykład, pastelowa primadonna biedermeieru, chciałyby reprezentować na wskroś wytworny rodzaj sztuki. Chce zostać prawdziwą i wielką diwą - rzeczywiście boską.

Niebo przychyliło się do jej pragnienia - uczyniło ją „boską Jette”.

Przedpokój do nieba bogów: kawalerskie mieszkanie Beethovena w Wiedniu.

- Dwie młode panienki pragną pana poznać! - huczy głuchemu mistrzowi w ucho sekretarz Schindler. - Dwie śpiewaczki z Opery Dworskiej! Wczoraj mi to oznajmiły!

Z ospowatej twarzy mistrza nie można wyczytać żadnej odpowiedzi. Więc Schindler odchodzi z niczym.

Obydwie dziewczyny przychodzą mimo to!

Henrietta Sontag i Karolina Unger odnoszą się do Beethovena z tak żarliwą czcią, że ten jeszcze tego samego wieczora pisze do brata: „...a ponieważ koniecznie chciały mnie całować po rękach i były bardzo ładne, zaproponowałem im raczej, żeby mnie pocałowały w usta”. Tak jest - własne słowa Beethovena!

Karolina Unger, śpiewaczka ze Stuhlweissenburga, o trzy lata starsza od Henrietty, ujęła później to niezwykle wydarzenie trochę bardziej rzeczowo: „Jette i ja weszłyśmy do tego pokoju jak do kościoła i usiłowałyśmy - niestety bezskutecznie - zaśpiewać coś drogiemu mistrzowi”. Główna przyczyna tej nieudanej próby: Beethoven od czterech lat cierpiał na wciąż pogłębiającą się głuchotę.

Obie śpiewaczki nie ustępowały i zaprosiły pięćdziesięcioletniego kawalera na wycieczkę na wieś. Kontrpropozycja Beethovena: „Niech obydwie piękne czarownice przyjdą coś zjeść do mnie. Przecwiczymy przy tym kilka partii solowych”.

Kilka partii solowych? Więc komponował dla nich?

W marcu 1824 Henrietta i Karolina ponownie odwiedziły mistrza. Rozmawiał z nimi na temat solowych partii w swojej *Dziwiątce* i w *Missa solemnis*, a potem poprosił obie dziewczyny do stołu.

Była pularda i mięso, które gospodyni przyniosła z restauracji, potem słodkie pieczywo. Pito do tego wino - nie bardzo dobre, ale w dużych ilościach.

- To furaz dla lancknechtów o stalowych żołądkach - szepcze Karolina do przyjaciółki.

Henrietta nie rozumie ani słowa - jest pijana.

Obie śpiewaczki żegnają się, chichocząc. Ramię w ramię ostrożnie schodzą po skrzypiących schodach; nad nimi, na klatce schodowej, niczym łagodny księżyc, kołysze się twarz Beethovena.

W dwa dni później Schindler krzyczy do głuchego geniusza:

- Ta mała Sontag ciężko chorowała!

Beethoven śmieje się trochę niepewnie.

- Piętnaście razy wymiotowała w nocy - ciągnie Schindler. - Ale wczoraj wieczór już jej było lepiej.

Mistrz kiwa głową z wyraźnym zadowoleniem.

- Obydwie pięknotki polecają się - ciągnie Schindler. - Ale na przyszłość proszą o lepsze i zdrowsze wino.

Beethoven milcząc patrzy w ścianę.

- Naprawdę tak powiedziały! - nastaje Schindler.

Henrietta Sontag i Karolina Unger były i pozostały jedynymi primadonnami, które miały zaszczyt zepsuć sobie żołądek u Beethovena. Ale opłaciło im się to: kompozytor rzeczywiście zaproponował obu partie solowe na swoim następnym koncercie.

Na próby zaprosił je znowu do swego mieszkania.

- Czy tempo nie jest szybsze? - spytała Henrietta.

- Nie - odparł Beethoven.

- Czy nie mogłabym zaśpiewać tego bardziej po włosku? - dopytywała się Karolina.

Beethoven ze złością potrząsnął głową.

- To strasznie wysoko! - skarżyła się Henrietta i wskazała na szczególnie trudne miejsce: „Dała nam pocałunki i winne latorośle”.

Beethoven był nieustępliwy.

- Pięknie, wobec tego będziemy męczyć się dalej - szepnęła Henrietta. Wysiłek wkładany w osiągnięcie nader wysokich dźwięków bardzo forsował jej mały mezzosopran; jej pierś falowała.

Koncert się odbył i obie śpiewaczki dały z siebie wszystko. Beethoven napisał do nich później list, w którym nazwał się ich „wdzięcznym przyjacielem”.

Obsypywane pochwałami, lecz mimo to z ulgą obie dziewczyny opuściły niedługo później naddunajską metropolię.

Henrietta pojechała przez Pragę i Lipsk do Berlina, tracąc kontakt z wesołą wiedeńską przyjaciółką młodości.

Karolina Unger zaręczyła się z melancholijnym poetą Nikolausem Lenauem; kochała go gorąco i zachłannie, a nasyciwszy się, uciekła od niego. Podróżowała po Włoszech, nazwała się tam Carlottą Ungher, występowała gościnnie w Paryżu, gdzie poślubiła bardzo zamożnego monsieur Sabatier.

Potem prowadziła życie wytwornej damy we Florencji.

W stolicy Prus panowała atmosfera napięcia.

Przyjazd Henrietty Sontag poprzedziła wieść o jej niezwyklej piękności. A przecież, kiedy śpiewaczka już przybyła, przeszła wszelkie oczekiwania: urodzie dorównywał talent!

Wybuchła „gorączka Sontag”. Osiemnastoletnia primadonna występowała w nowym Kenigstheater przy Alexanderplatz - niemal wyłącznie w operach Rossiniego. Uroczą i sympatyczną, przy tym skromną aż do naiwności, wykonywała beztrudno i pewnie wesołe melodie włoskiego monarchy opery.

Z pewnością nie będzie przesadą, jeśli się powie, że Henrietta wszczepiła berlińczykom smak muzyczny, „który upowszechnił się we wszystkich sferach”. Poświadczył to w każdym razie berliński kronikarz teatralny Friedrich Tietz. „Nie jesteśmy już synami zimnej Północy, staliśmy się południowcami.”

Dyrektor Opery, dawny handlarz końmi, płacił jej 5000 talarów gaży, a ponadto jej matce i siostrze, które występowały w mniejszych rolach i także jako przyzwoitki primadonny - jeszcze 2500 talarów. Przydzielił jej też powóz do osobistego użytku.

Czerwony powóz Jette szybko stał się niby sygnałem pożaru, alarmującym serca ludności.

Opera przy „Alex” była świadkiem orgiastycznych owacji, dotąd tam nieznanych. Z łóż balkonowych leciały serpentyny i barwne zwoje bibułki z nagryzmołonymi na nich dziękczynnymi hymnami. Przy kanonadzie oklasków pękały białe rękawiczki oficerów gwardii. A król pruski, Fryderyk Wilhelm III, zaprosił młodziutką primadonnę do Poczdamu, przystroił na jej przybycie „wielki dworzec” i wręczył jej kosztowną biżuterię.

To była wytyczna dla późniejszych Hohenzollernów flirtujących z primadonnami. Dynastia pruska przyzwyczajała się do tego, żeby na przyszłość godniej postępować z diwami opery, niż czynił to jeszcze Fryderyk II ze swoją „assolutą” i niewolnicą zarazem, Gertrudą Schmeling-Mara.

Ceremonialna grzeczność Hohenzollernów wobec „boskiej Jette” posunęła się tak daleko, że dwóch krytyków primadonny oficjalnie ukarano. Satyryk Moritz Saphir otrzymał ministerialną naganę, a pisarz Friedrich Ludwig Rellstab został nawet z powodu swej szyderczej książeczki (Henrietta, czyli piękna śpiewaczka) skazany na sześć miesięcy twierdzy.

W maju 1826 „boska Jette” wzięła sobie urlop od Berlina i pojechała do Paryża. Wiemy, co tam nastąpiło: Rossini, Rozyna i wiwatująca klaka. Gdy Henrietta wróciła do Berlina i dała do zrozumienia, że podpisała kontrakt na występy w Paryżu, omal nie doszło do skandalu teatralnego. Berlińska publiczność wygwizdała „niewiemą” w obecności króla, przy podniesionej kurtynie. Ale Henrietta nie dała się zbić z tropu. Urok jej ciemnobrązowych oczu stłumił rewoltę. Przedstawienie zakończyło się owacją.

Król pruski uczynił Henriettę swoją nadworną śpiewaczką i ofiarował jej dwa złote talerze.

Donna Anna, Agata, Zuzanna, Desdemona i Włoszka z Algieru - przez pewien czas „boska Jette” czarowała jeszcze Berlin tymi rolami; potem nastąpiło pożegnanie.

Podczas jej ostatniego występu na scenie stało tyle okazałych i silnie pachnących koszów z kwiatami i wieńców, jak gdyby to był pogrzeb jakiejś królowej.

- Żegnaj, Berlinie! - zawołała Henrietta.

Odpowiedzią był ogólny szloch na widowni.

Cała Europa oczekiwała jej teraz z otwartymi ramionami.

Meldunki o zwycięstwach Henrietty dotarły nawet na Olimp weimarski.

Przy pulpicie w swojej ogrodowej altanie stoi siedemdziesięciosiedmioletni Goethe, pochłonięty drugą częścią Fausta.

Goethe zna Sontag. Sam wzruszał się jej występem w swoim dworskim teatrze. Teraz notuje o niej kilka myśli. Chwali jej nieugiętą indywidualność: „Właśnie, dlatego považam ją kocham - a nie z powodu sentymentalnych min czy wdzięcznych jej trylów”.

Jak na tak sceptycznego dyrektora dworskiego teatru, jakim był Goethe, który jednakże wystawił sto cztery opery, brzmi to bardzo osobiście.

Znawcy literatury dowiedli, że w Goethem musiał zatlić się jakiś żywszy płomyk, gdy poznał w Weimarze śliczną śpiewaczkę. W swoim wierszu Nowa syrena, napisanym z myślą o Sontag, delectuje się:

...z kuszących ust płynęła uwodzicielska pieśń.

Oto siostrzana, do pasa grecka piękność...

Mocniej niż Goethe wypowiedziało się w tym samym miesiącu kilku studentów z Getyngi - po prostu wrzucili do rzeki pocztowy dyliżans, którym śpiewaczka przyjechała; po Sontag nikt już nie powinien nim jeździć!

Henrietta była teraz w ustawicznych rozjazdach: Haga, Bruksela, Frankfurt. I ciągle Paryż.

Kiedy pewnego dnia zachorowała w Paryżu, kilku jej berlińskich wielbicieli pośpieszną pocztą przyjechało nad Sekwanę; wywieźli się tam o stan jej zdrowia i pogalopowali z powrotem, żeby zdać sprawę zatroskanym berlińczykom. A potem nastąpiła nowa, dramatyczna kulminacja: Lon - dyn, miasto najwyższych gaź.

W pachnącym lawendą ekwipażu, zaprzężonym w dwa siwe konie, Henrietta Sontag jedzie do pałacu księcia Devonshire. Zaproszono ją na wiosenny bal 1828 roku.

Jej oficjalny towarzysz, poseł francuski hrabia Polignac, przedstawia ją księciu w foyer. A ten, jak każdy Anglik, rozmawia najpierw o pogodzie:

- Dotychczas nie mieliśmy jeszcze w Londynie prawdziwego słońca - powiada i patrzy na Sontag tak, jakby chciał ją połknąć. - Ale teraz w końcu się pojawiło!

Rozlegają się oklaski, niezbyt głośne i niezbyt długie. Goście księcia taksują primadonnę krytycznymi spojrzeniami znawców.

Jej przezroczysta, biała toaleta z krepy wygląda niesłychanie pikantnie; lamowana jest czystym złotem. Henrietta ma we włosach kosztowny diadem, do tego skrzącą się kolia i złote

klamry na nagich ramionach. Gołe stopy tkwią w złotych sandałach.

Gwar głosów, brzęk szkła, dźwięczy muzyka przygrywająca do uczty.

- Czy słyszały panie tę Niemkę w Operze? - pyta młody lord otoczony damami. Jako Rozyna i Donna Anna jest boska.

- Tłok w foyer teatru był tak wielki - uzupełnia jakiś pan - że panowie docierali do swych miejsc z oberwanymi połami fraków, a damy ze zburzonymi fryzurami.

- Czy nie ma w tym trochę przesady, sir?

- Nie więcej, niż jeśli by ktoś nazwał tutaj tę kobietę boską!

Nieco dalej doświadczony znawca opery mówi o najniebezpieczniejszej konkurentce Henrietty, o dwudziestoletniej Marii Felicita Malibran:

- W paryskiej wielkiej Operze śpiewała razem z Sontag w duecie.

- No, i...?

- Zwycięstwo odniosła Malibran.

- Paryż to nie Londyn - zauważa jakaś starsza dama.

- To się o tyle zgadza, madame, że Malibran na razie nie śpiewa w Londynie, tylko w Paryżu.

Lecz nagle cichnie wszelka krytyka: księżę Devonshire wprowadził Henriettę Sontag na parkiet.

Rozbrzmiewa potoczysta allemanda.

I oto niezonaty księżę tańczy z niemiecką primadonną, tańczy z nią tak lekko i wykwintnie, jak gdyby dwie laleczki z porcelany ślizgały się po naoliwionej płaszczyźnie.

Przy wszystkich bankietowych stołach siedzi z błyskiem w oczach - ciekawość. Jakkolwiek arystokrację i zamożne mieszczaństwo wciąż jeszcze dzieli jedwabny sznur, towarzystwo zgadza się w jednym punkcie: śpiew tej małej to czyste złoto, ale jej serce jest chyba z marmuru dotychczas niezamieszkałe.

- Wie pan o tym coś bliższego?

Nikt nie wie o tym nic bliższego. Wszyscy się dziwią, jak to może iść w parze: owa cnotliwa, niemal naiwnie się zachowująca „Miss Biedermeier” - a przy tym przezroczyista krepa! Aniołek z buzią w ciup a przy tym głodne miłości, szalone oczy... Jaka w tym tkwi tajemnica?

Henrietta Sontag nosiła dziecko pod sercem!

Jej życie erotyczne było już od dawna skomplikowane. W pierwszych latach kariery pilnie

czuwały nad nią matka i siostra. Mając osiemnaście lat, poznała czeskiego hrabiego Edwarda Clam-Gallas, musiała jednak pogodzić się z tym, że rodzice hrabiego zabronili tego związku.

Henrietta oczywiście w dalszym ciągu była zasypywana oświadczeniami. Książę Hermann von Puckler-Muskau, podróżnik, ogrodnik i wynalazca sławnego na całym świecie rodzaju lodów, pisywał do niej egzaltowane listy miłosne. Belgijski skrzypek wirtuoz, Charles de Beriot, starał się o jej rękę. Książę Devonshire także snuł plany małżeńskie.

Lecz Sontag odrzucała wszystkie propozycje. Ponieważ wyszła już była za mąż i to potajemnie! Panem jej serca był dyplomata, hrabia Carlo Rossi, poseł włoskiego księstwa Piemontu.

Przystojnego i subtelnego hrabiego Rossi poznała Henrietta w „Wiedniu Beethovena”. W „Paryżu rossiniego” spotkała go znowu.

Miłość tych dwojga wydała owoce.

Później jednak Henrietta przeżyła to samo, co z księciem Clam-Gallas. Arystokratyczna rodzina męża zaprotestowała! Rodzina Rossich gwałtownie broniła się przed związkiem z niemiecką mieszczańską córką, która w dodatku uprawiała zawód źle widziany w towarzystwie występowała na scenie. Reakcyjny dwór w Turynie, stałej siedzibie księcia Piemontu i króla Sardynii, dokonał reszty; zagroził swemu posłowi, hrabiemu Rossi, zwolnieniem ze stanowiska.

Nikt w Turynie nie kręciłby nosem, gdyby młody hrabia wziął sobie „dziewczynkę z opery” za kochankę. Ale małżeństwo zgodnie z Biblią najnaturalniejsza konsekwencja miłości zostało przez błękitnokrwistych piemontczyków uznane za niemożliwe.

Hrabiemu Rossi, który nie posiadał żadnego własnego majątku, nie pozostało w tej sytuacji nic innego, jak zaślubić swoją Henriettę potajemnie. I uczynił to.

W grudniu 1828 przyszło na świat pierwsze dziecko.

Turyńczycy trzęśli się ze świętego oburzenia. Nie zmienili swego stanowiska nawet wówczas, gdy dziecko po kilku miesiącach umarło. Żeby uniknąć rzekomych nieprzyjemności, przeniesiono hrabiego do Brukseli. A nielegalna hrabina otrzymała z Turynu rozkaz natychmiastowego wycofania się ze sceny.

Fryderyk Wilhelm III pruski usiłował pomóc swej nadwornej śpiewaczce; nadał jej wyimaginowane szlachectwo z tytułem „hrabina Sontag zu Lauenstein. Lecz na złośliwym króliku z Piemontu nie wywarło to żadnego wrażenia.

- Przepędzę hrabiego do Rio de Janeiro! - wykrzykiwał.

Wtedy Henriettę w końcu ogarnęła trwoga. Po bolesnej stracie dziecka nie chciała utracić także ukochanego człowieka. Walczyła z sobą całymi dniami i nocami.

Potem dała za wygraną.

Stojąc u szczytu kariery primadonna Henrietta Sontag opuściła scenę; miała dopiero dwadzieścia cztery lata.

Jej ostatni, znakomity występ odbył się jesienią 1829 w Paryżu. Wraz ze swą konkurentką Marią Felicita Malibran zagrała w Romeo i Julia historii miłości dwojga młodych na tle fanatycznej nienawiści ich rodzin.

Podczas gdy Henrietta identyfikowała swoje osobiste przeżycia z rolą Julii, Maria Malibran zagrała Romea rolę męską. Owa młoda, dwudziestojednoletnia zaledwie Hiszpanka, rasowa smagła piękność o stale czujnych oczach gazeli i szczupłej, gibkiej figurze, roztaczała na scenie tyle chłopięcego wdzięku, że wizualną atrakcyjnością przewyższała partnerkę.

W czasie ich wspólnego występu przed rokiem Henrietta wypadła słabiej. Tym razem obydwie primadonny zdobyły jednakowy aplauz.

Augurowie opery, którzy stawiali na profesjonalną zawiść, mylili się: Henrietta i Maria szczerze się zaprzyjaźniły! Rozumiały się nawzajem.

Dziewczęcy Romeo złożył swej Julii najserdeczniejsze życzenia:

- Bądź szczęśliwa ze swoim hrabią, Henrietto. Szczęście jest ważniejsze od sławy. Bądź zdrowa i niech ci się wiedzie jak najlepiej!

Od tej chwili - jak się wydawało Malibran nie miała już na horyzoncie żadnej konkurencji. Teraz ona była tą jedną i jedyną: Pierwszą Damą europejskiej opery

Dorównywała jej co najwyżej jeszcze tylko o dziesięć lat starsza Giuditta Pasta i szalona Niemka, Wilhelmina Schreder-Devrient.

Pomówimy jeszcze o tym trójkącie...

Jako latorośl słynnej hiszpańskiej dynastii śpiewaczki Garcia, urodziła się Maria w Paryżu w roku 1808. Jej ojciec, wielki Manuel Garcia, kształcił ją z bezwzględnością surowością.

Wytworna Kreolka, hrabina Mercedes Merlin, prowadząca salon muzyczny, późniejsza bliska przyjaciółka Malibran, opisała ze szczegółami w swym dwutomowym dziele o primadonnie tresurę stosowaną w domu Garcíów.

- Nie mogę już dłużej, papo! - błagała Maria.

- Co powiedziałaś?

Pod spojrzeniem dzikich, andaluzyjskich oczu ojca, mała zawsze traciła odwagę.

- Przepraszam, zrobię to, papo, przepraszam...

- Spojrzenie ojca - zwierzała się Maria - miało na mnie taki wpływ, że gdyby mi kazał skoczyć z piątego piętra na ulicę, nie sprawiłoby mi to przykrości.

Stary Garcia:

- Robi mi się rozmaite zarzuty, ale tak musi być. Tylko za tę cenę Maria może zostać wielką artystką. Jej nieposkromiony charakter wymaga żelaznej ręki.

Dużo łagodniej wychowywał Paulinę, młodszą siostrę Marii, która później jako wielka Viardot-Garcia miała zdobyć światową sławę.

- Delikatną Paulinę - mówił tata Garcia - wystarczy prowadzić na jedwabnej nitce

Maria zrobiła bolesną, ale szybką karierę.

Zroszona łzami droga jej sławy zaprowadziła ją poprzez wielkie wody aż do Nowego Jorku.

Ojciec Garcia stworzył swój własny zespół i zawiózł go do Ameryki jako pierwszą europejską trupę operową. Przez dziewięć miesięcy Maria prawie codziennie występowała w Operze Nowojorskiej i była przedmiotem obłądnych zaiste owacji.

Impresariem Garcii w Nowym Jorku był włoski emigrant, działający na Manhattanie już od dobrych dziesięciu lat jako sprzedawca tytoniu, fabrykant spirytualiów, księgarz i nauczyciel języka Lorenzo da Ponte, niegdyś librecista Mozarta w Wiedniu. Nic dziwnego, że przy takiej współpracy także opera Mozarta i Da Potnego *Don Giovanni* doczekała się swej amerykańskiej prapremiery 26 maja 1826.

Marii w roli Donny Anny udało się obudzić gorące uczucia w sercach nowojorskich kawalerów. Mieszkający nad Hudsonem czterdziestopięcioletni kupiec francuski Francois Eugene Malibran był pierwszym, który niewiele się zastanawiając, poprosił o jej rękę. Młoda śpiewaczka dostrzegła szansę uwolnienia się spod artystycznego terroru ojca i mając lat zaledwie siedemnaście poszła z Francuzem do ołtarza.

Prowadzona przez ojca trupa pojechała dalej już bez niej, do Meksyku. Jednakże dopiero, co zawarte małżeństwo Marii rozpadło się. Monsieur Malibran okazał się bankrutem i przepadł w jakimś więzieniu.

Młoda primadonna nie zobaczyła go już nigdy więcej. Sama wróciła do Europy. Paryż,

Londyn i Bruksela to były główne etapy jej nowych triumfów.

Wkrótce po rozstaniu się Marii z Henriettą Sontag nieoczekiwanie wrócił z Meksyku stary Garcia. Biedny i rozgoryczony przyjechał do Paryża. W porcie Vera Cruz bandyci napadli i obrabowali jego zespół.

- Bo nie mieliśmy naszego talizmanu - powiedział Garcia. - Nie mieliśmy ciebie! i pogłaskał córkę po włosach.

Potem wystąpił razem z nią w *Otelli* Rossiniego.

Kiedy po zakończeniu spektaklu kurtyna znowu uniosła się w górę, zobaczono ojca i córkę, stojących na scenie w serdecznym uścisku. Publiczność biła brawo, a tych dwoje rozłączało się z sobą z takim trudem, jakby budzili się z jakiegoś wspólnego snu.

Strumienie łez zmieszały się ze szminką ojca i ufarbowały na czarno twarz Marii.

Publiczność milczała, głęboko wzruszona.

Niedługo potem zmarł Manuel Garcia, senior.

Odtąd wydawało się, jak gdyby Malibran pragnęła tylko swym śpiewem zagłuszyć wewnętrzny ból. Europejska publiczność operowa wzdychając rozkoszowała się tym tragicznym pięknem.

Obrazki z życia primadonny Marii Felicita Malibran.

Rozpoczyna się walka ze sławą Giuditty Pasty.

Nazwisko pięknej Żydówki wciąż jeszcze lśni blaskiem. Dokonuje się porównań. Pasta bez lęku, ze spokojną odwagą tragiczki idzie jako Desdemona wprost ku dobytemu przez Otella sztyletowi. Malibran przeciwnie, ucieka przed sztyletem; przejęta trwogą, drżąc jak spłoszona sarna. W trzecim akcie Pasta stoi na scenie, stanowcza i spokojna, promieniując zmysłowością; jej wspaniały negligé jest ozdobiony wykwintnym haftem. A Malibran, ze złotymi błyskami w brązowych, migdałowych oczach, odziana tylko w cienki muślin siedzi przy harfie; rozpuszczone włosy opadają na jej smukłe ramiona, łzy toczą się po policzkach.

Soiree na zamku francuskiej księżniczki de Chimay. Oprócz Malibran obecny jest także belgijski skrzypek Charles de Beriot, ten, który niegdyś starał się o rękę Henrietty Sontag. Zachwycony składa gratulacje Malibran po jej występie. Maria silnie przytrzymuje jego rękę, gorące łzy napływają jej nagle do oczu i szepcze:

- Mój Boże, czyż pan nie widzi, że go kocham?... odtąd obydwójce podróżują razem po Europie.

Francuski poeta Lamartine:

- Pani mówi pięcioma językami, madame. Moje gratulacje!

Malibran:

- Bo to wygodne! Jeśli w jednym języku brakuje mi jakiegoś słowa, biorę je z drugiego: „rękaw” z angielskiego, „kołnierz” z niemieckiego, „gorset” z francuskiego.

- To uroczy kostium arlekina!

- Możliwe! Ale arlekin nosi maskę!

Feliks Mendelssohn Bartholdy o Malibran: „Młoda, piękna kobieta o wspaniałej postawie, pełna ognia, siły, kokietery”. Franciszek Liszt: „Malibran, ogarnięta powszechną namiętnością kobiet do grania ról męskich, rozszerza ich zakres nawet na rolę Otella”. Chopin dodaje do tego: „Pani Malibran grała rolę Otella, a ona (Schreder-Devrient) Desdemonę. Malibran mała, a Niemka ogromna, zdawało się, że Niemka Otella zadusi”.

Wilhelmina Schreder-Devrient miała do tego powody! W owym spektaklu Malibran wydała otwartą walkę swej konkurentce, która okazała się aktorką z krwi i kości. W finale Maria zaciągnęła martwą Desdemonę resztką sił do rampy i ułożyła ją tam dokładnie w tym miejscu, w którym ołowianka spadającej kurtyny musiałaby rozbić jej głowę. „Zmarła” uskoczyła w ostatnim momencie. Publiczność śmiała się; Malibran odniosła zwycięstwo.

Dalszy ciąg obrazków: Maria Malibran we Włoszech.

Rzym. Wybiera się z przyjaciółmi na spacer do parku willi Doria-Pamfilii. Rozbawiona jak dziecko, rzuca się pod prysznice fontanny, stoi tam, oświetlona tęczowym blaskiem, i moknie do suchej nitki. Włosy zwisają jej w kosmykach, suknia klei się do ciała. Potem przeskakuje po dziesięciu marmurowych stopniach w górę, na szczycie tarasu wznosi ramiona ku niebu i śpiewa arię Normy *Casta Diva*.

- To z czystej zazdrości! - żartują przyjaciele. - Bellini napisał tę arię dla Pasty, nie dla Marii. Teraz Maria się zdradziła: ma uraz na punkcie Pasty.

Zmiana scenerii Senigallia nad Adriatykiem. Maria jedzie konno. Ubrana w męski strój, galopuje wyprzedzając przyjaciół. Opalona na brązowo amazonka, okryta kurzem, pot spływa z niej strumieniami. Gdy przyjaciele wreszcie ją doganiają, ona skoczyła już nago do Adriatyku, pływa jak delfin i śmieje się. Potem znów wkłada spodnie do konnej jazdy, wraca do hotelu,

przebiera się na wieczór, obiad na tarasie i dowcipna pogawędka w pięciu językach.

Wreszcie Wenecja. Ze strachu przed żalobną czarną farbą Maria każe swoją gondolę pomalować na kolor gołąbkowy oraz ozdobić złotem i szkarłatem. Frędzle niebieskich firanek leniwie ciągną się po wodzie. Gondolier w purpurowej kurtce i żółtym słomianym kapeluszu śpiewa. Z tyłu płyną inne gondole, pełne zaciekawionych wielbicieli.

Maria:

- Wszyscy od razu wiedzą, że to ja!

Przewyciężenie urazu: w Teatro San Carlo w Neapolu, Maria zaśpiewała w końcu - w roku 1833 - tytułową rolę w Lunatycze, którą Vincenzo Bellini dwa lata przedtem skomponował dla swej muzy, Giuditty Pasty. W trzy miesiące później Maria wystąpiła w angielskiej wersji tej opery w londyńskim teatrze Drury Lane; nauczyła się roli na pamięć w ciągu jednej nocy.

Sam Bellini siedział na parterze, blady, wątpy, z płonącymi oczami, „westchnienie w lakierkach”, jak go opisał Henryk Heine.

Malibran grała rolę lunatyczkę Aminy tak porywająco, że Bellini jeszcze tego samego wieczora pisał do jednego z przyjaciół: „Jak to zrobić, żeby się nie zakochać w tej małej diablity, Marii Malibran?”

Giuditta Pasta, zresztą mężatka, tak jak Bellini był żonaty, a mimo to zaprzyjaźniona z kompozytorem, mówiła z podnieceniem:

- Nie wyjedzie pan z Londynu bez pojedynku z Beriotem!

Bellini wyjechał. Gdy w trzy lata później umarł, Maria mruknęła:

- Czuję, że niedługo pójdę za nim.

W marcu 1836 została w Paryżu panią de Beriot. Ich syn, Charles Wilfried, miał już tymczasem prawie trzy lata.

W pół roku po ślubie małżeństwo występowało gościnnie na „Wielkim Festiwalu Muzycznym” w Manchesterze.

Na estradzie koncertowej stoją dwie Marie i śpiewają w duecie: londyńska śpiewaczka Maria Caradori i blada, drżąca, przyciskająca rękę do piersi Maria Malibran.

Publiczność oszalała z zachwytu, domaga się bisów. Malibran składa ręce błagalnie, jak do modlitwy. Jej oczy mówią „Nie mogę więcej!”

Słuchacze wciąż biją brawo.

- Nie mogę, umieram - mówi Maria do dyrygenta.

- Proszę zaraz iść do garderoby, madame. Zagramy coś innego.

Ale Maria potrząsa głową.

Wciąż rozlegają się okrzyki „*Da capo!*” Ceny miejsc na festiwal były wysokie. Publiczność chce coś mieć za swoje pieniądze.

Duet zostaje powtórzony. Dla Malibran kończy się on jedną z najtrudniejszych figur finałowych, jakie w ogóle są możliwe: tryłem na wysokim c.

Potem śpiewaczka mdleje.

Koleżanka podtrzymuje ją i zanoszą do garderoby. Wezwano lekarza.

Tymczasem na estradzie staje Charles de Beriot.

Gra *Cadence du diable* jak w transie. Skrzypce lepią mu się pod spoconymi palcami. - „Co się dzieje z Marią - myśli kiedyż wreszcie skończy się ta nieszczęsna kadencja?” Przyspiesza tempo i gra jak szatan.

- Da capo! - rozlega się ryk.

Kiedy po bisie Beriot w końcu wpada do garderoby, umierającej primadonnie obcięta już jej długie, piękne włosy, żeby móc obłożyć jej głowę kompresami. Beriot błagalnie ujmuje jej ręce są zimne i bezwładne.

23 września 1836, krótko po północy, umiera w Manchesterze primadonna Maria Felicita Malibran. Ma lat dwadzieścia osiem. Dziecko, które nosiła pod sercem, umiera wraz z nią. Jako przyczynę śmierci podano przekrwienie mózgu.

13. SZWEDZKI SŁOWIK

„Wypiła ze mną bruderszaft”

- zapisał w swym dzienniku Hans Christian Andersen.

A nazajutrz: „Pożegnałem Jenny”.

Uroczystość odsłonięcia pomnika primadonny miała miejsce 20 kwietnia 1894 w Londynie.

W tym pamiętnym akcie uczestniczyła arystokracja i duchowieństwo, dyplomaci i przedstawiciele świata kultury. Poza tym, w charakterze kamiennych świadków w „Poet’s Corner” Opactwa Westminsterskiego, kilku wielkich zmarłych: Szekspir, Dickens, Haendel i jego konkurent John Gay.

Dziekan odmówił modlitwę. Potem księżniczka Helena, córka angielskiej królowej Wiktorii, ściągnęła białą zasłonę.

Ukazał się pomnik: kamienna lira Orfeusza ozdobiona wawrzynem, a na tym medalion z portretem Jenny Lind.

Goście ze wzruszeniem wpatrywali się w marmurowe oczy zmarłej primadonny: Jenny Lind, szwedzki słowik. Cnotliwa muza, operowy anemon. Showstar króla amerykańskiego cyrku Barnuma, multimilionerka i miłośnierna chrześcijanka... *Benedicimus te!*

Z uroczystą pompą czciła śmietanka kulturalna Anglii owego kwietniowego przedpołudnia, w sześć lat po jej śmierci, skromną dziewczynę ze Sztokholmu, która kiedyś wyszeptała te słowa:

- Oby fale zapomnienia pokryły moje biedne, nędzne życie!

„Kobieta w angielskim Panteonie!” - donosiła nazajutrz prasa londyńska. - „JENNY LIND JAKO ŚWIĘTA CECYLIA”.

Cecylia... Kim była ta święta?

Żyła w III wieku n.e. i była córką rzymskiego arystokraty z rodu Cecyliuszów. Żarliwie pobożna, nawróciła młodego patrycjusza Valerianusa na chrześcijaństwo i przyrzekła mu małżeństwo; równocześnie namawiała go do małżeńskiej abstynencji. Kiedy podczas ślubu zabrzmiała nagle lekko świecka muzyka grana na organach, Cecylia wyrzekła się małżeństwa i

uciekła do swej komnatki. Przerażona grzechem, brzmącym w rytmie organów, śpiewała „w swym sercu samemu Bogu” i błagała go przy tym o zachowanie swego dziewictwa.

Pogańscy sędziowie skazali ją na śmierć.

Cecylię uduszono w rzymskiej łaźni parowej.

W tysiąc dwieście lat później Kościół ogłosił ją świętą i uczynił patronką muzyki. Rafael i Rubens malowali ją nieprzystępną piękną o kształtnej figurze.

Przez pamięć na tę męczennicę uczczono teraz primadonnę Jenny Lind w londyńskim Opactwie Westminsterskim. Ponieważ także i ona, nieprzystępna piękność o kształtnej figurze, przesunęła się przez świat lekkiej operowej muzyki jak święta. Ponieważ przez całe życie przeciwstawiała się muzycznemu rytmowi grzechu. Ponieważ - pomimo wszelkich masek - pozostała „chrześcijańską primadonną”.

Współcześni podziwiali ją jak cud.

Jenny wciąż rozdawała pieniądze na cele dobroczynne; gdzie tylko mogła, tam przychodziła z pomocą. Namawiała do modlitw.

I właśnie dlatego...:

- Dlatego - ponieważ publiczność już za życia otoczyła ją aureolą świętości - Jenny Lind oddawała się w ręce najbardziej pozbawionych skrupułów menagerów. Jako przedmiot sensacyjnej reklamy stała się główną gwiazdą wiktoriańskiego przemysłu rozrywkowego - międzynarodowym milionowym interesem.

Zdawało się, że Jenny jest naznaczona złotym stygmatem.

Niektóre biografie podają, że jej rodzice byli podobno zwykłymi mieszczuchami. Inne źródła nazywają ich prostymi ludźmi albo nawet żebrakami. A naprawdę było tak: jej matka, wesola wdówka po szwedzkim kapitanie, poślubiła pewnego zbyt młodego sztokholmskiego urzędnika biurowego i 6 października 1820 przysłała na świat córeczka - Jenny.

Błade dziecko biednych ludzi nie zaznało w domu wiele radości; życie w rodzinie nie układało się harmonijnie.

Żeby odciążyć domowe gospodarstwo, dziewięcioletnią Jenny oddano hrabiemu Pake, kierownikowi dworskiego teatru w Sztokholmie. Ten pokrywał koszty utrzymania, mieszkania i nauki dziewczynki, a w zamian oczekiwał „dziesięcioletniej służby dla dyrekcji”.

W roku 1832 Jenny zadebiutowała dziecięcą rolą w operze Belliniego *Straniera*. Jej

pierwszy, decydujący występ operowy odbył się 9 marca 1838: siedemnastoletnia Jenny Lind zaśpiewała Agatę w *Wolnym strzelcu* Karola Marii Webera. „Tego ranka obudziłam się takim samym stworzeniem, jakim byłam codziennie przedtem - pisała o tym - a położyłam się spać jako zupełnie nowa istota.”

Jenny, której przeznaczeniem było zostać primadonną, poznała swoją siłę!

Dzień 7 marca święciła od tej pory jak urodziny. Wydawało się, że data jej debiutu była pomyślna. Wielbiona Maria Malibran półtora roku wcześniej złożona została we wspaniałym mauzoleum w Brukseli. Henrietta Sontag na rozkaz arystokratycznej rodziny męża musiała opuścić scenę operową, a wyglądało też na to, że Wilhelmina Schreder-Devrient wypaliła się do cna; jako niewolnica swych erotycznych namiętności, stała się bezwolnym narzędziem. Jej brytyjski impresario Alfred Bunn, nieokrzesany prostak, szykanował i oszukiwał ją - Wilhelmina tęskniła za spokojem.

Także wśród kompozytorów nastąpiła zmiana warty.

Nowe Lwy operowe nosiły nazwiska Gasparo Spontini i Giacomo Meyerbeer. Ich modne dzieła widowiskowe podniecały powszechną żądzę sensacji wprowadzaniem na scenę morderców i podpalaczy, fałszywej religijnej pompy i prawdziwych słoni.

Publiczność operowa, nieczuła i prostacka, oprócz rakowej zupy w przerwach i panoramy dekoltów w połączanych łóżach, oczekiwała na scenie wciąż nowych, niezwykłych sensacji - czegoś, czego jeszcze nigdy nie było!

Cóż za sytuacja dla nowego wcielenia Cecylii! Jenny Lind - wystarczająco niezwykle - wstąpiła na scenę Opery Sztokholmskiej z tak dziewiczą nieśmiałością, tak prowokująco niewinnie i pokornie, jak niegdyś Joanna d'Arc wstępowała na stos. Po skończonym przedstawieniu uklękła za kulisami i podziękowała Bogu za to, że wyszła zwycięsko ze wszystkich prób.

Rolami, z których także zawsze wychodziła zwycięsko - Euryanthe, Pamina lub Julia - Jenny wzruszała publiczność w niemal atawistyczny sposób: słuchacze przeżywali wraz z nią utraconą młodość, rozkoszowali się jakimś tajemnym, dziewiczym wdziękiem. A już szczególnie wtedy, gdy Jenny jako Donna Anna oddawała się pozbawionemu skrupułów uwodzicielowi, gdy jako Norma wraz z ukochanym szukała śmierci w płomieniach lub jako szalona Łucja zabijała męża. Najchętniej też oglądano dziewiczą Jenny jak w *Afrykance* Meyerbeera ginęła od trującego pyłku kwiatowego drzewa manzanilli.

W ciągu niespełna dwóch lat Jenny została niekwestionowaną primadonną Szwecji.

- Wciąż te same role! - mówiła Jenny z chrypką w głosie. - Niektóre z nich pięćdziesiąt razy pod rząd! Tak dłużej być nie może...!

Jej kolega z Opery Sztokholmskiej, Giovanm Belletti, spogląda na nią ze współczuciem. - Pani ma złą technikę śpiewu, signorina; za wiele w tym siły, za wiele germańskości. Zedrże pani sobie głos.

Jenny kiwa głową:

- Więc co robić?

- Włoska technika! - śmieje się Belletti i pokazuje na własne gardło. - Tutaj: lalala - *dolce lingua del sol!* Uczyć się od nowa!

- Gdzie?

- U Garcii, w Paryżu.

Garcia - to czarodziejskie słowo całej operowej epoki!

Manuel Garcia junior, brat niezapomnianej Marii Malibran i Pauliny Viardot - najgenialniejszy nauczyciel śpiewu swoich czasów. Tylko on może pomóc w takich wypadkach - jeśli mu się zapłaci!

Jenny nie może zapłacić. Zarabia 1500 marek rocznie, a to nie wystarcza.

Wdaje się w to królowa.

Królowa Szwecji, Desiree, córka handlarza jedwabiem z Marsylii, pisze list do francuskiej marszałkowej Soult: Ta zna Garcie i może coś załatwić.

Latem 1841 Jenny Lind jedzie do Paryża.

W empirycznym salonie marszałkowej Soult siedzi Manuel Garcia, „Kolumb głosu.”

Jenny w pąsach - ten atrakcyjny mężczyzna, smukły i smagły, uśmiecha się swobodnie i patrzy przenikliwie.

Stremowana Jenny zmusza się, żeby zasiąść do fortepianu, gra wstęp, a potem śpiewa swoją arię Łucji.

Garcia słucha nieporuszony. Gdy Jenny skończyła arię, mówi:

- Mademoiselle, pani już nie ma głosu!

Gdzieś tam tyka zegar, niezmiernie głośno. Płomyki świec drżą, jakby prosiły o łaskę. Najwyższy sąd ogłosił wyrok, od którego nie ma odwołania.

- Cóż mademoiselle Lind ma zrobić? - pyta marszałkowa w napięciu.

Garcia:

- Absolutnie nic! - Nie spuszcza wzroku ze szwedzkiej dziewczyny. Jenny zdaje się, że pod tym spojrzeniem cała krew z niej ucieknie. - Wypocząć, mademoiselle! Przez sześć tygodni nie śpiewać i mówić tylko to, co najkonieczniejsze. Odprężyć się fizycznie, a potem zacząć na nowo. Brać lekcje. U mnie...

Jenny skłania głowę. Przyjmuje wyrok.

Jakkolwiek wie, że jest sama i bez środków do życia; postanawia zostać w Paryżu dłużej, niż to sobie zamierzyła.

Szaleńcza przygoda dla serduszka tak ewangelicznego; jakim jest serduszko Jenny Lind.

Migawki paryskie.

Z górą rok temu monsieur Daguerre opatentował swój wynalazek fotografii - migawkowe zdjęcia z półgodzinnym naświetlaniem, obrazki tego rodzaju:

Konne omnibusy z kolorowymi latarniami jadą bulwarem w kierunku Opery.

W foyer Opery ludzie dla orzeźwienia jedzą ze srebrnych miseczek ryż na mleku, osłodzony oranżadą. Tuż obok gra się w domino: kostki uderzają o marmurowe stoliki.

W żyrandolu płonie siedemdziesiąt płomyków gazowych, w kandelabrach przymocowanych do kolumn, płonie ich siedemdziesiąt dwa. Pracownik z konewką skrapia proscenium. Na balustradach łóż leżą szale, kapelusze, żakiety - barwna rupieciarnia. Podczas przedstawienia niektóre damy rzucają bukiety kwiatów na scenę. Z odległości niemal dwudziestu kroków trafiają do celu - w twarze artystów.

Głośny śmiech mężczyzn: Żółte perły zębów w gęstwinie bród, spocone twarze.

Hektor Berlioz pisał wówczas do księżnej Wittgenstein: „Bardzo się dziwię, że wpuszcza się takich ludzi do teatru. Gdybym był wielkim księciem, posłałbym każdemu z tych poczciwców szynkę i dwie butelki piwa z prośbą, żeby zostali w domu”.

Berliński mim Ludwig Devrient: „W Paryżu prowadzi się Operę jak fabrykę albo jakieś inne przedsiębiorstwo”. Młody dyrektor powiedział mu dosłownie: „Chwytny się wszystkich środków, żeby przyciągnąć publiczność. Szukamy sztuk schlebiających powszechnej nieobyczajności, aktorek, których rozwiązłość jest notoryczna i które zwabiają mężczyzn do teatru”.

Mieszkający w Paryżu Henryk Heine zauważył, że „pięciostopowy jamb zmienił się w

czterostopowy nierząd”.

Biografowie, idealistycznie naświetlający życiorys Jenny Lind, zbyt gładko prześlizgują się nad jego paryskim epizodem. Mówią, że mała była dzielna i pilna, lecz wydarzenia tamtejsze tak ją zniechęciły, iż później nigdy już nie przyjęła kontraktu do Paryża.

Niby młoda kapłanka kroczyła przez nadsekwańską wieżę Babel grzechu, dogładana skrycie przez Anioła Stróża. Gdy pewnego razu jechała z Wersalu do Paryża koleją żelazną, eksplodowała lokomotywa. Czteryście osób odniosło obrażenia, lecz Jenny nic się nie stało! Z biedermeierowskiego koszyczka, ozdobionego wstążkami, wypadło jej tylko jabłko - to wszystko!

Szwedzcy turyści przywozili jej od czasu do czasu razowy chleb. Jenny, tęskniąca za ojczyzną, gryzła chrupiącą skórkę i ta przyjemność rekompensowała jej niejedno gastronomiczne wyrzeczenie. Nie była zresztą typem dziewczyny „krew z mlekiem”.

Tak często, jak tylko to było możliwe, chodziła do Opery. Ze szczególnym zainteresowaniem słuchała tam Pauliny Viardot. Ten mały słowik - siostra jej nauczyciela Manuela Garcii - wywodził swe trele, jakby to były sonaty Tartiniego lub arpeggia Chopina: wyniośle i wytwornie. Viardot miała raczej paskudny charakter. Lecz gdy stanęła na scenie w swojej łabędziobiałej toalecie, z czarną, wysadzaną diamentami przepaską na czole, z głową sklepioną jak u Madonny, przywoływała wówczas wspomnienie dystygowanej „virtuosy” Vittorii Archilei, która niegdyś we Florencji poprzez dworski madrygał doszła do *dramma per musica*.

Czymś całkiem innym były dla Jenny wielkie występy Giulii Grisi. Ta córka neapolitańskiego oficera uchodziła wówczas za rzeczywistą primadonnę Paryża. Jej siostra Giuditta, również śpiewaczka, a dzięki małżeństwu - Contessa Barni, zmarła w roku 1840, i Giulia, od chwili ślubu hrabina de Melcy, błyszczała teraz sama. Wyuczyła się swego zawodu u Pasty, a jej niewielki sopran emanował owym modnym czarem, który nazwano *morbidezza*: wyrafinowanym spokojem, pieszczotliwą słodyczą.

„Swymi trelami wyczarowywała nam najbardziej kwietną wiosnę - pisał Henryk Heine - gdy wokół kotłowały się śnieg i wiatr, debaty izby deputowanych i szal polki.”

Także i. trzecia Grisi z Paryża, kuzynka Carlotta, wyszła za mąż za arystokratę; była hrabiną Ragoni. Jak wesoło rozświergotane, nigdy nie syte, wielce apetycznie śpiewające ptaki, wypełniały trzy „grizetki” paryskie słowicze gniazdko.

Najbardziej pożądaną strawę muzyczną dla primadonn dostarczał wówczas kompozytor Gaetano Donizetti, który po nieprzyjemnych kłopotach z włoską cenzurą wyemigrował w roku 1839 do Paryża.

Donizetti okazał się genialnym animatorem marionetek, pewnie trzymającym na sznurkach swe śliczne, bardzo cielesne boginie. Ale właśnie on, darowujący światu sam powab i wdzięk, cierpiał na pogłębiającą się stale melancholię. Dochodziło do tego; że czasem zdawało mu się, iż nie żyje; wtedy wołał do przyjaciół:

- Biedny D. umarł!

Kilka lat później, w roku 1848, Donizetti zmarł w obłąkaniu - porażenie mózgu.

Paryż dostarczył Jenny Lind kilku wstrząsających, lecz równocześnie pożytecznych przeżyć. Ale przesadnie wstydliva Szwedka milczała o nich przez całe życie i to tak zawzięcie, jak gdyby była wrogiem Francuzów albo - żeby ten uogólniający sąd od razu wykreślić - jakby stała się świętokradczą ofiarą jednego tylko Francuza.

Na pewno wiadomo tylko to: dwa razy w tygodniu Jenny pobierała lekcje u Manuela Garcii.

Rutynowany fizjolog głosu przeważnie męczył ją, każąc jej śpiewać powolne tryle i kontrolując ich wibrację wynalezionym przez siebie wziernikiem krtaniowym. Słowo „sztuka” nigdy nie wyszło z jego ust. Śpiewanie było dla niego funkcją mechaniczną - współdziałaniem warg, zębów, języka, podniebienia, strun głosowych, krtani i tchawicy. Garcia pracował jak główny inżynier fabryki primadonn - przygotowywał Jenny niby maszynę.

Po roku z górą głos Jenny nabral takiego blasku i mocy, że znów mogła występować.

Powrót do ojczyzny przez Kopenhagę.

„Kocham panią!” - pisał Hans Christian Andersen, cichy duński bajkopisarz, do Jenny Lind. Zdumiewająca wypowiedź człowieka, którego skłonności przemawiały właściwie przeciw wszelkiej miłości do kobiet. Pędem zaniósł ten list na statek.

Lecz Jenny odprawiła go.

- Chciałabym nadal nazywać pana przyjacielem i bratem.

W Baśni mego życia Andersen opisuje ukochaną śpiewaczkę w tak ogólnikowych, romantycznych słowach, że można się tylko domyślać jego namiętności. Najwyraźniejszym przesłaniem serca stała się bajka o słowiku, który pocieszył chińskiego cesarza. Przyjaciele poety

szybko odgadli, że ów legendarny ptaszek nie był chińskim, lecz szwedzkim słowikiem”.

Królowa Desiree przyjęła Jenny w Sztokholmie.

- No i co? - spytała wciąż jeszcze piękna sędziwa monarchini. - Czyż Paryż nie jest wspaniały? Czyż nie jest to siedziba szlachejnych sztuk?

- Tak jest, Wasza Królewska Wysokość - szepnęła Jenny, marszcząc czoło i pochylając się w dworskim ukłonie.

W roku 1844 na Jenny Lind zwróciły uwagę Prusy. Giacomo Meyerbeer, nowy dyrektor pruskiej Opery Dworskiej, poznał Szwedkę w Paryżu i zaprosił ją teraz do Berlina. Na specjalnym *soiree* przedstawił ją u dworu.

Jenny śpiewała pieśni i arie przy fortepianie. Pośród słuchaczy znajdował się szczególnie kompetentny krytyk: hrabina Rossi, uwielbiana niegdyś primadonna Henrietta Sontag.

- Moja następczyni! - wołała z uznaniem „boska Jette”.

Meyerbeer wychwalał młodą Szwedkę jako „najczystszej wody geniusz”. Poseł angielski lord Westmoreland zachwycał się „wzniosłą czystością, która nadaje jej występom religijny charakter”. Feliks Mendelssohn Bartholdy: „Całe stulecia nie wydadzą równie wielkiej indywidualności”.

Nie ma wątpliwości - rozpoczęła się światowa kariera szwedzkiego słowika.

Zaczęła się od porządnej awantury.

Meyerbeer chciał natychmiast obsadzić Jenny w głównej roli swej nowej opery *Feldlager von Schlesien* - lecz rozsierdził tym Pierwszą Damę Berlińskiej Opery.

- To mnie się należy ta rola! - protestowała Józefina Tuczek. - Nikomu innemu!

Wystraszona Jenny zrezygnowała i zaśpiewała Normę w operze Belliniego - swą życiową rolę.

Z mściwej kapłanki uczyniła dziewczyną strażniczkę Graala, dziewczęcą i zjawiskową. Nie było w tym już południowej dramatyczności Pasty ani uwodzicielskiego belcanta Sontag - Jenny grała z nabożnym skupieniem, arcyskromnie, ujmująco, ofiarnie.

Biedermeier w czystej postaci! Mieszkaństwo niezmacone jeszcze Wiosną Ludów. Już nie zwykle dotychczas obojnactwo seksu i sztuki, lecz wokalne dziewictwo. Kult antyprimadonn.

Wynik: berlińczycy dziękowali długotrwałymi owacjami - składali hołd „kapłance”.

Prawie dwa lata oklaskiwali srebrzysty śpiew Jenny Lind, dziewicze walory młodego

słowika. „Cudowna!”- wołali, myśląc przy tym w istocie o jej urodzie.

Byli jednakże i tacy, którzy krzyczeli: „Skandal!”

Sława Jenny i związana z nią gaża tak dalece podniosły ceny biletów - które zaczęto nawet sprzedawać na czarnym rynku - że publiczność żądała podjęcia drakońskich środków przeciwko „oszukańczym machinacjom” managerów operowych.

Dyrektor Meyerbeer musiał mieć nerwy jak postronki, żeby oscylującą między owacjami a oburzeniem publiczność utrzymać w dobrym nastroju. Oprócz tego kłopot sprawiała mu młoda gwardia, żądając „oper współczesnych”. Przyjaciele Wagnera, Webera i Lortzinga żywo zwalczali stęchłą zwiędłych wieńców laurowych, spróchniałą, przeżartą przez mole tradycyjną operę feudalną.

- Dobrze - powiedział w końcu Meyerbeer - od dzisiaj co najmniej trzy opery rocznie żyjących kompozytorów niemieckich.

- Cztery, pięć, sześć! - żądała opozycja.

- Wystarczy jedna: mój Tannhauser - zaproponował Ryszard Wagner i przesłał partyturę panu Jacobowi Liebmannowi Beerowi, zwanemu: Giacomo Meyerbeer. Antysemita Wagner zaczerpnął tę romantyczną balladę rycerską z trzeciego tomu poezji Heinego, dokładnie tak samo jak fabułę Holendra tułacza. Heine pisał:

Diabeł, co go Wenerą zwa,

Naigorszym pono diablem.

Ja nie mam mocy wyrwać cię

Pazurom tym powabnym.. (przekł 8taniaław Lempicki)

- Proszę - rzekł Wagner. - Tam są wspaniałe role dla waszych primadonn.

Miał słuszość! Przeszedł anioł - obok Jenny! Cóż za rolę, jak dla niej stworzoną, dawał Tannhauser: córka landgrafa, Elżbieta, ziemski anioł, zawsze na nowo darzący miłością, tęskniący, miłosierny, gotowy na śmierć. wyzwolicielka.

Jednak Jenny ledwie dostrzegła muzycznych nowatorów swoich czasów, nic nie wiedziała o ich postępowych dążeniach. Czytała Biblię, a nie gazety. Więc dyrektor Meyerbeer mógł ją nadal ubierać w od dawna wypróbowane kostiumy Westalki lub Hugenotów.

- Zimny egoizm! - złościł się Wagner na primadonnę. Jenny udawała, że tego nie słyszy. Nie rozwijała się po prostu dalej.

Rosła tylko adoracja Jenny Lind.

Niektórzy recenzenci berlińscy mówili o Jenny niemal tylko przez „ty” - zapewne dlatego, że do bogini nie zwraca się przez „pani” albo nawet przez „madame”. „Masz oczy jak gwiazdy” - poetyzował jeden z nich, a inny porównywał jej zimne spojrzenie do „boskich oczu diabła”. Recenzenci stali się entuzjastami.

Gdy czytano Jenny te krytyki, odzęgnywała się od nich tak gwałtownie, jakby ktoś świętej Cecylii zachwalał świecką muzykę organową. Przestraszona, wskazywała na swą brzydotę: brzydki nos, nieforemne biodra.

„Przeciwnie! - wrzeszczał chór dworskich sprawozdawców. - Twoje orzechowobrzozowe włosy sylfidy, twoja cera jasna jak zorza polarna, twoja śliczna figura...!”

W istocie ów chór miał nawet słuszność. Jenny Lind nie była wprawdzie opiewaną przez Heinego „diabelską Wenerą, pozostała jednak eterycznie piękną świętą - typem, jakiego nie widywano dotychczas na scenach operowych.

Nic dziwnego, że teraz zwęszył to także Londyn. Krążył wokół niej Bunn - Alfred Bunn, dyrektor londyńskiego teatru Drury Lane.

Unosi cylinder:

- Mademoiselle - mówi z szerokim uśmiechem - przybyłem właśnie z Londynu tutaj, do Berlina, żeby pani powiedzieć, iż jesteśmy najlepszym teatrem na świecie. Płacimy najwyższe gáže, mamy również najlepszą publiczność...

Jenny siedzi jak nimfa wsłuchana w szmer źródła.

- Proszę dla nas śpiewać, mademoiselle. Jesteśmy towarzystwem akcyjnym i od czasu ostatniego pożaru dysponujemy 3611 miejscami.

- Powiedział pan: pożaru?

- Tak, mademoiselle. Istniejemy od roku 1663, jakżeż, więc mogliśmy uniknąć pożarów. W sumie sześć razy odbudowywaliśmy się, lecz od pięćdziesięciu lat Drury Lane jest absolutnie zabezpieczony przed ogniem. Możemy - zdziwi się pani - zalać wszystko wodą i pływać po teatrze łódkami.

Jenny istotnie się zdziwiła.

- Pływał już pan kiedyś łódką od łoży do łoży, mister Bunn?

Dyrektor jest poruszony.

- Pani ma cudowne poczucie humoru, mademoiselle! .Już widzę, że zawrzemy świetny kontrakt.

- Niczego nie zawrzemy - myśli Jenny.

- Gwarantuję, mademoiselle, że nie umieścimy pani pod wodą! - śmieje się Bunn jak dobry stary wujaszek.

„Ma zepsute zęby” - zauważa Jenny.

„Zjeść ją - myśli Bunn, obserwując młodą Szwedkę.- Muszę ją mieć, niech to kosztuje, ile chce...”

Zbyt wiele nie może oczywiście kosztować!

„Ale ten oto świątobliwy uśmiech - kalkuluje Bunn - przyniesie na mur 16 000 marek za wieczorne przedstawienie. Boże, co to będzie za sukces! Londyn w ostatnich latach jest tak przesycony blaskiem i chwałą, że dojrzał już do typów cnotliwych - do tego tu szwedzkiego, pozłacanego anioła!”

Jenny nie wie o Alfredzie Bunnie.

Nie wie, że mimowicie angielscy spoliczkowali go, pełni oburzenia; że genialny Kean kazał się ciągnąć w swym powozie czterem Murzynom przed teatr Drury Lane tylko po to, żeby Bunna sprowokować. Jenny nie wie, że ten pogromca primadonn ciągnął zemdloną Wilhelminę Schreder-Devrient do rampy, żeby ją pokazać publiczności, i że w końcu oszukał ją przy wypłacie gaży.

- Bunn to hiena teatralna - mówią jej przyjaciele.- Mimo ta Drury Lane uczyni panią sławną i bogatą.

Jenny podpisuje kontrakt.

- Gratuluję, mademoiselle - powiada Bunn, chucha, żeby osuszyć atrament i sprytnie zapomina złożyć własny podpis na kontrakcie primadonny.

Już w kilka dni później Jenny Lind ogarnęła głęboka nieufność. Uprowadzona do Bunna, nie pojechała do Londynu.

Występowała gościnnie w Weimarze, Lipsku, Hamburgu i Wiedniu. Ale Londynu unikała jak dziecko, które nie chce jeść gorącej zupy.

Bunn ścigał ją listami. Obstawał przy swym kontrakcie, przestrzegał, groził, wystąpił

nawet z brutalnymi próbami wymuszenia.

Jenny bała się. Nie reagowała.

W lipcu 1846 także i w Niemczech spotkała ją przykrość. W hamburskiej dzielnicy rozkoszy St. Pauli przedstawiano ją w jakiejś kabaretowej speluncie jako pastelową boginię i wyszydzone ulicznymi śpiewkami. Jenny: „Ponad wszelką miarę tęsknię za odejściem ze sceny”.

Ale dokąd uciekać?

Tymczasem nastąpił nieoczekiwany zwrot. Najzagorzalszy wróg Bunna, londyński impresario Benjamin Lumley, dyrektor Her Majesty's Theatre odwiedził Jenny Lind w Darmstadzie. Rozpaczliwie poszukiwał gwiazdy. Elegancki gentleman, uprzejmiejszy od Bunna, sprawił Lumley, że całkowicie oszołomiona Jenny podpisała nowy kontrakt londyński.

I tym razem dotrzymała go! Chociaż Bunn groził jej z Londynu więzieniem, Jenny wyruszyła w podróż do Anglii.

Na czele wytwornej londyńskiej publiczności w Her Majesty's Theatre królowa Wiktoria czekała na pojawienie się szwedzkiego słowika. Gdy Jenny wreszcie wystąpiła, królowa jako pierwsza rzuciła na scenę swój bukiet kwiatów - czegoś takiego Londyn jeszcze nie przeżył!

Lumley odetchnął: sukces był zapewniony!

Cała Anglia zachwycała się Jenny Lind.

W pewnym prowincjonalnym mieście brytyjskim na powitanie primadonny uderzono w dzwony. Biskup powitał Jenny jako „Zbawiciela w szatach kobiecych, jako odkupicielkę zstępującą z nieba, żeby swym śpiewem uwolnić nasze dusze od grzechu, gdy tymczasem inne śpiewaczki są zwykle diabolicami, które swymi trelami wciągają nas w objęcia szatana”.

Te słowa nie są cytatem z pierwszej ręki; Henryk Heine usłyszał je od swego przyjaciela, Benjamina Lumleya, i przekazał do augsburskiej „Allgemeine Zeitung”.

Tournee Jenny po Anglii stało się pochodem triumfalnym.

Część swych zarobków przekazała śpiewaczka na cele dobroczynne, część oddała Bunnowi, który wygrał wytoczony jej proces o odszkodowanie.

Oślepiający blask, lodowato zimny - osiągnięty zenit!

Propozycje honorariów prześcigają się nawzajem - arystokratyczne towarzystwo zasypuje Jenny zaproszeniami. Anglia czci ją niby reprezentantkę Królestwa. Królowa Wiktoria ofiarowuje jej osobistą przyjaźń.

Lecz Jenny Lind kończy swą karierę operową!

- żadnego już więcej kontraktu scenicznego! - oświadcza w wieku dwudziestu dziewięciu lat. Chce teraz śpiewać tylko pieśni i oratoria.

I wreszcie zrobić sobie urlop?

Diwa jedzie do Francji, rozkoszuje się świeżym tchnieniem atlantyckiego wybrzeża, a potem odwiedza w Paryżu sześćdziesięcioośmioletnią Angelikę Catalani. Staruszka, niegdyś śródziemnomorskie słońce Europy, teraz zorza polarna, srebrzyście łagodna w swej chłodnej piękności, czuje się głęboko wzruszona.

W kilka dni później Catalani umiera na cholere.

Spojrzenie na nocne niebo: primadonny przychodzą i odchodzą - przez sekundę błyszczące spadające gwiazdy na operowym firmamencie.

Szwedzki słowik czuje się tak wolny jak jeszcze nigdy - uciekł z klatki! Już nigdy więcej nie powróci do zbyt światowego świata opery.

Jenny Lind nigdy nie żałowała swego rozstania się ze sceną.

Benjamin Lumley znów się rozgląda. Kim ma ozdobić następny sezon operowy? Gdzie są jeszcze primadonny, dojrzałe do ukazania się rozgrymaszonej londyńskiej publiczności?

W swoim klubie spotyka lorda Westmorelanda, angielskiego posła w Prusach.

- Jak wygląda sytuacja w Berlinie? - pyta starego znawcę opery.

Posel zaczyna mu natychmiast opowiadać o hrabinie Rossi, z którą jest zaprzyjaźniony. Lumley nadstawia uszu.

- Hrabina Rossi, powiada pan?

- To najwierniejsza żona, jaką znam. Wspaniale pomagała swemu mężowi, posłowi, reprezentować królestwo Sardynii w Petersburgu i potem w Berlinie. Państwo Rossi mieli sześcioro dzieci, ale tylko troje pozostało przy życiu. A teraz hrabina obawia się o egzystencję tych trojga...

- Dlaczego, wasza lordowska mość?

- Ponieważ nie istnieje już królestwo Sardynii! Austriacy pozbawili władzy panów z Turynu...

- A więc hrabia jest teraz bezrobotny, czy tak?

Westmoreland kiwa głową.

- Tak. Bez środków do życia.

- A jak żyje hrabina?

- Nie poddaje się przeciwnościom. Od czasu do czasu śpiewa na *soirees*.

- Za pieniądze?

Lord ignoruje to pytanie.

- Gdy nazywała się jeszcze Henrietta Sontag i była primadonną, cieszyła się powszechnym respektem. Lecz teraz, jako „fałszywa hrabina”, jak ją nazywa berlińska arystokracja dworska, spotyka się z lekceważeniem. Nawet Bismarck zganił rzekomo przykry kontrast między jej pozycją towarzyską a jej zawodem.

Lumley dziękuje za rozmowę i wychodzi z klubu.

Poseł uśmiecha się chytrze; wygląda na zadowolonego.

Comeback, szybki i gwałtowny jak błyskawica!

Lumley odszukał Rossich w Berlinie i w krótkim czasie miał już kontrakt w kieszeni.

W cztery tygodnie później Henrietta Sontag przeżyła w londyńskim Her Majesty's Theatre sensacyjny powrót na scenę. Oklaski na wejście trwały pięć minut. Wciąż jeszcze dziewczęco wdzięczna czterdziestotrzyletnia kobieta fascynowała publiczność jak przed dwudziestu laty; jej śpiew zachował zapach świeżych kwiatów.

Z Londynu udała się do Paryża, a potem na tournée po Niemczech. Dwanaście miast między Mozą a Niemnem owacyjnie witało powrót „boskiej Jette”.

Latem 1852 zaczęła się największa dotychczas przygoda Henrietty Sontag: Ameryka! Wraz z mężem wsiadła na parowiec oceaniczny, przeżyła huragan na Atlantyku i - już po tamtej stronie - wyruszyła na tournée. Towarzyszyły jej nieopisane owacje.

- Ta Niemka to *smash hit!* - Równie fantastyczna jak Jenny!

Smash hit?... To brzmi jak reklama Barnumuma!

Panie i panowie, prosimy o uwagę!

Mister Phineas Taylor Barnum, organizator widowisk i król humbugu, ma zaszczyt zapoznać Was z sensacjami tego świata. *Smash hits* po umiarkowanych cenach! Dotychczasowa podaż zapewnia jakość dalszych propozycji - publiczność o tym wie!

Mister Barnum przyholował do Nowego Jorku prawdziwą górę lodową. Prowadził z

rzędem tureckim pertraktacje w sprawie kupna szkieletu Abrahama. Pokazywał stosześćdziesięcioletnią Murzynkę Joyće Het - mamkę generała Waszyngtona.

Mister Barnum nie szczędzi kosztów ani trudu. Pstryknie w palce i pojawiają się syreny, lilipuci, kobiety z brodą, Indianie łykający ogień. Sensacja goni sensację, bez chwili przerwy.

Ale tym razem, panie i panowie...

Tym razem mister Barnum prezentuje podczas corridy koncertowej wzdłuż i wszerz Stanów kobietę, przed którą cała kula ziemiska służy jak piesek.

JENNY LIND - szwedzki słowik!

Sprzedaj biletów, póki zapasu starczy!

Komentarz do tego plakatu.

W styczniu 1850 Amerykanin Ph. T. Barnum wysłał swoich agentów do Niemiec, aby pozyskać „cud świata” Jenny Lind na tournée po USA. Proponował sto pięćdziesiąt koncertów po tysiąc dolarów każdy, do tego wszystkie koszty.

Jenny po krótkim wahaniu podpisała umowę i pojechała do Ameryki z pianistą, damą do towarzystwa, sekretarzem, lokajem, pokojówką i swym kolegą ze Sztokholmu, Giovannim Bellettim.

Po dziewięćdziesięciu koncertach usamodzielniała się i odtąd inkasowała do pięciu tysięcy dolarów za występ!

„New York Tribune”: „Jenny Lind nie wyciska łez! Prawdziwa sztuka tego nie potrzebuje. Ona jest dla nas „*the artist woman*”. Jej prawdziwy głos to słyszalne drganie jej prawdziwej duszy!”

Zysk z tournée: dwieście osiemdziesiąt tysięcy dolarów. Dalszy zysk: w lutym 1852 Jenny Lind poślubiła w Bostonie swego pianistę, młodszego od niej o dziewięć lat Ottona Goldschmidta.

Wśród podobnego deszczu złota śpiewa teraz w Ameryce także Henrietta Sontag. Nowy Jork, Filadelfia, Buffalo - państwo Rossi rozkoszują się tym jak sen triumfalnym objazdem - Cincinatti, Nowy Orlean.

- A teraz Meksyk! - uradowana Henrietta rzuca się mężowi na szyję. - Tam nie było dotychczas jeszcze żadnej niemieckiej primadonny!

Hrabia dokonuje natychmiast najpotrzebniejszych przygotowań - zrobił się z niego

tymczasem wspaniały impresario.

Słońce jest coraz gorętsze, kraj coraz bardziej rozpalony. Kaktusy, podobne do kandelabrow, znaczą trasę podróży,

W kwietniu 1854 państwo Rossi w galowym powozie zaprzężonym w sześć siwków, a eskortowanym przez cmokających *pistoleros*, wjeżdżają do Mexico-City. Tysiące ludzi machają im rękami na powitanie.

Henrietta, udręczona kurzem i upałem, każe sobie w swej willi natychmiast napełnić wannę zimną wodą i zanurza się w niej. W przedpokoju czekają indiańscy służący z kolorowymi ręcznikami.

I nagle rozlega się straszliwy łomot! Wszystko się wali i trzęsie, tapety pękają...
Rewolucja?

Śmiertelnie przestraszona Henrietta biegnie do sąsiedniego pokoju: Indianie leżą na podłodze i modlą się.

- *Terramoto* - mruczy ktoś, podczas gdy na zewnątrz wciąż powtarzają się wstrząsy.

Po dwóch minutach trzęsienie ziemi minęło.

Podobnie gwałtowne wstrząsy, tym razem połączone z owacjami, przeżywa Henrietta także w teatrach.

- Prima - primadonna! - rozlegają się okrzyki. I do tego deszcz kwiatów, kwiatów, kwiatów...

W miesiąc później Henrietta Sontag nie żyje.

Zachorowała na cholera i tyfus. Zmarła 17 czerwca 1854 o trzeciej po południu w willi w Sant'Agostino niedaleko Mexico-City.

Gazety w stolicy Meksyku ukazują się w żałobnych ob

wódkach. Także Nowy Jork, Paryż, Berlin i Londyn publikują całoszpaltowe nekrologi.

W rok później trumnę przewozi duński statek z Vera Cruz do Hamburga.

Henrietta zostaje pochowana w klasztorze cystersek Marienthal między Gerlitz a Zittau, w którym jej siostra Nina jest zakonnicą. Hrabia Carlo Rossi ozdobił jej sarkofag swym herbem rodzinnym. Poniżej kazał wyryć słowa: „Miłość nigdy nie przemija”.

Jenny Lind przeżyła boską Jette, z którą nigdy nie musiała konkurować, o trzydzieści trzy lata.

Jako Grand Old Lady w matowoczarnej toalecie i w koronkowym czepeczku mieszkała razem z mężem w majątku ziemskim Malvern Wells pod Londynem. Jej ostatni publiczny występ odbył się w roku 1883, a dochód z niego przeznaczono na rzecz brytyjskich urzędników kolejowych.

Później w jej ogrodzie zjawiali się jeszcze tylko turyści. Podeszła wiekiem „Cecylia” przydreptywała i kłaniała się:

- Teraz oglądacie mnie z przodu!

Potem odwracała się, kłaniała się powtórnie i mówiła:

- A teraz widzicie moją odwrotną stronę!

- A więc przecież jest człowiekiem! - pomyślał niejeden turysta.

Jenny Lind zmarła w listopadzie 1887, licząc lat sześćdziesiąt siedem. Na jej pomniku w Opactwie Westminsterskim w Londynie umieszczono słowa z Mesjasza Haendla:

„Wiem, że mój Zbawiciel żyje!”

14. SPALIĆ OPERĘ!

Kundry (śmiejąc się głośno): *Ha, ha! Jesteś cnotliwy?!*

Klingsor (wściekle): *Po cóż pytasz, przekłeta kobieto?*

(pogrąża się w ponurych rozmyślaniach).

Ryszard Wagner: Parsifal

Koniec biedermeieru...

Wczesnym rankiem 4 maja 1849 wybuchła w Dreźnie zbrojne powstanie. Ma ono wprowadzić w Saksonii uchwały pierwszego niemieckiego parlamentu we Frankfurcie.

Rząd wzywa na pomoc wojska pruskie i ucieka na wieś.

A potem jak to zawsze w wojnach domowych: lud przeciw żołnierzom!

Uderzenia kolb, salwy plutonów, walki na barykadach. Rewolucjoniści pod wodzą rosyjskiego anarchisty Michała Bakunina torują sobie drogę do zamku.

Na rynku drezdeńskim widzą w otwartym oknie balkonowym narożnego domu postać stojącą niby Walkiria z długimi, rozwianymi włosami to śpiewaczka Wilhelmina Schreder-Devrient! Woła ona coś do tłumu i wskazuje na zamek.

- Wszystko dla ludu... słyszą powstańcy.

Potem ta scena ginie w hałasie strzelaniny.

Płonie także Opera. Poprzez płomień kroczy człowiek w berecie, z rewolucyjnymi manifestami pod pachą, wyprostowany niby Wotan w *Czarze ognia* [Instrumentalny obraz z ostatniego aktu Walkirii Wagnera - przyp. red.] Ryszard Wagner we własnej osobie.

Dwie dusze, jedna myśl!

Zarówno Wilhelmina Schreder-Devrient, jak i Ryszard Wagner mają powody, żeby tęsknić do demokratycznej wolności. Primadonnie i jej dyrygentowi, blisko z sobą zaprzyjaźnionym, marzy się czarno-czerwono-złota przyszłość.

Wilhelminie raczej czerwona,

Wagnerowi złota.,

Wilhelmina SchrederDevrient przyszła na świat w grudniu 1804 w Hamburgu. Jej matką

była Zofia Schreder, największa bodaj tragiczka swoich czasów; jej ojcem baryton Fryderyk Schreder, wspaniały Don Giovanni.

Pierwsze kroki sceniczne stawiała Wilhelmina jako tancerka i aktorka w wiedeńskim Burgtheater. Potem brała lekcje śpiewu. Już po roku zadebiutowała jako Pamina w Karntnertortheater.

Istnieją jej podobizny z owego czasu. Szwedzki malarz sporządził szkice aktu szesnastolatki: dziewczęce ciało dojrzałe do miłości, wspaniale zaokrąglone, tryskające zdrowiem bez twarzy! Uzupełniamy te obrazy: jasne włosy o barwie mosiądzu, stalowoniebieskie oczy, silnie wygięte usta, napięta skóra, dołeczek w podbródku.

To ciało nosiło wieśniaczą bluzę Agaty i nocny strój Donny Anny; oczy wylewały gwałtowne łzy Leonory.

W roku 1822 Wilhelmina zagrała w Wiedniu w *Fideli* Beethovena; od czasu Anny Milder-Hauptmann opery tej nie wystawiano. Ale odtąd miała stać się stałym, światowym sukcesem.

- Czy nie można było już znaleźć żadnej innej Leonory, jak tylko to dziecko? - pytał Beethoven podczas prób. Zawinięty w swój stary, szary płaszcz, siedział nieruchomo w orkiestrze i sceptycznie obserwował śpiewającą Wilhelminę.

„Żonę wpierv zgładź!” - Nie zaśpiewała tego, lecz wykrzyczała przenikliwie w poczuciu śmiertelnego niebezpieczeństwa. Wilhelmina dysponowała patosem, plastyką gestu i deklamatorską mimiką. Rozpalała zmysły własne i słuchaczy. Beethoven nie zwlekał, żeby wyrazić jej potem wdzięczność za nowe życie, które tchnęła w *Fidelia*.

Na Wielkanoc 1823 Wilhelmina pojechała do Niemieckiej Opery w Dreźnie. Zamieszkała w ładnym domku z ogródkiem i cieszyła się, że jest w końcu sama bez rodziców. Poznała czysty, dobry płomień swobody i misterium miłości:

Chociaż chodziła w sławie jak w słońcu, pogardzała tymi sytymi i bogatymi mieszczuchami, którzy ciągnęli do niej do Opery, żeby kupić jej temperament jako rekompensatę własnej cnoty. Ci operowi filistrzy we frakach o jaskółczych połach, te damy w kapeluszach budkach i w broniących przed mężczyznami sukniach z falbanami, wszyscy oni wydawali się Wilhelminie straszliwie konwencjonalni. Lepsze już ciało bez twarzy!

- Moja sztuka nie ma się tu czym żywić! - wołała dziewiętnastolatka i nawiązywała coraz to nowe stosunki miłosne z podobnie myślącymi ludźmi.

Lecz wkrótce już miłosne gniazdko w drezdeńskim domku z ogródkiem przekształciło się w mieszczańskie gospodarstwo. Wilhelmina poślubiła słynnego odtwórcę Hamleta, Karola Devrient, bardzo przystojnego przedstawiciela wybitnej berlińskiej rodziny aktorskiej.

Czworo dzieci przyszło na świat w wymaganych dziewięciomiesięcznych odstępach czasu a potem małżeństwo się rozeszło.

Wilhelmina, obecnie pierwsza dramatyczna śpiewaczka Niemiec, wcale jeszcze nie zaspokoila swej żądz życia! Wykrzyknęła:

- Mój Boże; gdybym to ja była Don Juanem, o wiele lepiej uwodziłabym dziewczęta!

W roku 1829 zagrała Leonorę także w Lipsku. Oglądał ją szesnastoletni gimnazjalista Ryszard Wagner, dziewięcioletnie dziecko źle płatnego skryby policyjnego.

„Ta kobieta wywarła na mnie piorunujące wrażenie. Gdy się ocknąłem, byłem zalany łzami.”

Wagner napisał list hołdowniczy, wpadł do hotelu primadonny i włożył list do przegródki, w której znajdował się klucz od jej pokoju. Czy zechce go przeczytać?

Wilhelmina opuściła Niemcy, pojechała do Paryża, śpiewała tam z Henriettą Sontag i Giudittą Pasta, śpiewała w duecie jako Desdemona z Malibran. W Londynie czczono ją jako *Queen of tears*, zetknęła się tam ze znieprawionymi przesądami klasowymi i z Bunnem, „tą świnią”.

Potem Weimar. Goethe pocałował ją w czoło.

- To najpiękniejszy starzec, jakiego kiedykolwiek widziałam! - zawołała Wilhelmina. - Mogłabym śmiertelnie się w nim zakochać!

Zakochać, zakochać! Cała Europa zwracała uwagę na stale tłące się w tej śpiewaczce podniecenie erotyczne, na jej żądzę użycia. [Później rozeszła się pogłoska, że osławiona pornograficzna biografia Pamiętniki śpiewaczki jest obrazem jej życia; Wilhelmina broniła się przed tym na drodze sądowej.)²³⁸

A potem poznała Doringa!

Hans Christian von Doring, oficer i „zawodowy przestępca” z Drezna.

Wilhelmina nie była żadną „assolutą”, zonglującą połykliwymi piłeczkami, lecz osobą, kierującą się instynktem, o szczerych namiętnościach i łatwo dającą się ponieść współczuciu. I właśnie te jej cechy sprawiły, że stała się niewolnicą saskiego junkra von Doringa.

Doring zgrywał się na nieszczęśliwego i opętanego. Opanowany był gorączką rulety. Demon dostojewszczyzny siedział mu na karku; z krzykiem domagał się miłości i pieniędzy.

Wilhelmina go ratowała.

Wówczas Doring pokazał swoje inne oblicze. Posepnie piękny i mrocznie patetyczny kawaler zmienił się w wampira. Wzniecając i brutalnie zaspokajając erotyczne namiętności primadonny, wyzyskiwał ją równocześnie duchowo i materialnie stał się sutenerem w epoletach i z orderową szarfą pod frakiem.

Wilhelmina ulegała temu człowiekowi, obdarzała go swoją miłością i pieniędzmi, izolując się przez to od innych przyjaciół. W roku 1845 poślubiła Doringa i w kontrakcie małżeńskim musiała przepisać na niego cały swój obecny i przyszły majątek. Tym samym ostatecznie straciła wszystko: mieszkanie, klejnoty, pieniądze i wiarę w siebie.

Pozostał przy niej wówczas tylko jeden jedyny przyjaciel: drezdeński dyrygent Ryszard Wagner.

Był to okres, kiedy Wilhelmina Schröder-Devrient brała udział w kreowaniu pierwszych wielkich dzieł operowych saskiego mistrza. W *Rienzi*, śpiewała altową partię Adriana, napisaną w manierze kastratów. Potem nastąpiła Senta w *Holandrze tułaczu*, a następnie Wenus w *Tannhauserze*.

„Daremna nadzieja! Straszny, próżny szal...! wierność aż po grób!” - słowa Wagnera.

„Jestem zniszczona, zdeptana, jestem żebraczką fizyczną i duchową, jestem śmiertelnie chora... Że też duch tak często ulega ciału!” - słowa Wilhelminy.

Po dwóch latach, z końcem roku 1847, udało jej się wreszcie przeprowadzić rozwód. Musiała przy tym krwio pijcy Doringowi przekazać cały swój majątek: wszystko, co posiadała! Nie został jej ani fenig! Rzuciła mu nawet należną jej pensję z drezdeńskiej Opery Dworskiej.

- Jeszcze to i nareszcie jestem wolna!

Naga wydarła się z piekła. Wykupiona, lecz biedna niczym żebraczka. Społeczne katharsis, dosłowna autoalienacja.

Potem Wilhelmina spróbowała na nowo zarabiać pieniądze: Lipsk i Paryż. Potem Drezno.

4 maja 1849 wpadła w wir rewolucji.

Dała się porwać.

- Istnieje tylko arystokracja zasługi! Uwolnijcie się z niewoli klasy wyzyskiwaczy! Wszystko dla ludu...! - wołała głośno.

Rezultat: oskarżenie o zdradę stanu. Wilhelmina została wciągnięta na listę „osób podejrzanych” i znalazła się wreszcie znowu w dobrym towarzystwie: Ludwika Uhlanda,

Ferdynanda Freiligratha, Fryderyka Teodora Vischera, Ryszarda Wagnera.

Schreder-Devrient była w nowszej historii opery jedyną primadonną, która ujawniała namiętności polityczne i zaangażowanie społeczne. Jedynym „niebezpiecznym indywiduum” w tak dotychczas pokojowym śpiewem rozbrzmiewającym słowicznym gnieździe.

Głos prawdziwego człowieka.

Rzeczywiście vox humana wśród primadonn nareszcie!

Ryszard Wagner:

„Chcę zniszczyć przemoc możnych, prawa i własności. Niech ludźmi włada ich własna wola”.

”W roku 1849 rozpoczęła się walka ludzi przeciw istniejącemu społeczeństwu!”

„...czy nie wietrzycie w tym czegoś z nauk komunizmu?”

Rezultat powstania w Dreźnie: stuśiedemdziesięciuosmiu powstańców zabitych. Wojska rządowe określiły swoje straty na trzydziestu czterech zabitych.

Wagner uciekł do Szwajcarii.

Ściągnął tam później swą żonę, śpiewaczkę i aktorkę, Minnę Planer, a także nieślubną córkę Minny, Natalię, którą wychowywano w przekonaniu, że matka jest jej starszą siostrą. Oprócz nich nad jeziorem Zurychskim zjawił się pies Wagnera, Peps, papuga Popo, przybyły też jego dreźnieńskie meble.

Trzydziestosześcioletni Ryszard Wagner rozmyślał nad swoim życiem: Stał się kaznodzieją. Gadał jak nakręcony, miotał obelgi, potem znów przygasał, regenerował się i pisał dalsze kazania. Mów, artysto, nie twórz!

Nie był jeszcze wówczas tym Wagnerem od pucharów z rogów i jarzębin, nie przywołał jeszcze skamielin z Lasu Teutoburskiego. Marzył jeszcze o jasnym płomieniu, a nieo namiętym żarze. Szukał idylli miłości, nie miłowania. Wagner, kompozytor i pisarz, artysta, pirotechnik i tytan pracy, dążył do syntezy Jezusa i Apollina. Jego orficka myśl: „Jezus, który cierpiał dla ludzkości, i Apollo, który ją podniósł do jej radosnej godności!”

Za wroga tego ideału uważał zawsze boga Merkurego, w którym widział nieokrzesanego bigota bankiera pragnącego handlować sztuką jak towarem. Chwilowy zwolennik utopijnego socjalisty Proudhona („Własność jest kradzieżą”), Wagner nienawidził kapitału i związanej z nim żądzy użycia u klas wyższych. Ów związek tak uważał jest podstawą „oper yczynowej”, dla

której miarą wartości jest tylko ilość.

Już dziesięć lat wcześniej, w swych paryskich latach głodu, stwierdził, że „pod wpływem pieniędzy Meyerbeera sprawy sztuki operowej w Paryżu stały się tak obrzydliwie śmierdzące, iż uczciwy człowiek nie może mieć z nimi nic wspólnego”.

Jego głęboka niechęć do Paryża wyraziła się w roku 1856 w pewnym liście, w którym wdowa Cosima porobiła starannie skreślenia. Wagner widział wyzwolenie swej sztuki dopiero wówczas, „gdy ów potworny Paryż zostanie spalony do cna, gdy pożar będzie się przerzucał z przedmieścia na przedmieście, gdy w końcu pośród szalonego entuzjazmu spłoną owe niemożliwe do uprządnięcia stajnie Augiasza, aby mogło napłynąć świeże powietrze”.

Wagner przyznawał, że nie wierzy w żadną inną rewolucję, jak tylko w tę, która rozpocznie się od „spalenia Paryża”.

Krytycy Wagnera tłumaczą te słowa jako zapowiedź późniejszej bayreuckiej zmysłowości: patos barykad, dym spalonego prochu, zapach krwi antycypacja Czarui ognia, pedantycznie zaplanowana i irracjonalnie wyrażona.

Krytycy ci sądzą, że tkwił w tym już załączek późniejszych *Nibelungów*.

Wojowniczość i erotyzm dwa rodzaje rozkoszy, które u Wagnera i jego primadonny Wilhelminy Schreder-Devrient tryskały z tego samego witalnego źródła. Psychologowie głębi mogliby to wyjaśnić dokładniej, my zadowolimy się zwróceniem uwagi na rycerza Gamureta, ojca Parsifala, który wybierając się na bitwę, wkładał pod pancerz na piersiach białą koszulę swej żony, Hercelajdy. Po powrocie znów okrywał podartą zakrwawioną koszulą jej ciało, którego brak tak długo odczuwał.

Schreder-Devrient mogła być dla Wagnera czymś w rodzaju Hercelajdy, wykonawczynią, kongenialnie wychodzącą naprzeciw jego dążeniom. Lecz mistrz z Saksonii występował ostro przeciwko panowaniu kobiet w operze. Zwłaszcza przeciw owym śpiewaczkom i tancerkom, które nadal myślały tylko o tym, żeby podobać się swym wysoko urodzonym wielbicielom i finansowej burżuazji dalekiej od wszelkiej sztuki.

- Muzyka jest kobietą - mawiał czasem z gniewem, po czym porównywał operę francuską z „kokotą”, a włoską nawet z „dziewką”.

Wagner nie był naturalnie jedynym kompozytorem walczącym przeciwko kobiecym smokom. Jego rówieśnik Verdi zwalczał je dokładnie tak samo, tyle, że nie przy pomocy broni

światopoglądowej, lecz - po włosku!

Zanim nawiedzimy znów Wagnera, przedstawimy przykład Włocha Giuseppe Verdiego.

Verdi miał zastrzeżenia w stosunku do primadonn. Ale gdy w roku 1836 napisał swą pierwszą operę, *Oberto*, i pragnął wkraść się w łaski dyrektora Scali, Bartolomea Merelli, musiał zwrócić się do jego kochanki, do mediolańskiej primadonny Giuseppiny Streponi.

Verdi, młody małżonek i ojciec dwojga dzieci, zmuszony był prosić o protekcję właśnie tę primadonnę. Wybierał się rozgoryczony - wrócił pełen zachwytu.

Ta dwudziestotrzyletnia Streponi była nieszczęśliwa i może dlatego okazała się tak bardzo ludzka!

Jej władca Merelli, dawny szpieg austriacki, traktował ją jak przedmiot będący jego własnością, jak jakieś tekturowe kulisy w scenicznym inwentarzu. I chociaż Giuseppina miała z nim dziecko, nienawidziła go tak, jak tylko Włoszka potrafi nienawidzić.

Verdiemu natychmiast okazała zaufanie.

- Zarekomenduję w Scali pańskiego *Oberta* - powiedziała.

Operę rzeczywiście wystawiono, a sukces był tak wielki, że Merelli prosił kompozytora o dalsze dzieła. Lecz Verdi odmówił:

- Nie będę już więcej pisywał oper!

Spotkał go ciężki cios: zmarła jego żona Margherita i dwoje dzieci.

Niedługo Później Verdi znowu spotkał Streponi. Oboje rozumieli się w swoim nieszczęściu. Primadonna oczekiwała drugiego dziecka; tym razem ojcem był Napoleone Moriani, „pięknie umierający tenor”; rzekomo pragnął ją wyzwolić, lecz potem traktował ją jeszcze haniebniej niż Merelli!

- Niewiele jestem warta - mówiła Streponi - ale gorąco pragnę być lepsza.

A potem:

- Ma pan jakąś swoją nową operę, signor Verdi?

- Jak dotąd tylko libretto. *Nabucco*...

- Jest tam dla mnie rola?

Verdi milczał.

- Niech pan napisze dla mnie. Niech pan napisze, proszę!

Verdi napisał dla Giuseppiny!

W marcu 1842 *Nabucco* został po raz pierwszy wystawiony w Scali.

Giuseppina Streponi śpiewała rolę Abigail. Triumf był wielki; Verdi zdobył ostatecznie uznanie jako kompozytor operowy!

Zakochał się w swojej muzycy, Giuseppinie. Ale ona chciała opuścić Italię i otworzyć w Paryżu szkołę śpiewu. Verdi błagał ją, żeby została.

Uciekła przed jego miłością. Błagalny list Verdiego dołączyła w Paryżu do swego testamentu:

- Gdy umrę,
połóżcie mi go na sercu.

Po wielu trudach udało się w końcu Verdiemu zdobyć jej miłość. Stał się tymczasem człowiekiem nadzwyczajnie bogatym dzięki swym sukcesom operowym, pieniądze napływały całymi strumieniami i mógł teraz zapewnić Giuseppinie piękne i spokojne życie. Mieszkali razem w pałacu w jego wiejskiej posiadłości Busseto. Lecz bogobojni mieszkańcy wioski odnosili się do kochanki Verdiego z nienawiścią i szyderstwem. Gardzili Giuseppiną i nie wchodzili do kościoła, gdy ona modliła się przy ołtarzu. Całymi latami mieszkali kochankowie w swym nieprawdopodobnie pięknym pałacu jak w próżni, szpiegowani przez własną służbę „osaczeni z Busseto”.

W roku 1852 uciekli ze swego luksusowego więzienia i pojechali do Paryża. Z wyłączonej, galowej loży oglądali przedstawienie sztuki Aleksandra Dumasa Dama Kameliowa historię nieuleczalnie chorej kurtyzany Marii Duplessis.

Verdi ścisnął rękę Giuseppiny. Myśląc o jej życiu, nagle zrozumiał: to była jego Traviata!

Jeszcze w tym samym roku napisał operę i zawarł w niej najpiękniejsze melodie, jakie kiedykolwiek poświęcił kochankom. Jego własne przeżycia z Giuseppiną i krytyka bigoteryjnego otoczenia złożyły się na współczesną sztukę gniewną i konsumpcyjną zarazem: „Więc pijmy, więc pijmy ten napój złocisty...”

Premiera odbyła się w roku 1853 w Teatro La Fenice w Wenecji.

I zrobiła kompletne fiasko!

Widzowie nie mogli uwierzyć ani w uwodzicielską moc, ani w suchoty otyłej bohaterki tytułowej, Fanny Salvini-Donatello. A kiedy w trzecim akcie lekarz oznajmił jej, że pozostała jej już tylko godzina życia, publiczność wybuchła gromkim śmiechem.

Mimo to w ciągu następnego dziesięciolecia *La Traviata* stała się triumfalnym sukcesem

światowym.

W roku 1856, w trzy lata po weneckiej premierze, Verdi ożenił się ze swą ukochaną Giuseppiną Strepponi.

La Traviata muzyczny załącznik do paryskiego rachunku Balzaka: sto pięćdziesiąt tysięcy nielegalnych związków miłosnych rocznie! Verdi wyolbrzymiał plotkę towarzyską tych czasów; nie uczynił tego jednak w sposób filozoficzny, a nawet krytyczny, lecz dosadnie krwisty i bardzo, bardzo przejrzysty zadowolając samego siebie. Kazał śmierci tremolować i słychać było, jak cień jej muska luksusowe, jedwabne tapety.

La Traviata z posępną pompą obwieściła początek *La belle époque*, dokumentowała radość życia samounicestwiającej się sfery bachanalia w jadowitych barwach, a do tego luksusowe stroje, wspaniały blask żyrandoli i podniecenie szampanem.

W czasie, gdy kompozytor usankcjonował w obliczu Kościoła i prawa swe własne prywatne szczęście i wprowadził Giuseppinę w nowy, zdrowy świat, paryskie snobistyczne towarzystwo żyło nadal w swoim półświatku *Traviaty*. Miłość stała się maskaradą, kosztownym ćwiczeniem fizycznym, praktyką subkultury. Sprzedajną radość życia nabywało się po oszukańczo wysokim kursie.

Aleksander Dumas sam był kochankiem autentycznej bohaterki swej sztuki, Marii Duplessis; podobnie jak powiernik kobiet, Franciszek Liszt. Gdy Dumas wydawał swoje paryskie uczty, kończyły się one przeważnie dopiero około dziewiątej rano szalonym galopem. Paniczykowie i kobietki padali wówczas wśród pustych butelek, popielniczek i porozrzuconej bielizny jak kukielki, które odcięto od sznurków.

Ów wzorzec ryzykownego stylu życia, głód nowych mocnych wrażeń zafascynował nawet tak przedtem nieśmiałą i szanującą się śpiewaczkę Paulinę Viardot. Choć nieźle jej się żyło w małżeństwie, pozwoliła sobie na drugi związek miłosny w jej domu zamieszkał rosyjski pisarz Iwan Turgieniew! Kochał on Paulinę tak bałwochwalczo, że błagał ją, aby stawiała mu obcas na karku to miało go uszczęśliwić! Śpiewaczka naturalnie wzdragała się przed takim sposobem uszczęśliwiania partnera.

Heinefetter miała jeszcze silniejsze przeżycie!

Kathinka Heinefetter, niemiecka śpiewaczka i ulubienica Paryża, nie mogła zapobiec temu, żeby jej młody kochanek nie popełnił w jej mieszkaniu samobójstwa, kiedy zastał na pobojuwisku

swego szczęścia nowego kochanka!

- No, to teraz ona musi mieć kłopoty z ciałem!- szydził Paryż.

Ale w tym samym Paryżu właśnie Wilhelmina Schröder-Devrient znalazła w końcu długo poszukiwane szczęście swego życia: kulturalnego właściciela ziemskiego z Inflant, Henryka von Bock. W marcu 1850 wyszła za niego za mąż. Po pewnych kłopotach Rosja, z powodu udziału śpiewaczki w powstaniu drezdeńskim odmawiała jej wjazdu do Inflant w życiu Wilhelminy zapanował spokój.

W dziesięć lat później, w roku 1860 umarła w Dreźnie.

W tym samym roku Wagner postanowił podpalić Paryż. Miały ku niemu buchnąć płomienie zachwytu! Mistrz zainscenizował francuską wersję swego *Tannhausera*.

I rzeczywiście zrobił furorę!

Trzydzieści dwa kociaki z baletu wpadają do paryskiego Jockey-Clubu.

- On nas nie dopuszcza! - wołają.

Młode snoby przysuwają się do siebie na wyścielanych kanapach, żeby dziewczęta też mogły usiąść.

- O co chodzi? - pytają. - O czym mówicie?

- Ryszard Wagner nie chce baletu w drugim akcie!

- Nie chce baletu...?

Przewodniczący Jockey-Clubu robi nagle taką minę, jakby połknął nieświeżą ostrygę

- Ależ to niemożliwe! To byłby śmiertelny grzech!

Dyskusja trwa do północy. Idzie przy tym o obronę francuskiej tradycji. Sam Król-Słońce przed dwustu laty zarządził, że każda opera musi mieć balet w drugim akcie. Dlatego Członkowie Jockey-Clubu przychodzili do Opery zawsze dopiero na drugi akt: chcieli zobaczyć swoje przyjaciółeczki tańczące na scenie, a potem zabrać je na kolację zoila

I teraz ten Niemiec chce im zepsuć zabawę

A więc to tak...

Ryszard Wagner rzeczywiście chciał w Paryżu zreformować operę, tak jak niegdyś uczynił to Gluck. Miejscem reformy miał stać się teatr przy rue Pelletier.

Cesarz Francji, Napoleon III, i piękna cesarzowa Eugenia zaprosili Wagnera do Paryża i

oddali mu do dyspozycji wszelkie potrzebne środki. Księżna Paulina Metternich, serdeczna przyjaciółka Eugenii, dbała poza tym o to, żeby saski geniusz nabrał także sił, zażywając jednocześnie przyjemności.

- Jestem odtrącony przez życie - skarżył się Wagner. - Jestem inaczej ukształtowany wewnątrz, jestem wrażliwy. Świat powinien dać mi to, czego potrzebuję.

Teraz Paryż dał mu to, czego potrzebował: absolutną władzę nad Operą. Gdy dyrekcja zażądała intermezza baletowego w drugim akcie, Wagner kategorycznie odrzucił to żądanie. Za to w pierwszy akt wbudował scenę choreograficzną bachanalię. Przeprowadził sto sześćdziesiąt cztery próby istny rekord! Zanim jeszcze sprzedano choćby jeden bilet wstępu, przedsięwzięcie pochłonęło już sto pięćdziesiąt tysięcy franków.

A potem wybuchł skandal.

Podczas pierwszego przedstawienia 13 marca 1861 Francuzi śmiali się z Góry Wenus i z Chóru pielgrzymów. Na drugim przedstawieniu sam Wagner został wtedy w domu pojawili się kawalerowie z Jockey-Clubu i zrobili dokładnie to, co obiecali swoim panienkom: wyjęli z kieszeni gwizdki i gwizdali tak przeraźliwie, jak tylko mogli.

- Precz z Jockeyami! - krzyczeli zwolennicy Wagnera.

Dandysi odpowiedzieli gromkimi wybuchami śmiechu.

Na domiar wszystkiego pojawiła się jeszcze druga grupa opozycyjna przybysze z Niemiec! Zatwardziali nacjonaści, przeciwnicy wygnanego rewolucjonisty Wagnera, wspólnie z paryskimi arystokratycznymi synalkami wygwizdywali *Tannhausera*. Po trzecim przedstawieniu Wagner wycofał swoją operę. Siedemset pięćdziesiąt franków honorarium za jedenaście miesięcy pracy, to było wszystko, co mu pozostało z jego paryskiej próby zreformowania opery

W trzy lata później król Ludwik II Bawarski zaofiarował Ryszardowi Wagnerowi dożywotnią, przyjacielską gościnę.

Drezdeński rewolucjonista zmienił się w mistrza z Bayreuth. W szkatule kamienia węgielnego swego teatru złożył sentencję:

Chowam tutaj tajemnicę,

Niech spoczywa przez stulecia...

Owego pamiętnego dnia w rozkosznym miesiącu maju 1872 lało jak z cebra. Już nie

zagrozało niebezpieczeństwo pożaru.

15. WIELKA I MAŁA OPERA

*„Nie udawaj niewiniątka, Jupciu,
znają twe kawały” - tak śpiewa się w Orfeu-
szu w piekle Jean Jacques Offenbacha.*

Ciemne jak noc dźwięki puzonów Wagnera i zapach jodłowego igliwia unoszący się z partytur mistrza wywołały u paryskiej publiczności wzmożone wydzielanie adrenaliny.

Wszędzie dyskutowano.

W końcu zwyciężyły te opinie, które przemawiały za utrzymaniem starej, luksusowej opery i opowiadały się za jedwabiami primadonn i ciałem baletnic.

„Restauracja” zamiast reformy!

Syta i potężna wspaniałość, zanim podziemie nie wystąpi z nową Beggar's Opera.

Napoleon III uczynił już zadość żądaniu realizacji tak potężnego kulturalnego przedsięwzięcia. W roku 1860 zarządził budowę Grand Opera w Paryżu. Miała ona stać się kamiennym futerałem na kulturalne nadzieje Drugiego Cesarstwa, symbolem niezłomnej chwały, ogromną, luksusową pułapką na miłośników muz.

Architekt Charles Garnier przedłożył ogółem trzydzieści tysięcy szkiców rysunkowych. „Wszystkie arkusze z planami, ułożone w jednym rzędzie, tworzą trzydzieści trzy ilometry białego papieru - entuzjazmował się. - Po ym białym dywanie przybędą do Paryża największe primadonny, najślynniejsi artyści świata.”

Roboty budowlane trwały piętnaście lat.

W roku 1875 Grand Opera została otwarta z uroczystą pompą. Największy gmach operowy świata: fasada szeroka na siedemdziesiąt metrów, scena na pięćdziesiąt dwa metry. Na połyskujących złotem kolumnach wspierał się bajkowy sufit, pełen malowanych aniołów, motyli i lir Orfeusza. Ogólny koszt: trzydzieści sześć milionów franków.

„Trumna, wyścielana jedwabiem” - wołał paryski dziennikarz Gaston Leroux, a w kilka lat później w swej książce Upiór w Operze dał jej niesamowity opis.

Nagle wygina się umieszczony w plafonie hak, powoli i miarowo, jak w zwolnionym tempie, Żelazo trzeszczy, kruszy się gips i... żyrandol, ważący siedem ton, urywa się z sufitu.

Z hukiem spada na parter.

Pryskają monokle, rozrywają się jedwabne toalety, krew ścieka po dekoltach i gorsach fraków. Jedna dama została zabita.

- Upiór! - sapie jakiś widz i oczyszcza sobie brodę z kryształowego pyłu. Z garderób dobiega histeryczny śmiech baletnic.

- Upiór istniał naprawdę - twierdził Leroux. Lecz

jego czytelnicy mieli powody do sceptycyzmu. Ten wyrafinowany pokerzysta nie pragnął niczego więcej jak tylko zaniepokoić nieco la belle epoque. Zaszokować establishment.

Nic dziwnego! Neobarokowy gmach Grand Opera symbolizował z uśmiechem szyderczego zadowolenia *juste milieu*: arystokrację rozcieńczającą swą błękitną krew i zdrowo rosnącą w siłę wielką burżuazję. Tę oświetloną gazem Arkę Noego zaludniali najróżniejsi, uczciwie pracujący ludzie. Ustawiacze kulis, baletniczki, palacze, masażyści, otwieracze ostryg, kucharze, czyściciele lamp, strażacy, kelnerzy, tępiciele szczurów, krawcy, sztukatorzy, bileterki, wesołe dziewczynki i tak dalej, bez końca!

Wyobraźmy sobie: osiemnaście pięter, z tego pięć pod ziemią - istny labirynt... Monstrum, wieża Babel! Od kloaki - czarnego, bulgocącego „morza Hadesu”, wiodły żelazne schody, zwane „drabiną Apolla” aż na sam dach z którego widać było w dole bulwary i przejeżdżające nimi konne omnibusy.

Trzewia tej ogromnej budowli tworzyły tajne przejścia, łazienki, maszynownie, gniazdka miłosne, olbrzymie podziemne kuchnie. W *foyer de danse* mieniły się kolorowe lakiery, a w obitych pluszem *separees* rozpasaną zdradę małżeńską utrudniały jedynie fiszbinowe gorsety dam.

W tym gmachu został zamordowany hrabia Cagny, Degas malował swoje baletnice, Gounod dyrygował swoim *Marszem żalobnym dla Marionetki*, a Saint-Saens *Śmiercią łabędzia*. śpiewaczka Corelli, jak mówiono, stale nosiła sztylet za stanikiem, a siwy koń z Proroka Meyerbeera zniknął ze sceny bez śladu ze wszystkimi akcesoriami. Gdy w trzeciej suterynie duszono szefa maszynistów, w łoży parterowej nr 20 uśmiechał się Jego Ekscelencja prezes Rady Ministrów.

To pewne - paryska Grand Opera od pierwszego dnia swego istnienia dostarczała publiczności niezawodnej rozrywki.

Belle époque, czas wielkich nadziei i ponurych oczekiwań. Zmierzch Zachodu odbywa się równocześnie ze wschodem słońca.

Pod pięknie wywoskowanymi parkietami burzy się nowa subkultura, wstrząsa jak Dreyfus więziennymi kratami.

Młodzieńcy zapuszczają brody i długie włosy, starsze córki gwizdzą na pianino i robótki, pozują malarzom, zatrzymując z całego stroju tylko niebieskie pończochy emancypantek, i dyskutują o „wartości dodatkowej” Marksa. Wroga mieszczaństwa można oglądać. Wstęp pięćdziesiąt sous.

Oto siedzi i wypisuje manifesty, propaguje nowe formy obyczajowe, sączy absynt i rzuca gromy: śmierć świętej przeciętności, precz z zadufaną głupotą warstw panujących!

Ma słuszność!

Ale przy całym gniewie jednak pędzle zamiast pistoletów, gniazda rozpusty zamiast barykad, biały papier zamiast czarnego prochu. Po obu stronach skryta ciekawość, nienawistna miłość we wspólnym tańcu. Za łagodne paszkwile dostaje się nędzne grosze. Zielonowłose nocne ptaki przejadają te uszczypliwe druczki.

Tymczasem w żelaznym piecyku wygasa ogień. Rudolf pali w nim swymi rękopisami. A jednak Mimi zakaszle się na śmierć. Jej „rączka taka zimna” to sensacyjny przebój światowy.

Równocześnie Misia Sert, ładniutka prawdziwa *bohémienne*, modli się w Paryżu:

- Dobry Boże, dobry Boże, spraw, żeby była wojna!

Nie tylko Grand Opera, lecz także Theatre de la Gaiete dba o niezawodną rozrywkę.

Subkultura ma wiele korzeni w całej Europie: włoską komedię improwizowaną, niemieckie sceny wędrownie, francuski wodewil, wiedeński Raimund-Theater z osiemdziesięcioma trzema farsami Nestroya.

Wodewil i wczesna operetka pragnęły dokładnie tak samo jak opera być pułapką na miłośników muzyki także i one trzymały w pogotowiu pikantnie przyprawiony kąsek.

Lecz w tym kąsku była przecież odrobina trucizny.

Wodewil i operetka w swoich początkach nie były wyłącznie rozrywką. Były ubraną w barwne szaty krytyką społeczeństwa. Głośno wyszydzały opera seria i odważały się nawet kraść jej wystawność. Trwały w opozycji.

Już w czasach wiedeńskich pieczonych kurczaków - gdy Ferdynand I walił pięścią w stół i wołał: „Cesarzem jestem, klusek chcę!” - wodewil serwował kandyzowane gorzkie migdały.

To było właśnie coś dla dawnego czeladnika cukierniczego, Ferdynanda Raimunda! Głosem ludu wydrwiwał wiedeńskie wydarzenia. Wygnał ze sceny feudalne marionetkowe postacie i dawnych wesołków, a zastąpił ich prawdziwymi ludźmi - ostro zarysowanymi społecznie typami z przedmieścia.

Lecz publiczność, głośno się śmiejąc, prawie nie dostrzegła sarkazmu; chętnie zlizywała cukier i wypluwała gorzkie migdały. W roku 1830 Raimund strzelił sobie w usta.

W tym samym roku zmarła, również tragicznie, jego primadonna, Teresa Krones.

Portret wiedeńskiej muzy ludowej:

Teresa wykorzystywała każdą chwilę, minutę przedkładała nad wieczność, żyjąc w wesołym stylu telegraficznym.

Urodziła się w roku 1801 w Freudenthal. Nie miała żadnego wykształcenia, mimo to była na tyle inteligentna, żeby grać razem z Raimundem, samej pisać sztuki i własnymi kupletami mówić ludziom prawdę w oczy - naturalnie ze śmiechem!

Czy to w roli męskiej, czy w ludowej sukience - zawsze kusząca, rozkoszna i gotowa do miłości; ulubienica ludu. Wspólna radość wiedeńskiego Leopoldstadt. Każdy marzył o tym, żeby zbliżyć się do Teresy.

Jeden z jej nader licznych kochanków, niejaki hrabia Jaroszyński, został u jej boku aresztowany, zdemaskowany jako morderca i wysłany na szubienicę.

Wiedeńczycy zdrętwieli ze strachu i postanowili okazać swe moralne oburzenie. Ale już na następnym przedstawieniu znowu leżeli u stóp Teresy. Gdyż cudownie śpiewała:

„Braciszku mój, braciszku mój,

Trzeba nam rozstać się...!”

Wkrótce potem Teresa położyła się, żeby sobie umrzeć.

„Cały mój grzech - szeptała - sprowadza się do tego, że byłam, ojczy duchowny, zbyt wesołą dziewczyną i tak bardzo lubiłam mężczyzn. To mi już Bóg musi wybaczyć, proszę!” - Miała dwadzieścia dziewięć lat. Uśmiechano się, gdy „Wiener Zeitung” przyniosła „smutną wieść o zgonie dziewicy Teresy”.

Pierwsza prawdziwa wiedeńska subretka operetkowa stanęła przed rampą dopiero w trzydzieści lat później: Józefina Gallmeyer. Wybitni krytycy nazywali ją „największym geniuszem teatralnym Wiednia”.

Sztuka, w której debiutowała, nosiła tytuł *Teresa Krones*. Ale szczytowym punktem jej kariery stało się *Życie Paryskie* - wielka operetka Jean Jacques Offenbacha.

Ów Offenbach, syn żydowskiego kantora Izaaka Ebersta z Offenbach nad Menem, zrobił w Paryżu rzeczywiście fantastyczną karierę. Był genialnym, niezmordowanym pisarzem, kompozytorem, posiadającym coś z porywającego *esprit* panów Johna Gaya i Gioacchina Rossiniego. Rossini. Znowu nazywał go „Mozartem z Champs Elysees”.

Ryszard Wagner wyrażał się o nim mniej przyjaźnie: „Ta muzyka roztacza woń gnoju i wszystkie świny z całej Europy przybiegły tu, żeby się w tym wytarzać”.

Offenbach smagał durniów przywiązanych do fałszywej tradycji. Wysztytował tak zwany „wyższy styl” jako kicz, ucłowieczał antycznych bogów, a klasyczne heroiny w rodzaju Pięknej Heleny przeobrażał w ujmujące współczesne kobiety.

Łzy były dla niego wariantem śmiechu, rozum niczym więcej jak brakiem głupoty. Choć na pewno nie był Prometeuszem, kształtował swoje marionetki według własnego obrazu. Był romantyczno-błazeńskim złodziejem cieni, zreumatyzowanym Doktorem Miracle nienawidzącym ckliwości, a wszystkich nudziarzy uważał po prostu za niegrzecznych. Offenbach nauczył bogów kankana, a Drugie Cesarstwo - rozumu.

„To prawdziwe, spontaniczne, wspaniałe!” - notował hrabia Lew Tołstoj w swym paryskim dzienniku.

W roku 1856 Jacques Offenbach użył po raz pierwszy w swych czasach słowa „operetka” - a więc mała opera.

W dwa lata później wystawił w swym teatrze Bouffes Parisiennes *Orfeusza w piekle*.

Pomost ku niebu, łagodnie sfalowany dywan bogów - górską łąką pośród greckiego lata. A na niej chatka z napisem:

ORFEUSZ, DYREKTOR KONSERWATORIUM W TEBACH

Kurtyna idzie jeszcze w górę, a ludzie już się śmieją. Offenbach atakuje swą operetkową publiczność dowcipem wizualnym, rytmem i *esprit*.

Kidnapper Pluto uprowadza Eurydykę w świat podziemny, Orfeusz zaś oddycha z ulgą - to

małżeństwo i tak już nie było zbyt szczęśliwe!

Mimo to musi sprowadzić żonę z powrotem. Po pierwsze potrzebuje jej jako swej gospodyni, po drugie domaga się tego „opinia publiczna”.

Orfeusz zstępuje, zatem do podziemia - i ogarnia go zdumienie. Jedni bogowie śpią, inni uwikłani są w miłosne intrygi; reszta jest skorumpowana - a więc symbol rozkładu „wyższych sfer”, struktura wczesnokapitalistyczna.

Zorientowawszy się w sytuacji, formułuje Orfeusz w samym sercu piekła swój protest: „Strząśnijcie więzy tyranii - nieznośny to, bowiem rząd!” W dodatku, żeby postawić kropkę nad i, grzmi przy tym jako kontrapunkt Marsylianka.

Offenbach pomyślał swoją operetkę jako sprzeciw wobec opery, jako kontrargument, jako dialektyczne odświeżenie.

Jego primadonną była Hortensja Schneider z Bordeaux, córka stale pijanego niemieckiego krawca. Śliczna, ruda Hortensja była osobowością niemniej wybitną niż Pierwsze Damy Grand Opera. Cały Paryż nazywał ją La Sneder. Jej kochankami byli wicekról Egiptu i nabab z Abisynii. Jej zbiór dzieł sztuki mógł się mierzyć ze zbiorami Rotszyldów, a jej majątek szacowano na trzy miliony franków.

La Sneder była kongenialną interpretatorką Offenbacha. Zawsze potrafiła urzeczywistniać pomysły małego kompozytora z bokobrodami. La Sneder przekonywała - była genialna.

Lecz reszta paryskich diw operowych to w większości jedynie damy z półświatka w świecie lubieżników. Henryk Heine przypisywał im „nieprzepartą żądzę pokazania się na scenie - żądzę, która łączy próżność i wyrachowanie - gdyż tam najlepiej mogą demonstrować swoje wdzięki. Te osoby nie mają zwykle żadnej gaży, przeciwnie, płacą jeszcze dyrektorowi za przywilej produkowania się”.

Aby scharakteryzować te bulwarowe primadonny, posłużmy się tu zastępczo życiorysem słynnej Nany. Dla tej małej, lecz nie dającej się nie zauważyć scenicznej Wenus, życie i teatr tworzyły jedność. Jej doczesne królestwo wytyczały krawędzie Łóżka.

Naprawdę nazywała się Blanche d'Antigny.

w roku 1840 urodziła się jako córka wiejskiego stolarza. Właściwie chciała być zakonnica. Ale potem została ekspedientką w Paryżu, grzebała swymi małymi, głupimi paluszkami w luksusowych towarach i lekko nawiązywała romanse.

O mało, co nie ożenił się z nią armeński arcybiskup!

Ponieważ była ładna, zaangażowano ją do Pałacu Sportowego jako amazonkę w białym trykocie. Mając lat osiemnaście stanęła w roku 1858 po raz pierwszy na scenie - tym razem bez trykotu. Grała w Pięknej Helenie, wystawionej w teatrze buffo Saint Martin. Malarz Paul Baudry był tak zachwycony jej aktem, że zrobił z Blanche swą modelkę; malował ją jako pokutującą Magdalenę.

Edward Manet także portretował Blanche d'Antigny, a Emil Zola w powieści pod tytułem Nana opisał historię jej życia. Czytamy tam - dosłownie: „Dreszcz przeszedł przez salę - Nana była naga. Była naga i spokojnie odważna, pewna wszechmocy swego ciała... Gdy uniosła ramiona w górę, widziało się w świetle lamp złote kępkę włosów pod pachami. Nikt nie bił brawa, nikt się nie śmiał... Zdawało się, że przez widownię przebiegł łagodny podmuch; niosący niejasną groźbę.”

- Teraz będę artystką! - postanowiła Blanche. - primadonna buffo! - A to oznaczało dla niej półświatek: śpiewać, żeby być kochaną, kochać, żeby żyć!

Wyuczyła się nieco śpiewu i zamieszkała na Montparnasse. Tam przed snem zszywała swoją nocną koszulę z koszulą aktualnego kochanka.

Pewnego dnia poznała przy szklaneczce absyntu rosyjskiego wielkiego księcia, który natychmiast ofiarował jej pałac.

Niewiarygodne, ale ów człowiek myślał poważnie - i zaraz to udowodnił.

Blanche pojechała razem z nim do Sankt Petersburga i wystąpiła tam jako paryska primadonna. Ponieważ wykroiła sobie nader śmiały dekolt, sukcesu nie zabrakło.

Jednak rosyjska tajna policja wydalila ją z kraju.

w Paryżu Blanche znowu zaczęła brać lekcje śpiewu, a potem zapłaciła wystarczająco wiele, by móc wystąpić w Palais Royal. Uzyskała też osiem entuzjastycznych recenzji w prasie.

Jednakże wtajemniczeni wiedzieli, że owe papierowe laurki zostały opłacone przez bankiera Rafaela Bischoffsheima. Blanche nazywała go w skrócie „Bisch”; był jej kochankiem. I dbał nie tylko o dobre recenzje, lecz także o stosowną oprawę.

W *Chateau de Toto* Offenbacha wystąpiła Blanche w toalecie, która kosztowała szesnaście tysięcy franków.

Za to w *Chilperic* Hervego miała na sobie tylko trzy gwiazdki po franku każda. „Swą szampańską radością życia - pisała prasa - Blanche d'Antigny bawi widzów z których większość zna ją zresztą osobiście.”

Przy Avenue Friedland prowadziła wielki dom na szerokiej stopie. Żyrandole, służba i Miętko wyścielane sofy nadawały pokojom miłą przytulność. Na swego lokaja dzwoniła Blanche małą miniaturką kremlowskiego dzwonu z brązu.

Dawna wiejska dziewczyna posiadała też naturalnie łazienkę wykładaną onyksem. Gdy siedziała w wannie, była tak piękna jak niebiańska rosa, którą gaszą pragnienie bogowie. Bogowie czy bankierzy - wszystko jedno! „Religia pieniądza jest jedyną religią, która nie zna niewierzących!” - pisał wtedy Teofil Gautier.

Ze względu na wojnę i komunę, Blanche w roku 1871 pauzowała - potem pojawiła się znowu. Nie tylko w Paryżu, lecz także w Londynie, w Aleksandrii i w Kairze.

W roku 1874 wszystko się nagle skończyło - oспа czy tyfus, nikt nie wiedział dokładnie. W każdym razie choroba była śmiertelna. Blanche d'Antigny zmarła w trzydziestym czwartym roku życia. Wielu, wielu przyjaciół oddało jej hołd...

W rok później dyrektor teatru Jean Jacques Offenbach zbankrutował.

Jego idee przejął Wiedeń,

W roku 1863 Offenbach odwiedził metropolię nad Dunajem i namówił tam króla walców Jana Straussa, żeby także tworzył operetki. Poza tym udało mu się uczynić subretkę Marię Geistinger podziwianą „Offenbachantką”.

Jeśli wyłączyć La Sneder, to uroczę wiedeńskie śpiewaczki znacznie przewyższyły talentem i sławą paryskie bulwarowe primadonny. Nazwiska takie jak Józefina Gallmeyer i Maria Geistinger nie straciły do dziś blasku.

Mimo to piękna, modra woda Dunaju rozcieńczała Offenbachowską pikantną esencję. Operetka uzyskała wprawdzie w Wiedniu miękką i zdrową skórę, lecz straciła przy tym kły. Złagodniała. Produkowała marzenia.

Operetka wiedeńska nie była kontrapunktem opery, lecz małą, słodką tercją. Ślicznym dzwoneczkiem u szaty Talii, doskonale nastrojonym i - pomimo muzycznych geniuszów - dzwoniącym nieszkodliwie.

Nie była wrogą siostrą, lecz kuzynką z prowincji. I to bogatą kuzynką. Taką, do której ludzie lgną. Przyjaciółką szerokich mas.

Złota operetka wiedeńska i srebrna berlińska wkroczyły jako czysta muzyka widowiskowa. Nie wymagały od swej publiczności owego krytycznego spojrzenia na współczesność, które

wkalkulowały jeszcze w swoje dzieła Offenbach. Unikały wszelkich eksperymentów polemicznych i dzięki temu uchroniły się przed bankructwem. Niefrasobliwie konsumpcyjne operetki Wiednia i Berlina odnosiły tak sensacyjne sukcesy komercyjne, że nawet znane diwy operowe przechodziły na stronę lekkiej muzy. W tym sensie: żadnych eksperymentów!

Trululu - tralala...

16. ZŁOTE PTAKI NA WIECZORNYM NIEBIE"

*Ukoronowaniem i symbolem wszystkiego
jest fałszywy bukiet Makarta,
który bardzo zarozumiale udaje 'wiązaną kwiatów.'
Egon Friedell*

Mała stoi przed lustrem.

Drapuje wokół chudych bioder czerwony, królewski płaszcz ojca, nakłada matczyne kapelusz ze strusimi piórami i udaje primadonnę. Wywodzi tryle jak słowik i porusza się węzowymi ruchami. Potem nagle przestaje, bije sobie brawo i obrzuca swoje odbicie w lustrze wieńcem kwiatów, splecionymi ze starych wydań „New York Timesa”.

Co wieczór, gdy rodzice występują na scenie, ćwiczy w małym mieszkaniu na Manhattanie swój „wielki występ”. Niby dla zabawy uczy się przy tym arii i manier właściwych primadonnom.

Adelina Patti wzrastała jako dziecko teatru. Ściereczki do szminek były jej pierwszymi pieluszkami, kufer podróżny był jej kołyską. Urodziła się w Madrycie w lutym 1843, jako córka sycylijskiego tenora i rzymskiej sopranistki. Jej matka w zaawansowanej ciąży stała właśnie na scenie jako Norma i przedstawienie trzeba było przerwać.

Z Madrytu rodzina Pattich udała się do Nowego Jorku, gdzie ojciec przyjął stałą posadę reżysera operowego.

Od czasu gdy Maria Malibran, Henrietta Sontag i Jenny Lind gościły w Nowym świecie, wybuchła tam prawdziwa „gorączka belcanta”. Ameryka dążyła też do rozwoju własnego bogatego życia operowego i popierała rodzime śpiewaczki. Już w roku 1834 wystąpiła w Nowym Jorku piętnastoletnia Julia Wheatley, alt; w rok później młoda Amerykanka, Charlotte Cushman.

Adelina Patti miała osiem lat, gdy po raz pierwszy zabłysła na jakimś koncercie w Nowym Jorku. Swój debiut operowy odbyła w wieku lat szesnastu; bez najmniejszej tremy śpiewała słynną popisową partię primadonn w Łucji z Lammermooru.

Prasa nowojorska porównywała jej wyczyny z muzycznymi fajerwerkami czarodzieja Paganiniego.

A w roku 1861 Adelina powróciła do Europy, przede wszystkim do Londynu owego raję honorariów. Publiczność Cowent Garden wielbiła teraz, bardziej jeszcze niż publiczność

nowojorska, młodziutki fenomen głosowy o ładnej figurce i czarnych, żywych oczach. „Adelina przeobraziła się w „Patti, samowolne, rasowe stworzenie o absolutnie doskonałej krtani, w śpiewającego złotego ptaka doby Makarta.

- To coś w sam raz dla mnie! - powiedział piękny Edward, przystroił się w swą najlepszą szkocką spódniczkę i podkręcił w górę wąsa. - Sprawdźmy, czy ta śliczna mała okaże także zrozumienie dla pozycji królewskiej!

Kilka słów o Edwardzie:

Zanim został Edwardem VII, angielskim Królem Pokoju, cały świat znał go jako „króla paryskiego Maxime’a”. Jego matka, królowa Wiktorja, rozmyślnie odsuwała go od polityki. Wobec tego Edward, trzymany z dala od świata, poświęcał się półświatkowi.

Ziewając opuszczał surowo obyczajne matczyne salony, w których nawet nogi od fortepianu osłonięte były pokrowcami, i zabawiał się w Paryżu, gdzie można było podziwiać prawdziwe nóżki kobiece. Daleko od płytkich wód herbacianych swej ojczyzny, nurzał się w głębinach absyntu. Edward unikał odpowiedniego dla swej pozycji towarzystwa i wolał raczej, żeby gryzетки, lwice salonowe i damy z tingel-tanglu czochrały jego rdzawo czerwone bokobrody.

Gdy Adelina Patti zauważyła, że nastaje na nią dwudziestoletni następca tronu Anglii, wyjechała do Niemiec do Baden-Baden.

Pogromca serc, Edward, nie dał się zbić z tropu. Zatknął sobie za kapelusz kogucie pióro, długie na sześćdziesiąt centymetrów, i pofrunął za złotym ptakiem.

- No, to pióra polecą! - śmiali się jego rodacy przy whisky. - Pióra kogucie albo pióra z poduszek...!

Szlachetnie urodzeni panowie byli nadal faworyzowaną, modną ozdobą primadonn. Poważnie wzięto cyniczne powiedzenie Metternicha, że człowiek zaczyna się dopiero od barona.

Przede wszystkim w kołach teatralnych!

Marietta Albani, alt paryskiej Opery Komicznej, wyflirtowała sobie książęcą koronę Pepoli. Szwedka Christina Nilsson, primadonna paryskiej Grand Opera, po zamknięciu jej pierwszego męża w domu obłąkanych, rezydowała jako hrabina de Casa-Miranda. Karolina Bajer żyła w morganatycznym małżeństwie z księciem Leopoldem von Coburg. a Paulinie Lucca spодobało się zostać hrabiną von Rhaden. O paskudnych trudnościach towarzyskich hrabiny Rossi alias Henrietty Sontag dawno już zapomniano.

A teraz wydawało się, że Patti ustrzeliła sobie niezłego ptaszka: darzył ją względami angielski następca tronu!

To dla niej pożądana reklama; plotka, znacznie podnosząca jej wartość rynkową. Prasa europejska sławiła ją już jako potajemną następczynię tronu.

A przecież Adelina odprawiła królewskiego playboya z kwitkiem!

Ponieważ nie miała najmniejszej szansy, żeby u boku Edwarda zostać królową Anglii, skoncentrowała się tym bardziej na swej roli „królowej opery”. Przed nią jako posiadaczką tego tytułu otwierało się imperium sięgające daleko poza granice Anglii.

Rozszerzyła je przede wszystkim na Prusy: pojechała do Berlina! Kroll-Oper, świątynia pruskiej muzy mieszczańskiej, pragnęła poznać Adelinę Patti jako Traviatę.

Na godzinę przed rozpoczęciem pierwszego przedstawienia w Berlinie Adelina popada w omdlenie. Na wieść o tym Carl Jacob Engel, dyrektor Troll-Oper, o mało nie pada trupem. Teatr jest wyprzedany do ostatniego stojącego miejsca, publiczność czeka.

Jako dawny skrzypek orkiestrowy Engel zna się na branży artystycznej: trzeba być bezwzględny, autorytatywny!

- Jeśli ona już koniecznie chce umierać - decyduje - to u nas na scenie; jako Traviata w ostatnim akcie!

Posyła do hotelu sześciu silnych mężczyzn, żeby sprowadzili Patti. Upływa cenny czas, publiczność niecierpliwi się coraz bardziej.

Wtedy Engel szcztokuje swój galowy cylinder, raz jeszcze przelyka ślinę przez zaschnięte gardło i wychodzi przed rampę.

- Drodzy państwo! - woła. - Nasza szanowna śpiewaczka, wielka i uwielbiana Adelina Patti, nagle zachorowała. Doprawdy: ubolewam nad tym więcej niż wy! Proszę udać się teraz do kasy i odebrać pieniądze. Póki ich starczy.

Ostatnia uwaga sprawia, że publiczność zaczyna szybciej podnosić się z miejsc. Wszyscy śpieszą do wyjść.

Lecz wśród zamętu Engel ponownie pojawia się przed rampą, tym razem z rozpromienionym, czerwonym obliczem.

- Proszę państwa! - huczy i wymachuje swą paradną laseczką. - Proszę wracać, proszę odstąpić od kasy! Frau Patti właśnie przyjechała, poczuła się lepiej; zaczynamy Traviatę. Uwertura, proszę!

Wprawdzie Berlin zgotował Patti hałaśliwe owacje, lecz dały się też słyszeć głosy sceptyczne. Wielu słuchaczom znad Szprewy nie przypadła do gustu owa „zarozumiała świergotka”.

Podobnie było w Wiedniu.

Krytyk muzyczny Edward Hanslick, przed którym wszyscy drżeli, chwalił wprawdzie powabne brzmienie głosu Patti, lecz był zdania, że to już wszystko. Znający się na rzeczy wiedeńczycy porównywali mózdzek Patti do koszyczka z przyborami do szycia, wypełnionego po brzegi tryłami; kantylenami i inną pasmanterią. Adelina Patti uchodziła za kobietę bez intelektualnych ambicji; nie czytała żadnych książek i nie interesowała się współczesnymi wydarzeniami. Grała nie role, lecz wciąż tylko samą siebie.

Mozart - zdaniem wiedeńczyków - prawdopodobnie udusiłby to „sprawne gardło”. Zanim komukolwiek przyszło do głowy, żeby tę opinię dokładniej przemyśleć, Adelina ruszyła w dalszą drogę do Petersburga. Za Wisłą - ta informacja przecież nawet do niej dotarła - otwierał się kraj operowy o bajecznym przepychu.

Intermezzo a la russe.

W roku 1736 w Petersburgu wystawiono pierwszą w Rosji operę. Jej tytuł, *Potęga miłości i nienawiści*, miał stać się motywem przewodnim dalszego rozwoju.

Zespoły operowe z Zachodu niemal bez przerwy ciągnęły na Wschód. Gwiazdy takie jak Mara, Gabriellii Milder-Hauptmann, czy kastraci jak Marchesi, Putinii Luini, zdobyli w Rosji sławę i bogactwo. Wszyscy też spotkali się z ogromnym zainteresowaniem.

Caryca Katarzyna Wielka osobiście pisywała libretta operowe. Tak bardzo obawiano się jej opinii, że oddychano z ulgą, gdy po skończonym przedstawieniu, na znak pochwały raz a silnie klasnęła w dłonie.

Także i feudałowie rosyjscy hołowali operze. Jeśli tylko podczas wielkich odwilży nie oddawali się pijaństwu, hazardowi, albo nie popadali w maniackalne depresje, zajmowali się swymi prywatnymi teatrami, w których ich poddani dochodzili często do wspaniałych osiągnięć.

Szczególnie fanatycznym miłośnikiem muzyki i opery był książę Potiomkin, faworyt Katarzyny Wielkiej. Utrzymywał on ogromną orkiestrę złożoną ze swych poddanych - niektóre źródła mówią o samych tylko trzystu trębaczach. Do jego zespołu teatralnego należały córki pańszczyźnianych chłopów, piękności z tureckich targów niewolnic i francuskie kurtyzany o

falszywych szlacheckich nazwiskach. Gdy Potiomkin jechał do obozu nad Dniestrem, ciągnął z sobą na dwudziestu krytych wozach podróżną scenę.

Nawet przywódca rebeliantów, Pugaczow, wędrował z ogromnym zespołem muzyków i śpiewaków.

Nic dziwnego, że wobec tak niezwykłego zamiłowania do wielkiego teatru muzycznego, wędrownie gwiazdy z Zachodu znajdowały w Rosji prawdziwe eldorado.

Na krótko przed przybyciem Adeliny Patti do Petersburga, w Carskiej Operze w Moskwie gościła belgijska primadonna Desiree Artôt. Wysoce utalentowana blondynka z Brukseli, uczennica Pauliny Viardot, stała się przy tej okazji przyczyną brzemiennego w skutki zamieszania. Do tego stopnia oczarowała młodego Piotra Czajkowskiego, że ten bez namysłu oświadczył się o jej rękę.

W Moskwie szalała plotka:

- To niemożliwe! - wołali przyjaciele kompozytora i mogliby wymienić co najmniej dwa powody, które zdecydowanie przemawiały przeciwko małżeństwu Czajkowskiego.

Powód pierwszy: Czajkowski, były urzędnik skarbowy parający się teraz muzyką, miał już wprawdzie za sobą swój pierwszy sukces operowy, ale uchodził za biedaka; czyżby chciał teraz zostać „monsieur Artut”?

Drugi powód sformułował w swym liście ojciec kompozytora: „Ty kochasz ją, a ona kocha Ciebie; tym samym sprawa byłaby załatwiona, gdybyś tylko... O, to przekłete gdybyś tylko!”

Między wierszami tego listu wyczytać można niepokój i troskę. Przyjaciele Czajkowskiego zastanawiali się, czy instytucja małżeństwa mogłaby rzeczywiście stać się skutecznym środkiem leczniczym przeciw homoseksualizmowi.

Czy w tym sensie Desiree miałyby być istotnie „pożądana?”

To nie mogło się udać! Eksperyment zawiódł.

Nie mówiąc nic narzeczonemu, Desiree Artôt wróciła do Warszawy i poślubiła tam hiszpańskiego supermężczyznę, nazwiskiem Mariano Padilla y Ramos, wybitnego barytona.

W rok później Desiree ponownie wystąpiła w Moskwie. Czajkowski siedział na parterze Opery Dworskiej i drżał z podniecenia. Uporczywie przyciskał lometkę do oczu - przyjaciele nie powinni widzieć, że płacze.

Zresztą nie wyrzekł ani słowa na temat swej nieudanej próby małżeństwa. Znamy tylko uwagę Czajkowskiego z późniejszych lat, brzmiącą jak gorzka pociecha:

- Artot obrzydliwie się roztyła...

A teraz jest w Rosji Adelina Patti!

Petersburski hotel, w którym mieszka, przypomina rozświergotane ptasie gniazdo. Rosyjscy gospodarze zamienili jej dwanaście pokoi w egzotyczne piętro-cud: palmy w donicach, orchidee, strusie pióra, kobierce, góry owoców, a wszędzie wokoło złote klatki ze śpiewającymi ptakami z całego świata.

Kurier carski przekazuje primadonnie pozdrowienia Romanowych.

- Rosja panią wita, madame! - powiada dziarsko, wciska jej do ręki kryształowy tulipan ze stoma gramami wódki; pije z nią i rozbija kielich o kominek.

Na premierze Adelina Patti przez kilka minut obsypywana jest kwiatami. Szlachecki Jockey-Club z Sankt Petersburga zapłacił za ten deszcz kwiatów sześć tysięcy rubli. Także para carska rzuca jej kamelie. Po przedstawieniu znakomity gość zostaje odwieziony do hotelu w złotej karocy. A tutaj znów powód do zdumienia: hall hotelowy zamienił się w przepysznie pachnące morze kwiatów. Sześciu carskich generałów bierze primadonnę na ręce, sadza ją w specjalnie przygotowanej kwietnej lektyce i wnosi na górę do jej luksusowych apartamentów.

Za tym orszakiem postępuje około stu zaproszonych gości. Towarzystwo ze śmiechem układa się na puchowych leżach koloru czerwonego wina, gra na bałajkach i pije, tańczy, śpiewa i płacze aż do białego rana. Niby brązowozłota lawa spływa na stoły, dywany i kwiaty wosk z tysiąca świec. Kilku brutalnych zabijaków wypłakuje na białej piersi Adeliny najgorętsze pijackie łzy.

A przecież to wszystko jej nie wzrusza! Ta orgia na poduszkach jest dla niej tylko przedłużeniem operowej sceny, rosyjskim zmierzchem bogów, zapadającym w barwach ikon poza zasłoną uprzedzoną ze sznurów pereł.

Adelina nie gubi się w otchłani życia duchowego; z całym spokojem patrzy na klejnoty, złoto i szlacheckie herby. Tylko dla tych wartości tak brzmi jej dewiza opłaca się romans.

Natomiast prawdziwa miłość jest problematyczna.

Już dawno zerwała zaręczyny z pewnym włoskim kupcem w Londynie wybrany jej serca splajtował. W roku 1868 w Baden-Baden znalazł się nowy poważny konkurent: markiz de Caux, koniuszy Napoleona III - mężczyzna rasowy jak wyścigowy koń i mający pieniądze jak lodu.

Patti wyszła za niego za mąż i została markizą.

Wesele było wspaniałe, ale małżeństwo szybko się rozleciało. Jednakże Adelina była wystarczająco przewidująca na to, żeby nie wplątywać się w jakąś aferę miłosną, póki jej prywatny majątek nie będzie stanowił wystarczającego zabezpieczenia.

Zakochała się w jowialnym mieszczeniu. Ernesto Nicolini, a właściwie Ernst Nicolas, austriacki tenor z pięciorgiem dzieci, został jej partnerem, i to nie tylko na scenie, lecz także w łóżku.

- Cudzołóstwo! - wrzeszczał markiz de Caux i był wstrząśnięty aż do korzeni swego drzewa genealogicznego. Potem zażądał odszkodowania.

Adelina zapłaciła napoleońskiemu, koniuszemu bajeczny okup w wysokości dwustu pięćdziesięciu tysięcy franków, zrezygnowała ze swojego tytułu markizy i poślubiła tenora.

Szczytowym punktem nowego małżeństwa stało się wspólne tournée po Stanach Zjednoczonych.

Hello, America!

Oto przejeżdża z szaloną szybkością znakomita Adelina! Jej srebrzysty wagon pędzi z łoskotem *from coast to coast*. Amerykański milioner kolejowy i miłośnik muzyki wyposażył ten luksusowy pojazd w salon muzyczny, kuchnię i sypialnię. Patti podróżuje z pokojówką, kucharzem, agentem, papugami, pieskami, kufrem biżuterii i mężem.

Każdy koncert przynosi jej cztery i pół tysiąca dolarów. W Luizjanie pewien król bawełny za jeden jedyny wieczór występów Patti płaci nawet sześćdziesiąt jeden tysięcy franków francuskich.

Przy tym wszystkim nie wymaga się prawie od Patti arii operowych. Amerykańscy „zdrowo myślący” plutokraci cenią sobie przede wszystkim takie drobiazgi, jak *Home sweet home* i *Last rose of Sumer*.

Lecz Boston żąda *Traviaty*. Impresario Mapleson ofiarowuje pięć tysięcy dolarów w złocie za jedno zamknięte przedstawienie operowe.

Adelina chce otrzymać pieniądze przedrozpoczęciem przedstawienia.

Mapleson:

- Żałuję bardzo, madame, brakuje mi jeszcze tysiąca dolarów. Ale z pewnością przyniesie je wieczorna kasa.

Patti:

- Właściwie powinnabym pana teraz zostawić na lodzie, Mapleson, ale chcę być wyrozumiała. Będę czekała na mój występ w garderobie, w pełnym kostiumie ale bez pantofli. A zwracam panu uwagę: boso nie wystąpię!

Mapleson śpieszy do kasy. Nerwowo kontroluje wpływy monet i banknotów. Gdy zebrał osiemset dolarów, biegnie do Patti. Ta bez słowa wkłada jeden pantofel.

Podczas uwertury Mapleson przynosi resztę pieniędzy. Odlicza dolar po dolarze na stolik ze szminkami do charakteryzacji.

Wtedy Patti wkłada drugi pantofel i majestatycznie kroczy na scenę.

- Z Amerykanami należy postępować twardo - poucza Patti. - Przede wszystkim trzeba sobie kazać płacić z góry. Co w ręku, to pewne!

Tej mądrości nauczyła się od Sary Bernhardt!

„*Così fan tutte*” - tak czynią

wszystkie. Paryska aktorka Sarah Bernhardt, na krótko przedtem, podobnie jak jej rówieśnica Adelina Patti, podróżowała po Ameryce z papugami, kotami, żółwiami i pieskami. Poza tym wozila z sobą okutą złotem trumnę, podarunek od wielbicieli. Pewnego razu, upudrowana na biało, położyła się w tej trumnie, kazała się sfotografować i posłała to zdjęcie swemu dyrektorowi teatru do Paryża. Dyrektor posiwiiał.

Biskup Chicago gromko protestował przeciwko rozwiązłemu zachowaniu się europejskich gwiazd scenicznych w USA.

„Monseigneur - odparowała Bernhardt. - Gdy odwiedzam Pańskie miasto, wydaję zwykle czterysta dolarów na reklamę. Ponieważ tym razem oszczędził mi Pan pracy, przesyłam Panu dwieście dolarów na biednych!”

Kiedy niedługo potem Sarah zraniła się w nogę i w związku z tym prasa pisała o „amputacji”, król cyrku Barnum zaoferował z góry dziesięć tysięcy dolarów: za nogę!

Chciał ją wystawić w spirytusie.

Adelina Patti za trzydzieści występów w USA zainkasowała prawie ćwierć miliona dolarów i wróciła do Europy bogatsza i bardziej rozkapryszona niż kiedykolwiek przed tem. W rok później zmarł jej mąż, Ernesto Nicolini. Patti szczerze go opłakiwała, a potem dokonała podsumowania swego życia.

Opanowała około czterdziestu ról operowych, przede wszystkim Gildę, Zerlinę, Łucję, Martę i Rozynę. Jej głos wydawał się nieskazitelny, błyskotliwość i biegłość jej koloratur aż do wysokiego f była tak jak i przedtem doskonała. Jej konserwatywni słuchacze czcili ją w dalszym ciągu monarchicznym tytułem „królowej śpiewu”.

Poza tym była śpiewaczką królów.

A oto cytaty z jej sztambucha:

„Nie ma nic równie rozkosznego jak jej śpiew” napisał car Aleksander II. „Słowikiem wszystkich pór roku” nazwał primadonnę niemiecki cesarz Wilhelm I. Królowa hiszpańska, Krystyna, uczciła Włoszkę, przypadkowo urodzoną w Madrycie, słowami: „Królowa swojej hiszpańskiej poddanej, z której jest dumna”. Królowa Anglii, Wiktoria: „Jeśli król Lear miał słuszność, gdy mówił, że słodki głos jest cennym darem dla kobiety, to jest Pani, droga Adelino, najbogatszą z wszystkich kobiet”. Prezydent Francji, Adolphe Thiers, wielki republikanin: „wyciągam ku Tobie ręce, o Królowo śpiewu!”

Patti uważano za multimilionerkę. Oprócz tego posiadała okazały majątek w klejnotach.

Występując raz w Traviacie w londyńskiej Cowent Garden nosiła na scenie swoją prywatną biżuterię wartości dwudziestu tysięcy funtów. Pięciu detektywów podejrzliwie strzegło każdego jej kroku.

Dzięki niesłychanemu aparatowi reklamy na dźwięk nazwiska Adeliny Patti świat wstrzymywał oddech. Metropolie dwóch części świata zajmowały się ciągle pomysłami jej małego mózdzku, który zaczynał działać zawsze wówczas, gdy primadonna węszyła pieniądze.

Lecz najlepszym kapitałem pozostawał jej głos.

- Nikt nie potrafi go skopiować - utrzymywała Patti. - Jest niepowtarzalny.

Wkrótce potem wynaleziono gramofony z tubą, które wylansowane zostały jako arcygodny artykuł.

Niby ohydne, małe przedpotopowe gady o długich, bezkształtnych szyjach zagroziły niepowtarzalności wielkich primadonn.

Francuski książę bajek Jean de La Fontaine przewidział - jak się zdawało - taki koniec: „A najstraszliwsze strasznych mówiące maszyny”.

Gwiazdy operowe cofały się przed nimi przerażone. Nie wierzyły własnym uszom...!

Z tub brzmiały dźwięki ksylofonu i trąbek, pod igłami gramofonów ożywiali

brzuchomówcy, mistrzowie artystycznego gwizdania i kaznodzieje, lecz nowe płyty także dość często zacięły się... zacięły się... zacięły się...

- Coś okropnego! - narzekał rosły jak dąb rosyjski śpiewak Fiodor Szalapin i zarzucał specjalistom od gramofonów, że chcą mu „wyrwać głos z ciała”. Wyglądało to tak, jak gdyby grecki bóg Hefajstos wykuł w podziemiu lirę Orfeusza i teraz, zazdroszcząc sztukom pięknym ich wdzięku, chciał spokrewnić platoński ideał *musike* z *techne*.! Wyszła z tego monstrualna, sztuczna papuga, woniejący maszynową oliwą i politurą stwór ze śrubkami, korbką i skrzypiącymi sprężynami.

„Ostatnia zdobycz, dzieci, pierwsza klasa, ef, ef, nie ma pod słońcem nic lepszego - kazał później Tomasz Mann mówić swemu radcy Bchrenowski z *Czarodziejskiej Góry*. To jest instrument, najwyższy stopień wyrafinowania. Może puścimy coś na próbę?”

Dopiero w marcu 1902, w dwanaście lat po wynalezieniu płyty gramofonowej, wielki włoski tenor Enrico Caruso oświadczył, że gotów jest nobilitować swym śpiewem przemysł fonograficzny, uważany dotychczas za coś wulgarnego.

Za przykładem Enrica Carusa poszła Emma Calve, pochodząca z południowej Francji gwiazda nowojorskiej Metropolitan Opera.

Gdy Emma po raz pierwszy stanęła przed studiem mieszczącym się w szarym, niepozornym domku przy londyńskiej Maiden Lane, przeraziła się nie na żarty.

- Ależ to spelunka! - zawołała. - Nie będę się w to wdawać!

Lecz potem Emma, „najlepsza Carmen wszystkich czasów”, jednak się w to wdała. Zaśpiewała *seguidillę* z Carmen tańcząc przy tym przed tubą. Długo trwało, zanim technicy zdołali jej wytłumaczyć, że taniec przy nagrywaniu płyt nie ma sensu.

Calve uosabiała w fascynujący sposób przełom epok. Była ostatnią primadonną, która uczyła się u kastrata; turecki sopranista Domenico Mustafa z kaplicy papieskiej wtajemniczył ją w arkana sztuki „czwartego rejestru”. A równocześnie była pierwszą primadonną, która dała się słyszeć na płycie.

W tym samym roku, w którym Emma stanęła przed tubą, a więc w roku 1902, dokonano też pierwszego i jedyne nagrania na płytę głosu kastrata. Pod tytułem *Soprano della Cappella Sistina* Alessandro Moreschi odśpiewał dwadzieścia pieśni religijnych.

W rok później dokonała nagrań masywna wagnerowska Walkiria, Ernestine Schumann-Heink. A potem tragiczka paryska, Sarah Bernhardt.

W roku 1904 zaciągnięto wreszcie do studia płytowego kobietę uchodzącą za największą konkurentkę Patti: czterdziestotrzyletnią Australijkę Helenę Porter Mitchell, która od swego rodzinnego Melbourne nazwała się Nellie Melba i mieszkała w Anglii.

Żeby uciec od katastroficznie nieudanego małżeństwa i uzupełnić swoją karierę operową, Nellie Melba w roku 1886 przybyła do Europy. Dwudziestopięcioletnia diwa o czerwonobrózowych oczach błyskawicznie weszła w najwyższe sfery towarzyskie Londynu.

Z wykwinną swobodą poruszała się w salonach dam nadających ton, śpiewała na „Royal Commands” i jadała w domu Alfreda Rotszylda, który zwykł był wkładać w serwety dam stufuntowe banknoty. Interesowała się antykami, potrafiła wspaniale rozmawiać o niczym i świetnie umiała ignorować swych kolegów i koleżanki z Covent Garden.

- Nellie Melba była diabolicą! - oświadczyła niemiecka primadonna, Frieda Hempel.
Lecz jako Gilda w *Rigoletcie* była aniołem.

Poza tym ceniono ją z powodu pysznego rodzaju lodów. Kucharze z „Savoyu”, Ritz i Escoffier, wymyślili przepis i na jej cześć nazwali smakołyk „Brzoskwiniową Melbą”.

W hallu londyńskiego hotelu Savoy, oryginalna Australijka podnosi wystudiuowanymi ruchami do ust złotą łyżeczkę; niech widzi cały świat, jakiego rozkosznego doznaje uczucia, gdy na jej języku rozpuszczają się waniliowe lody, połówki brzoskwiń i miąższ malin.

Któregoś dnia siedział z nią autor *Śmierci łabędzia*, siedemdziesięcioletni blisko kompozytor, Camille Saint-Saens.

- Ten przepis, madame - mówi z uznaniem uwieczni pani sławę.

Melba opuściła łyżeczkę.

- A mój śpiew nie wystarczy do sławy?

- Madame, każdy człowiek, wszędzie i o każdej porze może rozkoszować się „Brzoskwiniową Melbą”: Ale pani śpiewem... - Saint-Saens zajął się swoją porcją.

W hallu było duszno od zapachu przekwitających róż; lody w kieliszku roztopiły się w niepozorną papkę.

- Proszę, maestro, proszę mówić dalej.

Saint-Saens skinął głową, a potem podał jej przepis, dzięki któremu także śpiew Melby można by zamrozić dla jej trwałej sławy: „Nagrania płytowe!”

Primadonna długo się namyślała. W końcu powiedziała:

- Gdybym kiedykolwiek miała nagrać płytę, maestro, to tylko dla mojego ojca w Australii.

W kilka miesięcy później ukazało się czternaście nagrań Melby, które w wielkich nakładach rozprzedano na całym świecie. Primadonna podpisała dożywotni kontrakt z „His Master’s Voice” i nigdy nie żałowała tego kroku.

No, a teraz Patti! postanowili specjaliści od nagrań jesienią 1905.

Pełen radosnego oczekiwania amerykański pionier gramofonowy Fred Gaisberg z łoskotem zjeżdża swym automobilem od stacji Pennwyllt w dolinę. Wkrótce witają go zielone walijskie wzgórza.

- Bardzo tu wiele słowików - zauważa jeden z jego współpracowników. - Cały las jest ich

pełen.

- Nam wystarczy jeden słowik - mruczy Gaisberg i czuje silniejsze bicie serca; znów czeka go dość nerwowa przygoda.

Gaisberga nie zadowala to, że powielił już głosy Carusa; Emmy Calve i Melby; najchętniej zapisałby igłą gramofonową głosy wszystkich współczesnych artystów.

Po niespełna godzinie jazdy dociera do wspaniałego, walijskiego zamku Craig-y-Nos. Urządzenia zostają wyładowane: skrzynie, pudła, pojemniki z kwasem, tuby, masa woskowa, druty. W kilka godzin później pokój muzyczny i garderoba są nimi zapchane po brzegi.

Teraz zjawia się pani zamku: Adelina Patti.

W toalecie obsypanej klejnotami i w matowosrebrnych brukselskich koronkach wygląda tak smukło i zgrabnie jakby odkryła tajemnicę wiecznej młodości.

- Nie będę śpiewać! - woła Patti na widok odstręczającej aparatury do nagrań. Potem klaszcze w dłonie i zamawia herbatę.

- Co mam na siebie włożyć? - pyta po chwili. - To znaczy, gdyb ym jednak zaśpiewała?

- Swoją ulubioną suknię - powiada Gaisberg i okazuje pierwsze oznaki zdenerwowania; wsypał sobie do herbaty pięć łyżeczek cukru i jego uśmiech jest niebywale słodki.

Tymczasem panowie mogą sobie obejrzeć zamek: ogród zimowy, prywatny teatr i bibliotekę, do której prawie się tu nie zagląda. Poza tym wiele klatek z ptakami. Papugi, strzyżyki, jemiołuszki i wilgi prześcigają się w wesołym hałasowaniu.

Przez trzy dni nic się nie dzieje.

Czwartego dnia, punktualnie o jedenastej zjawia się Patti w swej ulubionej sukni.

- Modliłam się o powodzenie w mojej prywatnej kaplicy - mówi przyjaźnie, lecz potem spogląda na aparaturę i i dorzuca: - Nie będę śpiewać!

Gaisberg nastawia aparaty i daje znak.

Patti śpiewa.

Jej głos czysto i jasno wznosi się do tych wysokości, na których gwiazdy połyskują srebrem. W tych kilku minutach jest tylko samym śpiewem i dźwiękiem, czystym oddechem anioła.

Gdy skończyła pieśń, stoi przez chwilę w zadumie.

- Ohydna jest ta tuba - mówi potem. - Nie będę już więcej śpiewać, mister Gaisberg. No, a teraz chcę usłyszeć nagranie.

- Pardon, madame, niestety muszę pani powiedzieć...

- Nagranie, proszę: Niech pan gra!

- Ależ rylec zetrze wosk...

- Cóż m n i e to obchodzi? Niech pan gra! - mówi Patti, otwiera drzwi do sąsiedniego pokoju

i woła:

- Darling, please! Już po wszystkim!

Zjawia się szwedzki baron, Rolf Cederstrom; jasnowłosy, atletyczny, bez poczucia humoru. Przez długi czas służył primadonnie jako masażysta, a teraz jest jej trzecim mężem. Ma czterdzieści lat.

Patti ma sześćdziesiąt trzy!

Cederstrom mierzy panów z firmy gramofonowej jasno niebieskimi oczami. Potem powiada:

- Grać!

Gaisberg musi być posłuszny. Rozbrzmiewa nagranie.

Adelina śmieje się jak dziecko.

- Da capo! - woła z zachwytem.

Gaisberg:

- Niestety, to niemożliwe, madame. Woskowa płyta zniszczyła się przy reprodukowaniu.

Musi pani zaśpiewać jeszcze raz.

- Ależ z przyjemnością!- mówi Patti i natychmiast wraca na swoje miejsce. Z całą sympatią patrzy teraz na aparaturę. - Pan jest prawdziwym czarodziejem, Gaisberg, prawdziwym...

- Dobrze, dobrze - ucina Cederstrom.

Przez cztery dni z rzędu trwają nagrania: aria z Figara, a także dwadzieścia innych wybranych utworów.

W lutym 1906 ukazują się płyty Patti. Dwieście angielskich gazet reklamuje je sloganem: „Dzisiaj śpiewa Patti!” W witrynach sklepów z płytami wiszą równocześnie plakaty: „Dziś Patti śpiewa t u t a j!” Sukces ogromny.

W czternaście lat później, w roku 1919 Adelina Patti umiera w swym zamku Craig-y-Nos. Baron Cederstrom pochował ją w Paryżu, kostiumy, obrazy, afisze i inne pamiątki przekazał do sztokholmskiego muzeum, a potem żył ze spadku po primadonnie.

Nellie Melba przeżyła rywalkę.

W roku, w którym umarła Patti, podniesiono Melbę do stanu szlacheckiego. Jako wyraz wdzięczności za tournée na rzecz Czerwonego Krzyża po Australii, z którego przywiozła sto tysięcy funtów, król Anglii Edward VII nadał jej tytuł *dame*.

Melba pozostała zresztą diwą operową w dawnym stylu, niemal niedostępną persona grata.

Wieczory, podczas których śpiewała przed angielską rodziną królewską, nazywano „Melba Nights”. Słynnemu irlandzkiemu tenorowi Johnowi Mc Cormackowi zabroniła kłaniania się razem z nią na scenie. Gdy podupadły poeta Oskar Wilde, na krótko przed swą śmiercią poprosił ją na ulicy o wsparcie, Melba z wymyślała go wyszukanie złośliwymi słowami.

Oskar Wilde: „Kobiety stworzone są po to, żeby je kochać, a nie po to, żeby je rozumieć”.

Dame Nellie, „Królowa Covent Garden, z wielkim zapalem mieniła się prawowitą następczynią Patti. A tymi pretensjami rozpaliała zazdrość innej primadonny.

Korpulentna florentynka Luiza Tetrzzini przysięgała na wszystkie świętości, że Patti wyłącznie jej, a nie żadnej innej przekazała swą koronę.

Namiętna Luiza Tetrzzini, rozpoczęła, karierę mając lat szesnaście w rejestrze altowym, a potem wspięła się na wyżyny zarabiającego miliony sopranu koloraturowego.

Była niesłychanie pracowita i wciąż niesyta muzyki.

Była też niesyta mężczyzn.

Czy to ze względu na ćwiczenia przepony, czy na terapię witalizmu, Luiza potrzebowała podnieć cielesnych. Każdy z jej kochanków, który ją usatysfakcjonował, otrzymywał od niej - mówiono - kieszonkowy zegarek. Fred Gaisberg, który w roku 1908 nagrał jej pierwsze płyty, otrzymał nawet zegar stojący.

Choć była gruba niczym poczciwa włoska mamka. porwała swym śpiewem także łaknącą piękną Amerykę. Luiza, zwana „Lucky Girl”, wynajęła sobie do towarzystwa detektywów z agencji Pinkertona, podróżowała po Stanach własnym pulmanowskim wagonem i fascynowała publiczność niezrównaną techniką staccata. Pobierała wszędzie najwyższe honoraria.

Pod koniec wielkiej kariery szacowano śpiewaczkę na milion funtów w złocie. Lecz nic jej z tych funtów nie przyszło. Małżonek Luizy o wiele za młody i o wiele za przystojny, Pietro Venati, uciekł od niej z całym majątkiem. Luizie zostały tylko długi.

Gdy się o tym dowiedziała, śmiała się do łez... były to gorące, srebrne łzy...

Sprzedaż na licytacji jej wspaniałej posiadłości w Lugano nie wystarczyła na pokrycie długów; Luiza musiała uciekać przed wierzycielami i przed komornikiem tylnym wyjściem. żeby w ogóle móc się utrzymać, wyprzedawała stopniowo resztki swego niewielkiego dobytku. żyjąca w wielkiej biedzie, oszukana primadonna Luiza Tetrazzini zmarła w roku 1940 w Mediolanie mając prawie osiemdziesiąt lat.

Pociechą jej starości stały się seanse spirytystyczne. Staruszka o rozczochranych, siwych włosach kontaktowała się na tych seansach przede wszystkim z Patti.

Luiza twierdziła, że Adelina złoty ptak odwiedzała ją o zmierzchu, żeby jej - tylko jej - wkładać na głowę niewidzialną koronę „królowej śpiewu”.

- Ja jestem jej następczynią - mówiła. - Tylko ja!

Złote ptaki na Wieczornym niebie...

Z godnością nadlatują one, nasze upierzone przyjaciółki - wielkookie, pełne blasku, puszące się w purpurze. śpiewając, badają bystrych oczami teren pomiędzy Edwardem, Rotszyldem a Cederstremem. wywodzą trele aż do trzykreślnego f i odlatują potem, poruszając aksamitnymi skrzydłami, na następne „*Grand Arbre*” ze sznurami pereł w drapieżnych pazurkach.

Ornitologowie operowi zaliczają je mimo to do rodziny ptaków śpiewających

17. PRIMADONNY W NIEBEZPIECZEŃSTWIE

*„Na to, żeby osiągnąć najwyższą doskonałość
idealu, sztuka śpiewu jest zbyt trudna,
a życie zbyt krótkie.”*

Lilli Lehmann

Opinie o *Salome*:

- Szaleństwo! - zżymała się Cosima Wagner, a Maria Wittich, tytułowa bohaterka drezdeńskiej prapremiery z roku 1905, przyznawała jej słusność:

- To haniebne i perwersyjne!

Giacomo Puccini mówił nawet o „źle przyrządzonym bigosie”.

Czterdziestoletni kompozytor *Salome*, Ryszard Strauss, zachowywał spokój monachijskiego piwosza:

- Jest to właściwie operetka, która niestety kończy się tragicznie.

Jadowicie zielonym ołówkiem nakreślił nutami portret gnijącego świata i stworzył zarazem największą sensację operową z czasów wilhelmińskich.

Sam cesarz Wilhelm II odmówił jednak przyjścia na berlińską prapremierę. Równocześnie rozkazał, żeby temu nieobyčajnemu widowisku nadano akcent moralizatorski - promienna gwiazda miała w finale zapowiadać nadejście trzech królów.

Lecz gwiazdę cesarską przyćmiła bez trudu gwiazda czeska: primadonna Emmy Destinn z Pragi!

Oto klęczy przed rampą, emanując erotyzmem - orientalna dziewczyna, okryta siedmioma zasłonami. Na głowie trzyma srebrną tacę z zakrwawioną głową Jochanaana.

Dreszcz przenika berlińczyków; wciskają się w swoje krzesła i nie wiedzą, czy mają kochać czy nienawidzić. W każdym razie są zaszokowani. Przed soczewkami ich lornetek porusza się nowy, prowokacyjny typ kobiety, diablicy z krwi i kości.

Przy tym wszystkim Destinn nie jest wcale - czysto zewnętrznie - typem Salome. Ma trzydzieści trzy lata i potężny biust niczym galionowa figura, obdarzona jest przejmującym do głębi głosem Izoldy. Nie ma nic wspólnego z tym lubieżnym podlotkiem, który na krótko przed narodzeniem Chrystusa wywołał tyle zamieszania na dworze Heroda. Gdy Emmy Destinn chciała

nawet sama wykonać taniec siedmiu zasłon, dyrektor zaprotestował; w scenie striptizu dublowała ją szczuplutka tancerka.

Destin zawsze dostarczała emocji, i na scenie, i w życiu prywatnym. Była primadonną sercem i.. ciałem.

Co się tyczy serca: stale wozila ze sobą szkatułkę z pieniędzmi dla swych czeskich rodaków, znajdujących się w biedzie. A co się tyczy ciała: niektórzy berlińscy kawalerowie twierdzili, że nieco tęgawa primadonna jest od stóp do głów wytatuowana.

Atrakcyjne napięcie pomiędzy zewnętrzną powłoką a wnętrzem cechowało sztukę tej kobiety. Zmysłowa interpretacja przy zdyscyplinowanym opanowaniu formy-. Precyzyjne odmierzenie uczuć.

Naprawdę nazywała się Emmy Kittl. Nazwisko sceniczne przybrała od swej praskiej nauczycielki, Marii Loewe--Destinn. Przez pięć lat śpiewała w berlińskiej Operze Dworskiej, po czym nastąpił wielki slalom trasa primadonn - pomiędzy Wiedniem, Londynem, Pragą i Bayreuth.

W roku 1908 Emmy Destinn pojechała do Nowego Jorku. Wzywała ją tam „Złota Podkowa” - Metropolitan Opera.

Na Manhattanie spotkała Emmy starego przyjaciela: myśliwego, automobilistę, kobieciarza i konkurenta Ryszarda Straussa - Giacomina Pucciniego. Za osiem tysięcy dolarów włoski maestro kłaniał się w „Met” na przedstawieniach własnych oper. Wybitne rodziny siedzące w trzydziestu złotych łóżach: Kahnowie, Rooseveltowie, Morgenthauowie, Guggenheimowie i Ickenheimerowie - cała ta elita nowojorskiej arystokracji finansowej pragnęła go oglądać.

Puccini przyjechał z żoną Elwirą. Szalenie zazdrosna, asystowała przy rozmowie, którą Emmy prowadziła z jej mężem.

- Pamięta pan, Giacomo, naszą *Butterfly* wtedy w Londynie? Królowa Anglii na każdym przedstawieniu rzewnie płakała.

- Nic dziwnego, Emmy. Jako Cho-Cho-San za każdym razem umierała pani tak łagodnie, jak gwiazdka śniegu topniejąca na stoku Fudżijamy.

- Pracuje pan nad jakąś nową operą?

- Tak, będzie to historia indiańska: *Dziewczę z Zachodu*. „Met to wystawi.

- Czy tym razem bohaterka uchodzi z życiem, czy znowu wymyślił pan dla niej jakiś straszny rodzaj śmierci?

Puccini uśmiecha się:

- Tym razem będzie *happy end*, Emmy. Ameryka to lubi. Rzecz nie kończy się śmiercią, lecz tym, co właśnie pani najbardziej odpowiada - miłością. - Patrzy na nią badawczo. - Minnie, główna postać, jest dziewczyną z knajpy poszukiwaczy złota, zdrową, ponętą, a przy tym cnotliwą jak... jak...

Elwira Puccini ma już tego dość. Odciąga męża. Gemmy patrzy za nimi w zamyśleniu. W jej sercu budzi się nadzieja, że to może ona będzie tym „Złotym dziewczęciem”. Właściwie dlaczego by nie? Nowy Jork i jego Opera stwarzają nieograniczone możliwości.

W Nowym świecie można naturalnie mieć także pecha, jak jej kolega Enrico Caruso, który właśnie został aresztowany! Niejaka miss Stanhope oskarżyła go o nieobyczajne zachowanie się przed klatką z małpami w ogrodzie zoologicznym. Przychylny kobietom okręgowy sąd USA uważał wobec tego za konieczne skazać tenora. A pani Ada Caruso rozwiodła się z mężem.

Emmy myśli: gdybym dała pani Puccini choćby najmniejszy powód do zazdrości, byłabym skończona w Ameryce. A więc - ostrożnie! Najmniejsze mrugnięcie okiem może już być podejrzanym!

Puccini i tak zrozumiał jej aluzje.

W przeszło dwa lata później, 10 grudnia 1910, odbywa się w nowojorskiej „Met” prapremiera *Dziewczęcia z Zachodu*. Dyryguje Arturo Toscanini. i Enrico Caruso gra szefa bandy, Dicka Johnsona. Dziewczynę z saloonu śpiewa istotnie Emmy Destinn!

Puccini zjawia się na premierze - tym razem bez żony.

Elwira siedzi w więzieniu. Sąd w Toskanii skazał ją na pięć miesięcy aresztu za to, że nienawistną zazdrością doprowadziła służącą Dorię do samobójstwa. W czasie trwania tej afery, maestro „ze złamanym sercem i z rewolwerem w dłoni” skomponował swoją operę.

Owacja premierowej publiczności trwa prawie godzinę. Puccini musi wychodzić przed kurtynę pięćdziesiąt pięć razy. Ma przy tym u boku Emmy Destinn.

Serce śpiewaczki bije przyspieszonym rytmem. Patrzy na eleganckiego maestro - szczęśliwa, pełna nadziei.

Lecz potem Puccini nagle zniknął. Wyszedł z „Met” żelaznymi schodami tylnego wyjścia i z podniesionym kołnierzem wałęsa się teraz po Broadwayu.

Jest zimna grudniowa noc. Puccini spaceruje z żarzącym się papierosem i z pustką w sercu. W jakimś jazzowym lokalu nad East-River maestro samotnie święci swoją premierę. Tej nocy

postanawia, pomimo wszystko, wrócić do żony - do Elwiry.

W maju 1911 *Dziewczę z Zachodu* wystawiono w Paryżu, znów z Emmy Destinn w roli tytułowej; lecz tutaj nie było sukcesu. „Końska opera” Pucciniego nie odpowiadała europejskim gustom artystycznym.

Jego wcześniejsze opery werystyczne - zbieranie kwiatków nad brzegiem krateru, płynne kwinty i słodki ból umierania - odnosiły znacznie większe sukcesy. Słaba opera Pucciniego o poszukiwaczach złota zwróciła teraz uwagę na jego „serdecznego wroga”, Ryszarda Straussa, który dokładnie w tym samym czasie osiągnął prawdziwy światowy triumf swoim *Kawalerem srebrnej róży!*

Były tam role przyśpieszające bicie serca każdego miłośnika opery: Oktawian - potomek świętej pamięci Cherubina, dziewczęcego chłopca, Marszałkowa i komiczny Baron Ochs, Murzynek, flecista, fryzjer i dama do towarzystwa. Rokokowe *esprit* i lekki zapach Prateru, a na do datek najbardziej chyba wyrafinowany walc wszystkich czasów.

Sentymentalnym kobietom Pucciniego przeciwstawił Ryszard Strauss jedwabiste kociaki, których łapki zostawiały ślad lwich pazurów.

Ameryka pozostała tymczasem wierna Pucciniemu. Aż do I wojny światowej Emmy Destinn śpiewała jego role przeważnie w Metropolitan Opera.

W roku 1913 przyjęła obywatelstwo amerykańskie. W tym samym roku przyjechała do Berlina, żeby nakręcić tam niemy film *Narzeczona lwa*. Punkt kulminacyjny: aria; odśpiewana w klatce z drapieżnikiem!

W modnej, jedwabnej toalecie, przystrojona w brylanty, z małą ozdobioną monogramem torebką w ręce, Gemma przestąpiła okratowane drzwiczki, stanęła nieustraszenie przed czternastoma grzywiastymi lwami i zaśpiewała arię z *Mignon*: Znaszli ten kraj, gdzie cytryna dogrzewa.

Na fortepianie akompaniowała jej treserka w turbanie.

Za tę arię w klatce Emmy otrzymała pięćdziesiąt tysięcy marek. Poza tym ubezpieczono ją na sumę pięćdziesięciu tysięcy angielskich funtów. Pewna gazeta pisała, że „w momencie, gdy Emmy zaczęła śpiewać, lwy przerwały swoje pomruki”.

W rok później wybuchła I wojna światowa.

Emmy Destinn, czeska patriotka, pośpieszyła natychmiast do Pragi, żeby walczyć o niepodległość swego narodu. Ale ponieważ była posiadaczką amerykańskiego paszportu, została internowana przez władze austriackie.

A więc znów rola za kratami! Tym razem bez honorarium i ubezpieczenia na życie. ale za to z dużym efektem reklamowym. Gdy w roku 1919 Emmy wróciła do Ameryki i opowiedziała o swoich przeżyciach, zaraz zaczęto ją czcić jako męczennicę.

Ostatnie lata życia między rokiem 1926 a 1930 spędziła jako bogata, samotna dama w swoim zamku Straz w Czechosłowacji. Zupełnie tak samo jak jej koleżanka Luiza Tetrazzini wywoływała duchy przeszłości na seansach spirytystycznych.

W szalonych latach dwudziestych ukazał się jej cesarz Napoleon. Grzecznie wysunął rękę zza kamizelki, pomachał trójgraniastym kapeluszem i powitał:

- Salut, madame!

Emmy rozmawiała z nim o Bogu i świecie, o koniaku, o Jenie i Auerstedt. Chociaż posiadała bogaty zbiór książek o Napoleonie, interesowały ją szczegóły.

Cesarz uprzejmie informował. Emmy odwdzięczała mu się, opowiadając o swoim własnym życiu; były to pełne satysfakcji wspomnienia z czasów także już historycznych.

Ale to właśnie jakby, zirytowało cesarza.

- Jedynym zwycięstwem nad kobietami jest ucieczka - powiedział i na zawsze zniknął z jej życia.

Stara primadonna zasnęła. Na empirowej tapecie ponad jej poduszką wisiał laurowy Wieniec, który - utracił już zapach.

Także duch Pucciniego nie pojawił się jej więcej.

Requiem w kąpielisku:

W roku 1924 trumna Pucciniego została wmurowana w ścianę dokładnie za owym fortepianem, na którym nocami, przy czerwonym świetle i wypalając mnóstwo papierosów, pisywał swoje ociekające krwią śliczności.

Spokój zapanował tam, gdzie mistrz niegdyś komponował, grał w karty, a czasem otaczał się pięknymi damami, aby tańczyć z nimi w ogrodzie przy świetle księżycy.

Opera jego wesołego i tragicznego zarazem życia zakończyła się definitywnie.

Miejscowość, w której mieszkał, jeszcze dziś nosi jego nazwisko - Torre del Lago Puccini.

Znajduje się ona o kilka kilometrów od włoskiego kąpieliska Villareggia.

Drogi krzyżują się.

Podczas gdy Europejka Emmy Destinn szukała sławy w Ameryce, Amerykanka Geraldine Farrar zdobywała Europę.

Imperium primadonn przybrało kształt kulisty - cały glob został wciągnięty w grę.

W roku 1399 siedemnastoletnia Geraldine Farrar Wyjechała ze stanu Massachusetts najpierw do Paryża, a potem do Berlina, żeby zrobić tam operową karierę.

Ta Farrar była wysoce utalentowana, a poza tym porywająco piękna. Nigdy jednak nie stała jeszcze na scenie operowej.

Prywatny list polecający miał śpiewaczce otworzyć drzwi do wpływowych domów w Berlinie. A przecież o wiele ważniejsze stały się dla niej owe drzwi hotelowe, które pewnego dnia otwały się przed niemieckim następcą tronu. „Długi Willem” w szkarłatnym uniformie kroczył przez hall i droga jego skrzyżowała się z drogą młodej Amerykanki.

To spotkanie było początkiem intymnej i długotrwałej przyjaźni. Podobno jeszcze po II wojnie światowej do Księcia Wilhelma na zamek Hechingen przychodziły Wspaniałe paczki od Mis. Farrar z Ridgefield W stanie Connecticut.

Smukły światowiec Wilhelm bardzo się wówczas spodobał pannie Farrar. W ogóle podobał się kobietom, nie tylko primadonnom, lecz także gwiazdom filmowym, fryzjerkom, tancerkom, pokojowym i barmankom.

„Gdy Wilhelm na mnie patrzył, grałam dwa razy lepiej!” - wyznawała znakomita tenisistka Cilly Aussem.

Następca tronu otwarcie przyznawał się do swych kobiet i po rycersku dbał o ich dobrą opinię. Ale ponieważ na ogół dbał bardzo otwarcie, cały świat wiedział wkrótce o jego romansie z Geraldine Farrar.

Amerykanka nie miała nic przeciw temu. Jej przyjaźń z następcą tronu okazała się niezwykle pożyteczna. Geraldine była już primadonną jego serca, zanim w roku 1901 zadebiutowała w berlińskiej Operze Dworskiej jako Małgorzata.

Publiczność także lubiła wesołą Farrar. Cały Berlin był oczarowany.

Nawet cesarz Wilhelm II zaliczał się do osobistych wielbicieli młodej Amerykanki. Na dworze opowiadano sobie wówczas następującą historyjkę: któregoś wieczoru następca tronu

spóźnił się do Opery. Drzwi łoża cesarskiej skrzypnęły i monarcha z przestachem obudził się z drzemki. Pytająco spojrzął na syna - a potem wstał i wyszedł. A Geraldina po krótkiej przerwie znowu zajęła się jednym z Hohenzollernów.

Gdy po sensacyjnej, błyskawicznej karierze opuściła stolicę Niemiec w roku 1906 i wróciła do ojczyzny, Ameryka знаła ją już jako ukochaną niemieckiego następcy tronu - i jako efektowną *bally-hoo*.

Geraldine Farrar występowała teraz w Metropolita Opera. Jej partnerem był Caruso, dyrygentem Toscanini. Siewała wszystko, co było dobre i dobrze płatne: Butterfly, Manon, Carmen, Mignon, Toskę, Zerlinę; Julię, Gildę, Violetkę. W roku 1910 przyjechała raz jeszcze do Europy; Lilli Lehmann zaprosiła ją do Salzburga, żeby tam razem z nią śpiewała Mozarta.

Aria zemsty Donny Anny była łąbędzim śpiewem primadonny Lilli Lahmann. Sześćdziesięciodwuletnia śpiewaczka w *Don Giovannim* Mozarta żegnała się ze sceną. Razem z Geraldiną Farrar, która wystąpiła w roli Zerliny, oskarżała wielkiego uwodziciela.

Między primadonnami była różnica całego pokolenia - trzydzieści pięć lat!

Lilli Lehmann, rodem z Wurzburga, rozpoczęła niegdyś karierę, śpiewając partię Chłopca w *Czarodziejskim flecie*. I kończyła ją także operą Mozarta. Salzburskie „Mozarteum” uchodzi za jej twór.

Była primadonną z gruntu mieszczańską, wolną od głębokich namiętności, przy tym jednak ogromnie pracowitą i nadzwyczaj oddaną sztuce. Wilhelmińska idealistka.

Jeszcze Wagner wpoił jej osobiście zasadę: „Zawsze poświęcać się wszystkiemu bez reszty!” Nazywał ją swoją „pierwszą miłością”, chciał koniecznie adoptować śpiewaczkę i napisał do niej jeden z najbardziej szalonych listów owego czasu: „Oh! Lilli! Lilli... To już nigdy nie wróci!,,

Nic dziwnego, że między Lilli a Cosimą doszło później do awantury. „Czy wdowy muszą być takie?” - zastanawiała się śpiewaczka.

Zapewne muszą być takie. *Cosima fan tutte...*

Przez całe życie Lilli służyła wiernie mistrzowi z Bayreuth. Jako młoda Córka Renu unosiła się nad sceną na długiej linie. Jako Woglinda, Ortlinda, Brunhilda i leśny ptaszek w *Zygfrydzie* burzyła się z szaloną rozkoszą przeciw wszystkiemu, co zbyt światowe - była prawdziwym wagnerowskim cudem. I to nie tylko w Berlinie, w Wiedniu i w Bayreuth, lecz także

w Londynie, w Paryżu i w Pradze, a nawet w nowojorskiej Metropolitan Opera.

A teraz skrzyżowały się drogi dwóch gwiazd - Lili i Geraldine - w Salzburgu. Gwiazd spod znaku Mozarta - jasnych i-pełnych blasku, dalekich od wagnerowskiej Walhalli.

Wkrótce potem Lehmann poświęciła się działalności pedagogicznej, druga zaś gwiazda, Farrar, została diwą filmową.

Zagarnęło ją Hollywood!

Kalifornijscy pionierzy filmowi nie przeżywali żadnego zmierzchu bogów, lecz obiecująco rozbłyskujący wschód słońca - kino jako antyopera!

Samuel Goldwyn zaangażował primadonnę Geraldine Farrar do niemego filmu. Potrzebne mu było jej nazwisko i jej twarz, w żadnym wypadku nie jej śpiew. Za honorarium w wysokości dziesięciu tysięcy dolarów Geraldine zagrała Carmen - dziewczynę z fabryki cygar. Reżyserował wielki Cecil de Mille - krańcowo odległy od Bizeta!

Podczas nakręcania filmu Geraldine Farrar poślubiła swego partnera, cherlawego bohatera ekranu, Lou Telegena.

Gdy sfilmowaną *Carmen* wyświetlano po pewnym czasie w Berlinie, widzów ogarniała zazdrość. „Dla nas to przykre!” - mówili, widząc jak Geraldine usychała z miłości na piersi Telegena, i myśleli przy tym o Jego Księżęcej Wysokości następcy tronu. Zgodnie z ogólnym odczuciem, niemieccy dystrybutorzy filmu nadali temu produktowi Hollywood znamienny tytuł: *Kobieta i pajac*.

W roku 1931 Geraldine Farrar wycofała się w zacisze życia prywatnego.

Zrobiła karierę nowoczesnej Amerykanki, która dobrze wie, że jest ładna i utalentowana. Bez żadnych przesądów zaczęła swoją *American way of life* - zawsze gotowa do czynu. W grę stale wchodziła miłość - czy to jako impuls, czy jako środek do celu. Geraldine Farrar poddawała się ogólnoludzkim presjom.

W sześć lat po ustąpieniu ze sceny ukazały się jej pamiątniki. Tytuł: *Cóż za słodka presja*.

Fakt, że Destinn i Farrar odnosiły przejściowo sukcesy jako primadonny filmowe, nie był przypadkowy.

Już od dawna Opery nie były jedynymi miejscami uciechy i wzruszeń. Wojna i okres powojenny pogrzebały epokę wiktoriańską. Publiczność stała się poważniejsza i bardziej krytyczna.

Oprócz oper, o względy publiczności zabiegały też inne instytucje rozrywkowe: operetka, film, radio, rewia i kabaret. Należy dodać, że płyty gramofonowe odciągały niejednego miłośnika opery od regularnego odwiedzania teatru. Miejsca przy gramofonie stały się nowymi, demokratycznymi lożami królewskimi.

Przy takiej konkurencji groziło primadonnom niebezpieczeństwo utraty ich tradycyjnej pozycji Pierwszych Dam. Ekskluzywny, dekoracyjny tytuł „diwa” nadawano teraz także gwiazdom filmowym, jak Asta Nielsen, Mary Pickford czy Henny Porten. Gdy ktoś w Berlinie pytał o „primadonnę”, kierowano go zwykle do Fritzi Massary, gwiazdy operetkowej o swoistej reputacji.

Galowy świat wielkiej opery zmarniał - zarówno w Europie, jak w Ameryce.

Znakomita primadonna mediolańska Amelita Galli-Curci imponowała Amerykanom przede wszystkim tym, że w ciągu półtora miesiąca sprzedano 460 000 jej płyt. „Przy takim powodzeniu handlowym musi być dobra!” A Ernestine Schumann-Fieink uchodziła za „*The Greatest*”, ponieważ czasowo zrezygnowała z występów w operach Wagnera, a zamiast tego chałturzyła po Ameryce z rewiowym spektaklem *Loteria miłości* i zarobiła na tym ćwierć miliona dolarów w złocie.

Oprócz takich kłopotów komercyjnych primadonny musiały także znosić wciąż przybierającą na sile konkurencję tenorów. Pierwsze Damy przesłaniał cień ich śpiewających kolegów.

Primadonna z „Met” Rosa Ponselle musiała na przykład pogodzić się z tym, że porównywano ją z tenorami i nazywano „Carusem w spódnicy”. Właśnie Metropolitan Opera w większym stopniu niż inne sceny musiała liczyć się z wymogami damskiej publiczności. W każdym razie bardziej niż na kobietach, zależało jej na mężczyznach-gwiazdorach. Po Tamagnu, Carusie i Slezaku ściągnęła z Europy Szalapina, Giglego i Melchiora.

Natomiast Opera Wiedeńska pozostała sceną primadonn - na wskroś kobiecym teatrem muzycznym. Przez całe operowe stulecie w wielkim gmachu przy Ringu rej wodziły kobiety. Wiedeń był odżywczą glebą dla pięknych stworzeń płci żeńskiej. Triumfował tu pełen wdzięku i geniuszu konserwatywny reżim primadonn, wspierany potężną klaką młodych mężczyzn. Poddawali się temu nawet dyrektorzy: Ryszard Strauss czy Gustaw Mahler - inny stan rzeczy nie wyszedłby im na zdrowie.

Szczególną, dominującą rolę grała w Wiedniu przez długi czas Maria Jedlitzkova, czeskie

dziecko teatru, występująca pod nazwiskiem Maria Jeritza. W roku 1912, dzięki swej kreacji Ariadny, stała się w wieku dwudziestu pięciu lat prawdziwą „Królową Ringu”.

W roku 1921 Jeritza wyruszyła przez Atlantyk do Nowego Jorku.

Był to ten sam rok, w którym Metropolitan Opera powołała do Nowego Jorku inną światową sławę: wielkiego włoskiego tenora Beniamina Gigli!

Cylinder spada na podłogę.

Gigli jest przerażony stwłą nieuwagą. Stoi teraz nieporadny na scenie Metropolitan; opera Umberta Giordana *Fedora* trwa dalej, a wśród publiczności zaczynają się śmieszki. „Gentleman nie pochyła się - myśli Gigli - cóż więc robić...?”

Pomaga mu jego partnerka Jeritza; gwałtownym kopnięciem odrzuca cylinder w kąt sceny.

Gigli wydaje jęk i patrzy w osłupieniu.

W następnym akcie wydarza się Jeritzy niemiły przypadek: potyka się i przewraca. Oszołomiona siedzi na podłodze i wodzi dookoła błędnym wzrokiem.

Obok niej stoi tylko Gigli. Uśmiecha się.

Po skończonym spektaklu. Jeritza rzuca w garderobie szminkami o ścianę.

- On mnie chce wykończyć! - krzyczy jasnowłosa Czeszka o zaczepnie zadartym nosie. - Ten mściwy facet ze swym obrzydliwym uśmiechem! Nie będę z nim więcej śpiewać - powinien stanąć przed sądem!

Słyszy to dyrektor Metropolitan i grozi obydwu gwiazdom natychmiastowymi karami konwencjonalnymi, jeśli będą zakłócać dalsze przedstawienia.

W miesiąc później Jeritza jako Floria Tosca błądzi po deskach scenicznych, śpiewając przy tym arię *Żyłam sztuką, żyłam miłością...* Potem przebiją sztyletem prefekta policji barona Scarpę. A to wszystko tylko z miłości do Cavaradossiego - a więc do człowieka, za którego maską ukrywa się Gigli!

Gigli za to musi stanąć na murach zamku Św. Anioła i dać się rozstrzelać za Toskę - a więc kobietę, za której maską ukrywa się Jeritza!

Oboje umierają sceniczną śmiercią. Potem wreszcie spada kurtyna.

Gdy rozlega się burza oklasków, przed rampą zjawia się tylko Gigli - tylko on sam. Z uśmiechem przyjmuje owację.

Jeritza tymczasem strajkuje za sceną:

- Nie pokażę się już razem z tym facetem!

Kiedy dyrektor gwałtem wciąga ją na scenę, publiczność jest przestraszona: w zielonych oczach Jeritzy błyszczą łzy.

- Gigli zachowuje się nieprzyzwoicie! - krzyczy w zupełnej ciszy. Potem rzuca się na szyję dyrygentowi.

Publiczność, jak zwykle w Ameryce, przychylna kobietom, staje natychmiast po stronie Jeritzy. Wrzeszczy i tupie:

- Precz z Giglim!

Beniamino Gigli, nie znający angielskiego, nie rozumie ani słowa. Bierze ten tumult za zachwyt i dziękuje zań przymilnym uśmiechem. Stoi przy tym - to już naprawdę nieumyślnie - na bordowym trenie Toski.

Gdy Jeritza ostatecznie schodzi ze sceny, słychać trzask dartego jedwabiu. Tren Toski zostaje przy rampie.

A Gigli uśmiecha się, uśmiecha się, uśmiecha się...

To jedno jest pewne: primadonny XX wieku musiały ciężiej walczyć o swą wysoką pozycję niż ich rozpieszczane poprzedniczki z epoki wiktoriańskiej. Tym większej wartości nabierała stara zasada obowiązująca w tej branży: „Zabezpieczenie przyszłości ważniejsze od sławy. Wyjść dobrze za mąż!”

„Kto wie, jak długo jeszcze będzie egzystowała opera - pomyślała sobie Maria Jeritza. - Ale deszcz będzie padał zawsze”. Więc wyszła za mąż za fabrykanta parasoli, barona von Popperat Holenderska primadonna Julia Culp poślubiła hurtownika dywanów, barona von Ginsky, a śpiewaczka berlińskiej Opery Dworskiej Clare Dux, po nieudanym małżeństwie z aktorem Hansem Albersem, wyszła za mąż za znanego milionera, króla konserwowej wołowiny Charlesa H. Swifta z Chicago.

Istniała jednak jeszcze inna reasekuracja dla primadonn. Gwiazda Metropolitan, Helen Traubel, niegdyś wagnerowska Walkiria z gatunku pełnopiersiastych, dała sobie spokój z operą i śpiewała jeszcze tylko w nocnych klubach. Koloraturowa sopranistka Queena Mario, przyjaciółka Carusa, została profesorką w Filadelfii i napisała kryminalny bestseller *Mord w Operze*. Takie gwiazdy operowe jak Grace Moore, Lily Pons i Jarmila Novotna zabiegały o główne role w filmach. Ekran i głośnik stały się nowym medium primadonn.

Opera jako gatunek artystyczny straciła pretensje do ich wyłącznego przedstawicielstwa. Nie była już złotą pułapką - ani dla publiczności, ani dla primadonn.

Tylko panowie dyrektorzy uparcie siedzieli w swych wielkich gmachach, narzekali na trudności i próbowali szukać jakiegoś zbawczego kompromisu pomiędzy honorariami gwiazd i subwencjami, pomiędzy sztuką i komercjalizmem.

- Każdy teatr jest domem wariatów - wzdychał dyrektor Opery Wiedeńskiej, Franz Schalk - ale Opera jest oddziałem dla nieuleczalnych.

18. OSTATNI ROZDZIAŁ

*Sztuka, tak twierdziła Maria Callas,
stała się jedną z dróg doszybkiego
zarobienia mnóstwa pieniędzy.
„Lecz tam, gdzie pojawiają się pieniądze,
znika sztuka”*

Istniała groźba, że pewien tytuł zmieni adresatki: zaszczytny tytuł „diwa”.

Rzymianie nazywali tak niegdyś swoje zmarłe cesarzowe: „boska”. Potem Włosi nadawali ten tytuł Pierwszym Damom opery; „boskimi” nazywano uwielbiane primadonny i tak to trwało przez całe stulecia.

W dwudziestych latach naszego wieku sięgnął po ten tytuł film.

Szefowie reklamy z Hollywood wynaleźli określenie diwa filmowa”. Istota boska w wieczorowej toalecie, w pidżamie albo w kostiumie kąpielowym, jako rezolutny podłotek, wamp lub światowa dama. Międzynarodowy symbol marzeń, fetysz dla milionów ludzi. Pokazano nawet szczekającą diwę: Rintintina psa, występującego w filmach i bijącego rekordy kasowe.

Za najślawniejszą „boską” w filmie uchodziła Greta Garbo. Jej sława stała się nawet miarą skali porównawczej dla primadonn.

Nowojorski sopran Lucrezia Bori, pochodząca ze starej hiszpańskiej rodziny Borgiów, partnerka Carusa i pierwsza kobieta w zarządzie Metropolitan Opera, była nazywana „Gretą Garbo opery”. A wiedeńska śpiewaczka Hilde Guden obejrzała sobie najpierw sześć razy film Dama Kameliowa z Gretą Garbo, zanim na scenie operowej zagrała w *Traviacie*.

Artystka tej miary, co Maria Cebotari, legendarny anielski sopran z Kiszyniewa, podziwiana była nie tylko jako śpiewaczka operowa, lecz także jako diwa filmowa. Jej niezapomniane wspólne występy z Beniaminem Giglii kreację w roli Butterfly uważano przede wszystkim za sukcesy filmowe.

Popularna pieszczotliwa nazwa „maleńka pani motyl” zrodziła się na widowni kinowej, a nie w łożu operowej. Jej aria z *Butterfly*, *Umieram z honorem*, była także jej ostatnim nagraniem płytowym. Niedługo później Maria Cebotari, licząca wówczas lat trzydzieści dziewięć, uległa złośliwej chorobie. Dziesięć tysięcy wiedeńczyków, którzy przesunęli się w czerwcu 1949 przed

jej trumną, składało się przeważnie z widzów kinowych. Opłakiwali „zmarłą” gwiazdę ekranu”.

Sława Marii Cebotari znajdowała odbicie raczej w gazetowych rubrykach aktualności niż w dodatkach kulturalnych. Bardziej interesowały publiczność „historyjki” o niej niż jej osiągnięcia artystyczne. Ludzie wiedzieli prawie wszystko o jej dwóch małżeństwach z rosyjskim hrabią Aleksandrem Wirubowem i z aktorem filmowym Gustawem Diesslem, a bardzo niewiele o jej związkach z takimi artystami, jak Ryszard Strauss czy Gottfried von Einem; bądź co bądź wyszła zwycięsko z dwóch ważnych prapremier: *Milczącej kobiety* (Drezno 1935) i *Śmierć Dantona* (Salzburg 1947).

Także w przeszłości „historyjki” o primadonnach wzbudzały często więcej zainteresowania niż ich artystyczne kreacje. Nowością wieku XX było tylko to, że: o życiu prywatnym primadonn wiedziano o wiele mniej niż o życiu gwiazd filmowych.

Gdy amerykańska śpiewaczka Grace Moore zginęła w czerwcu 1941 w katastrofie samolotowej, świat opłakiwał nie tyle utratę primadonny z „Met”, co śmierć diwy z Hollywoodu.

Rynkowa wartość primadonn spadała ustawicznie.

W roku 1925 ledwie zauważono samobójstwo z miłości pięknej rosyjskiej śpiewaczki Zinaidy Juriewskiej, pierwszej berlińskiej, Jenufy. Dwudziestodziewięcioletnia dziewczyna, przeżywszy zawód miłosny, zażyła truciznę i rzuciła się do rzeki.

Podobnie śmierć wagnerowskiej heroiny, Gertrudy Bindernagel, wzbudziła w listopadzie 1931 niewielkie tylko zainteresowanie. Jako Brunhilda zaśpiewała w Berlinie finałową arię o „wspaniałej miłości, śmiejącej się śmierci”, a w niecałą godzinę później rozległy się strzały rewolwerowe. Zamordował ją jej mąż, bankier Wilhelm Hintze.

Gdzież jest jeszcze jakaś primadonna, która rezygnowałaby ze sławy filmowej, a mimo to potrafiłaby także wzbudzać zainteresowanie całego świata poprzez gazetowe rubryki aktualności?

Oczekiwanie na Pallas Atenę...

Oczekiwanie na ową postać klasyczną, która byłaby nosicielką kultury, a zarazem kobietą czynu.

W roku śmierci Cebotari - 1949 - bogowie Olimpu sprowadzili na pogrążone w mroku forum operowe Atenę, która miała wzniecić nowy, naprawdę dramatyczny płomień finału.

Callas Atena!

Mówiąc ściślej: włoski przemysłowiec Giovanni Battista Meneghini uzbroidł swoją młodą żonę, Marię Callas, do szturmowania mediolańskiej Scalę. Zamienił swe cegielnię na gotówkę i cały

majątek postawił na „primadonnę XX wieku”.

Czy sytuacja temu sprzyjała? Jak wyglądała międzynarodowa konkurencja? Czy były potężne rywalki?

Sławna „stara gwardia” właśnie wycofała się ze sceny. Frieda Hempel prowadziła salon kosmetyczny na Manhattanie. Frida Leider, Erna Berger i Maria Wogun zostały profesorkami, inne primadonny żyły z nagromadzonych kapitałów: Emmi Leisner na wyspie Sylt, Lotte Lehmann w Kalifornii, a Maria Muller w Bayreuth.

W owym roku na scenie operowej działały przede wszystkim trzy panie z krajów skandynawskich. Córka szwedzkiego ziemianina, Birgit Nilsson, miała już za sobą pełne sukcesów tournée po Włoszech i była na najlepszej drodze do tego, żeby zostać wielką śpiewaczką wagnerowską; Astrid Varnay, także Szwedka, robiła furorę w Londynie i we Florencji, a norweska heroina Kirsten Flagstad, licząc już pięćdziesiąt trzy lata, śpiewała jeszcze dramatyczną partię Leonory w Salzburgu. Bułgarka Luba Veličkova odniosła sukces w spektaklu Salome, przygotowanym przez Salvadore Dali w londyńskiej Covent Garden; Jugosłowianka Zinka Milanow triumfowała w nowojorskiej „Met”, a Hiszpanka Victoria de Los Angeles w paryskiej Grand Opera.

Środkową Europę opanowały wybitne śpiewaczki niemieckiego obszaru językowego. Przede wszystkim Elisabeth Schwarzkopf, Wielka Dama z Wiednia, Berlina, Salzburga i Bayreuth, oddana równie gorąco Wagnerowi, jak Mozartowi, R. Straussowi i Strawińskiemu. Lisa Della Casa odbyła swój słynny debiut jako Arabella; blartha Modl, Christel Goltz, Rita Streich, Elizabeth Grummer i inne śpiewaczki umacniały swą międzynarodową sławę.

Lecz w odrębnej specjalności w sopranie włoskim Callas musiała właściwie liczyć się tylko z Renatą Tebaldi, która była niemal jej rówieśnicą.

Tebaldi przyszła na świat w adriatyckim porcie Pesaro, rodzinnej miejscowości Rossiniego, jako córka muzyka grywającego w kinach. Młodość miała bardzo niewesołą; ojciec, często bezrobotny, opuścił rodzinę, a Renata przez trzy lata cierpiała na paraliż dziecięcy.

Jej głos odkrył dyrygent Arturo Toscanini i rozsławił go jako „niebiański i anielski”. W roku 1946 przedstawił ją włoskim speccom na inauguracyjnym przedstawieniu odbudowanej mediolańskiej „Scali” z ogromnym sukcesem!

Lecz Tebaldi zachowała lękliwość wobec publiczności; pozostała układna, mieszczańska i

prawie bezbarwna., Jej czysty i piękny liryzm, zdyscyplinowany wytworną techniką, nie znajdował właściwego sobie teatralnego odpowiednika.

Maria Callas w żadnym wypadku nie uważała gołąbki z Pesaro za swą rywalkę. Nie godziła się na porównywanie szampana z koniakiem czy nawet „szampana z coca-colą”, jak później raz raczyła się wyrazić.

Tebaldi darowała Marii Callas tego „szampana”, zarzucała jej za to zdecydowany brak „serca”. A zresztą: „Mam prawie metr osiemdziesiąt wzrostu, więc jestem przecież większą śpiewaczką”. Czyżby wisiała w powietrzu walka podobna do tej, jaką Cuzzoni stoczyła niegdyś z Faustyną? Czyżby grecki jastrząb chciał przepłoszyć adriatycką gołębicę? Albo czyżby w końcu miała zatriumfować tylko lepsza „historyjka”?

Maria Anna Sofia Cecilia Calogeropoulos, córka greckiego aptekarza. Urodzona w grudniu 1923 w nowojorskiej dzielnicy Brooklyn. Karmiona mącznymi potrawami i tłustym serem, była w latach młodości tęga i niezgrabna.

Wyszkolenie muzyczne odebrała w Atenach. Podczas II wojny światowej żołnierze niemieccy poznali łekliwą nieco, młodą Greczynkę w teatrze pod gołym niebem, który znajdował się u stóp Akropolu. Śpiewała męską rolę Fidelia. Dyrygował wówczas dr Hans Horner, kierownik muzyczny radiostacji wojskowej w Atenach.

W roku 1947 Maria po raz pierwszy pojawiła się we Włoszech. Zaprezentowała się trzydziestotysięcznej publiczności na arenie w Weronie na wolnym powietrzu bez mikrofonu. Jej giętki, a przecież silny jak stal głos słycać było na pół kilometra, lecz spojrzenie jej krótkowzrocznych oczu nie sięgało nawet do dyrygenta.

Na

masywnych drewnianych ławach areny siedział także „signor Titta”, zwariowany na punkcie opery właściciel cegielni, Battista Meneghini. Młoda Greczynka z miejsca go oczarowała.

Meneghini postanowił wylansować Marię. Postawił przy tym na kartę nie tylko swój majątek, lecz także swój stan kawalerski.

W roku 1949 poślubił śpiewaczkę.

I już w rok później debiut w Scali rozpoczął światowe triumfy Marii Callas. Wytrawni znawcy opery spontanicznie uznali Greczynkę za „najlepszą śpiewającą aktorkę w historii współczesnego teatru”.

Musiała dojść do dwudziestego ósmego roku życia, zanim ją po raz pierwszy nazwano „primadonną”.

Lecz potem pokazała, co potrafi!

Bojowo nastroszyła swoje słowicze piórka i wysunęła pazurki. Triumfy i skandale następowały szybko jedno po drugim.

Callas poddała się intensywnej kuracji odchudzającej, straciła blisko czterdzieści kilo i odtąd zaczęły się jej kłopoty z nerwami. Niczym bezustannie wrzeszczące genialne dziecko trzymała świat w napięciu. Prychając pokazywała, że złote gardła znajdują się za ogrodzeniem olśniewająco białych kłów drapieżników.

Nazwano ją „tygrysią”.

Jej prychanie, jej fochy stały się wkrótce dla publiczności równie atrakcyjne, jak jej błyskotliwe arie. Pallas zorientowała się w tym i wkalkulowała tę atrakcję w swoją taktykę zawodową.

Nie jestem winna żadnych „skandali Callas”!

To powiedzenie Piłata, sformułowane przez samą śpiewaczkę, można w świetle dalszych wydarzeń uważać za co najmniej wątpliwe.

N o w y J o r k: Gdy jej partner w „Met”, Enzo Sordello, dłużej wytrzymał ostatni ton duetu niż Callas, ta przy podniesionej kurtynie uszczypnęła go w ramię, a potem postarała się o to, żeby rozwiązano z nim kontrakt.

M e d i o l a n: W Teatro alla Scala Callas doprowadziła do tego, że jej koleżanka Renata Tebaldi oświadczyła z płaczem, iż na zawsze opuści Mediolan, jeśli zwolennicy Callas będą ją w dalszym ciągu obsypywać na scenie rzodkiewkami. Niedługo po tym dyrektor Scali Antonio Ghiringelli zagroził, że opublikuje o Pallas „Białą Księżę”. Gdy wobec tego primadonna oświadczyła, że jej noga więcej w Scali nie postoi, Ghiringelli musiał się upokorzyć: posłał śpiewaczce naręczę róż i kartkę, w której przeproszał „boską Marię”.

P a r y ż: Callas opóźniła start pasażerskiego samolotu do Kanady, ponieważ zapomniała zabrać śpiworka swego rozpieszczonego pudła Toya. „Bez śpiworka Toy nie zmruży oka!” płakała primadonna.

C h i c a g o: Callas rzuciła się na dwóch urzędników, którzy przyszl jej doręczyć wezwanie sądowe. Doszło do bójki. Jeden z agentów śpiewaczki zaskarżył ją, ponieważ rzekomo nie chciała mu zwrócić poniesionych przez niego wydatków.

E d y n b u r g: Na uroczystym przedstawieniu publiczność na próżno czekała na występ Callas: primadonna znikła! Wkrótce potem pojawiła się na garden party u swej przyjaciółki Elsy Maxwell w Wenecji.

S a n F r a n c i s c o: Dyrektor Opery miejskiej tak bardzo zirytował się postępowaniem śpiewaczki, że nawoływał do jej bojkotu. Żądał, aby w ogóle zakazano jej wstępu do Stanów Zjednoczonych.

R z y m: Gościnnie występ Callas w *Normie* doprowadził niemal do kryzysu rządowego. Ceny miejsc na parterze sięgały Wówczas pięćdziesięciu dolarów, gaża primadonny wynosiła około dwóch tysięcy dolarów (1,2 miliona lirów) w porównaniu z późniejszymi honorariami Callas, dochodzącymi do dziesięciu tysięcy dolarów za występ, nie było to z pewnością zbyt wiele. Mimo to, zdarzyło się, że...

Oto filmowe zbliżenie obrazu owych gorących, rzymskich dni zimowych w styczniu 1958.

Opera Rzymska aż lśni ozdobiona pięcioma tysiącami białych goździków. W łoży królewskiej siedzi prezydent republiki Giovanni Gronchi. Ministrowie, arystokraci i playboye pojawili się we frakach i przy orderach. Gina Lollobrigida, Anna Magnani i plotkarka z Hollywood, Elsa Maxwell, prezentują najkosztowniejsze toalety

Główny temat rozmów: mediolański wywiad radiowy z Marią Callas.

Primadonna, dobrze wiedząc o tradycyjnej rywalizacji Opery rzymskiej i Mediolańskiej, oświadczyła przed mikrofonem, że niechętnie opuszcza swój ukochany Mediolan, żeby śpiewać w Rzymie.

Dumni rzymianie zapamiętali sobie te słowa...!

Już w pierwszym akcie dają Callas powód do irytacji. Po arii *Cnotliwa bogini*, będącej popisowym numerem primadonny, słyszą tylko lekkie oklaski. Nawet gwizdy są nijakie. Lecz nagle daje się słyszeć z trzeciego rzędu brutalny okrzyk:

- I za coś takiego płacimy milion!

Callas zadrżała z przerażenia: nie spodziewała się takiego afrontu! Wściekle podnosi rękę, jakby zamierzała kogoś bić po twarzy. Potem, uniesiona gniewem, schodzi ze sceny.

- Dla mnie norma już się skończyła! - woła, zatrząskuje za sobą drzwi garderoby i zamyka je na klucz.

Mijają dręczące minuty. Z setek małych chmur, naładowanych wszelkiego rodzaju pretensjami, powstaje niebezpieczna chmura burzowa.

Do garderoby wezwany zostaje lekarz.

Primadonna leży na kozetce i płacze.

- Próbowалаm to przetrzymać powiada mimo ciężkiego przeziębienia. Brałam chininę i zastrzyki, w ogóle lekarstwa, które umarłego postawiłyby na nogi, ale teraz zupełnie już straciłam głos.

- Dobrze, dobrze, madame - mówi lekarz. - Pani ma temperaturę.

- Temperaturę! - potakuje mąż primadonny, Meneghini. - Niech pan to ma na uwadze, *dottore!*

Publiczność uważa przedłużającą się przerwę za obrazę. Prezydent nerwowo stuka palcami w czerwony aksamit balustrady łoży; jego małżonka ma coraz bardziej ponurą minę. Dopiero po trzydziestu minutach dyrekcja podaje do wiadomości, że przedstawienie „z powodu siły wyższej” musi zostać odwołane. Prezydent z małżonką opuszcza Operę i wzywa swoją limuzynę. Lecz jej nie ma! Szofer sądził, że nazwisko Callas zapewnia mu wolne trzy godziny siedział w kinie i oglądał film kryminalny.

„Sprawa Callas” tymczasem szybko rozniosła się. Ponad tysiąc osób tłoczy się przed Operą. Słychać groźne okrzyki. Zjawia się policja. I dziennikarze.

Primadonna wraz ze swym sztabem wymyka się tylnym wyjściem i w przyśpieszonym tempie jedzie do hotelu „Quirinale”. Ale tam już także są protestujące tłumy. Mogłoby się zdawać, że cały Rzym znalazł się na nogach.

- To straszne! - szlocha Callas do jakiegoś reportera. - Robię sobie gorzkie wyrzuty.

- Wyrzuty, madame? Proszę nam podać jakieś wyjaśnienia...

- W ogóle nie powinnam była dziś grać. Ale wszyscy się przy tym upierali, więc dałam się przekonać. Teraz mam tylko nadzieję, że to, co się stało, będzie można jakoś naprawić.

- Jakoś naprawić? Ale jak, madame?

Primadonna wchodzi do windy i znika.

Za późno już teraz na wszelkie słowa. Nieprzejrzane tłumy obrażonych rzymian orzekły, że zachowanie się Callas należy ocenić jako afront wobec miasta i wobec prezydenta. Z patriotycznym zapalem protestują przeciwko greckiej „assolucie” z Mediolanu.

Wybuchł największy po wojnie teatralny skandal! Kto zawinił - Callas czy rzymianie?

Nazajutrz prezydent Gronchi postępuje mądrze i po rycersku: posyła do łoża chorej primadonny czerwone róże i poleca zawiadomić ją, że nie czuje się dotknięty. Ostatecznie jest

także prezydentem mediolańczyków.

Ale szef rzymskiej policji inaczej patrzy na tę sprawę. Dalsze występy Callas - mówi zatroskany - mogłyby "doprowadzić do zakłócenia spokoju publicznego".

Tym samym policja dała Operze zielone światło. W trzech następnych przedstawieniach Normy będzie śpiewać nie Callas, lecz dwudziestosześcioletnia neapolitanka Anita Cerquetti, osoba o kształtach wprawdzie bardzo obfitych, lecz za to chemicznie czysta Włoszka!

- Stosunki jak na wyspach karaibskich - sapie Meneghini. - Żona jest już zdrowa. Więc dlaczego nie wolno jej śpiewać?

Elsa Maxwell, „święta krowa” Hollywoodu, daje osłonę ogniową: „Rzymianie to barbarzyńcy! Chodzą do Opery tak, jak dawniej chodzili na igrzyska do cyrku!”

Włoscy dyplomaci są urażeni. Oni dobrze wiedzą, że antyrzymską kanonadę wymyślał Elsy Maxwell przeczytają miliony ludzi, co może zepsuć bilateralne stosunki z Ameryką. Z ponurymi minami typu *ami go home* interweniują osobiście i protestują w ambasadzie amerykańskiej.

Ale Amerykanie tylko szczerzą zęby w uśmiechu. Sądzą, że to właśnie Maxwell namówiła Callas do tego skandalu zgodnie ze starą dewizą: „Reklama winna ukazywać się w gazetach w rubryce aktualności, a nie w dodatku kulturalnym”.

Walka przenosi się do włoskiego parlamentu.

Socjalistyczny poseł Bansone atakuje „nieudolnego” rzekomo dyrektora Opery. Poseł demokratyczny Romanato domaga się nawet, żeby Greczynce Marii Callas zabroniono występów na wszystkich scenach włoskich.

Podczas gdy Rzym ogarnięty jest amokiem, a mediolańczycy śmieją się w kułak, włoska prasa lewicowa pokpiwa: "Patrzcie, jakie wzburzenie w czasach nędzy i slumsów wzbudza opera Belliniego sprzed stu pięćdziesięciu lat!"

W trzy miesiące później zapada w Rzymie orzeczenie sądowe: Maria Callas ma prawo do honorariów za wszystkie cztery zakontraktowane przedstawienia *Norny*, nie ma natomiast prawa do odszkodowania i wynagrodzenia za krzywdę moralną.

A zatem primadonna za jedno jedyne przerwane przedstawienie otrzymuje zagwarantowane umową osiem tysięcy dolarów. Tymczasem była już gotowa śpiewać na następnych spektaklach, a honoraria z nich przeznaczyć na cele dobroczynne. Lecz dyrekcja Opery odrzuciła tę ofertę primadonny.

Gdy w Rzymie zapadł wyrok sądu, Maria Callas stała już jako Traviata na scenie „Złotej Podkowy”.

Rodzinny Nowy Jork przyjął ją owacyjnie. Wśród wielbicieli znajdował się także rodak primadonny, wytworny, choć już trochę sfatygowany lew salonowy: miliarder Aristoteles Sokrates Homer Onassis.

Rretrospekcja (*Coda professionale*)

Zawodowa pozycja primadonn, ugruntowana w czasach kastratów i zakazów Państwa Kościelnego, od samego początku wykazywała wyraźnie tradycyjne cechy walki obronnej. Damy musiały się bronić!

Słowikom potrzebne były pazury.

Jeśli ich nie miały, musiały sobie pożyczać. Giorgina pożyczyła sobie króla Neapolu, Leonora Baroni - kardynała Mazarina. Grassini przejściowo mogła liczyć na cesarza Napoleona, Arnould postarała się o gwardię jakobińską, a „Nana” pozwalała paryskiemu bankierowi Bischoffsheimowi ściągać swój gorset.

Na mężów nie można było przeważnie zanadto liczyć. Przykładów na to dostarczają panowie Mara, Valabregue, Malibran, Dohring, Venati i markiz de Caux.

Ogólna reguła: potężni i niezależni finansowo kochankowie są pewniejszym oparciem niż wspólnota majątkowa w małżeństwie.

Wyjątki potwierdzają regułę.

Aristoteles Onassis n i e wydawał się takim wyjątkiem. Znał się na prowadzeniu interesów, uchodził za niezależny autorytet i przywykł do bronienia swego stanu posiadania. Onassis był potężniejszy od króla był królem tankowców. I jako taki zawodowo interesował się specjalnie kuszącymi ładunkami.

Jesienią 1959 król tankowców Onassis wziął na pokład ładunek, który przyniósł mu więcej rozgłosu niż ropa z Arabii Saudyjskiej: primadonnę Marię Callas.

Tragikomiczny moment tej historii - sam Meneghini wprowadził żonę na ową miłosną

huśtawkę swego rywala! Mimo niechęci Marii przyjął zaproszenie Onassisa na wspólną wycieczkę jego luksusowym jachtem „Christina”.

Gdy Meneghini stał oparty o reling i obserwował gwiazdy na roziskrzonym niebie, o dwa pokłady niżej gładki Odyseusz uwiódł syrenę.

Małżeństwo Meneghini rozbiło się na pokładzie jachtu.

Callas oświadczyła później, że było to załamanie się głównego celu jej życia. Zawsze uważała małżeństwo za związek dożywotni, a przecież w tym wypadku miałyby ona, której zawsze przypisywano całą winę, wszelkie słuszne racje po swojej stronie.

Najbardziej wyraźna konsekwencja zmiany partnerów: jako przyjaciółka Onassisa, Callas prawie już nie śpiewała, traciła tylko głos i wzięcie. Z ankiet wynika, że zaledwie co trzeci miłośnik opery cenił jeszcze Callas.

- Hello, Maria! - zaczął ją nawet młody radziecki poeta Jewtuszenko, gdy spotkał primadonnę w jakimś paryskim luksusowym lokalu. - Jak tam z pani głosem?

Maria Callas siedziała przy stoliku z Onassisem i przybrała jedną ze swych najbardziej oburzonych min. Ale król tankowców tylko się roześmiał; nie zareagował ani jednym słowem w jej obronie.

Lecz wtedy Jewtuszenko zachował się po rycersku.

Opowiedział primadonnie, jak to na pewnym syberyjskim dworcu widział grupę ludzi, którzy przegrywali jej płytę. A właściciel strzegł tej płyty jak oka w głowie.

Callas chętnie dała się na to nabrać.

Czy mogło tak trwać na dłuższą metę?

Czy same płyty mogły utrzymać sławę Callas jako „najlepszej śpiewającej aktorki w historii współczesnego teatru?” Czy śpiewaczka milcząc mogła używać nadal swego tytułu „assoluta”?

Na całym świecie zaczęto mówić, że nie intonuje ona już czysto wysokiego f i że załamuje się w altowym, niskim f. Sławiono wprawdzie dramatyczny rozmach jej kreacji w *Carmen*, która naprawdę „bliska była fabryce cygar”, lecz wielu krytyków jeśli idzie o g ł o s wołało ”czarną Carmen”, Leontynę Price.

Marii Callas groziło popadnięcie w ową przeciętność, której sama zawsze najbardziej się obawiała.

Oto jej własne słowa: „Przeciętność w sztuce jest czymś nie do zniesienia. Wszędzie, gdzie tylko będę występować, będę żądała od siebie i od moich kolegów najwyższego poziomu. A wobec tych, dla których poziom nic nie znaczy, będę kapryśna i nieznośna. Zawsze i wszędzie będę tak przykra, jak tylko to będzie potrzebne, żeby dać z siebie wszystko”

Lecz w swoim niemuzycznym duecie z Onassisem była widocznie tak „przykra”, że król tankowców w końcu z niej zrezygnował. Wyładował swój operowy ładunek, żeby zrobić miejsce dla Jacqueline Kennedy.

Maria Callas niewiele myślała teraz o starożytnych Grekach. A przecież opanowała ją na nowo miłość do swego rodaka Eurypidesa, który niegdyś napisał dramat *Medea*. Medea klasyczna heroina, podjudzająca innych do zdobycia Złotego Runa, która w demonicznym opętaniu siebie

wokół siebie zniszczenie i śmierć, a potem na smoczym rydwanie unosi się ku niebu jak jakaś piekielna astronautka...

Już prapremiera *Medei* Eurypidesa w Atenach w roku 431 p.n.e. stała się sensacją. Także Cherubiniego opera grozy pod tym samym tytułem z roku 1797 zyskała światowy rozgłos. Callas od dawna uważała Medeę za swą ulubioną rolę.

A teraz chciała ją zagrać w filmie Pier Paolo Pasoliniego!

Włoski filmowiec uczynił z królowej Kolchidy diwę w norkach i w nylonie morderczynię XX stulecia. A smoczy rydwan, antyczny pojazd, który uniósł Medeę ku niebu, zamienił się w potężny odrzutowiec symbol nowych czasów. Zdjęć plenerowych dokonano w Turcji, wśród jałowego, biblijnego pejzażu Góreme. Zdjęcia atelierowe kręcono w Rzymie.

W chwili, gdy film, unoszony „nową falą”, w coraz większym stopniu rezygnował z „gwiazd”, primadonna Maria Callas miała zostać diwą ekranu.

Przepełniona żądzą czynu stała w wielkiej hali Cinecitta - Medea w każdym calu. Miłośna żądza i pycha, odziana w krwawoczerwoną wieczorową suknię zakrywającą doryckie kolumny jej nóg. Niecierpliwie brzękała złotymi łańcuchami metrowej długości, naramiennikami i kolczykami.

- Madame - pytał reporter w studio - czy pani szalone groźby pod adresem żeglarza Jazona są skierowane też przeciw mister Onassisowi?

Callas, lodowatym tonem:

- *No comment*;

A przecież w słowach Eurypidesa, które wkrótce potem miotła do mikrofonu, można się było dosłuchać niewygasłego gniewu na „Daddy O”, Greka ze Smarny (rocznik 1906); gniewu na żeglarza, któremu poświęciła swoją operową karierę w jej zenicie, nie zdobywając przy tym Złotego Runa.

A przecież: film Medea miał być tylko uwerturą do operowego *come back!*

Rozejrzyjmy się wokół. Co działo się tymczasem z jej rywalkami ze sceny operowej? Wiedienka Leonia Rysanek musiała kiedyś zastąpić Marię Callas w Metropolitan Opera. Jej kreacja Lady Macbeth była tak przekonywająca, ba, tak bezspornie dorównywała kreacjom Callas, że zachwycona nowojorska publiczność wołała: „Callas, Callas!” Także postawna i wielostronnie utalentowana Anneliese Rothenberger triumfowała zamiast Callas w „Scali” i w Met”. Niemka zdobyła sobie światowe uznanie.

A potem Sutherland...

Joan Sutherland, primadonna z ojczyzny Melby, z Australii, stale umacniała swoją pozycję wirtuozowskiego sopranu koloraturowego; ona też najpoważniej kultywowała tradycyjny dorobek operowy. Jej kreacje w *Normie*, *Lunaticy* i *Lucji* stały nieomal na poziomie Callas.

Dalsze rywalki: Graziella Sciotti, młody sopran koloraturowy z Turynu, i Hiszpanka Teresa Berganza - alt-sopran, niczym nowa Callas, jakkolwiek bardziej poświęca się delikatnemu Mozartowi niż bujnemu kultowi primadonn. Dalej Victoria de Los Angeles, która we wszystkich triumfach pomiędzy Bayreuth, „Met i Covent Garden nigdy nie popisywała się kunsztami primadonn, lecz zachowywała przekonujący, rzetelny, „ludzki głos.

Na koniec Leontyna Price, kolorowa primadonna znad Missisipi, najwybitniejsza uczennica Juilliard School, w rolach Carmen i Aidy odznaczająca się niezwykłą wprost siłą wyrazu rywalka Callas najwyższej rangi!

Ze względu na te koleżanki i ich osiągnięcia należało znaleźć odpowiednią rolę na *comme back* i zakreślić ów pozostający jeszcze wąski obszar, który zapewniał bezwzględną wyższość: szczyt „assoluty”!

Czterdziestopięcioletnia Maria Callas wróciła do swej dawnej ateńskiej nauczycielki Elwiry de Hidalgo, u której uczyła się jeszcze w roku 1937. Podjęła znowu szkolenie operowe i poświęciła się przede wszystkim Traviacie.

La Traviata - „wykolejona”; wszyscy wiedzieli, że ta rola zaliczała się dawniej do popisowych kreacji Marii Callas. Tymczasem jednak, o czym także głośno było w świecie międzynarodowa publiczność szalała za inną Traviatą za amerykańską primadonną telewizyjną Anną Moffo!

Anna Moffo osiem lat młodsza od Callas.

Uwodzicielsko piękna, wielostronnie utalentowana, gibka i absolutnie nowoczesna Moffo! Włoszka z pochodzenia i zamężna za Włochem, reżyserem telewizyjnym z Mediolanu, Mario Lefranchi. Chłuba i atrakcja kasowa wszystkich wielkich oper, elektryzująca, a mimo to bez skandali

Anna Moffo! Urodzona w Filadelfii, kształciła się na uniwersytecie w Perugii. Doktor muzykologii i filologii; „Toscanini i Einstein w jednej osobie” jak sama kiedyś powiedziała.

Gdy Moffo jak pantera wkraczała do międzynarodowych hoteli, mężczyźni wypełniający

formularze meldunkowe zapominali swych nazwisk i miejsc zamieszkania. Gdy w stroju amazonki, smukła i wysportowana, odwiedzała konie w swej własnej stadninie, najdziksze ogiery stawały się potulne.

Rasa i perfekcja sopran koloraturowy, który także w dramatycznych partiach śpiewał girlandy tryłów z taką mocą, że pękały kieliszki z szampanem!

Callas doskonale zdawała sobie sprawę z tego, co musi pokonać: Traviatę Anny Moffo! Giętkość głosu, wrodzony erotyzm...

Przy tym Moffo śpiewała nie tylko tradycyjne arie primadonn; miała odwagę śpiewać też songi z musicali i piosenki. We włoskiej rewii przebojów śpiewano nawet skomponowany przez nią szlagier *Citta, sole e amore*.

Była nie tylko gwiazdą w telewizyjnym show, lecz także diwą w wielu filmach. Jej głośny film pt. *Awanturnicy* reżyserował Gilbert, twórca Jamesa Bonda.

- Gra pani amerykańską primadonnę, opętaną seksem i zdradzającą męża - wyjaśniał jej Gilbert.

- Jak go zdradzam? - spytała Moffo.

- W łóżku kogoś innego.

- O la, la! Pokazuje się to na ekranie?

- Tak, madame. - A potem, nieco ostrożniej: - Gdyby pani życzyła sobie w tych śmiałych scenach dublerki...

Moffo wyprostowała się.

- Ależ ja mam świetne ciało! - w jej oczach zapaliły się błyski.

Lewis Gilbert pokiwał głową.

- Mogłoby się zdarzyć, madame, że dyrektor Metropolitan Opera niechętnie by widział, gdyby pani...

Primadonna roześmiała się.

- Ależ bynajmniej! Dopóki tylko przyczynia się to do lepszej sprzedaży biletów!

Reżyser filmowy był zadowolony...wszystko jest dobre, co się da sprzedać” pomyślał.

Nieźła pointa po trzystu pięćdziesięciu latach historii primadonn...

EPILOG NA RUCHLIWEJ ULICY

Gdzież został Orfeusz?

Oto przy Żółtym świetle przechodzi ulicę po „zebrze”, z tranzystorowym radiem pod pachą. Za nim, w mini-spódniczce, Eurydyka.

Chłopak nie odwraca się, chociaż - zielone światło! - nadjeżdżają samochody!

Posiadacze samochodów, przechodnie, włóczędzy - nasi współcześni ze wszystkich warstw społecznych. Wszyscy coś robią i co dzień szukają owej reszty, którą winne jest im życie, jeśli trzeba - w operze. Bo wszyscy oni są podatnikami, którzy muszą ją subwencjonować.

Ale czy są także konsumentami opery?

Czy opera jest dla nich „teatrem użyteczności publicznej”? Czy wychodzi im naprzeciw, czy ich wyprzedza, czy też zostaje za nimi w tyle? Czy jest jeszcze w stanie, jak niegdyś Orfeusz, uwolnić Eurydykę?

Kto odpowie na te pytania?

Z lewej nadjeżdża w czarnym jaguarze operowa Diana-Anja Silja. Gotowa jest natychmiast wyrazić swą opinię: „Po prostu myślę, że dziś nie ma już tematów dla opery. Opera nie ma w ogóle żadnej przyszłości”. Dodaje gazu i już jej nie ma!

Nie tak bardzo radykalnie wypowiada się jej koleżanka Helga Pilarczyk, śpiewaczka specjalizująca się w muzyce dwunastotonowej - lecz za to stosuje swoje przekonania w praktyce! Od dawna ignoruje operę tradycyjną i śpiewa tylko role z XX wieku - zasłużona „assoluta” nowoczesności.

Także Irmgard Arnold, Liszka Chytruska z NRD, udziela odpowiedzi. Jako samiczka Terynka w dźwiękowym kostiumie Janačka (przylegający do skóry lisi trykot), łązi po deskach udających las i nawołuje kury do wyswobodzenia się. Zuchwale doprowadza przy tym do upadku gwiazdora - zarozumiałego koguta

- No, ale czy tak można?

Żarty na bok: tak nawet t r z e b a!

Po trzystu pięćdziesięciu latach dziejów primadonn wszyscy zaczynają dochodzić do przekonania, że owe gwiazdy, które zapominają o całości spektaklu i w gruncie rzeczy dają tylko

solowe występy w ramach „koncertu w kostiumach”, stały się już dawno przeżytkiem. „Primadonny” obojga płci, które jedynie popisują się publicznie swymi złotymi gardłami, a resztę wykonawców uważają za sztafaż, za oprawę dekoracyjną dla uwydatnienia samych siebie - szkodzą sztuce. Uosabiają one owo medium, które Brecht nazwał kiedyś „operą konsumpcyjną”.

Od czterdziestu z górą lat reżyser Walter Felsenstein zadaje sobie pytanie, po co właściwie takie „primadonny” wyczekują za kulisami, po co noszą kostiumy, ba, po co w ogóle śpiewają! W „operze konsumpcyjnej” nienawistny - jak sądzi - nie jest nawet fakt, że jest ona „konsumpcyjna”, lecz to, że nadużywa teatru muzycznego i fałszuje go, sprowadzając cel jego istnienia do zaspokojenia konsumpcyjnych przyjemności.

„W mieszczańskiej księdze praw - woła wielkim głosem Felsenstein - brakuje paragrafu, pociągającego do odpowiedzialności tych, którzy umieszczając na afiszu teatralnym *Aidę*, pokazują coś zupełnie innego.”

Typowym przykładem „konsumpcyjnej primadonny” była kiedyś Paulina Lucca. Bez względu na to, czy śpiewała Zerlinę z *Don Giovanniego* czy z *Fra Diavola*, Leonorę Beethovena czy Verdiego - zawsze była tylko Pauliną Lucca. Wychodziła z prawej strony, śpiewała z wyciągniętymi rękami, prowokowała oklaski przy otwartej kurtynie, dumnie za nie dziękowała i schodziła ze sceny.

Rozrywkowym wartościom takiej parady gwiazd nie można nic zarzucić - nawet Brecht w paragrafie 7 swego *Małego organonu dla teatru* popierał „rozrywkę”. Ale do póki opera uważa się za dzieło sztuki - i to sztuki klasycznej - musi pokazywać to, co zapowiada na afiszu.

Przybierają zresztą na sile kłopoty z operą, co już dziś znajduje wyraz w okrzyku: PRIMADONNA UMARŁA, NIECH ŻYJE TEATR MUZYCZNY! Nasila się wołanie o taki model artystyczny, który nie opiera się wyłącznie na primadonnie: lecz na poszczególnych artystach wnikających w istotę dzieła, i poprzez wspólne zaangażowanie się detronizujących owo „straszydło”.

Coraz więcej kompozytorów, dyrektorów i miłośników opery skłonnych jest dzisiaj wypowiedzieć „konsumpcyjnej primadonnie” swoje wiernopoddańcze obowiązki i przychyłność.

Czerwone światło. Stop!

Ludzie na „zebrze”: Wszyscy są podatnikami subwencjonującymi operę. A wśród nich tylko niewielu, którzy kupują do niej bilety.

Orfeusza widać jeszcze. Lecz Eurydyka, przedmiot jego miłości, zniknęła. Kto ją przejechał? Kto wepchnął Eurydykę do undergroundu?

Zielone światło. Naprzód.

Polemika: Opera była fabryką używek. Jarmarkiem próżności, a nie demokratycznym forum. Czymś tylko dla „znawców”. A więc dla ludzi znających swoje gwiazdy i cztery lub pięć arii z danego dzieła, lecz nie dzieło! Recytatywy są nudne. Liczy się zwyczaj, szampan w foyer, prestiż, długa suknia, „Dzień dobry, panie doktorze”, że się było, „Coś wspaniałego”, srebrny krawat, czekoladki..

Litość i trwoga? Nie, tylko dekoracja.

Pierre Boulez postawił rewolucyjną tezę, że należy spalić gmachy operowe. Nowator dźwiękowy Maurizio Kagel porównał dzisiejszą operę do hałd węglowych w Zagłębiu Ruhry. Teodor Adorno mówił o „błazeństwach dla fanatyków opery” i o „obiekcie kulturalnym dla adoratorów kultury”.

„Marto, Marto, tyś zniknęła...”

Ostatecznie przemysł rozrywkowy produkuje także primadonny, optycznie fascynujące, w swojej specjalności często wirtuozki, lecz bez klasycznych aspiracji artystycznych - gwiazdy piosenki. wielkie wedetty, Pierwsze Damy zamknięte w szklanej trumnie telewizji, *pin-up girls* z okładek pism ilustrowanych, modelki, primadonny sportu, gwiazdy filmowe, eks-cesarzowe.

Wytworna prasa rozrywkowa produkuje również splendor primadonn, aby ukazać wyimaginowaną, luksusową egzystencję. Tego rodzaju zalew podniet nie wymaga jednak subwencji podatników.

OPERA, TAK JAK GÓRNICTWO RUHRY, MUSI ZMIENIĆ SWĄ STRUKTURĘ! I TO NATYCHMIAST! ponieważ wciąż jeszcze jęczy w starych więzach feudalnych. Ponieważ terażniejszość w najlepszym razie przejawia się w oprawie zewnętrznej: zniekształcające efekty elektroniczne, *kinetic lights*, *total art*, *modne vesti lagiubba*. „Przywdziej fatalaszki...”

Czy to jest nowoczesność?

Ostatecznie płomienie umiano wzniecać na scenie operowej już w czasach Luigi Rossiego. Maszyny produkujące deszcz istniały już w XVII, a sztuczne burze śnieżne w XVIII wieku. Nagie nimfy zadebiutowały jeszcze przed weselem Henryka IV.

Strawa dla oczu z towarzyszeniem muzyki to jeszcze nie jest orficki dźwięk artystycznego modelu opery.

Teatralna lornetka skierowana w przód: Czy znów widać Eurydykę...? Nie...?

Najwierniejsza opozycja Pani Muzyki proponuje:

Opera nie powinna być rezerwatem przyrody dla niezwykłych kogutów i słowików. Powinna być schronieniem nie tylko dla gwiazd, lecz dla drozdów, zięb o r a z gwiazd! Pospołu powinni służyć dziełu sztuki.

Ten wniosek zawiera aspekty artystyczne i strukturalne. Obydwa należy rozwiązać równocześnie. Taki na przykład Rodin stworzył nie tylko *Mysliciela*; w tym samym czasie skonstruował także biustonosz - atrybut secesji.

A więc konstruktywne myślenie, lornetka skierowana w przód. Inaczej przyjdzie Cziang-Czing, „Zielona Rzeka”,
i zaleje nasze operowe widownie.

Cziang-Czing jest członkiem Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Chin. Zanim w latach trzydziestych została żoną przewodniczącego Mao, nazywała się „Lazurowa Chmurka” i była diwą filmową w Szanghaju.

Nie bez jej winy rozpoczęła się - od krytyki teatrów maju 1965 chińska rewolucja kulturalna. To ona wskazała nową, awangardową drogę liczącej siedemset lat Operze pekińskiej. W nadającej ton operze rewolucyjnej Wschód jest czerwony nie ma primadonn; jest tylko kolektyw składający się z trzystu głów i sześciuset nóg. Przede wszystkim chóry i kadra taneczna - kulturalna stonoga.

Żółte światło...

Czy eks-diwa Cziang-Czing podaje jedyną alternatywę wobec kultu primadonn?

Kto chce na to pytanie odpowiedzieć „nie”, niech idzie w porę na kurs reformatorski.

Orfeusz, syn Apollina, nie może w epoce masowych środków przekazu sam stawić czoła elementom dionizyjskim. Lecz gdzie dla Eurydyki są owe elementy - w Marcie czy u Mao?

Czerwone, zielone, czerwone, zielone - światła migają jak zwariowane.

Zielona Rzeka na Czerwonym Wschodzie. Ani jedna kropla z tej rzeki nie wyróżnia się.

Wszyscy są rzeką.

Orfeusz schodzi w dół, żeby uwolnić Eurydykę z undergroundu. Nie obejrzyj się tylko znowu za siebie, chłopcze!

