

PWM
EDITION

Tysiąc i jedna Opera

Piotr Kamiński

Carmen



CARMEN

Opera w 4 aktach

LIBRETTO: Henri Meilhac i Ludovic Halévy

PRAPREMIERA: Paryż, OpéraComique, 3 III 1875

Carmen: Célestine GalliMarié, sopran; **Micaëla:** Marguerite Chapuy, sopran; **Frasquita:** Alice Ducasse, sopran; **Mercédès:** Esther Chevalier, mezzosopran; **Don José:** Paul Lhérie, tenor; **Escamillo:** Jacques Bouhy, baryton; **Zuniga:** Eugène Dufrique, bas; **Moralès:** p. Duvernoy, baryton; **Le Dancad're:** PierreArmand Potel, baryton; **Remendado:** p. Barnolt, tenor; **Lilas Pastia:** p. Nathan, rola mówiona

TREŚĆ. Akt I. W Sewilli, na placu przed manufakturą tytoniową, żołnierze trzymają straż, obojętnie przyglądając się przechodniom (scena i chór: *Sur la place*). Ich dowódca, kapral Morales, zauważa nagle ładną, młodzieńską dziewczynę z blond warkoczami: to Micaela, która szuka kaprała Don Joségo. Dowiedziawszy się od Moralesa, że pojawi się on tutaj przy zmianie warty, odchodzi pospiesznie, ignorując natarczywe zaproszenia żołnierzy. [Morales nadal przygląda się przechodniom, szczególnie zabawnemu trójkątowi, złożonemu ze starego męża, młodej żony i przystojnego kochanka (kuplety: *Attention! Chut!*)]⁴. Rozbrzmiewają trąbki anonsujące zmianę warty, za nimi zaś wpada na placyk tłum rozwrzeszczanych uliczników, którzy suną krok w krok za nowym oddziałem (chór: *Avec la garde montante*). Morales uprzedza Don Joségo o wizycie Micaeli, po czym odmaszerowuje na czele swych ludzi. Porucznik Zuniga, który dopiero co przybył do miasta, wypytuje Don Joségo o manufakturę tytoniową, gdzie pracują wyłącznie kobiety, gdy jednak domaga się szczegółów, Don José zapewnia, że woli unikać palących spojrzeń kobiet z Andaluzji. Zuniga może zresztą sam ocenić młodość i urodę robotnic, gdyż dzwonek ogłasza krótką przerwę na papierosa (chór: *La cloche a sonné*). Największe zainteresowanie budzi oczywiście ta, której brak i która nie przypadkiem pojawia się ostatnia. To niejaka Carmen, piękna jak grzech śmiertelny, która drwi ze swych adoratorów, wykładając im własną filozofię miłości (habanera: *L'amour est un oiseau rebelle*). Przechadzając się wśród młodych mężczyzn, spostrzega przede wszystkim młodego kaprała, który ją ignoruje. Nie mogąc znieść afrontu, rzuca mu w twarz kwiat oderwany z bluzki, budząc tym powszechną weselość. Don José, oburzony manierami wulgarnej robotnicy, z tym większym uczuciem wita teraz Micaelę. Przyniosła mu ona list od matki, przekazując także matczyzny pocałunek (duet: *Parlemoi de ma mère*). Czytając list, który poleca Micaelę jego czulej uwadze, Don José przysięga, że ją poślubi. Niestety, los już zdecydował inaczej: po odejściu Micaeli, z manufaktury dochodzą rozzłościące krzyki (chór: *Au secours!*) – to Carmen zraniła nożem inną robotnicę, gdy zaś Zuniga próbuje się od niej czegoś dowiedzieć, Cyganka odmawia odpowiedzi (piosenka i melodrama: *Tralalala*). Zuniga każe ją zwięzać i pozostawia pod strażą Don Joségo. Niewiele trzeba, by Carmen opętała młodego kaprała (seguidilla i duet: *Près des remparts de Séville*). Oczarowany obietnicą niewysłowionych rozkoszy, Don José rozluźnia węzeł, pozwalając Carmen uciec na oczach osłupiałego Zuniga. (Antrakt). **Akt II.** W oberży niejakiego Lilas Pastii, jaskini przemytników, Carmen, Frasquita, Mercedes i inne Cyganki śpiewają i tańczą dla Zuniga, Moralesa i ich kompanów (pieśń cygańska: *Les tringles des sistres tintaient*). Powołując się na przepisy, Lilas Pastia wyprasza dragonów, Zuniga jest jednak pod wrażeniem wdzięków Carmen i obiecuje jej rychły powrót, informując zarazem, że kapral, który ją uwolnił, został zdegradowany i uwięziony, ale jego kara właśnie dobiega końca. Nim żołnierze zdążą opuścić oberżę, rozlega się wielka wrzawa: to rozentuzjasmowany tłum aficionados wie dzie przy świetle pochodni nowego boga areny, toreadora Escamilla (chór i kuplety: *Vivat! Vivat le torero! – Votre toast*). Carmen odpycha jego awanse, gdyż tylko Don José ją interesuje. Z tego samego powodu ignoruje też propozycję współpracy, którą przedstawiają jej przemytnicy Dancairo i Remendado, zdumieni kategoryczną odpowiedzią: Carmen nie ma czasu, bo jest zakochana (kwintet: *Nous avons en tête une affaire*). Pod ich naciskiem Cyganka przyrzeka jednak, że spróbuje raz jeszcze pogodzić obowiązek i przyjemność. Ponieważ z oddali słychać głos Don Joségo (*Halté! Qui va là!*), przemytnicy sugerują, by wciągnąć go w ich proceder. Sam na sam ze swoim dragonem, Carmen zaczyna taniec godowy (duet: *Je vais danser en votre honneur*), przerywając jej jednak trąbki, które wzywają żołnierza do koszar na apel. By go zatrzymać, Carmen zarzuca mu, że jej nie kocha, na co Don José wyciąga zza pazuchy uschnięty kwiatek, który przechował przez cały czas odsiadki (*La fleur que tu m'avais jetée*). Carmen żąda wówczas, by zrzucił mundur i ruszył z nią w góry, honor nie pozwala jednak Don Josému zdezerterować. Zostaje więc bezceremonialnie wyrzucony za drzwi, zanim jednak zdąży chwycić za klamkę, słychać brutalne pukanie powracającego Zuniga (finał: *Holé! Carmen!*). Czego honor wzbraniał, tego zazdrość dokona: Don José rzuca się na rywala, raz na zawsze przekreślając swą wojskową karierę. Carmen woła kompanów, którzy otaczają bezradnego porucznika, Don José zaś musi teraz, nolens volens, przylączyć się do przemytników. (Antrakt). **Akt III.** Przemytnicy rozbili nocny obóz w górach (seksztet i chór: *Écoute, écoute, compagnon*). Podczas gdy Dancairo i Remendado ustalają ostatnie szczegóły operacji, Don José błaga Carmen, by mu przebaczyła kolejną awanturę. Ich wzajemne stosunki mają się jak najgorzej: Don José myśli, czy by nie wrócić do matki, Carmen zaś radzi mu, by się z tym dłużej nie ościagał. Ale José nie może żyć ani z Carmen, ani bez niej. Niepewna swego losu Carmen przylączyła się do przyjaciółek, które stawiają kabałę; o ile Frasquita i Mercedes doczytują się w kartach świetlanej przyszłości, ona widzi w nich tylko śmierć, „*najpierw ja, potem on*” (tercet i aria z kartami: *Mélons, coupons – En vain pour éviter*). Trzeba wreszcie ruszać w góry; chłopcy będą nosić pakunki, podczas gdy dziewczęta odwrócą uwagę celników (scena zespołowa: *Quant au douanier*). Na opustoszałej scenie pojawiają się dwie sylwetki: to Micaela i górski przewodnik, który pospiesznie znika. Micaela, równie przerażona co stanowcza, szuka Don

Joségo (*Je dis que rien ne m'épouvante*). Nagle widzi go na skale, z rewolwerem w ręku. Kula przeznaczona była dla nieznanego mężczyzny, którym okazuje się Escamillo. Nie znając powodu jego przybycia, Don José dziękuje Bogu, że chybił, rychło jednak zmieni zdanie, skoro Escamillo przyszedł tutaj zalecać się do pewnej Cyganki... (duet: *Je suis Escamillo*). Don José rzuca się na intruza z nożem w ręku, wobec profesjonalisty nie ma jednak żadnych szans, życie zawdzięcza zaś tylko łasce Escamilla. Gdy jednak toreador poślizgnie się i przewróci, uratuje go z kolei interwencja Carmen, która przyjmuje zaproszenie na corridę w Sewilli. Po odejściu Escamilla przemytnicy znajdują Micaelę, która, ukryta za skałą, widziała całą scenę. Przyniosła ona Josému tragiczną wiadomość: jego matka umiera. Na samą myśl, że zostawi Carmen sam na sam z Escamillem, krew tężeje w sercu dezertera, ale obowiązek wzywa. Don José i Micaela ruszają w drogę, żegnani drwiącym uśmiechem Carmen, podczas gdy z oddali słychać piosenkę toreadora. (Antrakt). **Akt IV.** Tłum gromadzi się przed areną w Sewilli, ku radości handlarzy wszelkiego autoramentu (chór: *A deux cuartos*). Frasquita i Mercedes informują Zunigę, że Carmen oszalała dla Escamilla, a José gdzieś przepadł. Przechodzi barwny korowód z Escamillem na czele (marsz i chór: *Les voici! Les voici!*). Frasquita i Mercedes ostrzegają teraz Carmen przed Josém, którego ktoś wypatrzył w okolicy, Cyganka nie zwraca na to jednak uwagi. Nagle na opustoszałym placu, staje przed nią porzucony kochanek (duet: *C'est toi? C'est moi*). Carmen pozostaje głucha na jego błagania, płacz i groźby, w końcu zaś, znużona całą sceną, nade wszystko zaś spragniona widoku triumfów Escamilla, rzuca Josému pod nogi jego pierścionek. W chwili gdy ryk tysiąca głosów wita śmiertelny cios toreadora, Don José wbija Carmen nóż w serce. „*Możecie mnie aresztować, to ja ją zabiłem*” – rzuca morderca przerażonemu tłumowi i pada w rozpacz na ciało Carmen.

HISTORIA. Pomimo klęski *Djamileh* już w czerwcu 1872 OpéraComique składa Bizetowi nową propozycję: opera 3aktowa, której librecistami będą Meilhac i Halévy. Odrzuciwszy kilka tematów, Bizet sugeruje nowelę Prospera Mériméeo *Carmen* (1845), co libreciści witają z entuzjazmem, pomimo przerażenia dyrekcji. Wedle Ludovica Halévy'ego Adolphe de Leuven miał wykrzyknąć: „*Carmen Mériméeo! Czy to aby nie ją morduje kochanek? I to środowisko – złodzieje, Cyganie, robotnice! W OpéraComique, teatrze rodzinnym! Teatrze, gdzie się swata młode pary!*” i jeszcze „*spróbujcie przynajmniej jej nie zabić! śmierć w OpéraComique, tego jeszcze nie było!*” Bizet podejmuje kompozycję w roku 1873 (I akt jest ukończony w maju), po czym przerywa ją, by podjąć pisanie *Don Rodryga* (adaptacji *Cyda* na zamówienie Opery, czemu kres położył pożar sali Le Peletier). *Carmen* zostaje ukończona i zinstrumentowana w roku 1874. Podczas wrześniowych prób orkiestra i chór uznają jednak rzecz za niewykonalną, w szeregach chóru szczególnie przestrach budzą realistyczne sytuacje I aktu. Bizet cieszy się jednak poparciem głównych wykonawców, GalliMarié i Lhériego, to dzięki nim udaje się przełamać wszystkie opory, szczególnie wobec tragicznego zakończenia, które, na kilka dni przed premierą, wpędziło w histerię Emila Perrin, współdyrektora teatru. W tym samym okresie namówiony przez GalliMarié (śpiewaczka wykazała się tu nadzwyczajną intuicją) Bizet wykreślił pierwotną arię Carmen „na wejście”, adaptując na jej miejsce piosenkę Sebastiana de Yradiera (1809/1865), autora *La Palomy*, zatytułowaną *El Arreglito*.

Prapremiera, w obecności Delibes'a, Gounoda, d'Indy'ego, Masseneta, Offenbacha, Thomasa, Alphonse'a Daudeta i Aleksandra Dumasa syna, poniosła legendarne fiasko, nie ze względu na muzykę wszakże (którą uznano za „dziwaczną”), lecz na szokujący temat i sławetne, niedopuszczalne we Francji „mieszanie gatunków”, które pogłębiało się z każdym kolejnym aktem: entuzjastycznie oklaskiwany po I akcie i otoczony wielbicielami Bizet został na końcu sam na sam ze swoją klęską. Część prasy domagała się wręcz, by zakazano tego „kastyljskiego wyuzdania”. Opera nie zebrała jednak bynajmniej samych negatywnych opinii (rozentuzjasmowany Théodore de Banville pisał w „Le National” o „boskim języku, wyrażającym trwogi, szaleństwa, niebiańskie tęsknoty istoty ludzkiej, która, ulepiona z błota i błękitu, jest na tej ziemi tylko przechodniem i wygnańcem” i o „orkiestrze przemawiającej niczym boży stwórca i poeta”), do tego zaś poczęła szybko przyciągać publiczność, którą zwabiła atmosfera skandalu. Wzmogła ją, niestety, nagła śmierć Bizeta, w nocy z 2 na 3 VI 1875, w kilka godzin po 33. przedstawieniu. Mimo to, odegrałszy *Carmen* 45 razy w roku 1875 i jeszcze 3 razy w roku następnym (15 I na sali był Czajkowski, który wyszedł ze spektaklu wstrząśnięty na resztę życia), operę zdjęto, po czym powróciła ona na afisz dopiero w roku 1883, a i to dzięki szaleństwu, jakie ogarnęło resztę świata. Nie pierwszy to raz Paryż najpóźniej uznał wielkość francuskiego dzieła: Wiedeń ujrzał *Carmen* 23 X 1875, Bruksela, Antwerpia i Budapeszt rok później, 28 II 1878 odbyła się premiera petersburska, Londyn odkrył operę 22 III tego samego roku w Her Majesty's Theatre (do repertuaru Covent Garden weszła w roku 1882), Nowy Jork 23 X, w Academy of Music (Metropolitan otworzył jej wrota 9 I 1884, w przekładzie włoskim), tymczasem *Carmen* podbijała francuską prowincję: Marsylię, Lyon, Angers i Bordeaux. Premiera włoska odbyła się w Neapolu 15 XI 1879 (w La Scali wykonano ją po raz pierwszy 26 XII 1885), Warszawa usłyszała utwór po raz pierwszy 5 VII 1882 w Teatrze Letnim (Carmen: Helena Hermanówna; Micaela: Bronisława Dowiakowska; Don José: Franciszek Cieślowski; Escamillo: Józef Chodakowski; dyr. Adam Münchheimer), zdaniem „Kuriera Warszawskiego” wszelako „publiczność przyjęła *Carmen* ozięble”. Zanim więc OpéraComique znów łaskawie wpuściła dzieło na swe deski (21 IV 1883, z Adèle Isaac, pomimo starań GalliMarié, która podjęła „swoją” rolę dopiero 27 X

i to w wersji „złagodzonej”), *Carmen* objechała cały świat. Pozostanie na afiszu sali Favarta niezmiennie do roku 1959, po czym pałeczkę przejmie Pałac Garniera (21 XII 1959, śpiewali Jane Rhodes, Albert Lance, Robert Massard i Andréa Guiot). Niech nam czytelnik wybaczy brak szczegółowego inwentarza produkcji i wykonawców; prościej będzie powiedzieć, że *Carmen* grano zawsze i wszędzie i że śpiewali ją wszyscy, we wszystkich językach. To również, od ponad 100 lat, archetyp gatunku, przedmiot uwielbienia, uczonych wywodów (w swoim *Przypadku Wagnera* z 1888 roku, a później w *Randglossen zu Carmen* z roku 1912 Nietzsche uczynił z niej antidotum na wagnerowską chorobę – choć nigdy nie udało się wykazać jego autentycznej miłości do opery Bizeta...), przeróżnych adaptacji (*Carmen Jones*, film Otto Premingera z roku 1954, gdzie Escamillo, przekwalifikowany na boksera, nazywa się... Husky Miller; *Tragedia Carmen* Petera Brooka i Mariusa Constanta, Bouffes du Nord 1981), żartów („Carmen grubsza od byka...”) oraz – oto wieniec laurowy – niezliczonych pastiszów i parodii. Nawet ci, których noga nigdy nie stanęła w operze i drżą na samą myśl o takiej torturze, słyszeli o *Carmen* i potrafią ryknąć w wannie „marsz toreadora”. Żadna inna opera nie może się poszczycić podobną sławą.

KOMENTARZ. *Carmen* nie doczekała się potomstwa. O ile Massenet próbował skorzystać z jej doświadczeń (ze znaczną dozą powodzenia w *Manon*, 1884, z większą zuchwałością, lecz mniejszym szczęściem, w *Dziewczynie z Nawarry*, 1894), weryści nie zrozumieli nauk z niej płynących, ściągając na nią zbyteczne nieporozumienia. W swoim manifestie „o operę intelektualną” z 1956 roku amerykański muzykolog Joseph Kerman⁶ nie wymienia nawet jej tytułu, podczas gdy Bronisław Horowicz w swoim *Teatrze operowym*⁷, wyrosłym na podobnych pryncypiach, znajduje w niej jedynie pretekst do paru anegdot. Czy wolno sądzić, że te „błędy i przeoczenia” wywołała daleka od oryginału wersja dzieła, która obowiązywała wówczas na scenach światowych?

Pierwsze wydanie wyciągu fortepianowego, autoryzowane przez Bizeta, ukazało się w tydzień po premierze. Tego samego roku wszelako, w przewidywaniu premiery wiedeńskiej, gdzie francuskie dialogi mówione nie wchodziły w rachubę, Ernest Guiraud skomponował recytatywy (co planował i sam Bizet, z tych samych powodów), które na scenach międzynarodowych stosowano do roku 1964, podczas gdy tradycja dialogów utrzymywała się wyłącznie na deskach OpéraComique. Co gorsza, Guiraud dodał też balet w IV akcie (na podstawie stronicy wydartych z *Pięknego dziewczęcia z Perth* i *Arleżanki*), skreślił Bizetowi 200 taktów i przerobił instrumentację, sięgając w rękopisach zamęt, z którego *Carmen* nie podniosła się po dziś dzień. W roku 1964 ukazało się „krytyczne wydanie” Fritza Oesera, który sięgnął po źródła nieznane lub ignorowane (w tym partyturę dyrygencką z prawykonania), przywrócił dialogi i rozwinął skróty. Niektóre jego decyzje spotkały się z surową oceną specjalistów⁸, wydanie to zainicjowało wszakże powrót do oryginału, z dialogami i tzw. melodramatami (scenami mówionymi z akompaniamentem orkiestrowym), przewidzianymi przez Bizeta. Pierwsze nagranie zgodne z oryginałem poprowadził Rafael Frühbeck de Burgos (1970), pierwszą produkcję międzynarodową zaś – Leonard Bernstein (Metropolitan 1972). Choć, ku powszechnemu zdumieniu, nagranie Michela Plassona (EMI 2003) powróciło nagle do recytatywów Guirauda, wolno żywić nadzieję, że rozdział ten mamy za sobą i chwała Bogu, skoro recytatywy naruszają strukturę muzyczną dzieła, a „melodramaty” stanowią jego nieodzowny i oryginalny element; do tego jeszcze Guiraud i Halévy „interpretują” libretto, odpowiadając na pytania, których nikt im nie zadawał⁹. Ponieważ wiek XX nie przyniósł jeszcze solidnego, krytycznego wydania opery, warto poinformować, że w powszechnym mniemaniu to nagranie Sir Georga Soltiego (który zasięgnął rady Wintona Deana) zawiera najlepszy „tekst” opery.

Czytelnik noweli Mérimée’ego może tylko podziwiać zręczność, z jaką Meilhac i Halévy, pracując pod kierunkiem Bizeta, wysnuli z niej nici, z których utkali następnie swą oryginalną osnowę. Dotyczy to nie tylko całych sytuacji, ale nawet poszczególnych zdań, cytatów, które zna dzisiaj cały świat („la fleur qu’elle m’avait jetée, et qui, sèche, gardait toujours sa bonne odeur”; „au quartier, pour l’appel”; „laissemoi te sauver et me sauver avec toi”; „Carmen sera toujours libre. Calli elle est née, calli elle mourra”, i nawet „l’sil noir” – „w tym czarnym oku” Carmen, którym „patrzy” na Escamilla, pewien egzegeta doszukał się... wzroku byka!). Powstało libretto najwyższej klasy, wierne dwóm podstawowym zasadom dramaturgii operowej: myśli muszą być proste i bezpośrednie, a motywacje jasne, co nie wyklucza subtelności. Każdy z czterech aktów podporządkowany jest jednej dramaturgicznej przesłance: I. Carmen uwodzi Joségo; II. José ulega Carmen; III. Carmen porzuca Joségo; IV. José zabija Carmen¹⁰. W ramach tego przejrzystego schematu, gradacja napięć i motywacji budzi zachwyt. W I akcie José widzi Carmen przed spotkaniem z Micaelą, jasnowłose wspomnienie dziecinnej niewinności nie jest więc go już w stanie ocalić. W II akcie Carmen spotyka Escamilla przed powrotem Joségo, a choć go odpycha bez wahania¹¹, ziarno alternatywy zostało już zasiane w jej podświadomości. Puści pierwszy kielek jeszcze przed końcem aktu, gdy José zrobi z zazdrości i męskiej ambicji coś, czego odmówił z miłości. Od tej pory Carmen odsuwać się odeń będzie szybciej, z prostszych a zarazem głębszych powodów niż w noweli: Mérimée opisuje proste, miłosne znudzenie, wyznaczając Josému rolę bezwolnej ofiary, popchniętej do zbrodni przez istną diabolicę; to konsekwencja obranej przezeń formy, w której José jest narratorem. U Bizeta Carmen czuje, że nie jest kochana tak jak tego pragnie i stąd dramat, skoro zamiast ją kochać, José chce ją posiadać („mężczyźni nie chcą, byśmy ich kochały, oni chcą, byśmy ich wołały”, powiada

Julia de Lespinasse, która drogo za tę wiedzę zapłaciła). Z tym zaś Carmen pogodzić się nie może w imię dwóch wartości, na których opiera się jej egzystencja: indywidualnej swobody, którą zwie „wolnością”, oraz... równouprawnienia płci. Ze swej strony, José z noweli toleruje rozstania i zdrady, których José operowy znieść nie byłby w stanie, jego opętanie jest bowiem zupełne, upadek gwałtowniejszy, uraza potężniejsza (Don José Mérimée go przystaje bez protestu na swą społeczną degradację), a egoizm i małoduszność – bezgraniczne. Czyżby napuszona publiczność III Republiki poczuła się dotknięta, czując na sobie „czarne oko” kobiety wyzwolonej?

Escamillo i Micaela przybyli do nas z krainy lepiej zbadanej, należą bowiem do tradycji opéracomique. Toreador, złotem pikowane wcielenie Lucasa, który u Mérimée jest prostym pikadorem, to oczyszczony z cech buffo spadkobierca pyszałkowatych Kapitanów z komedii dell'arte; dość wspomnieć Belcorego z *Napój miłosny* Donizettiego, pokazanego w Paryżu w roku 1839 (jeszcze bliższy jest mu Ourrias z *Mireille* Gounoda, 1864). Micaela zaś to oryginalna kreacja librecistów, którzy raz jeszcze dowiedli swego teatralnego mistrzostwa: o ile w noweli bohaterkę można opisać, co Mérimée czyni z blaskiem i bogactwem szczegółu, w teatrze, a już tym bardziej w operze, potrzebuje ona bocznego reflektora, który precyzyjnie kreśli jej kontury. To właśnie światło rzucają blond warkoczyki Micaeli. Dancairo i Remendado, postaci komiczne zupełnie niepodobne do literackich pierwowzorów (Mérimée zabija ich obu), noszą imiona wymyślone przez pisarza; Frasquita i Mercedes to również rodzone córki libretta.

Znaczenie historyczne *Carmen* polega na obaleniu granic między gatunkami, które władaly sceną paryską: z jednej strony opera tragiczna i arystokratyczna, zamieszkała w wielkiej sali Opery na ulicy Le Peletier, pełna wzniosłych uczuć i rytualnych mordów, dziedziczka tragedii muzycznej i opery seria; z drugiej zaś opéracomique, lekka, mieszczańska, z dialogiem mówionym i gwarantowanym happy endem. Pierwsze zakłócenia wystąpiły jeszcze przed *Carmen*, Gounod pozwolił bowiem swojej Mireille oddać ducha na scenie już w roku 1864, a i sam Bizet przetasował karty w *Polawiaczach* *perel*. Nic nie przygotowało jednak publiczności sali Favarta, której tak się spodobały dwa pierwsze akty opery, na niespodzianki dwóch ostatnich, na szokujące realizmem namiętności i krew na scenie. Choć uważa się potocznie, że *Carmen* przetarła tym sposobem drogę włoskiemu realizmowi, wiązanie arcydzieła Bizeta z tym prądem estetycznym opiera się na nieporozumieniu. Ideałem Bizeta był klasyczny geniusz Mozarta, odmalowujący ludzkie namiętności za pomocą ścisłych form muzycznych. *Carmen* przestrzega konwencji opéracomique, kupletów, arii, chórów i zespołów, gdyż Bizet nie odczuwa potrzeby ich naruszania. Postaci Mérimée dostępują tym samym cudownego przemienienia; muzyka odziera je z łachmanów (któż zdoła wyobrazić sobie Carmen Bizeta w „dziurawych pończochach” z noweli?), by je przybrać we właściwą toreadorom „świecistą szatę” metafory. Tym magicznym sposobem młody Francuz, którego noga nigdy nie stanęła na Półwyspie Iberyjskim, powołał do życia Hiszpanię fantastyczną i mityczną, która dla milionów słuchaczy zastępuje po dziś dzień Hiszpanię rzeczywistą, irytując do szaleństwa niektórych Hiszpanów: Manuel de Falla palił się, by napisać *Śmierć Carmen*, nową, wierną oryginałowi adaptację Mérimée, a wielkie śpiewaczki hiszpańskie, Conchita Supervia, Victoria de los Angeles, Teresa Berganza, próbowały ze zmiennym szczęściem narzucić własną, „autentyczną” wizję głównej postaci.

O doskonałości *Carmen* napisano tomy. Podziwiali ją Czajkowski, Brahms, Wagner, Ryszard Strauss. Nie żywymy chępliwej ambicji, by dodać do tej biblioteki jedno oryginalne słowo. Sądźmy jedynie, że tajemnica owej perfekcji tkwi w nieuchwytniej materii, której na imię inwencja, nie tylko melodyczna (choć nie ma bodaj ani jednego tematu w tej partyturze, który nie wszedłby do świadomości zbiorowej), gdyż pomysły Bizeta są czasem prościutkie: wstępna corrida, marsz toreadora czy chór uliczników nie grzeszą szczególnym wyrafinowaniem. To opracowanie harmoniczne i instrumentalne przydało im nieśmiertelności. Zmiana warty i chór uliczników naśladują np. najchytrzejsze podstępny mozartowski: słuchacz cieszy się wojskową orkiestrą i radością smarkaczy, nie podejrzewając nawet, że linia basu wiezie go za nos poprzez nieskończenie wyrafinowaną fakturę harmoniczną, dzięki której nawet za setnym razem numer ten nie straci ze swej świeżości. Bizetowskie tematy porywają też niezwykle, bezpośrednią siłą wyrazu. Już słynny Wstęp, który wprowadza trzy spośród nich (corrida, marsz toreadora i temat przeznaczenia, pojawiający się co najmniej raz w każdym z aktów, nigdy nie opuszczając kanału orkiestrowego), przeciwstawia sobie dwa aspekty opery: feeryczną dekorację dramatu i jego mroczną substancję. Ktokolwiek zaś wątpi w to zakończenie, porzuci złudzenia na dźwięk ostrego jak nóż akordu zmniejszonej septymy, który zamyka Wstęp. Nie oznacza to, że malowniczy koloryt lokalny ustąpi od razu miejsca tragedii; dość wspomnieć nie tylko chór uliczników czy widowisko rozpoczynające akt IV, ale szczególnie Pieśń cygańską, jedyne solo Carmen, które nie wnosi niczego do jej charakteryzacji, lecz którego blask (ruchliwa harmonia, bogata instrumentacja, subtelne odmiany linii melodycznej ze zwrotki na zwrotkę, stopniowe crescendo i accelerando, aż do finałowego cyklonu) rozświetla cały akt, odzierając z właściwego noweli realizmu oberzę i plugawy proceder jej bywalców. Paleta Bizetowskich barw zdaje się niewyczerpana, a instrumentacja nie traci nigdy kryształowej przejrzystości, przypisując niektórym instrumentom dyskretny symbolizm: tak oto flet, ewoluujący w niskich rejestrach, to wulkaniczny seksapil Carmen. Siła i wyobraźnia rytmiczna Bizeta także nie mają sobie równych: któż nie drżał z gorączkowego wyczekiwania przed pierwszym gestem orkiestrowym otwierającym kuplety Escamilla.

Każda postać wyposażona jest w sobie tylko właściwy język. Skrzypce kreślące ulotne arabeski, w których można by się dosłuchać Gildy z *Rigoletta*, przedstawiają Micaelę, równie młodą i niewinną jak bohaterka Verdiego. Jej styl przypomina Gounoda, ale wzbogaconego lżejszą, oryginalną myślą muzyczną, wyzbytego zasiedziałości ciężkostrawności, która prześladowa twórcę *Fausta*. Ton został zresztą wybrany przemyślnie, gdyż taka jest właśnie natura postaci, wcielającej zarówno bohaterskie samozaparcie, jak i pokusę burżuazyjnego *comme il faut*. Duet, jedyne miejsce w partyturze, gdzie słuchaczowi zdarzy się czasem poprawić na krześle (szczególnie na dźwięk cudownej „piły” w Gdur *Ma mère, je la vois...*), wyraża raczej Micaelę niż Josého. Pojawiają się pierwszy temat, pełen nieśmiałości czułości, dalej naiwniutka powiastka, gdzie drobne motywy kreślą każdą sytuację („*la route n'est pas longue*”). Tęsknota i skrywana namiętność rozbrzmiewają szeroko, w ekstatycznych frazach („*Et tu lui diras...*”), gdzie proste zestawienie akordów („*elle regrette et elle espère*”: Fdur, czyli dominanta, Gdur, Fdur, cmoll) wyznaje wszystko: to nie matka przemawia, ale ta dziewczynka, prawie dziecko, śmiertelnie zakochana w swoim „starszym bracie”. Sentymalne tony arii z III aktu również budzą czasem zastrzeżenia; przynajmniej, że jesteśmy wrażliwi na wołanie rogu i na hymniczny ton linii wokalne. Escamillo nie wymaga komentarzy: w dwóch zwrotkach rzucił świat na kolana, a jeżeli nie ma w tej muzyce nic z beethovenowskiego adagia, to dlatego przecie, że i postać nie ma z nim nic wspólnego. Jego dwa krótkie duety (burzliwy pojedynek z Josém w akcie III, któremu przywrócono wreszcie jego sens i kształt muzyczny i dramatyczny, oraz krótki dialog z Carmen w akcie IV) uzupełnią portret odrobiną pseudoszlachetnej blagi i miłości własnej.

Cóż powiedzieć o wejściu Carmen w I akcie? Tyle tylko, że nie ma ono sobie równego w żadnej innej operze. Temat przeznaczenia smaga nagle niczym szpicruta, rzuca prowokacyjnie biodrem, po czym Bizet dokłada jeszcze dwa siarczyste policzki w niskich rejestrach: ta kobieta to diabeł, ale śmierć jej nie minie. A oto Habanera, portret Carmen i streszczenie opery, skoro tekst napisał sam Bizet, adaptując temat piosenki Yradiera, z której zrobił pieśń zaklinacza węzów: jednolity, obsesyjny puls, tonacja ani drgnie (Ddur), trzy akordy za całe harmoniczne rusztowanie, więc wszystko zależy od śpiewaczki, jej akcentów, dynamicznych niuansów, mistrzowskiego słowa. Temat przeznaczenia wiedzie Carmen ku Josému, po czym zejdzie ona ze sceny przy akompaniamencie bajecznej frazy smyczków, którą Bizet natychmiast zarzuci z istic mozartowską hojnością. Jej kolejne wejście i kolejny klejnot, zderza prowokacyjną piosenkę (opartą na hiszpańskim temacie, zaklętym w impertynencki rytm i szyderczą instrumentację) z bezzadnym słowem Zunigi. Seguidilla, z pozoru typowa arietka z *opéracomique*, zdobna w małe wokalizy i doprawiona hiszpańszczyzną (czystej bizetowskiej proveniencji), okazuje się kolejnym magicznym zaklęciem, gdzie flet dialoguje z głosem w szeroko rozwartych interwałach. Po Pieśni cygańskiej Carmen nie doczeka się już kolejnej arii. Najpierw będzie podpora kwintetu, który poszczycić się może mozartowską perfekcją w charakterystyce postaci, lśniącej instrumentacji, rytmicznej werwie rozpostartej na rytmie taranteli, szczególnie jednak w idealnej, niezmiennie dynamicznej, adekwatności formy muzycznej i sytuacji, gdzie każdy wyraża wszystko, co trzeba, nie podcinając pęcin galopującej muzyce. Potem Carmen reżyseruje się sama w scenie z kastanietami, dziwnym duecie zgoła niepodobnym do kwintetu, ani linearnym, ani symetrycznym, całym w zygzakach, odpowiednio do sytuacji. W akcie III pojawia się aria z kartami, która jednak również wchodzi w skład sceny zespołowej, tercetu z Frasquitą i Mercedes. Rozsadzone na przeciwnych krańcach sceny partnerki podejmują ton kwintetu, podczas gdy protagonistka gra inną sztukę, błędząc po tonacjach (amoll, Fdur, fmoll). Oto co zbiło z pantafelki publiczność Anno Domini 1875: Frasquita i Mercedes bawią się jeszcze w *opéracomique*, gdy Carmen jest już w Operze, naginając konwencjonalną sytuację „rodzajową” do wymogów tragedii.

Rzecz szczególna: Don José obnaży się dopiero na zakończenie I aktu, w jednej jedynej frazie, która parzy chromatyzmem, a stanowi jego odpowiedź na seguidillę – przedtem bowiem dreptał po sentymentalnych ścieżkach, które wskazywała mu Micaela. Antrakt przed II aktem, oparty na jego piosence o „dragonie z Alcala”, obwieszcza nam, że gra będzie szła o jego duszę. Słynna aria Josého, wkomponowana w duet – to nie samotna refleksja, lecz spowiedź – rozpoczyna się tematem przeznaczenia granym przez rożek angielski (słyszymy ten instrument po raz pierwszy), który precyzuje sens owego tematu. Nie należy on bowiem do samej Carmen, lecz symbolizuje fatalną więź, jaka łączy ich oboje: „*najpierw ja, potem on*”. W tej płomiennej, swobodnie rozwijającej się melodii wskazać wypada efekt przewidziany przez Bizeta, którego nie słyszy się niemal nigdy: to finałowe *B* (kończące zdanie „*et j'étais une chose à toi*” – „*byłem jak twoja rzecz*”, „*należałem do ciebie*”), oznaczone pianissimo, gdyż stanowi ono świadectwo słabości Josého i jego pierwszy... błąd strategiczny. Bizet znajdzie inne jeszcze cuda harmoniczne w wielkiej scenie uwodzenia, po czym powróci do środków konwencjonalnych, gdy tylko sytuacja popadnie w banalne starcie kogutów: marzenia się skończyły. W III akcie José zepchnięty jest do roli statysty, który potwierdzi swą słabość w żalonych wyzwickach końcowych. Głębię tragiczną odzyska dopiero w ostatniej scenie opery, którą otwiera niezrównane „*to ty – to ja*” i gdzie pobrzmiwa słynna, fatalistyczna formuła Montaigne’a („gdyż to był on, gdyż to byłem ja”). Scena, kilkakrotnie przerobiona w czasie prób, posłuszna jest psychologicznej prawdzie: naiwna „dobra wola” Josého w konfrontacji z twardą rzeczywistością, traci grunt pod nogami i kończy we krwi, za którą muzyka sunie krok w krok, dodając coraz to nowe szczegóły, barwę instrumentalną, chromatyczny zgrzyt, aż po rozpaczliwe „*a więc mnie już nie kochasz*”, gdzie Bizet wyciąga jeszcze z rękawa kilka niezwykle pomysłowych harmonicznych. Carmen pada,

chór szaleje, a orkiestra rozdziera tę radość na dwoje dysonansowym jękiem, który Bizet wypatrzył może w *Wolnym strzelcu* Webera, w ostatniej strofice piosenki druhen z II aktu.

Każdy numer *Carmen* zasługuje na obszerny komentarz. Taka np. pierwsza scena, wprowadzająca drugoplanową postać (która po „zmianie warty” więcej się nie odezwie), w sytuacji bez znaczenia, gdzie pokrętne linie i kapryśne modulacje orkiestry drwią sobie z popołudniowego nieróbstwa, czy wejście robotnic, spowitych w okiestrowy „dymek z papierosa”. Bijatyka, „chór sytuacyjny”, który tak przeraził czcigodną trupę w roku 1875: wiodący narrację frenetyczny dialog sopranów i altów, oparty na poszarpanym temacie, punktowany nieregularnymi akordami orkiestry, równie zdezorientowanej jak żołnierze na scenie. Hymn „do wolności”, kończący akt II, zostaje natychmiast zdementowany melancholijnym, mglistym, chłodem przejmującym tableau z następnego aktu, ze sławnym solem fletowym.

Bizet przywróci przemytnikom nieco pozornej radości życia w malowniczym, rozhuśtanym zespole po arii z kartami, po czym oślepi nas raz jeszcze południowym słońcem w antrakcie, pijanym rytmem i barwami, i w scenie chóralnej, w której powracają temat corridy i marsz toreadora, wedle klasycznej zasady, nakazującej wywieść słuchacza na szczyty euforii, by tym pewniej strącić go w nieszczęście. Cóż jednak dodać? – tutaj wszystko lśni doskonałością.

NAGRANIA: Troyanos, Domingo, Te Kanawa, van Dam, dyr. Solti (Decca 1976) – de los Angeles, Gedda, Micheau, Blanc, dyr. Beecham (EMI 1959) – Callas, Gedda, Guiot, Massard, dyr. Prêtre (EMI 1964) – Stevens, Peerce, Albanese, Merrill, dyr. Reiner (RCA 1951) – Bumbry, Vickers, Freni, Paskalis, dyr. Frühbeck de Burgos (EMI 1970) – Horne, McCracken, Maliponte, Krause, dyr. Bernstein (DG 1973) – Berganza, Domingo, Cotrubas, Milnes, dyr. Abbado (DG 1977) – Michel, Jobin, Angelici, Dens, dyr. Cluytens (EMI 1950) – Price, Corelli, Freni, Merrill, dyr. Karajan (RCA 1963)

⁴ Kuplety Moralesa, skreślone po 30. przedstawieniu, bywają z rzadka przywracane.

⁵ Dociekliwy czytelnik znajdzie pasjonujące szczegóły na temat przyjęcia opery we wspomnianej francuskiej biografii Hervégo Lacombe’a.

⁶ J. Kerman, *Opera as Drama*, University of California Press, Berkeley 1988.

⁷ B. Horowicz, *Théâtre d’opéra. Histoire. Réalisations scéniques. Possibilités*, ed. de Flore 1946; wydanie polskie: *Teatr operowy. Historia opery, realizacje sceniczne, perspektywy*, PIW, Warszawa 1963.

⁸ Winton Dean, *The True Carmen*, Musical Times, 1965.

⁹ Na przykład u Guirauda Don José śpiewa po duecie z I aktu: „Kocham Micaelę i wezmę ją za żonę”, choć oryginalny dialog ogranicza się do beznamietnego „Ożenię się z Micaelą”.

¹⁰ Hervé Lacombe cytuję tutaj zarzuty pewnego współpracownika Scribe’a, które brzmią jak komplement: „Co to za sztuka. Mężczyzna spotyka kobietę, która mu się podoba. I akt. Kochają się. II akt. Ona go nie kocha. III akt. On ją zabija, ot i IV akt. [...] W prawdziwej sztuce powinny być niespodzianki, nieporozumienia, perypetia, teatr na tym polega!”

¹¹ Wbrew temu, co się często słyszy i czyta, to José jest jej wielką miłością, a Escamillo zaledwie przygodą; wedle słów Meriméeego żołnierz jest jej *rom* – małżonkiem, a toreador jej *minchorrñ* – kaprysem. Każda inna interpretacja jest dramaturgicznie absurdalna: nikt się nie da zamordować z podobnym fatalizmem (przy akompaniamentcie odpowiedniego motywu muzycznego) facetowi bez znaczenia. Może w życiu, ale nie w teatrze...