

Opery Borysa Viana

Stanisław Jakóbczyk

„Poeta gniewny, zbuntowany, wyzywający. Buntował się w swoich wierszach i pamfletach przeciw wszystkiemu i wszystkim, przeciw konwencjom intelektualnym, kulturalnym, religijnym. Oburzało go ludzkie cierpienie i samotność, gniewała biurokracja i burżuazja, drażniły wszelkie snobizmy. Dramatem wszystkich buntowników literackich jest to, że cele każdej rewolty szybko się starzeją, a ostrze protestów tępieje. Utwory ich więc, zależnie od swej wartości, albo nabierają patyny klasycznej, albo stają się śmieszne.”

Poetą tym był Jacques Prevert, o którym tak właśnie mówiła w radio, wiosną 2007 roku, Joanna Żurowska¹. Słowa te pasują jak ulał także do Borysa Viana, młodszego o niemal pokolenie od Preverta, żyjącego jednak dużo krócej, wystarczająco krótko, by nie zdążyć się zestarzeć; może dlatego większość jego buntowniczych utworów – głównie zresztą prozy (w tym dramatów) – nie zdążyła nabrać wspomnianej „patyny klasycznej”.

Kiedy proponowałem muzykologom niniejszy temat, przekonany byłem, że ich zaskoczę jego przekorną (pozornie) oryginalnością. Bo jakże to, Vian, zapóźniony modernista wśród pierwszych post-modernistów, autor skandalizujących i skandalicznych, amalgamatycznych tekstów łączących rubaszny humor, obsceniczną pornografię, wygłup i ostentacyjną nonszalancję z wyrafinowaną, surrealistyczną groteską, o delikatnym powiewie wspomnień klasycznego wykształcenia, humanistycznej erudycji, i z naiwnym, fałszywie wręcz brzmiącym, wolnomyślicielskim moralizatorstwem (że niby przeciw rasizmowi, wyzyskowi, wojnom, dyktaturze idiotów, władzy oszustów, oszustwom klechów, swobodzie i miłości...), znanym z propagandy wszystkich poprzednich rewolucji i paru następnych²; jakże to, Vian, w sumie niezbyt znany, drugorzędny autor popularno-brukowy, debiutujący w listopadzie 1946 roku, pod pseudonimem Vernon Sullivan, słynnym „amerykańskim apokryfem” (napisanym w dwa tygodnie) *J'irai cracher sur vos tombes* (polski tytuł, *Napluję na wasze groby*, trochę niedokładny – powinno być: *Pójdę napluć na wasze groby*)³, skonfiskowanym na jakiś czas przez cenzurę i reklamowanym sądowym

¹ Cyt. z pamięci.

² Ideologia i samo życie Borysa (po francusku – Boris) Viana antycypuje m. in. ruchy *hippies*.

³ Niedokładnie. Nie była to pierwsza napisana, ale pierwsza wydana książka Viana, który – młody i niecierpliwy, łaknący sławy szybkiej i za wszelką cenę, wściekał się, że Gallimard jeszcze – od lipca 1945 roku – nie opublikował *Vercoquin et le Plancton*, powieści, którą Queneau, podówczas sekretarz redakcji, zaakceptował

procesem; jakże to, ów Vian, który tyle miał wspólnego z muzyką, że napisał około dwustu krótszych i dłuższych tekstów do jazzowych utworów, i do rozmaitych piosenek, które sam czasami dość nieśmiało i niezdarnie śpiewał w paryskich knajpkach (podobno wymyślał melodie dla niektórych), jak tę najsłynniejszą – Dezerter – za wykonywanie której został nawet aresztowany i sądzony, bo zachęcała młodych ludzi do dezercji z wojska, gdy zaczynała się wojna algierska⁴; tenże Vian, który owszem, sam grał na trąbce, ale tylko jazz, amatorsko i we własnym zespole; a więc Vian – „tekściarz”, nowoczesny, modny, arogancki i „czarujący”, młody „żonkoś”, rewolucjonista, wróg burżuazyjnego establishmentu – miałby pisać prawdziwe libretti prawdziwych, burżuazyjnych oper w epoce – tuż po drugiej wojnie światowej – kina, radia, kultury masowej, i to wobec takich współczesnych, jak – jeszcze – Claudel, Gide, Rostand, Rolland; ciągle Montherlant, Cocteau, Colette; już Sartre, Eluard, Camus, Dali, Queneau i wielu innych, z wysokich kręgów kultury wysokiej? A tu – niespodzianka: muzykolodzy kiwają głowami, tak tak, Boris Vian, przecież to jasne, Elżbieta Sikora skomponowała do jego tekstu operę Wyrwacz serc (Arrache-coeur)...

Teraz ja byłem zaskoczony: Wyrwacz serc to powieść, dlaczego robić operę z powieści Viana, skoro – jeśli już ktoś jego teksty tak lubi – można było wziąć któreś z jego libretti operowych gotowych, podanych na tacy, pisanych specjalnie po to? Okazuje się, że jednak miałem rację – o prawdziwej twórczości operowej Borysa Viana nadal nikt prawie nie ma pojęcia⁵, Elżbieta Sikora chyba również nie; chodziło tylko o to, żeby zbulwersować, zaskoczyć czymś „śmiałym” i nowoczesnym, a zarazem francuskim.

Nie miejsce tu na przypomnienie biografii tego dziennikarza jazzowego, który sam grał na trąbce (choć lekarze mu tego zabraniali ze względu na skomplikowaną wadę serca, która go w końcu zabiła

był w imieniu wydawnictwa, z polecenia Jeana Rostand, którego syn był kolegą Borysa – razem współtworzyli amatorski, młodzieżowy zespół jazzowy; Viana, który wściekł się jeszcze bardziej pod koniec czerwca 1946 roku, kiedy – będąc przekonany, jeszcze parę tygodni przed napisaniem *Pójdę...*, że inne jego dzieło, *L'écume des jours*, zdobędzie nagrodę Plejady, co (tak mu się zdawało) załatwił był wcześniej z większością jurorów przy barze – spotkał się z nieoczekiwanym odrzuceniem (nagrodę przyznano komu innemu). Najprawdopodobniej rozgoryczenie to było powodem zarówno samego faktu napisania nowej książki, jak i jej wyzywającego tonu.

⁴ Muzyka: Boris Vian, Harold Berg, 1954. Inni wykonawcy : Serge Reggiani, Richard Anthony, Claude Vinci. Piosenka zaczynała się – mniej więcej – tak : „Szanowny Prezydencie / W tym liście Pana witam / Jeśli Pan list przeczyta / Będzie miał czas i chęci. / Właśnie/ mnie dziś wezwano/ do wojska chcą mnie zmusić/ Na wojnę mam wyruszyć/ Jeszcze przed czwartkiem rano./ Lecz niech się Pan nie łudzi/ Nie zrobię tego przecie/ Nie chcę przynigdy w świecie/ Zabijać biednych ludzi./ Pan się nie denerwuje/ Na to moje zawzięcie./ Mój Panie Prezydencie./ Lecz ja zdezerteruję.”

⁵ Wyrwacza serc Sikory wykonano najpierw w Radio France w r. 1986; w Warszawie na „Warszawskiej Jesieni” w roku 1995. Prasa pisała wtedy głównie o tym: „Ruch muzyczny” nr 23 z XI 1995, s. 8 (J. Grotkowska: „Prasa uznała za największe i jedyne wydarzenie festiwalu prapremierę opery Elżbiety Sikory Wyrwacz serc.”) i s. 18/19 (E. Szczepańska: „Boris Vian, a raczej jego powieść, stanowiąca kanwę libretta opery Elżbiety Sikory, zestarzała się nieco i wiele trzeba było pomysłów scenicznych – aktorskich i reżyserskich – by słuchacza wciągnąć, zabawić i rozśmieszyć, bo zadziwił czy przestraszył go nadrealnością już się nie da. Dlatego wydarzenia, które wypełniają akcję Wyrwacza serc nie dzielą się – jak tego chciał autor – na straszne i smutne, lecz tylko na śmieszne i nieśmieszne.”), „Życie Warszawy” 18 IX 1995 na s. 7 (E. Solińska pisała, że inscenizacja ta „...powinna pozostać w stałym repertuarze O. N.”). Wszyscy recenzenci sprawiali wrażenie znawców twórczości Borysa Viana, ale nikt nie zdradził się ze znajomością choćby jednego jego libretta.

w r. 1959, na premierze filmu według Napluję na wasze groby), ani na omawianie jego twórczości prozatorskiej, dramatycznej czy też tekstowo-piosenkarskiej. Wokół Viana tworzono legendę jeszcze za jego życia – był jedną z „postaci” z dzielnicy Saint Germain, tak jak Sartre, de Beauvoir, czy Juliette Gréco i bardzo nadawał się na postać „kultową” we współczesnym, kulturo-masowym znaczeniu tego słowa⁶. Z pewnością miałyby swoich polskich odpowiedników, gdyby Polska po II wojnie światowej nie znalazła się tam, gdzie ich być nie mogło; chociaż można by próbować skleić „polskiego Viana” z połączenia Tyrmanda, Hłaski, Kisielewskiego, Wicharego, Różewicza, Młynarskiego i Kantora – tylko wszyscy oni przerastali go o głowę talentem i jakością swojej twórczości, a on ich – tylko światową swą sławą, bo miał szczęście mieszkać w Paryżu.

Skupiając się zatem na jego związkach z operą, przypomnieć jedynie wypada, że biograficznie były one bardzo wczesne i znaczące – dosłownie znaczące, bo już samo imię pisarza świadczy nie o jakichkolwiek rosyjskich korzeniach, tylko o fascynacji jego matki (której zresztą nie lubił), Yvonne Woldemar Ravenez, sztuką operową. Tylko młodszy o rok brat Borysa – Alain – nie uzyskał „operowego” imienia; młodsza siostra dostała na imię Ninon, a starszy brat - Lélío⁷.

Rzecz jasna, jako nowoczesny młodzieniec odciął się od opery na wiele lat i zapewne pogardzał nią, co chyba zresztą spowodowało, że gdy się nią zainteresował pod wpływem swej drugiej żony, Ursuli Kubler (tańczącej w sławnym balecie Rolanda Petit) – co zgodnie stwierdzają jego biografowie, w większości przyjaciele lub znajomi – starał się ją traktować przewrotnie i obrazoburczo, czyli nowocześnie. Był to oczywiście margines jego twórczości; większość zamiarów operowych Viana pozostała zresztą w sferze zamiarów, w postaci pobieżnie, skrótowo zredagowanych szkiców rękopiśmiennych, zebranych i opublikowanych dopiero w roku 1982 przez Noëla Arnaud⁸. Wyjątek stanowi tu libretto jednoaktowej opery pt. Fiesta, którego ósma wersja (wszystkie są w rękopisach: dwie pierwsze, to sceny baletowe, jedna – scenariusz filmu, trzy następne – dramaty, przedostatnia – rymowana) została wydana drukiem najpierw przez Heugela jeszcze w roku 1958, z partyturą Dariusza Milhaud; wkrótce potem, 3 października 1958 roku, w ramach Berliner Festwoche, operę wystawiono. „Der Spiegel” z 13 października 1958, w obszernym artykule o „Tygodniu”, poświęca temu przedstawieniu kilkanaście zdań, zawierając w nich zarówno charakterystykę muzyki, jak i streszczenie jednoaktówki, wymieniając nazwisko Borysa Viana i nazywając ją „Cavaleria rusticana w małym, południowoamerykańskim porcie rybackim”. „Ruch Muzyczny”⁹, wtedy pismo nader siermiężnie wydawane, zauważyło tylko kompozytora, wymieniając w jednym zdaniu kilku: „Do ciekawszych pozycji repertuarowych należy

⁶ Jest pokaźna bibliografia na temat Viana: np. pióra Noëla Arnaud, Frédérica Richaud, albo ciekawy album „sentymentalny” Françoise Renaudot (1973).

⁷ Oczywiście, nie wiemy, jaką Ninon miała na myśli pani Ravenez-Vian, bo raczej nie tę ze słynnej piosenki Bronisława Kapera; mogło chodzić o Ninon Vallin, śpiewaczkę, o żonę Masseneta, albo o postać z opery Edmunda Missy Ninon de Lanclos, albo Ponchiellięgo Marion Delorme (wg Hugo). Co do Lélío, też jest sporo możliwości: kompozytor, który stał się sam bohaterem biograficznej opery Berliozę, albo postać ze Scypiona Haendla, albo z operetki von Suppé Boccaccio ...

⁸ Opéras par Boris Vian. Textes réunis et préfacés par Noël Arnaud, Christian Bourgois éd., 1982 (U.G.E, 10/18 Paris).

⁹ Nr 20 z 15 października 1958 roku.

zaliczyć szereg prawykonań, mianowicie [...] D. Milhauda Friesta” [sic!]. Nie zachowało się prawdopodobnie żadne nagranie ani z tego przedstawienia, ani z jedyne go innego tej opery, 7 kwietnia 1972 roku w Operze Nicejskiej, w 80 urodziny Milhaud, a przecież wybór tego właśnie dzieła na tę okazję świadczyć może o nienajgorszej chyba jego o nim opinii.

Podobno istnieje za to, w archiwum francuskiego radia, któreś z nagrań musicalu Georges’a Delereue pt. *Le Chevalier de Neige* (Śnieżny rycerz), z tekstem Viana. Była to pierwsza przygoda Borysa Viana ze sceną operową – właściwie z estradą musicalową. Nie streszczam tu tego spektaklu, chodzi tu bowiem o dzieło za operę nie uważane ani przez krytykę, ani przez samego pisarza. Znajomość z Delerue¹⁰, zawarta gdzieś przy jazzie, zaowocowała znajomością z Milhaud; przedtem jednak Śnieżny rycerz (muzyczna bajka o Lancelocie) odniósł sukces jako widowisko plenerowe w Caen, w sierpniu 1953 roku; dopiero przeróbka, dokonana trzy lata później, przedstawiona została z dużym powodzeniem na operowej scenie w Nancy w sezonie 1956/57. Libretto opublikował Christian Bourgois (w redakcji i ze wstępem Noëla Arnaud) w roku 1974, a wydawnictwo 10/18 – w roku 1978. W publikacji tej Arnaud zamieścił też wypowiedź samego Viana na temat sztuki operowej, pod tytułem *Jak i dlaczego napisałem Śnieżnego Rycerza*, która wcześniej pojawiła się w periodyku opery w Nancy¹¹, a której choć fragment warto przytoczyć po polsku, gdyż – jak na połowę XX wieku – sprawia wrażenie cokolwiek proroczej: „... Tylko muzyka może mieć podobną siłę przekazu, jak obraz filmowy. Może się to wydać zwariowanym pomysłem, ale jestem stanowczo przekonany, że tylko opera może walczyć z kinem, jeśli chodzi o skuteczność. Trzeba by, naturalnie, wysuwać ją z mnóstwa starych lumpów, krępujących jej nogi; trzeba by nauczyć śpiewaków rzemiosła aktorskiego; trzeba by przyspieszyć inscenizację – a dokładniej, montaż – żeby uniknąć martwych momentów. Trzeba by w końcu w tym celu zastosować najnowsze techniki oświetlenia i nagłośnienia.”

Niemniej, za pierwsze „prawdziwe” libretto operowe Viana uważa się wspomnianą *Fiestę* z muzyką Milhaud; w każdym razie jest to jedyna „opera Viana” zrazem opublikowana razem z partyturą i wystawiona.

Autor przewiduje tu jeden głos tenorowy (Mario), dwa barytony (Pedro i Rozbitek), dwa basy (Esteban i Nunez), „głos dziecka” (Julio), sopran (Pia), dwa mezzosoprany (Maria i Mercedes), kontralt (Concha), jedna rola niema (Fernan – gitarzysta) i czterech statystów (Caracas, Alberto, Cortez, Raphael, Raquel). Niestety, publikacja Arnaud nie zawiera partytury Milhaud, ponieważ opiera się rękopisie Viana; niemniej wymienia się w nim instrumenty, tworzące mały zespół kameralny (nie wiadomo, czy to propozycja pisarza, czy też zapis oryginalnej koncepcji kompozytora): „flet (lub piccolo), obój,

¹⁰ Georges Delerue (1925-1992), uczeń Henry’ego Bussera i Dariusa Milhaud, to jeden z niezauważonych przez encyklopedystów PWN muzyk, dyrygent francuskiej telewizji państwowej i jeden z największych kompozytorów filmowych – napisał muzykę do ponad 200 filmów pełnometrażowych, nie licząc drugiego tyle krótkich, telewizyjnych itd.; laureat Oscara, wielokrotnie doń nominowany; wśród jego filmów są dzieła wybitne i znane, jak *Hiroszima, moja miłość*, *Strzelajcie do pianisty*, *Jules i Jim*, *Miłość dwudziestolatków*, *Pogarda*, *Gładka skóra*, *Gamoń*, *Człowiek z Hong-Kongu*, *Oskar*, *Jeźdźcy*, *Dom Matki*, *Dzień Szakala*, *Mały Romans*, *Ostatnie metro*, *Pluton*, *Zabić księdza*,...

¹¹ *Pourquoi et comment j’ai écrit le Chevalier de Neige* w „Nancy Opéra” nr 45, styczeń 1957.

klarnet, klarnet basowy, fagot, saksofon altowy, trąbka, puzon, perkusja, harfa, 3 skrzypiec, 2 wiolonczele, 1 kontrabas.¹²

Jeśli faktycznie mamy do czynienia z wiernym odtworzeniem rękopisu, to prezentowany przez Arnaud rękopis jest dość dziwnie zredagowany graficznie, tak, jakby autor przepisywał swoje słowa z wydanej wcześniej partytury (po co?), albo sam już wiedział wcześniej, przed interwencją Milhaud (czyżby sam Vian zabierał się do komponowania?), jak dokładnie brzmieć będzie muzyka, jaka będzie dystrybucja głosów, itd. Zresztą w pisanim z kolei „normalnie” tekście pobocznym pozwala sobie pisarz na sugestie wyraźnie kompozytorskie: „zaczyna się rodzaj festynu w coraz wyraźniejszym rytmie; kobiety rozmawiają wszystkie jednocześnie w pewnego rodzaju kanonie.” (podkreślenia moje, S. J.)

„PIA
Matko Boska, rozbitkowie
MARIA
Matko Boska, rozbitkowie, to już ponad
MERCEDES
Matko Boska
CONCHA
Co za historia, rozbitkowie
To już ponad dwadzieścia pięć lat
Jak się coś
PIA
To już ponad dwadzieścia pięć lat
Jak się coś takiego ostatnio zdarzyło!
Biedni ludzie
MERCEDES
Matko Boska, Matko Boska
CONCHA
takiego ostatnio zdarzyło!
Biedni ludzie, skąd oni mogą być?
Rozbitkowie...” itd.

Cała historia dzieje się gdzieś w Ameryce Łacińskiej albo w Hiszpanii, w ubogiej portowej wiosce rybackiej. Mario i Pedro (tenor, baryton), miejscowi pijaczkowie, gaworzą wesoło, wołają trzeciego (Estebana). Julio (dziecko) śpiewa wylicznkę. Wszyscy się wyglupiają. Zauważają jakąś łódź na morzu. To łódź z rozbitkami. Schodzi się cała wioska, przygotowując się na przyjęcie ocalonych, improwizując nie tylko „pierwszą pomoc”, ale wręcz odpustowo-jarmarczne święto – tytułową „fiestę”. Niestety, z łodzi tylko jeden człowiek daje znaki życia; wyciągają rozbitka na brzeg, cucą go, dają mu wody, potem – wina. Miejscowa piękność interesuje się nim w sposób jednoznaczny, mimo obecności jej oficjalnego narzeczonego – i całej wsi. Śpiewa i tańczy, kokietując oszołomionego biedaka, który nie może oprzeć się jej urokowi i nie uchyla się od przyjęcia namiętnego pocałunku. Wściekły narzeczonego (niema rola gitarzysty – Fernana) wbija więc nóż w plecy dopiero co przywróconemu do życia nieznanemu i święto się kończy. Paru włóczęgów z początkowych scen zostaje i wrzuca ciało z powrotem do morza.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że to jednak parodia takich dzieł, jak *Cavaleria rusticana*, *Pajace*, *Vida breve* albo *Krwawe gody*; element tragiczny jest tu tak drobnutki epizodem, że jego ewentualny patos jest nieprzekonujący, a całość pozostaje w konwencji surrealistycznego absurdu. Jest coś tutaj z „czarnego

¹² *Opéras...*, op. cit. s. 25, 26 i dalsze.

humoru”, ale – być może – także jakaś cicha Viana nadzieja na znalezienie możliwych odbiorców „serio” nawet i pośród „mieszczuchów”, których przecież przede wszystkim należałoby „drażnić” i wyśmiewać...

Dwa następne teksty nie doczekały się ani ostatecznej, rozwiniętej wersji, ani – co zatem idzie – przedstawień. Można mówić najwyżej o kabaretowym spektaklu „na motywach” vianowskiej Lily Strada, z choreografią wdowy po pisarzu, Ursuli Kubler i z muzyką Eryka Bishoffa (w Café-Théâtre de la Grande Séverine, w roku 1964). Lily Strada to współczesniona wersja Lizystraty Arystofanesa. Wojnę peloponeską zastępuje wojna gangów, a tytułowa bohaterka jest kochanką jednego z szefów. Notatki Viana pozwalają sądzić o szeroko zakrojonym planie całej groteski (dziewczyny gangsterów obu stron mają dość wojny i rozpoczynają, jak u Arystofanesa, strajk „wstrzemięźliwości seksualnej”; do tego dochodzi szereg perypetii trochę rozsadzających zwartość kompozycyjną całości, stąd – być może – brak jakiegось rozwiązania i zakończenia w „projekcie” Borysa Viana).

Wspomniany już Le Marquis de Lejañes. to też właściwie tylko szkic, streszczenie pięciu (!) aktów, pisane językiem skróconym, kolokwialno-telegraficznym i nieprecyzyjnym. Np.: „I akt, Ekspozycja. Dzień, biuro w zamku, Markiz de Lejañes konferuje z jednym ze swoich przybocznych i z synem. Zapowiadają przybycie Anglików półsłówkami. Potem przyjmują młodego Victora Marchanda i zgadzają go na bal wieczorem, na który pozwolenie zawieszenia godziny policyjnej. Wpadnie córka Clara zdajemy sobie sprawę że ją kocha. II akt.” I dalej: „Na balu – taras, morze, atak Anglików i Hiszpanów, Klara ocala Victora. III – HQ generała, Victor wpada, grozi mu śmierć, ale nie – Francuzi opanowują sytuację, anty-terror. IV akt – Sala balowa – powstanie przedwczesne, Francuzi wpadają, masakra; narada u generała. 200 zakładników z tarasu – rozstrzelać. Szubienice dla kasztelana i innych przywódców, ale chcą zostać ścięci. OK, mówi generał. I dają słowo nie uciekną. Daje fortunę za życie jednego z synów. Generał zgadza się jeżeli syn będzie katem. Wracają wszyscy zakneblowani, Victor rozwiązuje, Clarę i mówi o ohydnych układach. Markiz stara się przekonać Juanito. V akt – Victor prosi. Kat jest, w razie czego. Juanita podtrzymują, Clara pierwsza, Victor przybiega, generał daruje jej życie, jeśli go poślubi, ona mówi „dalej, Juanito”, jej głowa spada. Potem Manuel, matka wyskakuje przez okno i rozbija się o skały.” Rzecz dzieje się w czasie napoleońskiej okupacji, nieudanego buntu Hiszpanów, spodziewających się pomocy z morza, która nie nadchodzi¹³.

Rozwiniętą formę dramatu – jednoaktówki w trzech scenach, z porządnymi dialogami, częściowo rymowanymi, z dokładnymi didaskaliami – posiada za to Arne Saknussem – przedstawiony w radio (18 września 1961, a więc już po śmierci pisarza) z muzyką Georges’a Delerue, pod tytułem Żałosna historia (Une regrettable histoire). Postać tytułowa nawiązuje do bohatera Podróży do środka Ziemi Juliusza Verne’a, a całość historii – do (pośmiertnie wydanego) opowiadania Viana pt. Bolesna historia (Une pénible histoire). Arne napisany został w ostatnim roku życia pisarza (styczeń 1959).

¹³ Podobne do opisanych tu przez Viana zdarzenia miały rzeczywiście miejsce w Maladze w październiku 1810 roku. Do desantu Anglików nie doszło, ponieważ ich wielotysięczna armada nieopatrznie zajęła się najpierw zdobywaniem pobliskiego zameczku Fuengirola, bronionego przez 150 Polaków pod dowództwem kapitana Młokosiewicza, i poniosła tam druzgocącą klęskę (por. M. Kujawski, Z bojuw polskich w wojnach napoleońskich, Londyn, 1967).

Tym razem Vian nie wtrąca się zupełnie do warstwy muzycznej, której jeszcze nie było, tak, jakby chodziło o tekst dramatu mówionego – ale w podtytule pisze: „opera kameralna”. Postacie, to: „Arne – 28-30 lat - szczupły, Frédéric – 18 lat - młody, Klientka (Madame Hansen) - 40 lat – średnia, Seneszal (oficer) – 60 lat – tłusty, Ingrid – 20 lat – szczupła, maître d’hôtel – 50 lat – chudy.”

Miejsca akcji są dwa: Warsztat i taras kawiarni („U Queneau” – sic!); widac też Most nad rzeką Gourdinsk, wszystko to w mieście Osmo, stolicy Nordycji. Najpierw uboczny zupełnie epizod z klientką, która przychodzi po „stary” mebel do warsztatu ebenisty Arne. Ten strzela w mebel (trójkątny, surrealistyczny) prochem z muszkietu, co dodaje starości jego dziełu. Klientka płaci więcej, bo mebel starszy. Kolejny epizod – pojawia się oficer i czterech weteranów-kałłubków na prymitywnych wózkach. Wreszcie pojawia się Ingrid – Arne widzi z tarasu kawiarni dziewczynę, która wyraźnie zamierza skoczyć z mostu do lodowatej rzeki, i ratuje ją.

Częstuje ją w kawiarni, pociesza. Ingrid jest w rozpacz, bo nie ma z czego żyć: bezrobotna? – nie, pracę ma, ale nie ma pieniędzy. „Chciałabym sprzedać pracę. – Bawi się Pani słowami – A czym mam się bawić? – Do życia trzeba pieniędzy, a tylko śmierć jest za darmo”. Była kiedyś bogata. Miała na różne rzeczy, a teraz...

Dostaje od Arne wszystkie pieniądze, jakie ten zarobił tego dnia i... snuje plany – te pieniądze pozwolą jej na chwilę żyć rozrzutnie, jak kiedyś lubiła. Arne chce ciągnąć dalej znajomość, która zaczyna być dla niego najwyraźniej niezwykle ważna: „Jak ma Pani na imię? - O, już późno, biorę taksówkę, bo się spóźnię na samolot” Ingrid ucieka do swojego bogatego świata, a zrujnowany „materialnie i duchowo” Arne sam teraz skacze do rzeki. Nikt go nie ratuje.

Dramaty – w zamierzeniu muzyczne – Viana, wszystkie o absurdalnej i niepotrzebnej śmierci (a czyż mogła być inna?), publikowane przez Noëla Arnaud, zamyka ledwie zarysowany szkic pt. Najemnik - Le mercenaire . Historia czołgisty, który rozwała miasteczko a potem spostrzega trupa dziewczyny, w której się kochał, skrótowno jest tu opisana dosłownie 90 słowami w stylu telegraficznym, jednocześnie opisującymi to,co widać. W miarę ukończony wydaje się jeden jedyny fragment tekstu niedoszłej (prawdopodobnie pisanej w tygodniach przed śmiercią) opery - „Chór saperów”, dlatego często się go recytuje lub śpiewa na różne melodie przy okazji prezentacji dorobku Borysa Viana. Między innymi, takie słowa: „Rzućcie bomby, (x3) są tu cywile”.

I to już wszystko; po prostu, Boris Vian, autor operowy.