

EUROPEJSKIE CENTRUM SZTUKI

OPERA
I FILHARMONIA
PODLASKA



EUROPEJSKIE CENTRUM SZTUKI

DYREKTOR ROBERTO SKOLMOWSKI

OPERA I FILHARMONIA PODLASKA

Premiera dnia 28 września 2012 roku objęta honorowym patronatem
Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Bronisława Komorowskiego

KOMITET HONOROWY HONORARY COMMITTEE

Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Bogdan Zdrojewski

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

SPONSOR STRATEGICZNY STRATEGIC SPONSOR



Bank Polski

Opera i Filharmonia Podlaska – Europejskie Centrum Sztuki w Białymstoku
Instytucja Artystyczna Województwa Podlaskiego



Zrealizowano przy udziale środków finansowych
z budżetu Miasta Białegostoku





Najistotniejszą wartością
Strasznego dworu, podobnie jak
i Pana Tadeusza, jest nie fabuła,
lecz poetyckie epizody malujące stary
obyczaj, obrazy liryczne
płynące z umiłowania polskości,
słowem to wszystko, co jest
jakby dodatkiem do fabuły, a stanowi
główny środek oddziaływania.

Witold Rudziński



Stanisław Moniuszko

Litografia Lafosse'a. J.K. Wilczyński: *Album de Vilna*, Paryż ok. 1860. Archiwum PWM

STRASZNY DWÓR

THE HAUNTED MANOR

Stanisław Moniuszko

OPERA W CZTERECH AKTACH, Z KTÓRYCH PIERWSZY W DWÓCH ODSŁONACH
AN OPERA IN FOUR ACTS (THE FIRST ACT IN TWO SCENES)

Libretto: Jan Chęciński

Prapremiera: 28 września 1865, Teatr Wielki, Warszawa

World Premiere: 28th September 1865, Grand Theatre, Warsaw

Premiera obecnej inscenizacji: 28 września 2012

Premiere of this production: 28th September 2012

Czas trwania: 3 godz. Running Time: 3 hours
3 przerwy 20 min. Three 20-minute intervals

Kierownictwo muzyczne Music Director

Mieczysław Dondajewski

Inscenizacja i reżyseria Staging and Direction

Roberto Skolmowski

Scenografia i kostiumy Set and Costume Designer

Paweł Dobrzycki

Autor plakatu Poster Designer

Andrzej Strumiłło

Choreografia Choreographer

Emil Wesolowski

Kierownik chóru Choir Director

Violetta Bielecka

Reżyseria świateł Lighting Designer

Paweł Dobrzycki

Reżyseria multimedialna Multimedia Designer

Daria Woszek

Konsultant wokalny Vocal Consultant

Dariusz Grabowski

Kierownik literacki Literary Manager

Joanna Gdowska

Producent Producer

Damian Tanajewski

OBSADA CAST

Hanna

(sopran soprano)

Agnieszka Dondajewska Dorota Wójcik Anna Wolfinger Hanna Różankiewicz (adept novice)

Jadwiga

(mezzosopran mezzo-soprano)

Agnieszka Rehlis Joanna Motulewicz Elżbieta Wróblewska-Rydzewska

Stefan

(tenor)

Rafał Bartmiński Pawło Tolstoy Tomasz Kuk

Zbigniew

(bas bass)

Wojtek Gierlach Piotr Wołosz

Cześnikowa

(mezzosopran mezzo-soprano)

Anna Lubańska Sylwia Złotkowska

Miecznik

(baryton baritone)

Adam Kruszewski Krzysztof Caban

Stara niewiasta

(mezzosopran mezzo-soprano)

Wanda Bargielowska-Bargeyllo

Skoluba

(bas bass)

Piotr Nowacki Grzegorz Szostak Piotr Wołosz

Damazy

(tenor)

Aleksander Kunach Przemysław Borys

Maciej

(baryton baritone)

Zenon Kowalski Taras Kuzmich Marek Murawa (adept novice)

Marta

(sopran soprano)

Karolina Kuklińska Maria Mitrosz

Grześ

(tenor)

Tomasz Tracz

oraz

Chór i Orkiestra Opery i Filharmonii Podlaskiej The Podlasie Opera and Philharmonic Orchestra and Choir

Mazur w wykonaniu tancerzy Państwowego Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca „Mazowsze” im. Tadeusza Sygietyńskiego
The mazurka dance performed by the dancers from the Tadeusz Sygietyński State Folk Song and Dance Ensemble “Mazowsze”

Inspicjent Stage Manager

Danuta Kaźmierska Maria Mitrosz

Dyrekcja zastrzega sobie prawo do zmian w obsadzie The management reserves the right to change the cast

WSPÓŁPRACA REALIZATORSKA CREATIVE TEAM

Asystent dyrygenta Assistant Conductor
Tadeusz Płatek

Asystent reżysera Assistant Director
Daria Waszek, Hanna Różankiewicz

Asystent scenografa Assistant Set Designer
Joanna Piestrzyńska

Asystent choreografa Assistant Choreographer
Ewa Zając, Jarosław Solowianowicz

Pianiści-korepetytorzy Répétiteurs
Justyna Jabłońska, Karina Komendera, Anna Krzysztofik-Buczyńska, Robert Marat

Pianiści-korepetytorzy chóru Choir Répétiteurs
Jolanta Aleksiejuk, Monika Bierć, Joanna Jurczuk, Małgorzata Kostrubiec-Karpiuk

Kierownik pracowni scenograficznej Head of Scene Shop
Małgorzata Szostakowska

Kierownik pracowni dźwięku, świateł i multimediiów Sound, Lighting and Multimedia Director
Grzegorz Falkowski

Realizacja świateł Lighting Technicians
Krzysztof Kobierski, Barbara Choroszkiewicz, Mateusz Łukaszuk

Realizacja dźwięku Sound Technicians
Daniel Baranowski, Karol Kopeć

Realizacja multimediiów Multimedia Technicians
Wojciech Oksztol, Adam Ostaszewski, Adam Puciłowski

Szef sceny Chief Stage Technician
Tomasz Parejko

Obsługa mechanizacji sceny i widowni Stage Technicians
Jarosław Bancerek, Piotr Przygoda
Montażysty Set Construction Crew

Michał Bowski, Artur Chajęcki, Dominik Gruszewski, Marcin Korsak, Tomasz Kossakowski, Rafał Mlenko, Łukasz Nieścierewicz
Mariusz Rybaczek, Andrzej Świderski, Paweł Wysocki

Make-up, charakteryzacja Make-up Technicians
Dorota Sabak, Monika Żukowska, Marta Lewkowska, Anna Łopatecka, Marta Szalaj
Fryzury i stylizacja peruk Wig Technician
Mariusz Terechowicz

Rekwizytor Prop Master
Daniel Bąkowski

Garderobiane Wardrobe Supervisors
Barbara Rożko, Tamara Fiedoruk, Teresa Kiejko, Danuta Marczuk, Eliza Matejczyk, Grażyna Polak, Marzena Śmietala

Koordinacja pracy artystycznej Planning Directors
Agnieszka Hryniewicka, Joanna Godlewska



Dworek w Ubielu, miejsce urodzenia Stanisława Moniuszki. Z programu do opery „Straszny dwór”, Teatr Wielki – Opera Narodowa 1995



„Matka moja ... najpierwsza dostrzegła we mnie tę połyskującą iskierkę zdolności i jak tylko palce moje nabrały cokolwiek siły, sama zaczęła mnie uczyć początków ukochanej sztuki.”

Cyt. Za Janem Chęcińskim: Stanisław Moniuszko. „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 23.

„W Ubielu Stał Moniuszko z Matką Elżbietą w r. 1830”. Rys. Cz. Moniuszko. WTM I, 1320. Archiwum PWM

STRASZNY DWÓR

Treść opery

AKT I

Dwaj bracia, Stefan i Zbigniew, żegnają się ze swoimi towarzyszami po zwycięskiej wyprawie wojennej. Postanawiają wytrwać w „kawalerskim stanie”, aby móc zawsze, gdy tylko zajdzie potrzeba, stanąć z bronią w rękę i służyć ukochanej Ojczyźnie.

Wraz z wiernym sługą Maciejem witani są radośnie po powrocie do domu. Wesołą krzątanię przerywa niespodziewany przyjazd ich stryjenki — Cześnikowej. Zwierza się ona chłopcom ze swoich planów matrymonialnych. Zamierza wyswatać młodych rycerzy z protegowanymi przez siebie pannami.

Braciom nie w głowie jednak załaty. Powrót na gospodarstwo zamierzają rozpocząć od wyegzekwowania zaległych długów, z których największy ma u nich Miecznik z Kalinowa. Cześnikowa wpada w panikę, bowiem Miecznik ma dwie piękne córki. Stryjenka usiłuje odwieść młodzieńców od wyprawy w obawie, że rozkochoją się w niewiastach. — Dwór w Kalinowie strasznym się zowie — mówi. — Cięży na nim klątwa i duchy straszą po nocach. Cześnikowej nie udaje się oczywiście przekonać paniczów.

AKT II

W domu Miecznika panuje sielanka. Córki gospodarza (Jadwiga i Hanna) grzeją się przy kominku i otoczone gromadą dziewcząt haftują kwiaty — symbol wiosny. Jadwiga przypomina swoim towarzyskom, że już jutro nadchodzi Nowy Rok i zarządza przygotowania do wróżb.

Tymczasem zjawia się Damazy — fircyk, eleganck w stylu francuskim. Rozradowane panny leją wosk, zadość czyniąc staropolskiej tradycji wróżb noworocznych. Damazy jest zrozpaczony, bowiem z wosku, zamiast jego francuskiej peruki ulewa się pancierz, przyłbica i szyszak. Miecznik bierze to za dobry znak, wybiega wyobraźnią w przyszłość i kreśli sylwetki swoich przyszłych zięciów — Polaków, patriotów, rycerzy o pięknej postawie, śmiałym oku i prawym sercu. Damazemu pabłażliwie daje do zrozumienia, że na nic zdają się jego salonowe załaty.

Błogi, niczym niezmqcony spokój, znów zakłócają knowania Cześnikowej. Stryjenka zaczyna też oczerniać brataników. Przypisuje im rzewność, trwożliwość i zabobanność. Przypomina również o złożonych niedawno kawalerskich ślubach.

Z polowania powraca myśliwska drużyna, a w niej stary Klucznik Skołuba. Przychodzi do Miecznika w celu rozsądzenia trudnej sprawy: oddano przed chwilą dwa strzały: strzelił on, ale strzelił też ktoś jadący nieopodal bryką. Jak się okazuje, to Zbigniew, Stefan oraz Maciej, który również rości sobie pretensje do nieszczęsnego dzika.

Kłótnię przerywa Miecznik, wznosząc toast za świętej pamięci ojca Zbigniewa i Stefana, czym zaprasza gości na ucztę. Każdy pagrąza się teraz w swoich myślach. W Hannie i Jadwidze radzi się pragnienie, aby sprawdzić, czy opinie Cześnikowej o braciach, jako tchórzach są prawdziwe. Wtórjuje im w tym, we własnym interesie, Damazy.

AKT III

Zapada zmrok. Gościom Miecznika przyjdzie spędzić noc w zamkowej wieży, w dawno opuszczonej zbrojowni. Skołuba wskazuje Maciejowi posłanie, nie omieszka go też nastraszyć na dobranoc, opowiadając o rzekomych duchach. Gdy przerażony sługa zostaje sam, portrety prababek zaczynają się poruszać. Wydaje się jakby były naprawdę żywe (Maciej nie wie przecież, że ukryły się za nimi dwie niesforne panny). Na ratunek przybywają Stefan i Zbigniew, śmiejąc się z jego zabobonnych lęków.

Stefan rozmyśla o pięknych oczach Hanny, przypomina sobie jednak o złożonych ślubach kawalerskich. Nagle odzywa się kurant i zegar wybija dwunastą. Teraz myśli prowadzą Stefana w stronę Ojczyzny, do ojca i matki. Zasnąć nie może także Zbigniew, będący pod urokiem Jadwigi. Stefan przyznaje się do uczucia wobec Hanny. Zbigniew wyznaje bratu, że zakochał się w Jadwidze. Młodzieńcy wspominają o złożonej sobie nie tak dawno obietnicy. Nie wiedzą, że ukryte za obrazami panny przysłuchują się ich rozmowie.

Za zegara wychyla głowę Damazy, który także postanowił podsłuchiwać chłopców. Wpada jednak w ręce Macieja. Żeby ratować własną skórę, Damazy zmyśla historię o „strasznym dworze” skalanym klątwą za zdradę ojczyzny, dokonanej przez przodków Miecznika. Damazy oczernia Miecznika i całą jego rodzinę. Zrażeni apowieścią, honorowi



bracia postanawiają opuścić majątek Miecznika. Nie chcą, by przylgnęło do nich piętno zdrady. Pragną jednak, w swojej szlachetności, opuścić dwór „po angielsku”.

AKT IV

Hanna śpiewa w samotności o patriotyzmie polskich kobiet, ich zrozumieniu dla zbrojnego poświęcenia się mężczyźni. Tymczasem Miecznik gorączkowo próbuje dociec powodu, dla którego Zbigniew i Stefan zamierzają opuścić dwór w Kalinowie. Panicze nie chcą wyjawiać przyczyn tak nagłej decyzji. Rozradowany Damazy opowiada z kolei Hannie, że młodzieńcy przestraszyli się nocnych przygód. Następnie, na wszelki wypadek sam wyjeżdża z dworu.

Maciej wyjawia, mimo nalegań braci, prawdę o zdarzeniach ubiegłej nocy. Miecznik każe wołać Damazego, ale służba donosi, że Damazy właśnie wyjechał do miasta. Miecznik decyduje się więc opowiedzieć młodzieńcom prawdę o „strasznym dworze”. Udaremnia mu to nadjeżdżający kulig, w którym ponownie pojawia się Damazy, tym razem w przebraniu. W obecności świadków gospodarz próbuje dociec, dlaczego ów ośmielił się obrazić honor jego domu. Damazy tłumaczy się zgubnym wpływem miłości. W nowej sytuacji bracia decydują się zerwać śluby kawalerskie i prosić Miecznika: Zbigniew o rękę Jadwigi, Stefan — Hanny.

Miecznik zatem w urokliwej balladzie, roztacza piękną opowieść. Wyjawia w końcu historię swojego pradziada, który przed stu laty miał dziewięć, wyjątkowej urody córek. — Nie było wówczas — wspomina — młodzieńca, który by po odwiedzeniu Kalinowa nie oświadczył się którejś z nich. Każda panna zatem po osiągnięciu odpowiedniego wieku znalazła sobie męża. Zaczęły „grzmieć” wesela, a matki ponien z sąsiednich majątków miejsce to zaczęły z zazdrości nazywać „strasznym dworem”. Ot i cała tajemnica. Operę kończą okrzyki — „Niech żyje straszny dwór!”.

Joanna Gdowska, Tadeusz Płatek

THE HAUNTED MANOR

Synopsis

ACT I

Two brothers, Stefan and Zbigniew, bid farewell to their brothers in arms after a victorious military expedition. They decide to remain bachelors so that, if need be, they will always be able to fetch a sword and serve their beloved homeland.

They return home with their faithful servant Maciej, greeted joyfully by the household members. The unexpected arrival of Cześnikowa* — an aunt of the two young men — interrupts the happy hustle and bustle. She confides her matrimonial plans to them: she wants to act as a matchmaker between the young knights and her protégées.

But the brothers are not even thinking about courtship. On their return to the estate, they intend to start by collecting debts, and one of their greatest debtors is Miecznik* of Kalinów. Cześnikowa panics because Miecznik has two beautiful daughters. She tries to dissuade the boys from the journey, afraid that they might become infatuated with the girls. “The Kalinów manor is haunted,” says Cześnikowa, “A curse lies upon it and ghosts haunt it at night.” However, she fails to convince the young masters.

ACT II

Miecznik’s house is filled with bliss. Surrounded by a circle of maidens, the host’s daughters — Jodwiga and Hanna — warm themselves in front of a fireplace and embroider flowers — a symbol of spring. Jadwiga reminds her companions about the next day’s New Year’s Eve and orders preparations for fortune-telling.

In the meantime, Damazy — a French-style fop — appears. The jubilant girls drop hot wax, following the old Polish tradition of New Year’s fortune-telling. Damazy is devastated because the wax, instead of forming the shape of his French wig, forms into a breast-plate, helmet and basinet. Old Miecznik takes it as a good omen — he imagines the future and sketches the portraits of his future sons-in-law — Poles, patriots, knights of a beautiful posture, confident look and noble heart. He indulgently gives Damazy to understand that his courtship is futile.

The atmosphere of bliss and undisturbed peace is again interrupted by Cześniakowa's scheming. She starts to slander her nephews, describing them as wistful, tremulous and superstitious. She also reminds others of their recently made bachelor's vows.

A hunting party returns, including Old Klucznik* Skołuba. He comes to Miecznik to settle a dispute: a moment ago two shots were made — he shot but someone from a carriage passing nearby also took a shot. The gentlemen from the carriage turn out to be Zbigniew, Stefan and Maciej, who also makes a claim to the unfortunate boar.

The quarrel is interrupted by Miecznik, who raises his glass in a toast to the memory of Zbigniew's and Stefan's late father and in this way invites his guests to a feast. Everybody is now lost in their own thoughts. Hanna and Jadwiga feel an urge to check whether Cześniakowa was right that the two brothers were cowards. Damazy, with his own interests in mind, welcomes the idea.

ACT III

Night falls. Miecznik's guests will spend the night in the castle's tower, in a long abandoned armoury. Skołuba shows Maciej his bed and does not fail to give him a scare before bedtime, telling him about supposed ghosts. When the terrified servant is alone, the old portraits of great-grandmothers start to move. It seems as if they are really alive (For Maciej does not know that the two naughty young ladies have hidden behind them). Stefan and Zbigniew come to Maciej's rescue and laugh at his superstitious fears.

Stefan keeps thinking about Hanna's beautiful eyes, but he remembers his bachelor's vows. Suddenly the carillon chimes and the clock strikes midnight. Now Stefan's thoughts take him to his homeland, his father and mother. Zbigniew, under Jadwiga's spell, cannot sleep either. The young men recall the vows they recently made to each other. They do not know that the maidens, hidden behind the portraits, are listening to their conversation.

Damazy, who has also decided to eavesdrop on the boys, sticks his head out from behind the clock. But he falls into Maciej's hands. To save his own skin, Damazy makes up a story about a "haunted manor" tainted with a curse because of Miecznik's ancestors who had betrayed their country. Damazy smears Miecznik and all his family. Put off by this story, the honourable brothers decide to leave the manor. They do not want to be stigmatised as traitors. However, in their nobleness, they want to slip out of the manor unnoticed.

ACT IV

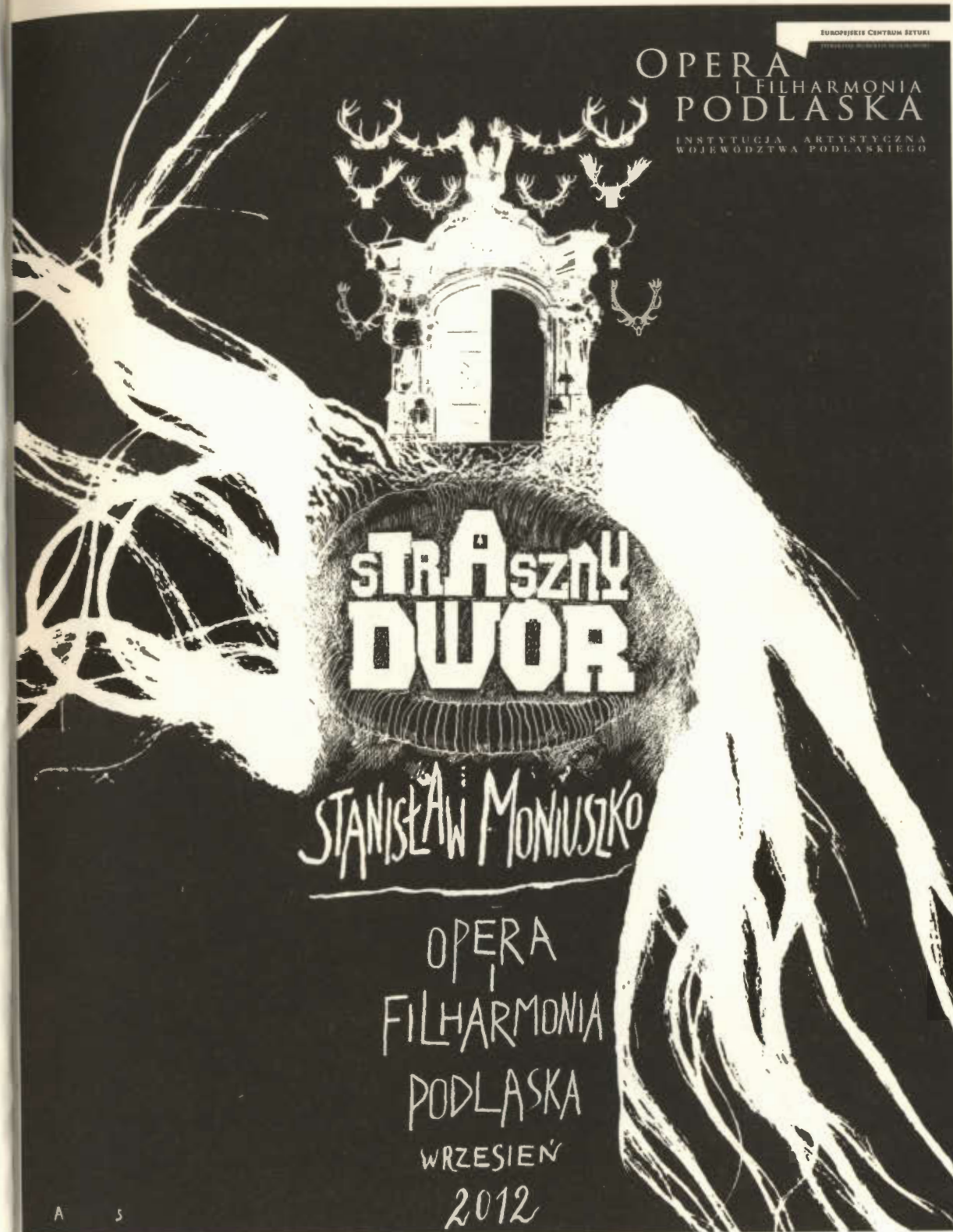
In solitude, Hanna sings a song about the patriotism of Polish women and their understanding for the military sacrifice of men. In the meantime, Old Miecznik feverishly looks into the reasons of Zbigniew's and Stefan's plans to leave Kalinów. The young masters do not want to reveal the cause of their sudden decision. The thrilled Damazy tells Hanna that the young men were scared by their night-time adventures and then, just to be on the safe side, leaves the manor himself.

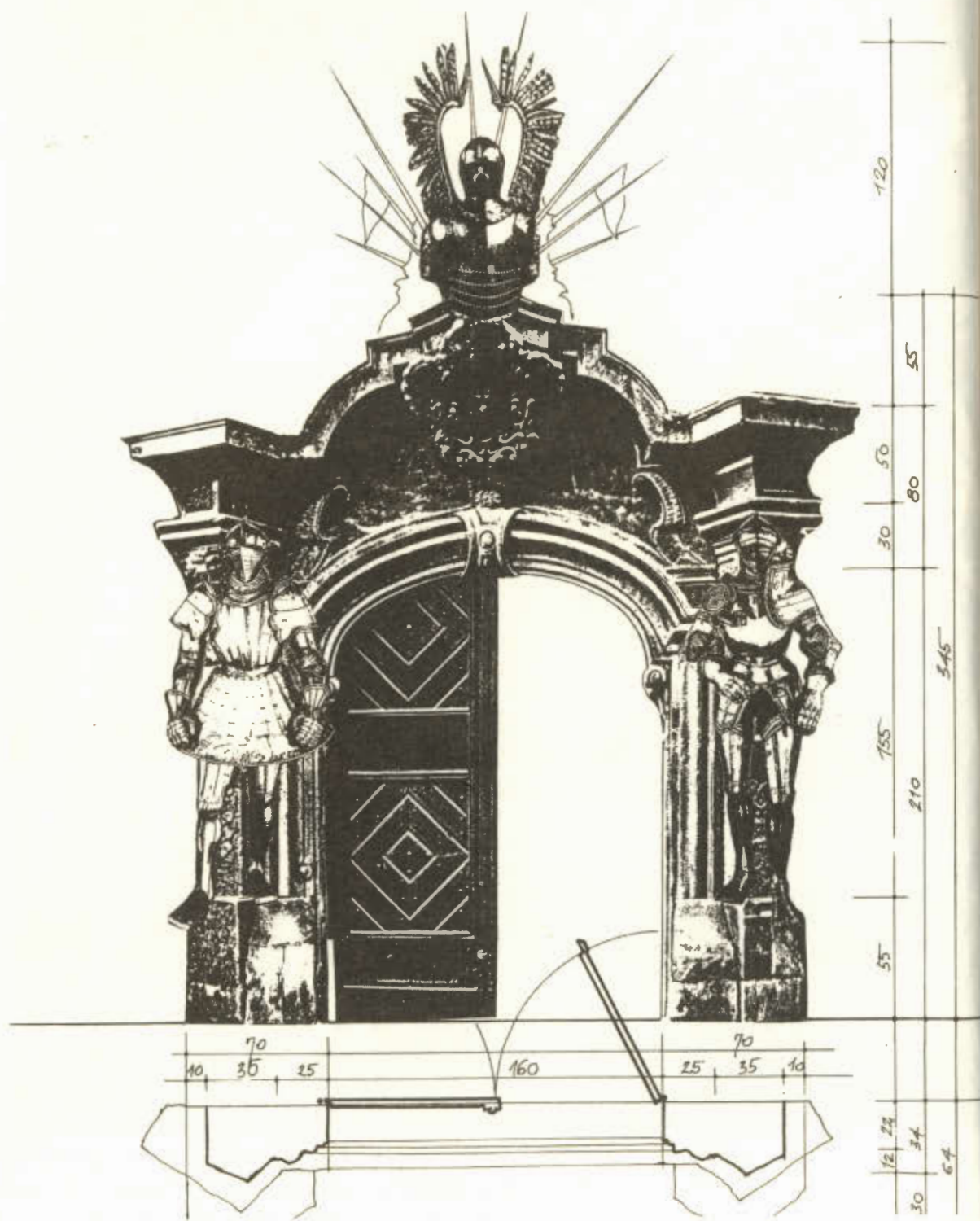
Despite the brothers' pleas, Maciej tells the truth about the happenings of the previous night. Miecznik orders that Damazy be brought before him but the servants tell him that Damazy has left for the town. Miecznik then decides to tell the young men the true story about the "haunted manor". He is prevented, however, by the arrival of a horse-drawn sleigh, in which Damazy appears again, this time in disguise. In the presence of witnesses, the host tries to work out how Damazy dared to tarnish the good name of his family. Damazy excuses himself by blaming the destructive influence of love. In such a situation, the brothers decide to break the vows and ask Miecznik for his daughters' hands: Zbigniew for Jadwiga's and Stefan for Hanna's.

In a charming ballad, Miecznik spins a beautiful tale. He finally unfolds the story of his great-grandfather, who, a hundred years ago, had nine daughters of exceptional beauty. "There was no young man," he recalls, "who, having visited Kalinów, did not propose to one of them. Therefore, every young lady, after reaching the right age, would find a husband. Weddings started to 'thunder', and the mothers of the girls from neighbouring estates started to call the place a "haunted manor" out of jealousy. And that's the whole secret!" The opera ends with joyful exclamations "Long live the haunted manor!"

Joanna Gdowska, Tadeusz Piatek

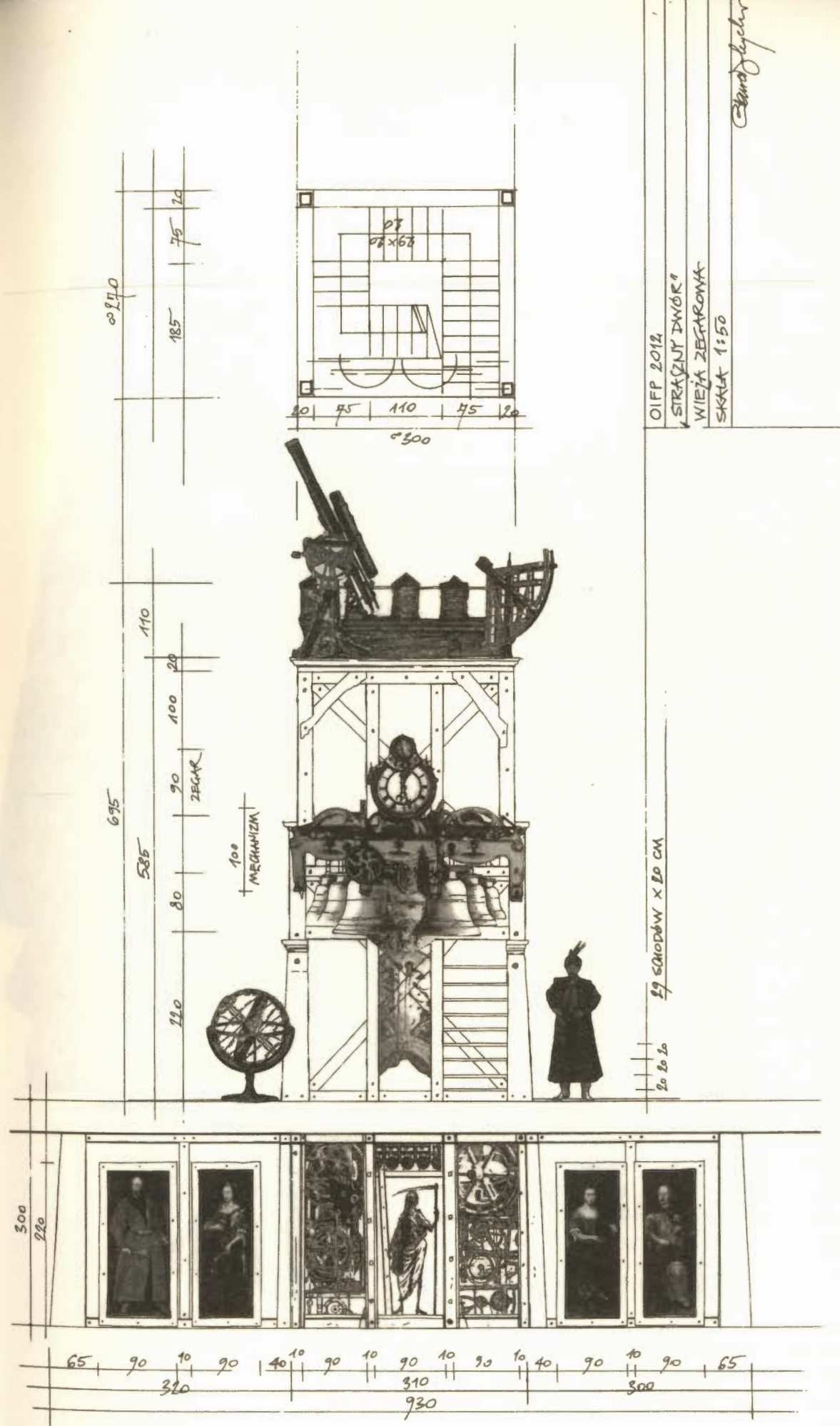
* Cześniak, Miecznik and Klucznik — in Old Poland, the court offices of cup-bearer, sword-bearer and warden respectively. Cześniakowa — the wife of Cześniak.





Paweł Dobrzycki dedykuje niniejszą pracę wspaniałej polskiej scenografce i twórczyni kostiumów Magdalenie Teslawskiej. W operze „Straszny dwór” w reżyserii Roberto Skolmowskiego wykorzystano fragmenty kostiumów jej autorstwa, pochodzące z filmu „Ogniem i mieczem” w reżyserii Jerzego Hoffmana

Fragment dokumentacji technicznej scenografii autorstwa Pawła Dobrzyckiego



OIFP 2012
 STRASZNY DWÓR
 WIEŻA ZEGAROWA
 SKALA 1:50

Pawel Dobrzycki

Fragment dokumentacji technicznej scenografii autorstwa Pawła Dobrzyckiego



Szkice koncepcyjne kostiumów autorstwa Pawła Dobrzy

Wokół *Straszego dworu* Stanisława Moniuszki

Dobrze się zapowiadał ów rok 1861, w którym Moniuszko przystąpił do pracy nad *Straszonym dworem*. Już 1 stycznia jego nowa jednoaktówka do libretta Jana Chęcińskiego *Verbum nobile*, została bardzo serdecznie przyjęta przez publiczność i krytykę. Minęły zaledwie trzy lata od chwili, gdy - również w dzień Nowego Roku - Warszawa fetowała niebywały sukces *Halki*. Odtąd każda opera Moniuszki - czy to jednoaktowy *Flis*, czy też trzyaktowa *Hrabina*, a teraz *Verbum nobile* - była oczekiwana z niecierpliwością, i oczekiwani tych żadna z nich nie zawiodła. Takiego pasma sukcesów polskiego kompozytora, warszawska opera dotąd nie doświadczyła. Moniuszko osiągnął w Warszawie pozycję, o jakiej nawet nie mógł marzyć przez tych dziesięć lat wyczekiwania w Wilnie na decyzję o wystawieniu *Halki*. Wkrótce po owej pamiętnej premierze został mianowany dyrektorem opery i nikt już nie miał wątpliwości, kto jest najwybitniejszym polskim twórcą. Mówiono nawet o wystawieniu *Hrabiny* w Paryżu. Co prawda, tylko mówiono...

Kilka tygodni później, 26 stycznia, zainaugurował swą działalność Instytut Muzyczny w Warszawie. Było to wydarzenie na wielką miarę, choć dziś mało kto o tym pamięta. Otóż Instytut ten miał kontynuować dzieło Elsnerowskiego Konserwatorium Muzycznego, piątej co do daty założenia nowoczesnej uczelni muzycznej w Europie, zamkniętej ukazem carskim w dniach Powstania Listopadowego. I głównie w umysłach absolwentów Konserwatorium powstała myśl o jego reaktywacji. Rzecz doprowadził do końca Apolinary Kątski, wirtuoz skrzypiec, uczeń Paganiniego, solista dworu carskiego. Nie obyło się bez ustępstw - placówka nie mogła nosić nazwy „konserwatorium”, bo takie działało od niedawna w Petersburgu. Nie mógł też nauczać w niej Moniuszko, bo tego zażądał odeń Ignacy Abramowicz, prezes Warszawskich Teatrów Rządowych, a zarazem oberpolicmajster warszawski, chcąc, by dyrektor opery nie rozpraszał swych sił. Moniuszko przystał na to - w końcu Abramowicz umożliwił mu wystawienie *Halki* i kolejnym jego przedsięwzięciom sprzyjał. Notabene ten carski dygnitarz urodził się Polakiem i brał udział w kampanii napoleońskiej 1812 roku. Czy wiedział, że służył w tym samym pułku, co Czesław Moniuszko, ojciec kompozytora? Bo jeśli tak, to wiedział, że Moniuszko też wie...

Z regularnie działającą operą, prowadzoną przez znakomitego muzyka, z konserwatorium na dobrym poziomie, mogłaby Warszawa z wolna równać do europejskich miast podobnej wielkości. Ale przyszedł dzień 27 lutego, kiedy to wojsko carskie otworzyło ogień do patriotycznej demonstracji. Zginęli ludzie. W Warszawie zawrzało. Wystraszony namiestnik, ks. Michaił Gorczakow, przyjął Delegację Miejską, wysłuchując nie lada jakich oskarżeń. 2 marca, w dniu manifestacyjnego pogrzebu ofiar, nie było już śladu po rosyjskich mundurach. Podczas mszy żałobnej Moniuszko zasiadł do organów, ani myśląc o tym, czy to się spodoba zwierzchności, czy nie. Ale już wiedział, że po krótkim okresie powodzenia, nadchodzą dlań bardzo trudne czasy. Ogłoszono żałobę narodową. Spektakle teatralne i operowe zostały odwołane. Zamiast tego, ulicami miasta jedna za drugą przeciągały manifestacje.

Komu to - Moniuszce, czy Chęcińskiemu - przyszedł do głowy pomysł napisania nowej opery w tak z nagła odmienionej sytuacji, tego nie wiemy. Sukces *Verbum nobile* mógł być impulsem do kontynuowania współpracy i do podjęcia po raz wtóry tematyki związanej ze środowiskiem szlacheckim, a ściślej mówiąc - z kręgiem drobnej szlachty. To jednak nie wystarczyło. Witold Rudziński w swej monografii o Moniuszce słusznie zwraca uwagę na to, że inaczej niż w przypadku *Halki*, opery o ostrym, wręcz drażniącym wówczas wydźwięku społecznym, „trzeba było tym razem nie smagać społeczeństwa, lecz koić świeże

rany". Ale to wcale nie znaczy, że *Straszny dwór* miał odwrócić uwagę od bieżącej sytuacji, stać się mydlącą czy rozrywką. Miał krzepić, podnosić na duchu, a nawet zachęcać do czynu. Nie sposób było tego uczynić wprost, w głównym wątku treściowym opery, bo takie dzieła natychmiast zatrzymałaby cenzura, a autorów — policja. Można było jedynie pouchylać furtki dla kontekstów, które świadomy słuchacz odczyta, posłużyć się niewinną aluzją, personifikacją, poukrywać gorętsze idee w charakterach postaci, w kolorycie, w drobnych szczegółach, tak aby operze nikt nie mógł zarzucić jakiegś „nieprawomyślności”. Cenzura miała widzieć w treści zabawną historię dwóch braci, którzy poprzysięgli sobie, że nigdy się nie ożenią, ale gdy tylko w kalinowskim dworze, zwanym nie wiedzieć czemu „Strasznym”, ujrzeni dwie ładne panny, od razu spuścili z tonu. Tatusz panien na wstępie zapowiedział im, że za zięciów chce dzielnych jegomości, więc różni zazdrośnicy próbowali oczemiec ich przed pannami, a im samym naopowiadali bzdur o duchach, straszili o północy zepsutym zegarem i portretami jakichś prababek. Gdy nic to nie dało, wymyślili okropną historię na temat nazwy dworu, że niby na krzywdzie ludzkiej pobudawany, co mocno obu kawalerów zdegustowało, ale tego już było za wiele. Braciom wyjaśniono, że kalinowski dwór od wieków słynął z pięknych dziewcząt, więc konkurenci walili doń drzwiami i oknami, omijając z dala domostwa sąsiadów i ich beznadziejnie starzejące się córki, dla których oczywiście było to „straszne”. Zazdrośnicy dostali po nosie, nic już nie stoi na przeszkodzie szczęściu obu par, i... całość kończy się wesołym mazurem. Głupie to, ale zabawne. Niech się Polacy pośmieją, a my razem z nimi — i z nich.

Od razu rzuca się w oczy ogromna różnica pomiędzy *Halką* a *Strasznym dworem*. Tam wszystko podporządkowane było silnie zarysowanej akcji dramatycznej, nacechowanej realizmem w stopniu dotąd w operze polskiej niespotykanym, a w europejskiej — rzadkim jeszcze, obrażającym wręcz przyzwyczajenia publiczności. Tu, w *Strasznym dworze*, akcja jest zwykłą anegdotą, która w normalnych warunkach z ledwością starczyłaby na jednoaktówkę — jak w *Verbum nobile* — a rozciągnięta na cztery akty, rwałaby się niezawodnie, jak wątek nić, gdyby nie wiodła poprzez malownicze sceny, barwne epizody, obyczajowe obrazki, liryczne wyznania, które w istocie nie są niczym innym, jak owymi furtkami, prowadzącymi w świat doświadczeń i skojarzeń, w świat tożsamości i pamięci narodowej. Pod tym względem jest libretto Chęcińskiego majstersztykiem, choć niektórzy uważali je za blahe i słabe. Widocznie mieli w sobie ducha cenzorskiego... Ale libretto nie jest przecież nigdy dziełem pełnym, podlegającym wszystkim kryteriom literackiej oceny. Jest szkicem, albo lepiej — rzutem dzieła, które z płaszczyzny w przestrzeń przenosi dopiero robota kompozytorska. Dopiero wtedy to, co istnieje w tym rzucie niejako *in potentia*, staje się, lub nie — to zależy od talentu kompozytora — rzeczywistością.

Libretto Chęcińskiego ma jeszcze jedną ważną, dawno już zauważoną cechę. Nawiązuje w swej konstrukcji, charakterystyce postaci i licznych drobnych szczegółach do takich dzieł literatury polskiej jak *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza, czy *Zemsta* i *Śluby panieńskie* Aleksandra Fredry. Gra więc na dobrze znanych Polakom strunach, a samego Moniuszkę — wielbiciela Mickiewicza — musiało szczerze ująć. Warto zauważyć, że te „pierwowzory” są również skonstruowane jako ciąg barwnych scen i epizodów.

Jest więc jasne, dlaczego *Straszny dwór* pozostał tradycyjną operą numerową, nie mającą nic wspólnego z dramatem muzycznym, czy choćby z przejawiającymi cechy tego gatunku operami. A dla wielu dawniejszych polskich muzykologów, obecność takich cech było wartością samą w sobie, pozwalającą zaliczyć dzieła do nurtu nowoczesnego, czy — jak mawiano — „postępowego”. Nikt co prawda dziełu Moniuszki zarzutów „wstecznicstwa” wprost nie czynił, unoszono się powszechnie nad urodą muzyki, ale dało się niekiedy odczuć pewną tendencję do stawiania ponad *Straszny dwór* wcześniejszej *Halki*. Sprzyjała temu ideologia lat powojennych, która kładła nacisk na silne akcenty społeczne libretta tej ostatniej opery. Nowemu, socjalistycznemu społeczeństwu, nie wypadło przecież bez zastrzeżeń zachwycać się „obrazem z życia szlachty”.

Ale w żadnym kraju europejskim stan szlachecki nie był tak liczny, i tak pod każdym względem zróżnicowany, jak w Polsce. I nigdzie, poza Rzeczpospolitą, nie istniało tak silne poczucie więzi pomiędzy członkami rodów herbowych, czyli — jak dawniej mawiano — herbownymi. Ta więź było podstawą demokracji szlacheckiej, i to w głowach przedsta-



Staś Moniuszko w mundurku ucznia gimnazjum mińskiego. Rys. Cz. Moniuszko. WTM V, 364. Archiwum PWM



wieli zubożalej szlachty, która z konieczności przenosiła się do miast, kielkowały szerzej pojęte demokratyczne idee. To właśnie oni, nie mogąc już w czasach zaborów utrzymać się z upadających majątków, i w ten sposób zaspokoić swoich aspiracji, kształcili swe dzieci, niejednokrotnie w wolnych zawodach — prawnika, lekarza, artysty. To ta szlachta, współtworząc warstwę inteligencji, pozostawiała depozytariuszem tradycji narodowych, przetrwałych w obyczajach, poezji, pieśni, a nade wszystko w poczuciu obowiązku wobec Ojczyzny, którego już jednak nie mogła wypełniać z czystym sumieniem w służbie państwowej. Szukało więc innych dróg. Stanisław Moniuszko herbu Krzywda z takiej właśnie szlachty pochodził. I niemal wszystko, co powyżej napisano, odnosi się do jego osoby. Jego ojciec i stryjowie nosili w młodości mundury napoleońskie, lecz później nie przywdziali już żadnego, nie objęli urzędów. Osiedlony w swoich majątkach, starali się łączyć idee demokratyczne z patriotycznymi, a także z zamiłowaniem do sztuk pięknych. To dlatego libretto *Strasznego dworu* było wręcz stworzone dla Moniuszki. Chęciński dobrze wiedział, co obudzi szczególny rezonans w duszy kompozytora. Ale Moniuszko znał także ciemne strony życia szlachty — i dlatego mógł bez wewnętrznego sprzeciwu napisać niegdyś *Halkę*.

Mimo to *Straszny dwór* powstawał opornie. Moniuszko, pozbawiony dochodów z teatru, próbował bezskutecznie wystawić *Verbum nobile* w Wilnie. Wyjechał też (po raz drugi w życiu) do Paryża, by szukać perspektyw dla swej twórczości, ale poza zaszczytnym spotkaniem Rossiniego, Aubera i Gounoda, przywiózł niewiele. Nieustannie jeździł na Mińszczyznę, by ratować interesy rodzinne i zabezpieczyć los ojca, organizował koncerty, z których korzyści najczęściej były honorowe. Sytuację Moniuszki z okresu tych pierwszych przymiarek do *Strasznego dworu*, najlepiej ilustruje fragment listu do Edwarda Ilcewicza z 17 września 1861:

„Cóż to za męka z tą niepewnością! Wyobraź sobie: żyję pod wpływem ciągłej trwogi, co będzie z moją posiadką? A to jeszcze na tle dziennych kłopotów, gdyż od 7 miesięcy z mojej pracy najmniejszego nie mam dochodu, a o nowej kompozycji ani myśleć. Wreszcie i Chęciński zaciął się, więc libretta nie mam, gdyż i tego biedaka fantazja odbiegła. [...] Z ziemi mojej pan administrator nic przysłać nie może...”

Dopiero w roku następnym Moniuszko ukończył partyturę wokalną dzieła (z towarzyszeniem fortepianu), mogącą posłużyć do prób. Ale 22 stycznia 1863 wybuchło w Królestwie Polskim i na obszarze Ziemi Zabraných, czyli Litwy, Białorusi i Ukrainy, od dawna przygotowywane Powstanie Styczniowe. Walki trwały ponad półtora roku, a represje — bezwzględne, niszczące — o wiele dłużej. Moniuszko prawie wcale nie komponował. Wbrew zadawnionej niechęci do Apolinarego Kątskiego podjął zajęcia w Instytucie Muzycznym, a jednocześnie pomalutku pracował nad partyturą orkiestrową, która przed końcem roku 1864 była gotowa. Minął kolejny rok, zanim 28 września 1865 doszło do premiery *Strasznego dworu* w Warszawie. Sukces był równie przeogromny, jak krótkotrwały. W obawie o rozbudzenie nastrojów patriotycznych, po trzecim przedstawieniu cenzura zdjęła operę z afisza, Moniuszko nigdy już jej nie usłyszał.

Muzyka *Strasznego dworu*, podobnie jak muzyka do *Halki*, jest rezultatem wielu lat przemyśleń, co stanowi pewien ewenement w przypadku kompozytora piszącego na ogół w wielkim pośpiechu. Oba te dzieła są w najdrobniejszych szczegółach dopracowane, a przy tej skali zamierzenia jest to warunek konieczny. O ile bowiem pieśń, czy miniaturę fortepianową można było napisać „jednym pociągnięciem pióra”, o tyle czteraktowa opera wymagała zupełnie innego podejścia, zwłaszcza jeśli w jej koncepcji zawarte jest owo „podwójne dno”, o czym była mowa wyżej. Dawno przeminęły czasy Rossiniego, który mając przed sobą utarty model *commedia dell'arte*, potrafił go w ciągu dwóch tygodni wypełnić rozkoszną, genialną muzyką.

O Moniuszce mówi się, że miał olbrzymią inwencję melodyczną, że pisał z łatwością. Jest to prawda, która jednak może prowadzić do fałszywych wniosków, a zwłaszcza do umniejszenia jego dokonań. Wciąż można spotkać ludzi, skądinąd wykształconych, doświadczonych i światłych, którzy widząc po raz pierwszy w życiu partyturę, przyznają, że nie mieli pojęcia o tym, na czym polega praca kompozytora. Dotąd sądzili, że — dajmy

na to Beethoven — wymyślał sobie melodie, które ktoś, nieważne kto, po prostu aranżował tak, jak się aranżuje piosenki. Skoro więc komuś wymyślanie melodii przychodzi łatwo, to cóż to za sztuka? Ale gdy idzie o wielkie dzieło muzyki poważnej, to najbujniejsza nawet inwencja nie może obejść się bez odpowiedniego warsztatu. Moniuszko ten warsztat posiadał. W dzieciństwie jeszcze był uczniem znakomitego organisty warszawskiego kościoła ewangelickiego, Augusta Freyera, który zaznajomił go z zasadami harmonii i kontrapunktu. Później, w l. 1837—40, studiował w Berlinie u Carla Rungenhagena, dyrektora słynnej tamtejszej Singakademie, pisząc fugi i kanony na najrozmaitsze zestawy instrumentalne i wokalne, a także pieśni solowe i chóry do niemieckich tekstów. Zapoznał się też w Berlinie z szerokim repertuarem operowym, był świadkiem występów najwybitniejszych wirtuozów, słuchał oratoriów Mendelssohna i Haendla, które studiował też z partytur. Był już wówczas zorientowany w dziejach i wartości muzyki polskiej, skoro podarował Rungenhagenowi wydanie *10 psalmów* Mikołaja Gomółki, może po to, by zaprzeczyć rozpowszechnionemu wśród Niemców mniemaniu, że „in Polen ist nichts zu holen”. Studia te uzupełniał później w Wilnie już to praktycznie — jako organista i dyrygent — już to teoretycznie, zapoznając się z fundamentalnym dziełem Richarda Wagnera *Oper und Drama*. Jeśli do tego dodać czytanie w poezji — polskiej, niemieckiej i rosyjskiej — i umiejętność biegłego posługiwania się przynajmniej czterema językami, to wyłania się obraz prawdziwego światowca, wszechstronnie wykształconego i poruszającego się ze swobodą w dziedzinie, którą najzupełniej świadomie obrał sobie za zawód.

Wielki wpływ na Moniuszkę miała twórczość Chopina, lecz nie w aspekcie stylistycznym, tylko estetycznym i ideowym. Chopin, podobnie jak jego koledzy z klasy kompozycji Józefa Elsnera, sięgnął do źródeł muzyki polskiej, zachowanych w pieśniach i tańcach zarówno ludowych, jak i — ogólnie mówiąc — narodowych. Smak artystyczny, wiedza muzyczna, wrażliwość i intuicja, wsparte wielkiej klasy intelektem, utworzyły w jego przypadku konstelację niepowtarzalną, jedyną w swoim rodzaju. One to pozwoliły mu na wydobycie z wnikliwością analityka tych cech, które stanowią o odrębności muzyki polskiej. Nadal im przy tym kształt artystyczny, rzecz można, niedościgniony, bo zgodny z jego własnym temperamentem twórczym i jemu tylko właściwą, osobistą ekspresją.

Moniuszko dobrze wiedział, że stylu Chopina naśladować nie ma sensu, bo prowadzi to do jego strywalizowania. A w ogóle robić tego nie wolno, gdyż styl ten — uważał — stanowi dobro osobiste Chopina. Polemizując z Józefem Ignacym Kraszewskim, który porównywał mazury Apolinarego Kątskiego z mazurkami Chopina, pisał tak: [...] *Kątski stara się odbić co najwyraźniej charakter swego narodu [...] Chopin za siebie tylko odpowiadał, piękność swojej duszy, ból swego serca, grę swoich uczuć swoim geniuszem wyśpiewał*. I dalej: *Mazury Chopina są klejnotami muzyki powszechnej, mazury Kątskiego są dla nas tylko drogie [...]*. Widzimy więc, że z głęboką świadomością artysty, kładł nacisk na to, co w sztuce indywidualne, nie zaś zbiorowe, czy wręcz informacyjne. I widzimy jeszcze, że muzyka Chopina wskazała mu nie tylko kierunek inspiracji, ale też potrzebę wzniesienia się na najwyższy poziom wypowiedzi artystycznej.

W *Strasznym dworze* Moniuszko ten poziom osiągnął zarówno w całości dzieła, jak i w wielkiej urody szczegółach. Wszystko, co tyczy się warsztatu kompozytorskiego, odznacza się absolutną pewnością ręki, choć nie nowatorstwem. Ale w operze, gatunku przemawiającym do publiczności także poprzez konwencje, nowatorstwo nie jest wartością decydującą. Konwencjonalna zatem jest konstrukcja całości, oparta na szeregu zachwycających epizodów w postaci scen zbiorowych, duetów i arii, powiązanych bardzo subtelnością motywów przypominających. Jak świetny i poniekąd komiczny jest ten moment, gdy obaj bracia, już zakochani, przypominają sobie swe kawalerskie śluby, a wspomnienie to symbolizuje motyw, który zaraz na początku opery ślubom tym towarzyszył. Tam wyrażał pewność i entuzjazm, tu zaś, zwolniony, opadający i odbarwiony, ukazuje całą śmieszność i naiwność owego braterskiego sprzysiężenia. W epizodach tych Moniuszko odmalowuje charakter postaci, środowisk, atmosferę sytuacji scenicznej, tak swobodnie, tak naturalnie kształtując ekspresję, że wierzymy mu bez zastrzeżeń, bo nie odczuwamy sztuczności ani wysiłku. Dostrzegamy za to wspomniane wcześniej „furtki”, jak w słynnej arii Stefana z III aktu, znanej też jako „aria z kurantem” — jednej z najwspanialszych w całej literaturze

operowej: oto Stefan śpiewa o zmarłej matce, a publiczność słyszy (a może słyszała niegdyś?) o utraconej Ojczyźnie. I słyszy to dzięki muzyce, której intensywny, liryczny patos, ogromne napięcie i siła wyrazu, wyraźnie wskazują, że nie o rodzinne uczucia tu idzie. Tymczasem sam tekst nie zdradza takiej intencji. (Notabene jeszcze w czasie II wojny światowej Polki i Polacy wymawiali się od uczestnictwa w rozrywkach „żałobą po śmierci matki”, choć prawdziwa rodzicielka mogła cieszyć się dobrym zdrowiem). Melodia zaś wygrzwanego przez zegarowy kurant poloneza, o którym słusznie pisał Rudziński, że przypomina polonezy Ogińskiego z końca XVIII wieku, a który jest dla Stefana symbolem dawnych, dobrych czasów jego dzieciństwa, pozwala nawet określić, o jakich to czasach mowa, choć można się spotkać z twierdzeniem, że akcja opery ma miejsce w wieku XVII... Innym przykładem kunsztownej, przemyślanej stylizacji, nadającej właściwy sens wypowiedzianemu słowu, jest Aria Miecznika z II aktu *Kto z mych dziewczek, serce które...* Że każdy przyszył teść chciałby za zięcia dzielnego, zdolnego do poświęceń młodzieńca, to jest tak oczywiste, że nawet sam car nie mógłby temu zaprzeczyć. Aliści Moniuszko nadał tej arii kształt poloneza, lecz nie sentymentalnego, ani nie na Chopinowską modłę utworzonego, tylko dziarskiego, pońskiego, przywołującego całą dumę Rzeczypospolitej. Echa takich polonezów znajdujemy w twórczości Beethovena, bo takie właśnie mistrz z Bonn znał. A zatem to dzięki muzyce, nie zaś słowu, dowiadujemy się dosłownie wszystkiego o Stefanie i o Mieczniku. Pod warunkiem, że jeszcze odczytujemy owe muzyczne konteksty, co dziś jest już niestety wątpliwe.

Można by całe tomy napisać o urokach *Strasznego dworu*, o scenach rodzajowych, cudownie wprost oddających atmosferę szlacheckiego dworku, jak scena z prządkami i hafciarkami (*Spod igielek kwiaty rosą*), jak kłótnia myśliwych, podczas której dziewczęta, kpiąc z zacięrzewionych adwersarzy, śpiewają zabawną piosenczkę (*Siedzi sobie zając pod miedzą*), czy jak słynna basowa aria Skołuby (*Ten zegar stary*), mająca wystraszyć Stefana, a budząca wewnętrzny śmiech. Można też napisać całe stronicę o finale II aktu, w którym — wedle najlepszych wzorów — spiętrza się kilka pobocznych wątków w mistrzowskiej pod względem kontrapunktycznym, choć wcale nie akademickiej, bo swobodnej i świeżej fakturze. Nie ma jednak wątpliwości, że tym, co najdobitniej charakteryzuje styl Moniuszki, jest melodyka o niepowtarzalnym wdzięku i śpiewności, wybitnie wokalna, zakorzeniona głęboko w tradycji muzyki polskiej, spokrewnionej z pieśnią narodową i patriotyczną, a czasem także religijną. Znajduje się w tej tradycji wiele wątków muzyki ludowej z różnych stron Ziemi Polskiej, dawniej bardzo rozległych, jednoczących wiele różnorodnych kultur lokalnych. Wątki te już wcześniej uległy w owych pieśniach wzajemnemu przesyleniu się, pewnemu uogólnieniu, a Moniuszko jeszcze ten proces zintensyfikował, wzbogacając własnym, indywidualnym odczuciem. Nie jest to zresztą bynajmniej melodyka prosta, czy tym bardziej prymitywna. Jest — owszem — diatoniczna, ale nawet w bezpretensjonalnym, ślicznym mazurku *Spod igielek kwiaty rosą* w tonacji G-dur, dźwięk „g” pojawia się w pierwszych 8 taktach zaledwie dwukrotnie. Za tymi kunsztownymi, diatonicznymi melodiami postępuje harmonia, niby prosta, ale ruchliwa, wcięż modulująca, niezwykle pomysłowa, zarazem wyszukana i naturalna. Nie moglibyśmy sobie wyobrazić Moniuszkowskich melodii oprawionych w schromatyzowaną harmonikę, rzekomo wyrażającą główne tendencje rozwoju muzyki w 2. połowie XIX wieku. W tej sytuacji dające się czasem słyszeć wypowiedzi typu: „No, owszem ładny ten *Strasny dwór*, nawet bardzo ładny, ale Wagner w tym czasie miał już za sobą *Tristana...*”, są niczym innym, tylko zwykłym zrządzeniem. Jeśli już koniecznie poddać się myśleniu „rankingawemu” i próbować dokonywać porównań, to można *Strasny dwór* i w ogóle opery Moniuszki porównać do oper znacznie lepiej na świecie znanego Bedřicha Smetany, który działał zresztą w tym samym czasie, wystawił w Pradze *Halkę*, i z którym Moniuszko znał się osobiście. Wiele zagadnień dotyczących twórczości Smetany, między innymi rodzaju źródeł jego muzyki (też nie pochodzących wprost „od ludu”, jak się zwykle sądzić), odnosi się również do muzyki Moniuszki. Problem w tym, że mało kto zna u nas twórczość Smetany, a szkoda...

I na zakończenie dwie jeszcze uwagi, odnoszące się zarówno do Moniuszki, jak i do Chopina. To niemal wyłącznie dzięki obu tym kompozytorom mamy dziś jakiegokolwiek



„Strasznego dworu” z roku 1883. Z Archiwum Teatru Wielkiego — Opery Narodowej

pojęcie o muzyce polskiej. Talent każdego z nich był tak wielkiej miary, że przebił się przez wszystkie nasze narodowe kompleksy, przez naszą nieufność i podejrzliwość. Chopinowi tym lepiej się powiodło, że zyskał niejako „atest” ogólnoświatowy. Pamiętajmy jednak słowa Moniuszki: „Chopin tylko za siebie odpowiadał...”. Rzecz w tym, że wyobrażenie o muzyce polskiej ukuliśmy sobie na podstawie indywidualnych cech języka muzycznego tych dwóch kompozytorów. Kto by chciał czegoś na ten temat dowiedzieć się więcej, a tym samym silniej poczuć swą więź z tradycją narodową, lepiej zrozumieć muzykę Chopina i Moniuszki, znaleźć klucz do muzyki polskiej, musiałby przypomnieć sobie polskie pieśni śpiewane być może niegdyś we własnym domu, takie jak *Tysiąc walecznych*, *Jak to na wojence ładnie*, *Patrz Kościuszko na nas z nieba*, *Witaj majowa jutrenko*, *Grzmia pod Stoczkim armaty*... Patriotyzm wcale nie musi być uwikłany w aktualne spory polityczne, nie wymaga też golenia głowy...

I druga uwaga — Moniuszko był naprawdę wielkim kompozytorem, a jego *Straszny dwór* jest — nie wahajmy się, nie wstydzmy się użyć tego słowa — operą genialną. Nie był jednak jedynym polskim kompozytorem operowym w XIX wieku. Gdybyśmy chcieli ich tylko tu wymienić, wraz z tytułami ich scenicznych dzieł, pomijając wszelkie drobniejsze operetki i śpiewogry — musielibyśmy zwiększyć rozmiar tego tekstu o kilka dalszych stron. Wiele okoliczności złożyło się na to, że dzieła te pozostają zupełnie nieznanymi. Dotyczy to także symfonii, koncertów, muzyki kameralnej, fortepianowej i pieśni. Jest wśród tych zapomnianych, przez nikogo niechciany dzieł, wiele kompozycji wartościowych, bardzo cennych. Oczywiście — nie jest zadaniem słuchacza operowego, czy koncertowego, odkrywanie tych utworów. To powinność polskich muzykologów i wykonawców. Musi on jednak się o tym dowiedzieć. Uroczystość inauguracji nowej polskiej sceny operowej jest dobrą po temu okazją. Jeśli więc te braki w naszej świadomości zostaną kiedyś nadrobione, będziemy mogli dostrzec we właściwym kontekście wielkość Chopina i Moniuszki, ujrzemy ich twórczość nie jako samotne wyspy, ale jako część polskiej kultury muzycznej, nie gorszej od kultur muzycznych innych narodów Europy.

Kultury, która może i powinna być przedmiotem naszej narodowej dumy.

Maciej Negrey

kompozytor i muzykolog, wykładowca Akademii Muzycznej w Krakowie



Kondukt pogrzebu S. Moniuszki na placu Teatralnym w Warszawie. Drzeworyt L. Gorazdowskiego wg rys. K. Pillk. „Tygodnik Ilustrowany” 1872, nr 233. Archiwum PWM



Teatr Wielki w Warszawie. Staloryt. L. Chodźko: *La Pologne historique, littéraire, monumentale et pittoresque*, Paryż 1835–36, t. IV. Z Archiwum PWM

Muzyczna apoteoza kultury szlacheckiej w cieplarni mieszczańskiego teatru

28 września 1865 roku w Teatrze Wielkim w Warszawie miała miejsce premiera *Strasznego dworu*. Przedstawimy wszystkie strony tego wydarzenia — teatr stulecia, autorów opery i ich dzieło.

Teatr XIX wieku był w całej Europie miejscem szczególnym, w Polsce zaś szczególnym podwójnie. Taką szczególność zyskał w pierwszym rzędzie dzięki wielopoziomowej komplikacji swego nowoczesnego kształtu. Był bowiem starym medium społecznej komunikacji, które w XVIII stuleciu z jednej strony uległo instytucjonalizacji i przybrało postać teatru narodowego, co spowodowało powstanie szeregu wyposażonych w ideologiczną misję europejskich scen narodowych, w tym także polskiej, zaś z drugiej strony to medium zostało poddane prawom ekonomii jako dochodowe przedsiębiorstwo, twór komercyjny, reprezentujący władzę pieniądza i — co oczywiste — publiczności, pochodzącej z różnych warstw mieszczaństwa, które wtedy stworzyło własną kulturę i cywilizację, a w tych ramach — własny teatr. Jeżeli pierwsza połowa stulecia była jeszcze burzliwa, a wrzenie rewolucyjne ogarniało coraz to inne kraje, to jego druga połowa przedstawiała się spokojniej. Ambicje kolonialne wyprowadziły większość starc i wojen poza Europę, centrum nowego, globalizującego się świata. Symbolem ówczesnej postaci globalności i (jak zauważył Peter Sloterdijk) „emblemem finalnych ambicji nowoczesności” stał się Kryształowy Pałac, wzniesiony jako Pałac Przemysłu Wszystkich Narodów, miejsce pierwszej wielkiej wystawy światowej w Londynie w 1851 roku.

Kryształowy Pałac, miejsce rzeczywiste, choć dziś już nieistniejące, to zarazem metafora użyta przez Dostojewskiego (a wykorzystana przez Petera Sloterdijka) dla określenia cywilizacji Zachodu, w drugiej połowie wieku obejmującej swym promieniowaniem całą ziemię. Między majem a październikiem 1851 roku ten patetyczny i gigantyczny teatr ludzkich osiągnięć zwiedziło sześć milionów przybyszów, inaugurując w ten sposób nowoczesną masową turystykę. Zbudowany na wzór cieplarni, z wykorzystaniem żeliwnej konstrukcji szkieletowej i zestandaryzowanych szklanych paneli, stał się przełomowym wydarzeniem nie tylko w dziejach architektury, lecz przede wszystkim kultury — wyniósł bowiem mieszczańską nowoczesność traktowaną jako rzeczywistość towarów na poziom mitu, ujętego w ramy powszechnej zabawy. Jako „miejsce spotkania całego świata” przenosił społeczeństwa z wolnego powietrza do luksusowej cieplarni cywilizacji i konsumpcji. Jakkolwiek wtedy jeszcze oddzielał posiadających i cywilizowanych od morza nędzy, podobnie jak piękne dzielnice, stroje czy obyczaje, oferował wykluczonym obietnicę schronienia w przyszłości, spełnioną w wieku XX przez masową kulturę ekranów.

Kryształowy Pałac był „gigantyczną cieplarnią odprężenia” (Sloterdijk), do której należał także teatr, dla kultury mieszczańskiej tego czasu jedno z kluczowych miejsc rozrywki i to w swych obu „wydaniach”: instytucjonalno-misyjnym, propogującym mieszczańską ideologię i mieszczański światopogląd oraz przemysłowo-komercyjnym, tę ideologię i światopogląd wykorzystującym w rozrywkowej praktyce scen bulwarowych, które razem z państwowymi instytucjami tworzyły rynek produktów teatralnych, pożądanego przez widza i wymagającego wykonawczego profesjonalizmu. Taki produkt-spektakl scalał dramaty i muzykę w sposób naturalny, dbając o to, by ich złączenie nadawało mu artystyczny charakter — wciąż bowiem teatru nie traktowano jako sztuki.

W Polsce zabory dodatkowo komplikowały jego sytuację, zwłaszcza w Warszawie, która jako jedyna upodobniała się do europejskich centrów wielkomiejskich. Po klęsce powstania styczniowego teatr ze względów ekonomicznych pozostawał niemal jedyną

publiczną przestrzeń w zaborze rosyjskim z językiem polskim i elementami kultury narodowej. Dzięki temu mieszczańska ciepłarnia teatralna uległa u nas specyficznej modyfikacji, stając się też ciepłarnią uczuć narodowych i emocji patriotycznych, nad którą kontrolno-ochronny parasol rozciągnęła władza rosyjska desygnująca kolejnych prezesów instytucji Warszawskich Teatrów Rządowych. W ich skład wchodziły wtedy dwie sceny – Teatr Rozmaitości przeznaczony dla dramatu i Teatr Wielki, dla opery i baletu oraz bardziej rozbudowanych widowisk dramatycznych. W roku 1865 ta ciepłarnia miała walor nierealnej wyspy polskości, otoczonej morzem nakazów, zakazów i przenikających do codzienności obyczajów zaborczych. W otoczeniu obcych, głównie francuskich dramatów i włoskich oper „hodowano” tu nie drzewka pomarańczowe i egzotyczne kwiaty, lecz na przekór wszystkiemu pielęgnowano polskie sztuki. Możemy więc sobie doskonale wyobrazić, jak wielkie znaczenie mogła mieć w tym kontekście opera oparta na narodowej muzyce i narodowej anegdotyce. Zwłaszcza że dla stulecia ważna była kategoria narodu i narodowości, że stworzyło ono obraz twórcy narodowego, wyrażającego idee, pragnienia i potrzeby własnej zbiorowości. Jedną z takich potrzeb stała się u nas około połowy wieku narodowa opera.

Stanisław Moniuszko (1819–1872) pochodził z kresów i tam żył do 1858 roku. Jeżeli ówczesną Polskę można nazwać peryferiami Europy, to kresy stanowiłyby jej odległy margines. Europejska nowoczesność i takie jej znaki, jak instytucjonalizacja i profesjonalizm, zastępowały w tej przestrzeni amatorskość i lokalność. Rozwijające się na Zachodzie mieszczańskie inicjatywy obywatelskie w typie fundacji, stowarzyszeń, spółek były tu obce, dominował towarzyski obieg informacji i sztuki, przygniatany przez pogłębiającą się prowincjonalizację. Twórczość Moniuszki wybijała się w tej atmosferze, był profesjonalistą, rzemiosła kompozytora uczył się w Berlinie. Kiedy po studiach ożenił się i osiadł w Wilnie, uprawiał jednak głównie ówczesne lekkie gatunki śpiewane, pisał muzykę do sztuk teatralnych, kantaty, serie pieśni. Były to produkty popularne, proste w wykonaniu i łatwe w odbiorze, dostosowane do trudnych warunków kresowych. Z okazji wystawienia w Warszawie jednej ze swych operetek, *Loterii*, poznał romantycznego poetę, Włodzimierza Wolskiego, autora libretta *Halki* (1847), wystawionej w warszawskim Teatrze Wielkim 1 stycznia 1858 roku. „/.../ *Z Halką* rozpoczyna się epoka dla opery polskiej” napisał Józef Kenig w „Gazecie Warszawskiej”. Po tym sukcesie w sierpniu 1858 roku Moniuszko został dyrektorem opery polskiej w Warszawskich Teatrach Rządowych obok Jana Quattriniego, prowadzącego operę obcą.

Po jednoaktowym *Flisie* (1858, tekst Stanisława Bogusławskiego), 7 lutego 1860 roku miała miejsce premiera trzyaktowej *Hrabiny* z librettem Wolskiego, „operę lekkiej, z muzyką niezmiernie przystępności”. Następnie znów jednoaktowa opera *Verbum nobile* (1860) poprzedziła powstanie czteroaktowego *Strasznego dworu*. Tym razem autorem obu librett był Jan Chęciński (1826–1874), aktor, lecz przede wszystkim reżyser teatrów warszawskich, wykładowca w szkole dramatycznej, tłumacz sztuk i librett operowych, dramaturg, podobnie jak Moniuszko reprezentujący nie tyle romantyczną, ile biedermeyerską praktyczną i popularną orientację artystyczną. W jej ramach kategoria narodowości przybierała formę rodzinno-domową i rodzajową, nie rezygnując wszakże z fundamentów europejskiej sztuki. Twórcy biedermeyera czerpali z klasycyzmu, sentymentalizmu i akademizmu, z romantyzmu i realizmu, uprawiali tradycyjne formy dramatyczne, szanując potrzeby przeciętnego widza. Proponowali zatem sztukę o popularnym charakterze, syntetyczną i eklektyczną, doskonale pasującą do ówczesnej ciepłarni teatralnej, tworząc grunt dla hodowli najróżniejszych kwiatów nie tyle wyszukanych, ile rodzimych, choć delikatnych, bo utrzymanych w estetyce idealistycznego realizmu.

Biedermeyer szanował tradycję, a w jej ramach uznane gatunki dramatyczne, które lubiła publiczność. Dlatego w twórczości Moniuszki znajdziemy cały ich szereg – operetkę, sielankę, fraszkę dramatyczną, komediooperę i operę komiczną, melodramat zbliżony do tragedii losu, tragedię liryczną. Wśród nich – *Strasny dwór*, operę komiczną o narodowym charakterze, leciutko patyną pięknej przeszłości muśniętą. Jej historyczność nie jest wydarzeniowa, lecz kulturowa i ujawnia się już w pierwszej scenie, gdy po (jakiejs) zakończonej wojnie do domu wracają towarzysze pancerni. Drukowane w 1895 roku libretto



Jan Chęciński. Drzeworyt A. Regulskiego wg fot. J. Mieczkowskiego. Archiwum PWM

Aria Miecznika

Kto z mych dziewczek serce której
W cnych afektów wplączę nić,
By uwieńczyć swe konkury,
Musi dzielnym człkiem być.
Piękną duszę i postawę
Niechaj wszyscy dojrzą w nim,
Śmiało oko, serce prawe,
Musi mieć i spletać w jeden rym.
Musi cnót posiadać wiele,
Kochać Boga, kochać bratni lud,
Tęgo krzesać w karabelę,
Grzmieć z gwintówki gdyby z nut!
Mieć w miłości kraj ojczysty,
Być odważnym jako lew,
Dla swej ziemi macierzystej,
Na skinienie oddać krew!
Niech mu będzie chęć nieznaną
Lżyć obyczaj stary swój,
Niech kontusza i żupana
Nie zamienia w obcy strój.
Kto nie przyjdzie w sercu taki,
Kto za fraczek oddał pas,
W domu tym na koperczaki
Nadaremnie straci czas!
Kto z mych dziewczek serce której
W cnych afektów wplączę nić,
Musi dzielnym człkiem być,
Mieć w miłości kraj ojczysty,
Być odważnym jako lew,
Dla swej ziemi macierzystej
Na skinienie oddać krew.

Jan Chęciński

(niezgodnie z polskimi realiami) głosi: „Rzecz dzieje się w pierwszej połowie zeszłego stulecia”, stanowiąc po prostu sygnał dawności. Daleką przeszłość podkreśla zespolenie dwóch inicjalnych toposów, splecionych z motywem muzycznym, znamienne dla naszej staropolskiej literatury: pierwszy to topos Cyncynata, żołnierza/oracza, zamieniającego miecz na pług zależnie od okoliczności, drugi – topos świętego domu rodzinnego. Z ich zespolenia zostaje wyprowadzony topos trzeci, kilkakrotnie powracający w słowie i muzyce – pochwała stanu kawalerskiego (*Nie ma niewiast w naszej chacie, // Wiwat! Semper wolny stan!*) sprzężona z pochwałą rycerskich cnót i aluzją do rycerskiej przeszłości, co w dobie postycyziowej działało na widza tak silnie, że odbierano tę scenę jako aluzję do powrotu powstańców.

Jeśli się bliżej przyjrzeć tkance dramaturgicznej *Strasznego dworu*, rzuci się w oczy jej schematyczność i emocjonalna kliszowość. Mamy tu cały zestaw elementów popularnej komedii dworskowej zamkniętej szczęśliwym zakończeniem: „cichy dworek modrzewiowy”, „chatę praajców”, „cienistą lipę”, solidarystyczny obraz „wieśniaczek czeladki” witającej panów chlebem i solą, odwiedziny w sąsiedztwie (w wielu komediach wyjazd lub przyjazd rozpoczynają akcję), swaty, panny przy krosnach (z przesłicznym chórem dziewcząt *Spod igielek kwiaty rosą*, traktowanym jako „tchnienie polskości”), wróżby z lanego wosku w noc sylwestrową, wzór człowieka, jaki wyśpiewa Miecznik, chór myśliwych i spór o dzika, kłatwę i mniemane duchy prababek (z odwiecznym motywem przebrania panien), podstęp rywala i plotkę o rzekomej krzywdzie sierocy, ciężącej na dworku Miecznika (w oryginale była „harbiących usług zapłata”, co sugerowało grzech patriotyczny), obraz matki czuwającej nad synami, który stanowi aluzję do obrazu Polonii, kulig z prowadzącym go Arkinem-przebrany intrygantem Damazym... Cała opera stanowi apoteozę domowego obyczaju szlacheckiego, który jest tu traktowany jako narodowy wzór kulturowy przekazywany od pokoleń, tworzący całościowy obraz świata przedstawionego. Ojczyństwo, rodzimowość, domowość z wpisanymi w nie matrycami obyczajów rycerskich, ziemiańskich i biesiadnych tworzą tu podłoże szlacheckiej zasady kulturowej, na której opierają się zachowania, związki krwi, wspólnota poglądów, interesów, relacje towarzyskie i sąsiedzkie jako podstawowe tworzywo obrazu „starodawnej” polskości. Świat ten nie jest rozległy, otwiera się jedynie na sąsiedztwo, z obowiązującymi zasadami gościnności, z katalogiem cnót obywatelskich, gdzie spotykają się dawne ideały szlacheckie i nowe, mieszczańskie – skrzętność, umiarkowanie, wizja małego rodzinnego szczęścia z kochaną kobietą, cudowny azyl wśród ludzi dobrych i zadowolonych z tego, co posiadają, nie znających jeszcze kapitalistycznego pożądanego pieniądza, skomercjalizowanej moralności i ożenków bez miłości. To świat kontrastowy do realnego, już niemożliwy w 1865 roku, ale nader pociągający jako znak wielkiej i zacnej przeszłości, która kiedyś była naszym udziałem. W tej operze ocalają go dla potomnych zwyczajni prości szlachcice, mali i skromni, ale cnotliwi i szlachetni.

Wszystko to pochodzi z idealistycznej pięknej fikcji ciepłarnianej – poczynając od staropolskiego stroju, pancerza, hełmu, kontusza, od rekwizytów takich jak krosienka, portrety rodzinne, broń, siodło, stary zegar czy proste znaki narodowego obyczaju, a kończąc na postaciach wiernego starego sługi bohaterów, Macieja i klucznika Miecznika, Skołuby. Komedia przekazuje na widownię aurę nienaruszalnego ładu społecznego i moralnego wspartego uporządkowaną formą dramatyczną i muzyką opartą na rodzimych motywach. Elementy realistycznego obrazu zanurzone zostały w rzeczywistości po trosze już baśniowej, po trosze pamiątkowej uświęconej przez czas ziemiańskiej idylli dworskowej. Ta wizja nie znała dramatu ani tragedii, była harmonijna i jasna. Wojna została poza nią już w pierwszej scenie opery, gdyż w rodzimym rajku groźby obciążenia uszu lub zabicia pozostawały jedynie w sferze słowa. *Strasny dwór* stanowić mógłby historyczną (lub raczej niby-historyczną) odmianę późniejszej tzw. słonecznej komedii, wywodzonej przez pozytywistów od Fredry.

Forma operowa ujawniała wzniosłość prostoty, ułatwiała dokonanie syntezy różnych pierwiastków: ckliwych i pospolitych, komicznych i heroicznych, lirycznych i rozrywkowych, wysokich i niskich (jak scena z III aktu z plotącym bez ładu i składu Maciejem). Ani fabuła, ani muzyka nie były dramatyczne, ale ta druga okazywała się niezwykle ważna. Podkreślała rodzimowość użyciem znanych rytmów nawiązujących do tańców narodowych, jak polonezowa aria Miecznika *Bowić się jak chcemy, mozem* czy biały mazur kuligowy,

ale także tonów heroicznych, lirycznych (jak malarska aria Stefana, „arcystarowiecki kurant” o „minorowej melodii w ruchu polonezowym” *Boże mój! ...melodia ta*) czy biesiadnych toastów i wiwatów, ze standardowym finałem w typie Fredrowskiego „kochajmy się”.

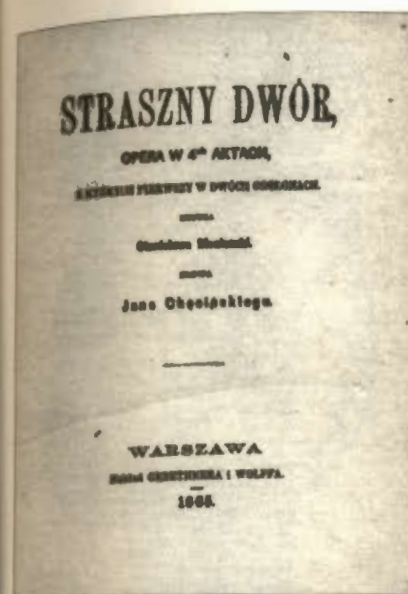
W przeciwieństwie do *Halki*, traktowanej przez władze rosyjskie jako bezpieczniejsza, która zadomowiła się na warszawskiej scenie, *Straszny dwór* nie miał takiego szczęścia. Jak pisze Moniuszko – „matka nasza, cenzura” wydała zakaz po trzecim przedstawieniu. Gdyby nie to, może stałoby się tak, jak we Lwowie, gdzie grano tę operę od sezonu 1876/77, słusznie przenosząc akcję na początek XVII wieku i gdzie jej tryumf przewyższył sukces *Halki*. Znamienne są bowiem słowa warszawskiego recenzenta „Gazety Muzycznej i Teatralnej”: „Najpierwsze wrażenie, jakiego doznałszy od razu, było uczucie szczególnego zadowolenia, jakiejś błogości; jakiejś wewnętrzne ciepło, jeśli wolno się tak wyrazić, opanowało nas, gdyśmy słuchali tej muzyki tak swojskiej, tak naszej, że mimowolnie poczuwaliśmy się do pewnej solidarności z kompozytorem, który – zdawało się – jakby nam, słuchaczom, wyjął z piersi jakąś cząsteczkę naszej duszy, i tę ozdobił, i upiększył, ułożył w cudną całość i to wszystko nam do podziwu przedstawił.” Magia muzyki uszlachetniła schematyczne libretto, nadała mu walor dawnoszlacheckiego autentyku, uczyniła znakiem kultury całego narodu. W mieszczańskich ciepłami wywoływała obraz cnotliwej szlacheckiej przeszłości, oferując widowni chwilowe optymistyczne schronienie przed gorszą teraźniejszością dzięki dziełu „najwięcej ze wszystkich narodowemu” (Bolesław Wilczyński w książce poświęconej Moniuszce z 1874 roku) i „najwyższe walory artystyczne ujawniającemu” (Leon Schiller w 1955).

Moniuszko nie tylko odmienił los polskiej opery, ale także dowiódł, że w mieszczańskich ciepłami teatralnej doskonale mieściło się „serce domu polskiego”, które nie biło w rytmie mieszczańskiej ideologii, a sugestywny obraz muzyczno-teatralny mógł ocalić i uwznioślić je dla potomnych. Na moment przed wejściem do ciepłarni krytycznych sztuk Ibsena czy Strindberga, niszczących mieszczańskie cywilizacyjne samozadowolenie, stworzył delikatny, nostalgiczny i idealny świat szlacheckiej kultury, do którego nie było już powrotu.

prof. Dobrochna Ratajczakowa
kierownik Zakładu Dramatu i Teatru w Instytucie Filologii Polskiej
Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu



Stanisław Moniuszko. Z programu do opery „Straszny dwór”, Teatr – Opera Narodowa 1995



Porcja kremu z ziarnkiem pieprzu

W najpopularniejszej dziś kopalni mniej lub bardziej wiarygodnych informacji i opinii, w Wikipedii, przeczytałam niedawno takie oto zdanie na temat *Straszego dworu*: „Dzieło w znakomity sposób oddaje tragicznego ducha tamtej epoki”. Do osobliwości niektórych orzeczeń umieszczanych w Wikipedii zdążyłam już przywyknąć, ale to zacytowane powyżej wzbudziło we mnie poważną wątpliwość, czy jego autor na pewno miał bezpośredni kontakt z Moniuszkowską operą, która, wzięta jako całość i przypiecztowana finalowym mazurem, jest przecież istną eksplozją optymizmu. Oczywiście, to nie lektura Wikipedii spowodowała napisanie niniejszego tekstu, ale bez wątpienia wzmocniła kielkujące we mnie poczucie, że warto podważać, naruszać, kwestionować schematy recepcyjne związane z tym dziełem, w swoim czasie całkiem uzasadnione i zrozumiałe, ale dziś coraz bardziej oddalające nas od *Straszego dworu* takiego, jakim on w istocie jest.

Przemawia też za tym deklarowana ponadczasowość *Straszego dworu*, ranga dzieła klasycznego, jaką uzyskała opera sygnowana nazwiskiem kompozytora narodowego, patriotycznego, sztandarowego. Wcale nie zamierzam z taką wizją walczyć, jest mi ona do pewnego stopnia bliska; nie chodzi mi też o to, by strącać Moniuszkę z pozycji najwybitniejszego twórcy polskiej opery XIX wieku, pioniera, który wytyczył szlak. To zresztą temat na zupełnie inne rozważania. Jeśli jednak chcemy dziś – a zapewne chcemy – podtrzymać przekonanie o takiej właśnie, nieprzemijającej wartości tej opery, to nie trzeba unikać prób odświeżania sensów lektury, uciekać od szukania w tym dziele czegoś, co odnosiłoby się bliżej do naszej współczesności niż wyidealizowany, pogodny, ale nie budzący już niegdyś żywych emocji, obraz. Klasyczne, kanoniczne, ważne dzieła nie boją się eksperymentu; nie obracają się w ruinę dlatego tylko, że kolejne generacje przymierzają się do nich na własny sposób. Myślę, że *Straszny dwór*, jako dzieło wybitne, a przy tym ujmujące urodą muzyczną, zasługuje na to, by od czasu do czasu zrewidować sposób podchodzenia do jego teatralnych realizacji, by wyjąć je z gablotki i odrobinę przewietrzyć. Okolicznościowe realizacje mają bowiem to do siebie, że pod bezpiecznym, bezdyskusyjnym hasłem kulturowania i chronienia tradycji kryją się nieraz wykonania pozbawione życia, mieme, co najwyżej poprawne, a nawet jeżeli świetne technicznie, to tak bardzo przewidywalne, że grzęzną w utartych koleinach i pełnią już tylko – smutną z punktu widzenia sztuki – funkcję materiału służącego publiczności do kulturalnego spędzania wieczoru. Klasykę pod taką postacią łatwo odesłać na emeryturę, a idzie w końcu o to, żeby dzieło Moniuszki pozostało wiecznie młode.

Libretto Jana Chęcińskiego, jak większość librett operowych, jest zdominowane przez muzykę i jej podporządkowane, ale stanowi przecież podstawowy, wyjściowy nośnik treści. Chęciński miał w warszawskim teatrze pewną pozycję jako aktor, pisarz i pedagog, nie wynoszono go jednak specjalnie jako autora dramatycznego. Był w swoim czasie pisarzem popularnym, ale nie podziwianym. Po jego śmierci Sienkiewicz poświęcił mu w „Gazecie Polskiej” nekrolog-wspomnienie¹. Choć w nekrologach zwyczajowo podkreśla się zalety zmarłego, a pomija milczeniem albo minimalizuje jego niedostatki i wady, Sienkiewicz pisał z uznaniem i ze współczuciem o człowieku (skromnym, cierpiącym na ustawiczne niedobory pieniężne, niedocenianym), odnosząc się jednakże do pisarstwa Chęcińskiego, nie próbował udawać bezkrytycznego entuzjazmu dla kolegi po piórze: temat librett przemilczał zupełnie, komedie chwalił wstrzemięźliwie i nie szczędził uwag, wskazując, między innymi, brak „wysokiego lirycznego polotu”, podkreślając pewną powierzchowność w traktowaniu (nawet domagających się uwydatnienia i krytycznego

1 H. Sienkiewicz, *Jan Chęciński. Wspomnienie pośmiertne*, „Gazeta Polska” 4 I 1875 nr 2.

ujęcia) problemów, wreszcie — brak rzeczywistej oryginalności pomysłów i stylu. To ostatnie jest prawdą także w odniesieniu do *Strasznego dworu*: zestaw powołanych do istnienia postaci udowadnia nie mniej jasno niż treść, ile Chęciński miał do zawdzięczenia Aleksandrowi Fredrze. Zarówno sposób kompletowania, ustanawiania relacji łączących bohaterów, jak układ akcji dramatycznej, przypominają Fredrowskie komedie. I tak, na przykład, Hanna i Jadwiga oraz przypisani im Stefan i Zbigniew stanowią odbicie czworga bohaterów *Ślubów panięskich*, z tą tylko różnicą, że przyrzeczenie pozostawania w stanie bezżennym składają tu mężczyźni. Zaś scena niespodziewanego przyjazdu pani Cześnikowej do złudzenia przypomina początek *Dam i huzarów*: pływający się w rozkoszach życia bez kobiet wojskowi doznają prawdziwego wstrząsu, kiedy zniemacka najeżdżają ich kawalerski dom trzy straszne siostry Majora i przywożą groźną dla zaprzysięgłych samotników ponienkę na wydaniu. Jest też Damazy, pieczeniarski, niezręczny intrygant i ośmieszony zalotnik z niejasnymi apetytami na wiano którejś z mieczników. Porzucił polski strój szlachecki i nosi się po niemiecku, we fraku i peruce, co dyskwalifikuje go w oczach Miecznika i jego córek i czyni zeń bohatera tyleż komicznego, ile nieprzyjemnego. Rodzinne podobieństwo z Papkinem narzuca się nieodporcie. Podobne zapożyczenia potwierdzają opinię o wtórnym talencie Chęcińskiego, ale powiedzmy uczciwie, że powoływanie się (nawet w takiej formie) na Fredrę oznaczało w tamtej epoce wpisanie się w najlepsze tradycje polskiej komedii i nie przynosiło autorowi-naśladowcy dyshonoru.

W przywołanym wspomnieniu Sienkiewicz skomentował również zalety pisarstwa Chęcińskiego, które jednak wyżej docenione zostały przez publiczność niż przez krytyków: „[...] w utworach jego nie masz złości ani zawiści, ani gorączkowego niepokoju. Nawet ironia jego, pogodna i uciészna po staropolsku, wesoła jest raczej niż zjadliwa”². To słowa odnoszące się do prac dramatycznych, niemniej można by je równie dobrze zastosować do libretta *Strasznego dworu*, które takie właśnie jest. „Pogodna uciészność” tego libretta okazała się jednakowoż mieczem obosiecznym. Rozbraja odbiorców i nastroja ich z miejsca przychylnie (zarówno wobec samego utworu, jak wobec rysowanej w nim wizji świata), ale z drugiej strony usypia w kolejnych realizacjach chęć radykalnego odświeżenia interpretacji, nie wywołuje przekornego pragnienia, by rzucić na treść inne, może ostrzejsze, podające pod nieoczekiwanym kątem światło. Mało tego: próby podejmowane w tym kierunku (bo jednak kilka podjęto) spotykały się raczej z ostrożnym, a bywało nawet, z niechętnym przyjęciem. Jan Chęciński nie był w zasadzie specjalistą od kostiumowej komedii historycznej, w dorobku miał kilka wesołych dramatów, chętnie jednak lokował je we współczesnych realiach. Moniuszko byłby więc znacznie pewniejszy efektu „historyczno-narodowego”, gdyby libretto pisał mu kto inny.

Czy więc jest *Straszny dwór* skazany nieodwołalnie i dożywotnio na los „dyżurnej opery narodowej”, wystawianej najpierw ku pokrzepieniu serc, a potem na jubileuszowe pamiątki tegoż pokrzepiania, w szczególnych przypadkach pełniąc jeszcze funkcję produktu eksportowego? Pytam, bo zdaje mi się, że dziś można by już potraktować ją po prostu, jako pełną wdzięku operę komiczną, osadzoną w uogólnionych realiach Polski XVIII-wiecznej. Opera pisana była, gdy trwało powstanie styczniowe (Aleksander Poliński wnioskował z korespondencji Moniuszki, że pod koniec listopada roku 1863 gotowy był co najmniej szkic muzyki do trzech aktów³), i na tym etapie nie było jeszcze chyba powodu, by wieszczyć krwawą klęskę i długotrwałe represje. Gra toczyła się o wysoką stawkę i było kosztowna, ale trudno zakładać, by powstańcy szli do walki o sprawę z góry przegraną. Optymizm i pogoda opery rymowałyby się zatem z ówczesnymi nastrojami i nadziejami. Nim jednak doszło do premiery, upłynęły dwa lata, zryw zakończył się tymczasem przegraną, której następstwa znamy doskonale nie tylko z lekcji historii, ale również z jej rozmaitych odbić literackich. Nie było czego obracać w śmiech — a jednak autorzy nie zmienili tonacji, a w postawie Moniuszki można podejrzewać nawet pewien podskórny upór, by nie poddać się tragicznemu patosowi chwili. Sugestywnym tropem wydaje się fakt, że kompozytor, wbrew wyczuwalnym oczekiwaniom, nie zamierzał stworzyć opery podniosłej,

² Tamże.

³ Zob.: Aleksander Poliński, *Moniuszko*, Kijów — Warszawa — Kraków 1914, s. 36-37.



poważnej, wzniosłej patriotycznej — czyli takiej, jaką „należałoby” napisać wobec niedawnej porażki powstania⁴. Pozostał przy lekkiej komedynie o dość nieskomplikowanej i łatwej do przewidzenia akcji, ozdobionej w kilku miejscach niezobowiązującymi odniesieniami do dawnego obyczaju i etosu Polonusa-tradycjonalisty. Akcja toczy się w epoce saskiej — skomplikowanej politycznie i dosyć burzliwej, to prawda, ale na temat tych komplikacji nic się w librecie nie mówi, więc przyjąć należy, że Chęciński nie zajmuje się w swoim tekście sprawami o takim, na przykład, ciężarze, jak rozważanie czynników prowadzących do utraty państwowości albo szukanie jej przesłanek. Wizja bohaterskich szlachciców opiera się także na bardzo niekonkretnych przesłach — deklaracje i hasła mogą równie dobrze być puste, weryfikacji bowiem nie podlegają.

Ostatecznie więc to przede wszystkim muzyka Moniuszki, artystycznie przetworzone motywy ludowe i narodowe, zadecydowała o wymowie utworu, ona nadała mu charakter; to muzyka upoważniła do pójścia w odczytania metaforyczne, nośne aluzyjne. W arii z kurantem, która bywa wymieniana w szeregu najbardziej „patriotycznych” fragmentów tej opery, Stefan śpiewa jedynie o wspomnieniu z dzieciństwa, o utraconych rodzicach — dopiero melodia kurantowa (polonez w tonacji molowej) i wskazanie interpretacyjne, by frazę „Matko moja miła...” śpiewać z mocą, nasuwa myśl, że chodzić tu może o coś więcej niż najdosłowniej rozumiany dom rodzinny, a „skon matki” jest figurą utraty ojczyzny. Dopuszczone w warszawskim teatrze libretto zostało uprzednio starannie ocenzone — w rezultacie np. Miecznik nie wyśpiewywał ryzykownych słów, że jego przyszli zięciowie winni „dla ojczyzny ratowania na skinienie oddać krew”, wydawało się zatem, że powodów do obaw nie ma, a przedstawienie zagra jedynie rodzajowością i niegroźną sielanką „dworkowego” historyzmu. Kiedy jednak swoją arię wyśpiewał Miecznik na nutę dumnego, a nawet trochę zadziomego poloneza, tekst przestał mieć znaczenie, bo charakterystyczna muzyka dobitnie wyraziła to, czego nie było w słowach. Wystarczyły trzy spektakle, by cenzor spostrzegł, że pracowite okrawanie libretta nie na wiele się zdało, i zdjął operę z afisza. Moniuszko w jednym z listów do zaprzyjaźnionego Edwarda Ilcewicza nazwał całą tę sytuację „kremem z pieprzem”, trochę trudną do przelknięcia kompozycją społecznych i urzędowych reakcji na nową operę: obok prasowych komentarzy i uznania publiczności — radykalna decyzja zawieszenia dalszych przedstawień. Budowanie legendy zaczęło się więc już wtedy, gdy cenzor, zamiast pozwolić publiczności cieszyć się uradziwą operą, dostrzegł w niej rozsadtak wyrotowych nastrojów i własnoręcznie pokazał palcem, jak należy czytać ten utwór, w jakim go osadzać kontekście i jak szukać w nim niebezpiecznej metaforyki. Jeśli ktokolwiek miał podczas premiery wrażenie, że ogląda po prostu stylową komediooperę, to teraz zyskał pewność, że był w błędzie.

To jasne, że bywalcy warszawskiego teatru w roku 1865 byli świetnie wyćwiczeni w szkole czytania podtekstów i mieli pełne prawo powziąć przekonanie o solennie patriotycznym charakterze tej opery, tyle że ukrytym poza padającymi ze sceny słowami. Rodzajowy kostium historyczny, *nota bene* skrojony bardzo umownie, mogli odbierać jako porozumiewawczy sygnał, odwołanie do czasów minionej swobody i przemyślny instrument do gier z cenzurą.

W historii wystawień *Strasznego dworu* — i tej najdawniejszej, i tej całkiem niedawnej — zdarzały się niekiedy zabiegi, które miały na celu ukonkretnienie i wzmocnienie politycznych odniesień. Dwa przypadki tego rodzaju wydają mi się szczególnie znamienne. We Lwowie roku 1877 realizatorzy, nie krępowani tak ostro odgórą „opieką”, jak w Warszawie, przywrócili pierwotny tekst libretta, to im jednak nie wystarczyło. Zdecydowali się przenieść akcję o stulecie wstecz i z towarzyszy poncemych zrobić skrzydlatych husarzy — uderzenie w bardziej rozpoznawalny schemat i ulokowanie akcji w czasach niekwestionowanej potęgi oręża Rzeczypospolitej z pewnością dobitniej przemawiało do odbiorców niż

⁴ Tak pisze o tym monografistka opery warszawskiej tego okresu: „Po sukcesach *Halki*, *Flisa*, *Verbum nobile* i *Hrabiny* oczekiwano od Moniuszki nowego, poważnego i narodowego dzieła. W *Strasznym dworze*, napisanym do libretta Jana Chęcińskiego, Moniuszko pozwolił sobie jednak zignorować postulaty krytyki, stworzył operę posiadającą olbrzymi ładunek treści narodowych, ale ubrał ją w kostium „półserio” i wprowadził liczne akcenty komiczne”. (A. Wypych-Gawrońska, *Warszawski teatr operowy w latach 1832-1880*, Częstochowa 2005, s. 230.)

podczas warszawskiej prapremiery. Można powiedzieć, że w teatrze lwowskim panował konstruktywny optymizm i radosny patos — klimat w ówczesnych realiach szczególnie pożądany. Ponad sto dwadzieścia lat później w Warszawie Andrzej Żuławski postąpił przeciwnie, wprowadzając w tę komiczną operę ton nieledwie martyrologiczny. Akcją ulokował dla odmiany znacznie później, w okresie, gdy *Straszny dwór* wchodził na scenę, a więc po powstaniu styczniowym. Zamiast ucztujących wesoło rycerzy, w pierwszym obrazie pojawili się poranieni buntownicy w bandażach, pokonani i złamani kłęką⁵.

Obie te inscenizacje — choć tak różne między sobą — łączą wyraźne dążenie do upolitycznienia *Straszego dworu*. I okazało się, że w obu przypadkach trzeba było w tym celu wyjść dość daleko poza to, co w tej operze dane: przesunąć czas akcji, przebrać bohaterów, budować sensory przekraczające granice samego dzieła. Płynie stąd, w moim przekonaniu, pewien wniosek: *Straszny dwór* nie jest w gruncie rzeczy utworem ani narodowo-patriotycznym, ani politycznym — żeby mu nadać aż tak zobowiązującą wymowę, trzeba się posunąć do pewnych zabiegów adaptacyjnych, coś przerobić, coś dodać, coś nadbudować. Albo — jak na warszawskiej prapremierze — doszukiwać się podobnych treści, umieszczając je w domyślnym kontekście, w którym nawet najbardziej niewinny tekst będzie odbierany jako przejrzyta aluzja.

Co będzie, jeśli przestaniemy patrzeć na *Straszny dwór* bez obowiązkowej patriotycznej przesłony, jeśli zwalczymy pokusę wymacywania drugiego dna, poprzestając na tym, co zostało napisane? Myślę, że nic strasznego nie nastąpi: stanie przed nami opera komiczna w pełnej krasie, nasycona bardzo swojskimi treściami, ale lekka, bo obyczajowa raczej niż polityczna. Wciąż będzie traktować o naszych polskich sprawach, tyle że przestanie być lekcją Wielkiej Historii, w której „narodowe” oznacza przede wszystkim „heroiczne”.

Można by więc rozluźnić konwencję, uchylić dyktat tradycji i zająrzeć do *Straszego dworu* „w poprzek”, poza schematem, który, powielany w nieskończoność, blaknie coraz bardziej. I nie dlatego nawet, by nudził nas szlachecki sztafaj, koloryt dworski czy nostalgiczne przywołanie sarmackiego mitu. Lepiej jednak radzi sobie z tym film, który dysponuje możliwościami ludzenia odbiorcy, pozwala mu wskoczyć w przeszłość, poczuć się świadkiem i uczestnikiem innego czasu. W teatrze, a tym bardziej teatrze operowym, konwencjonalność zabija iluzję — rzadko dziś dajemy się „nabierać na koloryt” i realistycznie traktowaną rodzajowość. Powinność poszukiwania jej w materiale inscenizacyjnym *Straszego dworu* i drobnozgowego oddawania w spektaklu nie jest bezwzględnie wiążąca. Powiedziałabym nawet, że dystans byłby bardzo wskazany. Chęciński i Moniuszko stworzyli przecież nie tyle komedię realistyczno-historyczno-obyczajową, ile świadomie konstruowany, radosny mit. Historyczne wydarzenia, ich znaczenie — te sprawy pozostają zupełnie poza polem ich zainteresowań. A skoro tak, to i dziś tym bardziej nie można tego tekstu i tej muzyki rozumieć inaczej niż jako mit właśnie. Czytany wprost, bez ukonkretniającej aluzyjnej „nakładki”, nawet w wersji niecenzurowanej, brzmi w gruncie rzeczy dość niewinnie, choć wiele w nim sentymentu dla dawnej, staropolskiej tradycji, dla ówczesnego obyczaju, choć obraz wyprowadzony z emocjonalnego wspomnienia (wyobrażenia? opowieści ojców i dziadków?) jest w oczywisty sposób idealizowany, oczyszczony z jakichkolwiek elementów komplikujących czy zanieczyszczających sielankowe piękno niepowrotnej przeszłości.

Wydaje mi się, że libretto tej opery może się stać wyzwaniem interpretatorskim, o ile zechcielibyśmy przy jego pomocy pokazać, jak daleko mit, tworzony przez XIX-wiecznych piewców przeszłości, odbiega od obrazów, malowanych przez współczesnych tamtym wydarzeniom. Pomogłoby w tym chyba skonfrontowanie tej wygładzonej wizji z autentycznymi tekstami szeroko rozumianej epoki sarmackiej, które odbijają nie tylko urok, ale i zabrudzenia ówczesnej rzeczywistości. Taka konfrontacja nie skompromituje mitu (to z definicji niemożliwe!), za to pozwoli postawić sobie pytanie o funkcjonowanie, potrzebę i miejsce tegoż mitu w naszym świecie.

⁵ Późniejsza inscenizacja Laco Adamika poszła nawet dalej, przenosząc akcję pierwszej sceny z gospody do lazaretu.



„Straszny dwór” w Operze Warszawskiej w 1963 roku. Prolog. Na pierwszym planie Bogdan Paprocki (Stefan) i Bernard Ładysz (Zbigniew). Z Archiwum Teatru Wielkiej Opery Narodowej

W zagmatwanej historii Rzeczypospolitej pierwszej połowy XVIII stulecia trudno wyłowić wątek, który z grubsza przystawałby do przedstawionej w operze sytuacji, lepiej się więc nie zastanawiać, jakie poglądy prezentowali Zbigniew, Stefan i Maciej, ich mentor, ani do czyjego należeli stronnictwa — najbardziej logiczne wydaje mi się przypisanie ich do frakcji „leszczyńskiej” — bo i młodzieńcom, i Maciejowi, który chłopców wychował i „ustawił”, bliżej pewnie było do „Lasa” niż do saskich Wettinów. W każdym razie autor libretta postąpił sobie nadzwyczaj dyplomatycznie i, jak na budowniczego mitu przystało, nie wdał się w bliższe określanie, na czym polegał i jak (poza przywiązaniem do polskiego stroju i towarzyszącymi mu rekwizytów) wyrażał się patriotyzm bohaterów *Straszego dworu*.

Skąd wracają Stefan i Zbigniew? Z wyprawy wojennej, oczywiście, i to ze zwycięskiej — tak brzmi prawidłowa odpowiedź, możemy o tym czytać w licznych omówieniach. I w pierwszym odruchu mamy ochotę w to uwierzyć. Jeśli jednak weźmiemy do rąk tekst (nie streszczający sumariusz!), to okaże się, że niczego na temat przedakcji z niego się nie dowiemy. Skoro zaś tekst tak starannie omija sprawę jakiegokolwiek „wojennej potrzeby”, to nie wiadomo właściwie, dlaczego wciąż podtrzymuje się — zrozumiałby tylko w czasach politycznego uzależnienia — domysł, że Stefan i Zbigniew wracają ze zwycięskiej wyprawy. Zastajemy mężczyznę wprowadzającego broń, ale przy biesiadzie w gospodzie (w wydaniu libretta z 1865 tylko tyle, w innych — mowa o gospodzie obazowej), a całe towarzystwo nie wygląda bynajmniej na zbiedzone walką, rannych ani na lekarstwo — wszyscy świeży, weseli, pod dobrą datą (przelewają przecież wino, nie krew) i... zdaje się, że trochę już znudzeni jałowym paradowaniem „piórno, szabelno i ostrożno”, skoro Stefan odzywa się w te słowa: „Zamiast beczynnicy [sic!] służyć w żołnierce, / Wracamy z bratem w domowy próg”. Nieźle zresztą pobalowali — didaskalia określają porę jako wieczór, ale naprawdę jest znacznie później: Maciej nawołuje do drogi, ba... zaraz świta — miłe spotkanie towarzyskie trwała więc całą noc. I gdzie tu ślady po bitwie? Nigdzie. Żjadliwa literatura sowizdrzalska bezlitośnie sobie kiedyś udzierała na takich rzekomych bohaterach, którzy obnosili broń i podzwaniiali ostrogami, ale pożytku z tego wiele nie było. Nic więc dziwnego, że bracia, chłopcy rozsądni, wolą wrócić do domu niż błąkać się po bezdrożach i deklarować gorliwość w obronie matki-ojczyzny...

Oczekująca ich w rodzinnym majątku służba także nie wspomni ani o żadnych stoczonych potyczkach, ani nawet o niebezpieczeństwie (choć wieści dochodzą: wiadomo nawet, którego dnia młodzi stolnikiewiczowie mają wrócić!), ale za to chłopcy i dziewczęta zdradzają, że bracia opuścili dom „w pogrzebnym dniu rodzica” — czyżby po śmierci ojca-patriarchy nabrali wiatru w żagle i postanowili wyrwać się nareszcie w szeroki świat? Nie wiadomo nam nic o ich żołnierskich temperamentach i skuteczności w walce, za to dość rzeczowo wypowiadają się na temat nadszarpniętych finansów: planując odwiedzin u sąsiadów, za pierwszy punkt programu uznają odzyskanie pieniędzy, które ich ojciec, zdaje się, dość chętnie pożyczał panom braciom. Z tego samego powodu planują też wkrótce odwiedzić Miecznika („Koniecznie, tam największy dług!” — naciska Zbigniew). Jeszcze parę lat w stanie kawalerskim i wyrosłoby z nich istni Twardosze — nie darują nikomu, nie ma tylko mowy, trzeba to przyznać uczciwie, o procentach. Sygnałem pewnej delikatności jest decyzja, by objechać sąsiadów osobiście, nie posyłać umyślnych z bezdusznym monitem o zwrot pożyczek. Ale i Fredrowski Jańcio Twardosz także osobiście odwiedzał swoich dłużników, dla wszelkiej pewności, ba, jak wiadomo, przez posły wilk syty nie będzie...

W zakrapiane spotkanie w koszarowej kantynie wślizguje się niepostrzeżenie inny temat typowy — kobiety. Żenimy się? W żadnym wypadku! Po co nam żony? Prawdziwe męskie życie nie może się kręcić wokół żon. Męskie życie to męska przyjaźń, która trwa ponad wszystkim: żadnych bab, żadnych pieluch, żadnych zmiękczejących czynników. My, twardziele, zorganizujemy sobie życie po swojemu, a naszą rodziną będą ci wypróbowani, z którymi czołgaliśmy się w błocie z nożem w zębach i barwami wojennymi na twarzach („Maciej będzie gospodynią, Maciej będzie powiernikiem, / Maciej będzie i szafarzem / Maciej będzie i klucznikiem, i piwnicznym, i podczaszym...”). Cywile idą pod pantofel, obrastają w dzieci i hodują piwne mięśnie, a prawdziwi twardziele zostają na posterunku. Tak to mniej więcej wygląda w dniu przejścia do cywila, kiedy po dłuższym czasie ciągłego bycia razem trudno sobie wyobrazić życie bez koszar, poza wojskowym rytmem, w oparciu

o inną hierarchię i bez wsparcia niezawodnych kolegów. I tak się trudno rozstać... Znamy to doskonale z corocznych stadnych przemarszów przez Polskę odzianych w ozdobione pomponami kolorowe chusty (nieodzowne rekwizyty ceremonii) rezerwistów, którzy z pijackim rozczuleniem i gromką pieśnią na ustach odprowadzają się nawzajem od morza do Tatr, skutkiem czego ich powroty do domu ulegają pewnym opóźnieniom.

Nie różłby mnie w tych scenach współczesny kostium — ponadczasowość tak zarysowanej sytuacji uprawnia do jej przeniesienia w nasze realia. Tak czy owak, *Straszny dwór* można by dziś opowiedzieć jako historię dwóch dość bojowych (ale może tylko w gębie?), a przy tym infantylnych młodych mężczyzn, dotkniętych typowymi wadami „Marsjan”: pragnieniem zabawy w wojnę, w której wyladowuje się ich męska ambicja, i... niechęcią do stabilizacji w małżeństwie, które stoi w ostrej kolizji z perspektywą życia wolnego jak wiatr wojownika. To z patriotyzmu! To poświęcenie! — krzykną obrońcy interpretacji tradycyjnej. Bo ja wiem?... Czytam libretto i widzę coś zgoła odmiennego: po zgrabnej, konwencjonalnej i przekonująco brzmiącej deklaracji Zbigniewa następuje charakterystyczna reakcja Stefana: „Tęgoś wyrzekł, ponie bracie! To mi głowa, to mi plan!” — takiego pretekstu nikt nie potraktuje lekceważąco, nikt nie zbije żadnym kontrargumentem; to naprawdę murowana przykrywka. Krótka mówiąc: mamy spokój, będziemy się u siebie rządzić po swojemu, po męsku (rodzice nie żyją, majątek w niezłym stanie, kawalerskie zapuszczenie dworkowi nie grozi — zadba o to wierna i wystarczająco liczna służba. Po co nam baby ze swoimi porządkami?) Nie ma w tym odczytaniu przesady, w dalszym ciągu libretta próżno bowiem szukać choćby chwilowego powrotu do argumentu poświęcenia i obowiązku wobec ojczyzny — za to chłopcy nie posiadają się z radości na myśl o tym, że nikt, kto nosi spódnicę, nie będzie im się panoszył w gospodarstwie na prawach partnerskich, a tym bardziej dyktatorskich. Na temat mnisiego życia w cnocie ani słowa: młodzieńcy nie robią przecież wrażeńa nieczułych na wdzięki niewieście — jedyne, przed czym się aktywnie bronią, to zobowiązujące małżeństwo. W tym miejscu obaj bracia-patrioci kompromitują więc ideały, skoro w gruncie rzeczy nie tyle o ojczyznę miłą idzie, ile o prywatną osobistą swobodę i sobiepaństwo... Argument szczytny zostaje porzucony niemal natychmiast na rzecz tego, co tkwi pod spodem, ujawniając swoją pozorność. Na pierwszy plan trwale występuje radość z wynalezienia idealnego pretekstu do zachowania pełni kawalerskiej wolności...

Z chwilą powrotu do domu Stefan i Zbigniew stają się — nieoczekiwanie dla siebie samych, za to w pełnej zgodzie z zasadami rządzącymi gatunkiem — bohaterami romantycznej komedii. Z kontuszem w tle, rzecz jasna. (Trop nienowy — w 1936 roku Leonard Buczkowski nakręcił film na motywach opery Moniuszki, w którym sprawa narodowa zepchnięta została na plan tak daleki, że zniknęła nie tylko z pola widzenia, ale nawet z pola sugestywnej aluzji⁶.) Tęgo wątku nie potrzeba ani rozjaśniać, ani na nowo interpretować — jest wieczny. Miłość — za sprawą sprzyjającego młodym autorowi — ulokowana zostaje od pierwszego wejścia we właściwy sposób: nie ma, na przykład, mowy o wymyślnych komplikacjach miłosnych, które dotyczyły bohaterów *Snu nocy letniej*. Nie ma tam nawet przewrotnej kombinacji, na jaką pozwolił sobie Fredro w *Ślubach...*, kojarząc ener-

6 Niestety, film, będący jedynie adaptacją, a nie wiernym przeniesieniem opery na ekran, zamieniony został w dość marnie zrealizowany musical, w którym zniknęła wielka część muzyki ze *Straszego dworu*, a w jej miejsce pojawiły się inne Moniuszkowskie „kawałki” (przepraszam za określenie, ale istotnie chodzi o najbardziej przebojowe utwory: *Bajkę*, *Prząśniczkę*), wykorzystane na dodatek wyłącznie jako ilustracyjne tło dla obrazków pozbawionych głębszej treści i bezpośredniego związku z akcją. Zagrany kiepsko, sztywno, bardzo wyraźnie widać różnicę pomiędzy śpiewającymi aktorami (Helena Grossówna jako Jadwiga, Witold Conti jako Zygmunt) i grającymi śpiewakami (Lucyna Szczepańska jako Hanna, Kazimierz Czekotowski jako Zbigniew), którzy wprawdzie arie wykonują bardzo fachowo, ale za to o ich aktorstwie niewiele dobrego da się powiedzieć. Dla wprowadzenia komiczno-rodzajowego smaczku zapewne, zatrudniono trójkę niezawodnych komików, znanych doskonale publiczności kinowej: Stanisława Sielańskiego (w roli Jasieka stworzonej dla potrzeb filmu, a odpowiadającej operowemu Grzesiowi), Józefa Orwiada jako Macieja, oraz Mariusza Maszyńskiego, który zagrał matolkowatego Damazego. Ale i tu brak spójności, bo niektórzy mówią z wyraźnie kresowym zaśpiewem (Miecznik — Eugeniusz May), inni natomiast „gwarują” na odmienną modłę (Jasiek gada jak warszawski andrus) — zamiast „uśrednionego”, uogólnionego polskiego dworku, mamy niezgrabny zlepek stereotypów należących do różnych konwencji. Przywołałam tu film Buczkowskiego jedynie po to, by przypomnieć, że koncepcja *Straszego dworu* jako lekkiej komedii była już realizowana.

giczną Klarę z płacziwym Albinem, a nieobliczalnemu Guciovi dając do pary omdlejąco słodką Anielę. A szkoda — to z pewnością wątek nie w pełni wyzyskany.

W związku z nim jednak pamiętać warto i o tym, że *Straszny dwór* ma także wiele do zawdzięczenia tradycji komedii zapustnej — akcja rozgrywa się przecież u progu kamawału⁷, do domu Miecznika trafiamy w wieczór sylwestrowy, panny są w wyraźnie miłosnych nastrojach, wróżą sobie z wosku, *śpiewają romantyczne piosenki* i zapominają o robocie, za to przejawiają nadzwyczajną skłonność do robienia głupich psikusów, które skuteczniają kosztem obu młodych gości. Finałowy mazur, przyjmowany zawsze z zapalem przez teatralną publiczność, jest, prawda, przypomnieniem polskiej tradycji szlacheckiej, ale to przede wszystkim taniec na otwarcie kamawałowego balu. Polskie stroje mogą więc być po prostu balowymi kostiumami, w których zjeżdżają do Miecznika uczestnicy kuligu. Zdaje mi się, że zbyt rzadko wsłuchujemy się w tekst towarzyszący hucznemu mazurowi — to przecież isticie dionizyjska pochwała żywiołowego tańca i manifestacja nieposkromionej siły muzyki.

Tradycja i wzniosła patriotyczna nuta są więc może jedynie sztafadem, przebraniem, pretekstem, maską? W euforycznym, tanecznym rozładowaniu zapustnej zabawy „narodowe” może się okazać zaledwie przesłoną, nie zaś najgłębszą treścią. Czy przypadkiem tak nie jest?

dr hab. Agnieszka Marszałek

adiunkt w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński

7 A skoro, jak wiemy, do przygotowywania warszawskiej prapremiery przystąpiono 4 stycznia, to niewykluczone, że gdyby nie przeciwnie okoliczności, udałoby się zdążyć z premierą jeszcze przez Wielkim Postem!



Józef Piłsudski w Teatrze Wielkim wśród wykonawców „Straszego dworu”, 1926 (Archiwum TN). Z programu do opery „Straszny dwór”, Teatr Wielki — Opera Narodowa 1998

STRASZNY DWÓR,

OPERA W 4th AKTACH,

Z KTÓRYCH PIERWSZY W DWÓCH ODSŁONACH.

MUZYKA

Stanisława Moniuszki.

SŁOWA

Jana Chęcińskiego.

WARSZAWA

Nakład GEBETHNERA i WOLFFA.

1865.



MIECZYŚLAW DONDAJEWSKI

Jeden z najwybitniejszych polskich dyrygentów. Urodzony w Poznaniu. Tutaj ukończył studia na Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego. Ze sztuką operową – teatrem operowym łączy całe swoje życie artystyczne. W latach 1959–1993 pracował w Teatrze Wielkim im. S. Moniuszki w Poznaniu, pełniąc kolejno funkcje asystenta, dyrektora oraz kierownika artystycznego (tę ostatnią przez czternaście lat – najdłuższej w historii Teatru Wielkiego). Realizował przedstawienia wywołujące dyskusje, spory i twórczy ferment, wychodził bowiem z założenia, że sztuka żyje tylko wtedy, gdy wywołuje silne emocje i pobudza do myślenia. Po objęciu stanowiska dyrektora otaczał się wybitnymi artystami. Głównym konsultantem muzycznym Teatru został jeden z najwybitniejszych polskich muzykologów – prof. Michał Bristiger. Na deskach Teatru reżyserują: Ryszard Peryt, Janusz Nyczak, Małgorzata Dziewulska, Jan Maciejowski, Sławomir Żerdzicki, Maciej Prus, Roberto Skolmowski, Conrad Drzewiecki. Scenografie projektują: Ewa Starowieyska, Andrzej Sadowski, Marian Kołodziej. Kolejne premiery zrealizowane na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu zawsze przyjmowane były przez krytyków i melomanów z ogromnym entuzjazmem i stawały się wydarzeniami o znaczeniu ogólnopolskim. Najwybitniejsze z nich były zaproszone na najbardziej prestiżowe europejskie festiwale muzyczne (Pražské Jaro, Manifestacje Wiesbaden, The Brighton Festival, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Berliner Festtage des Theaters und der Musik, Dresdner Musikfestspiele, International Festival – Santander, Międzynarodowy Festiwal „Wrocław Cantans”, Dresdner Tage Der Zeitgenössischen Musik). Największy rozgłos w kraju i za granicą przyniosły mu realizacje następujących dzieł: „Joanna d’Arc na stosie” A. Honeggera, „Ognisty Anioł” S. Prokofiewa, „Orfeusz i Eurydyka” Ch.W. Glucka, Tryptyk: „Płaszcz”, „Siostra Angelica”, „Gianni Schicchi” G. Pucciniego, „Don Giovanni” W.A. Mozarta, „Moc przeznaczenia”, „Falstaff” G. Verdiego, „Curlew River”, „Śmierć w Wenecji” B. Brittena, „Czarna maska” K. Pendereckiego. W czasie ponad pięćdziesięcioletniej pracy artystycznej dyrygował w większości krajów europejskich. W latach 1993–1995 pełnił funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego Opery Wrocławskiej. Na jej scenie zrealizował m.in. takie dzieła jak: „Samson i Dalila” C. Saint-Saënsa, „Widma” S. Moniuszki, „Don Carlos” G. Verdiego. Od 1972 roku był pedagogiem na Wydziale Wokalno-Aktorskim Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu jako wykładowca (od 1999 roku jako profesor nadzwyczajny). Zawsze był zaangażowany w życie kulturalno-muzyczne Poznania. W latach 1989–1993 obejmował stanowisko prezesa Towarzystwa Muzycznego im. H. Wieniawskiego w Poznaniu. Za wybitne osiągnięcia artystyczne oraz pracę organizacyjną i społeczną otrzymał liczne nagrody, odznaczenia i wyróżnienia.

ROBERTO SKOLMOWSKI

Reżyser, scenarzysta, pedagog i aktor. Zadebiutował w Operze Bytomskiej w 1987 roku reżyserując „Rigoletto” G. Verdiego i od tego czasu zasłynął oryginalnymi realizacjami ponad 50 widowisk operowych. Wśród nich znalazły się liczne dzieła Verdiego, m.in. „Otello”, „Trubadur”, „Falstaff”, „Moc przeznaczenia”, „Nabucco”, „Traviata”, „Rigoletto”, „Requiem” i trzy inscenizacje „Widm” S. Moniuszki, w tym słynna wersja przygotowana dla Międzynarodowego Festiwalu „Wratistavia Cantans”. Wśród jego inscenizacji teatralnych z udziałem setek wykonawców znalazła się „Carmina Burana” C. Orffa, która w 2009 roku zebrała najważniejsze Złote Maski (m.in. za scenariusz, reżyserię i inscenizację). Specjalizuje się w wielkich widowiskach – jest autorem największej w dziejach inscenizacji opery „Straszny dwór” S. Moniuszki wykonanej we wrocławskiej Hali Stulecia i uznanej za „Najwybitniejszą Inscenizację Roku 2001”. Trzy lata później stworzył pierwszą w dziejach realizację tego dzieła wykonaną w języku polskim przez artystów ukraińskich z okazji Roku Polskiego na Ukrainie. Jego monumentalne superprodukcje przygotowane z rozmachem (m.in. „Carmen”, „Trubadur”) obejrzały dziesiątki tysięcy widzów. Z dużym powodzeniem reżyseruje musicale, operetki i komedie muzyczne. Autor kilkunastu inscenizowanych koncertów i gali. Zajmuje się również reżyserią światła z użyciem najnowocześniejszych rozwiązań technicznych. Jego spektakle gościły na festiwalach krajowych i zagranicznych. W latach 1993–1994 obejmował stanowisko kierownika artystycznego Opery Wrocławskiej. Zainaugurował Scenę Kameralną Opery Wrocławskiej w Szczawnie Zdroju, z której powstała następnie Śląska Opera Kameralna. Tu właśnie realizował program małych, kameralnych inscenizacji operowych („Właska w Algierze” G. Rossiniego czy „Kantata o kawie” J. S. Bacha, która okazała się wielkim sukcesem). W ciągu 25 lat stworzył blisko 100 produkcji teatralnych, operowych, filmowych i telewizyjnych. Za czasów jego dyrekcji (2007–2011) Wrocławski Teatr Lalek zrealizował blisko 50 premier i stał się atrakcyjnym miejscem na mapie kulturalnej miasta. Zapraszał do współpracy wybitnych artystów polskiej sceny. Odmienił sposób postrzegania teatru lalek, jako skierowanego wyłącznie do młodego widza. Jego „Bajkobus”, czyli objazdowa scena teatralna została uznana za Najważniejsze Teatralne Wydarzenie Artystyczne Roku 2009 i ogłoszona przez Gazetę Wyborczą Fajerwerkiem Roku. Przedsięwzięcia artysty wykraczały poza tradycyjne ramy teatru lalkowego. Poszukiwał dla spektakli niekonwencjonalnych przestrzeni. Znanym jest z realizacji interdyscyplinarnych projektów kulturalno-edukacyjnych. Jedną z jego inicjatyw było przywrócenie do życia Ogrodu Staromiejskiego we Wrocławiu. Był wykładowcą Akademii Muzycznej w Poznaniu, Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie oraz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Laureat wielu nagród, m.in. Wrocławskiej Nagrody Teatralnej, wielu Złotych Masek i Nagrody Hebła. Jeden z najbardziej cenionych menadżerów kultury.



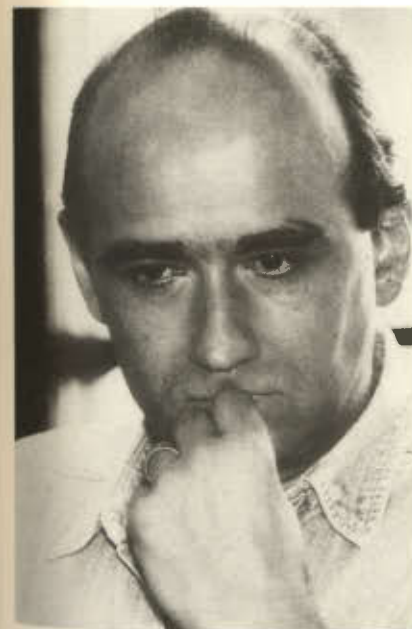
PAWEŁ DOBRZYCKI

Scenograf teatralny, architekt, malarz i pedagog. Profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Twórca ponad 280 realizacji scenograficznych w teatrach dramatycznych i operowych w kraju i za granicą (Anglia, Niemcy, Rosja, Grecja, Izrael). Z reguły projektuje i realizuje także światła. Współpracuje z wybitnymi reżyserami. Jest pierwszym polskim scenografem pracującym w tak prestiżowych miejscach jak Young Vic w Londynie, Deutsches Nationaltheater w Weimarze czy Antyczny Teatr w Epidaurus w Grecji – jeden z jego najbardziej interesujących projektów ostatnich lat stanowi cykl przedstawień: „Siedmiu przeciw Tebom” Ajschylosa oraz „Antyгона” i „Król Edyp” Sofoklesa w reżyserii Y. Kimoulisa, wystawiony w Teatrze Antycznym. W swoim dorobku ma liczne wystawy indywidualne i zbiorowe. O tworzonych przez niego scenografiach, projektach i szkicach mówi się, że są prawdziwym teatrem wizji. Do najbardziej spektakularnych prac ostatnich lat należą „Lady Makbet” D. Szostakowicza w Teatrze Opery i Baletu w Nowosybirsku oraz polskie, autorskie wersje scenografii do „Upiora w operze” w Teatrze ROMA w Warszawie oraz do „Shreka” w Teatrze Muzycznym w Gdyni (nagroda Wojewody Pomorskiego i Nagroda im. Jana Kiepury „za najlepszą scenografię i światła w teatrze muzycznym i operowym w Polsce w roku 2011”).



EMIL WESOŁOWSKI

Choreograf, pedagog i reżyser. Absolwent Państwowej Szkoły Baletowej w Poznaniu. Występował w balecie Opery Poznańskiej. Był pierwszym solistą Polskiego Teatru Tańca pod dyrekcją Conrada Drzewieckiego. Współpracował z poznańską szkołą baletową, z licznymi teatrmi dramatycznymi i muzycznymi. Prowadził zajęcia baletmistrzowskie w Polskim Teatrze Tańca. Kierował zespołami baletowymi Opery Wrocławskiej, Teatru Wielkiego w Poznaniu i Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie. Był dyrektorem artystycznym Teatru Wielkiego w Poznaniu. Współpracował z wybitnymi reżyserami przedstawień operowych i dramatycznych, w kraju i za granicą. W 1995 roku został dyrektorem Baletu Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie i pełnił tę funkcję do końca 2006 roku. Obecnie jest choreografem-rezydentem Polskiego Baletu Narodowego. Odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski, Srebrnym Krzyżem Zasługi, Odznaką honorową Zasłużony dla Kultury Polskiej, Srebrnym Medalem Zasłużony Kulturze – Gloria Artis.



VIOLETTA BIELECKA

Dyrygent i kierownik artystyczny Chóru Opery i Filharmonii Podlaskiej. Studiowała dyrygenturę chóralną pod kierunkiem profesorów Józefa Baka i Ryszarda Zimaka w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie, którą ukończyła z wyróżnieniem. Była dyrygentem wielu białostockich chórów. Prowadzi niezwykle bogatą działalność koncertową. Świadczą o tym m.in. liczne tournée w kraju i za granicą (Niemcy, Włochy, Francja, Ukraina, Białoruś, Łotwa, Rumunia, Mołdawia). Jest profesorem sztuk muzycznych na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, Wydział Instrumentalno-Pedagogiczny w Białymstoku i wykładowcą klasy śpiewu w Zespole Szkół Muzycznych im. I.J. Paderewskiego w Białymstoku. W 2000 roku otrzymała tytuł naukowy profesora nadzwyczajnego sztuk muzycznych, a w 2006 roku tytuł profesora zwyczajnego. W 2008 roku odznaczona Srebrnym Medalem Zasłużony Kulturze – Gloria Artis.



DARIA WOSZEK

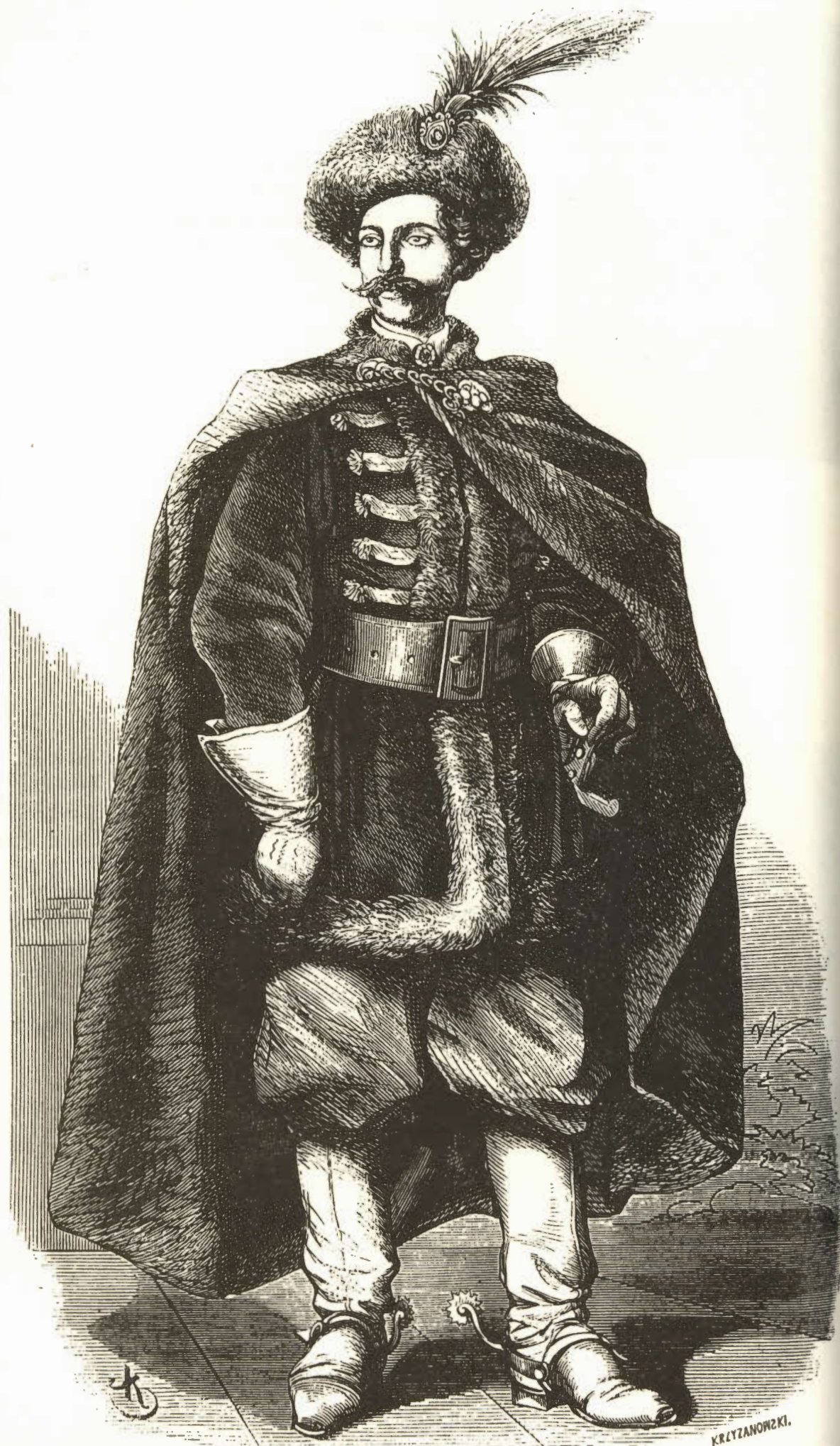
Absolwentka teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, reżyserii na Wydziale Radio i Telewizji im. K. Kiesłowskiego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Ukończyła także kurs fabularny „Studio Prób” w Mistrzowskiej Szkole Reżyserii Andrzeja Wajdy. Jej film „O Nowej to Hucie Legenda” został nagrodzony na Nowohuckim Festiwalu Filmowym (2009); kolejny obraz, „Spowiedź”, otrzymał główną nagrodę „Kodak Award” na XI Festiwalu Filmów Polskich w Los Angeles, w kategorii film studencki (2010). Współpracowała z Marcinem Wroną przy filmie „Chrzest” oraz przy serialu „Ratownicy”. Zajmuje się także reżyserią teatralną. W swoim dorobku ma m.in. sztukę „Desdemona” P. Vogela w Teatrze Łaźnia Nowa w Krakowie oraz „Noc tuż przed lasami” B.M. Koltésa w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie.



ANDRZEJ STRUMIŁŁO

Urodził się w Wilnie w 1928 roku. Ukończył wydział malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1950). Pracuje w dziedzinie malarstwa, rysunku, grafiki książkowej, plakatu, rzeźby, wystawiennictwa, scenografii i fotografii. Wystawiał swoje prace na całym świecie. Wykładał malarstwo i historię sztuki na kilku uczelniach. Odbił liczne podróże do krajów azjatyckich. W latach 1982–1984 prowadził Pracownię Grafiki w Organizacji Narodów Zjednoczonych w Nowym Jorku. Opracował wiele różnorodnych wydań książkowych. Działał na rzecz ochrony przyrody i dóbr kultury ojczystej. Otrzymał szereg nagród, odznaczeń i orderów oraz tytuły Honorowego Obywatela Miasta Suwałk i Ambasadora Kultury Podlasia.





Wilhelm Troszel w roli Zbigniewa (drzeworyt K. Krzyżanowskiego według rysunku J. Kossaka). Z programu do opery „Straszny dwór”, Teatr Wielki – Opera Narodowa 1990



ADAM KRUSZEWSKI

Jeden z najlepszych polskich solistów. Absolwent Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. Po studiach związał się z Warszawską Operą Kameralną, gdzie śpiewał główne partie barytonowe w operach G. Donizettiego, W.A. Mozarta i G. Rossiniego. Laureat Międzynarodowego Konkursu Wokalnego w 's-Hertogenbosch (Holandia, 1987), Konkursu Arii i Pieśni im. J. Kiepury w Krynicy-Zdroju (1988) oraz międzynarodowych konkursów wokalnych w Rio de Janeiro (1989) i Nantes (1989). W sezonie 1990/1991 był solistą Wiener Kammeroper. Występował z BBC Scottish Symphony Orchestra w Glasgow. Koncertował w State Theatre w Pretonii (RPA). Współpracował z Operą Narodową w Pradze. W 1992 roku wystąpił w Zabrzu wspólnie z Plácido Domingo. Od 1993 roku związany jest z Teatrem Wielkim – Operą Narodową, na deskach którego wykreował wiele wybitnych ról. W 2004 roku otrzymał Nagrodę im. A. Hiolskiego za mistrzowską interpretację partii Jagona w „Otellu” G. Verdiego. Zdobywca licznych nagród na krajowych i międzynarodowych konkursach wokalnych. Dokonał bardzo dużej ilości nagrań dla polskich i zagranicznych wytwórni płytowych. Brał udział w krajowych i międzynarodowych festiwalach muzycznych, m.in. w 2008 roku wystąpił jako Król Roger w operze K. Szymanowskiego na Bard Music Festival w Annandale-on-Hudson (Stany Zjednoczone). Ponadto, artysta wykonuje z powodzeniem partie solowe w utworach oratoryjnych. Ma także w repertuarze pieśni F. Chopina, S. Moniuszki i G. Mahlera.



AGNIESZKA REHLIS

Ukończyła z wyróżnieniem studia wokalne w Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu. Przez trzy lata była stypendystką Ministerstwa Kultury i Sztuki. Zdobyła I nagrodę na Konkursie Wokalnym im. F. Platówny we Wrocławiu (1991) oraz III nagrodę na III Międzynarodowym Konkursie Wokalnym w Dusznikach-Zdroju (1994). W latach 1996–2007 była solistką Opery Wrocławskiej, gdzie zadebiutowała partią Jadwigi w „Strasznym dworze” S. Moniuszki. Zrealizowała tam wiele znaczących ról m.in. w operach G. Verdiego (Fenena w „Nabucco”, Flora w „Traviacie”, Meg Page w „Falstaffie”, Magdalena w „Rigoletto”), Ch. Gounoda (Sibel w „Fauście”), W.A. Mozarta (Cherubin w „Weselu Figara”), G. Bizeta (Mercedes w „Carmen”), Z. Rudzińskiego (Euridyka w „Antygonie”). W Teatrze Wielkim – Operze Narodowej zadebiutowała w 2003 roku jako Fenena w „Nabucco” G. Verdiego. Artystka wykonuje głównie dzieła oratoryjne i kantaty (w swoim repertuarze posiada ich ponad sześćdziesiąt – od utworów J.S. Bacha do kompozycji K. Pendereckiego). Występowała z takimi dyrygentami jak: J. Bělohlávek, G. Chmura, L. Foster, M. Guidarini, G. Dudamel, J. Kaspzyk, K. Kord, B. Tovey, A. Wit, L. Yu. Brała udział w wielu międzynarodowych festiwalach (m.in. Music Festival w Peenemunde, Festival Pablo Casals w Prades, Festiwalach Muzyki Sakralnej w Marsylii i Norymbdze, George Enescu International Festival, Rheingau Musik Festival, Schleswig-Holstein Musik Festival, International Music Festival „Contrasts” we Lwowie). Dokonała prestiżowych nagrań nagrodzonych w kraju i za granicą. Ostatni sezon artystyczny przyniósł artystce operowe sukcesy – wzięła udział w pierwszej produkcji scenicznej opery „Pasażerka” M. Weinberga na Festiwalu w Bregencji, w reżyserii D. Poutney'a oraz w gościnnym spektaklu baletowym Teatru Wielkiego – Opery Narodowej pt. „Chopin” w Teatrze Maryjskim w Sankt Petersburgu.

ANNA LUBAŃSKA

Ukończyła z wyróżnieniem warszawską Akademię Muzyczną, w klasie prof. K. Szostek-Radkovej. Jest laureatką Międzynarodowego Konkursu Sztuki Wokalnej im. A. Sari w Nowym Sączu, gdzie otrzymała I nagrodę i trzy wyróżnienia. Debiutowała jako Blumenmädchen w „Parsifalu” R. Wagnera w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, z którym jest związana na stałe do dzisiaj. Do najważniejszych ról w jej repertuarze należą: Księżniczka Eboli w „Don Carlosie”, Amneris w „Aidzie” i Fenena w „Nabucco” G. Verdiego a także Herodiada w „Salome” R. Straussa, Jadwiga w „Strasznym dworze” S. Moniuszki, Matka Ubu w „Ubu Rex” K. Pendereckiego, Olga w „Eugeniuszu Onieginie” P. Czajkowskiego, Suzuki w „Madame Butterfly” G. Pucciniego i tytułowa portia Carmen w operze G. Bizeta. Występowała na licznych festiwalach operowych. Koncertowała w kraju i za granicą (m.in. w Japonii, Norwegii, Niemczech, Wielkiej Brytanii, Belgii). Współpracowała z wieloma znakomitymi solistami i dyrygentami, m.in. z J. Maksymiukiem, K. Kordem, J. Kasprzykiem, M. Minkowskim, V. Giergievem, J. Krenzem, S. Skrowaczewskim, P. Domingo, E. Gruberovą. Artystka ma w swoim dorobku wiele nagrań. Jest cenioną interpretatorką pieśni, występuje również w repertuarze oratoryjno-kantatowym.



RAFAŁ BARTMIŃSKI

Absolwent Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach, w klasie prof. E. Sądka. W 2001 roku został laureatem III miejsca XI Konkursu Sztuki Wokalnej im. A. Sari w Nowym Sączu. W 2007 roku zdobył II miejsce i kilka innych nagród podczas VI Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. S. Moniuszki w Warszawie. Na scenie operowej zadebiutował w 2002 roku partią Leńskiego w „Eugeniuszu Onieginie” P. Czajkowskiego w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej (z teatrem tym stale współpracuje od 2003 roku). Od 2006 roku współpracuje z Operą Wrocławską (wśród jego partii znajdują się: Nemorino w „Napoju miłosnym” G. Donizettiego, Pasterz w „Królu Rogerze” K. Szymanowskiego, Gabriel w „Raju utraconym” K. Pendereckiego, Stefan w „Strasznym dworze” S. Moniuszki, Don Ottavio w „Don Giovannim” W.A. Mozarta). W 2009 roku zadebiutował w moskiewskim Teatrze Bolszoi jako Tamburmajor w „Wozzecku” A. Berga, w nowej produkcji D. Tchemiakova, a także w Operze Krakowskiej jako Don Ottavio w „Don Giovannim” W.A. Mozarta. Artysta współpracuje ze znakomitymi dyrygentami takimi jak: G. Chmura, T. Currentzis, M. Gomez-Martinez, T. Hanus, M. Jansons, J. Kasprzyk, H. Lintu, K. Penderecki, A. Zedda, a także z reżyserami: D. Aldenem, D. Tchemiakovem, M. Trelińskim, K. Warlikowskim i M. Znanieckim. W swoim dorobku posiada wiele prestiżowych nagrań.

WANDA BARGIEŁOWSKA-BARGEYLLO

Absolwentka Akademii Muzycznej w Gdańsku, gdzie studiowała pod kierunkiem prof. B. Iglirkowskiej. Jednocześnie ukończyła tamtejszą Akademię Medyczną i pracowała w zawodzie lekarza. Od 1970 roku związana z Teatrem Wielkim – Operą Narodową. Współpracowała z Operą Śląską. W latach 1982–1985 była solistką monachijskiego Staatstheater am Gärtnerplatz. W tym czasie występowała także w teatrze operowym w Hagen. W 1983 roku wygrała – organizowany w Bayreuth – konkurs na interpretację muzyki Wagnera, który umożliwił jej uczestnictwo w kursie mistrzowskim (patronował mu osobiście wielki reżyser, wnuk kompozytora – Wolfgang Wagner). Repertuar operowy artystki jest niezwykle bogaty i różnorodny (obejmuje m.in. takie partie jak: Oktawia w „Koronacji Poppei” C. Monteverdiego, Amneris w „Aidzie”, Księżniczka Eboli w „Don Carlosie” G. Verdiego, Carmen w operze G. Bizeta, Hrabina w „Damie pikowej” oraz Larina w „Eugeniuszu Onieginie” P. Czajkowskiego). Istotne miejsce w jej dorobku zajmuje muzyka współczesna (śpiewała takie partie jak: Sonia w „Katarzynie Izmańskiej” D. Szostakowicza, Rosa w „Czamej masce” K. Pendereckiego, Małgorzata w „Mistrzu i Małgorzacie” R. Kunada, Piękna Helena w „Trojankach” i Blanka w „Bramach raj” J. Bruzdowicz oraz Draga w „Manekinach” Z. Rudzińskiego, zyskując wysokie uznanie krytyki muzycznej). Występowała m.in. w Niemczech, Francji, Luksemburgu, Hiszpanii, Portugalii, Austrii, Izraelu. Aktywnie prowadzi działalność koncertową, występując z recitalami pieśniarskimi. Dokonała licznych nagrań radiowych i telewizyjnych. W 2008 roku obchodziła jubileusz 40-lecia pracy artystycznej.



PAWŁO TOLSTOJ

Urodził się na Ukrainie. Angaż do zespołu Opery we Lwowie otrzymał jeszcze jako student tamtejszej Akademii Muzycznej. Przez kolejne dwa lata występował na deskach Opery Wrocławskiej, śpiewając główne partie w operach (m.in. Tamino w „Czarodziejskim flecie” W.A. Mozarta, Alfred w „Zemście nietoperza” J. Straussa, Rodolfo w „La Bohème” G. Pucciniego, Pasterz w „Królu Rogerze” K. Szymanowskiego). Od początku sezonu 2007/2008 występuje w Operze Nova w Bydgoszczy, w takich rolach jak: Pinkerton w „Madame Butterfly” G. Pucciniego, Nemorino w „Napoju miłosnym” G. Donizettiego, Almaviva w „Cyryliku sewilskim” G. Rossiniego, Ismaele w „Nabucco” G. Verdiego. Związany jest również z Teatrem Wielkim – Operą Narodową. Współpracował z takimi dyrygentami i reżyserami jak: M. Dworzyński, M. Gomez-Martinez, F. Haider, V. Giergiev, J. Pons, K.L. Wilson, A. Wit, W. Crutchfield, M. Weiss-Grzesiński, M. Treliński, M. Znaniecki, D. Pountney. Występował m.in. w Teatrze Maryjskim w Sankt Petersburgu oraz w Gran Teatre del Liceu w Barcelonie. Posiada w swoim repertuarze utwory oratoryjno-kantatowe.

WOJTEK GIERLACH

Ukończył Akademię Muzyczną im. F. Chopina w Warszawie, w klasie śpiewu prof. K. Pustelaka. Jest laureatem głównych nagród na krajowych i międzynarodowych konkursach wokalnych, m.in. Konkursu Sztuki Wokalnej im. A. Sari w Nowym Sączu (I miejsce, 1999), Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. F. Viñasa w Barcelonie (III miejsce, 2004), konkursów w Bilbao (II miejsce, 2000), Mediolanie (Premio Caruso, 2001) oraz zdobywcą Nagrody im. J. Kiepury dla „Najlepszego Śpiewaka” w 2012 roku. Zadebiutował w 1999 roku rolą tytułową w „Imeneo” G.F. Haendla w Warszawskiej Operze Kameralnej. W swoim bogatym repertuarze posiada partie tytułowe w „Don Giovannim” i „Weselu Figara” W.A. Mozarta oraz role w operach G. Rossiniego (m.in. Mustafy we „Włosze w Algierze”, Assura w „Semiramidzie”, Don Basilia w „Cyryliku sewilskim”) czy dziełach G. Donizettiego (m.in. Raimonda w „Łucji z Lammermooru”, Duce Alfonso w „Lukrecji Borgii”). Posiada szeroki repertuar oratoryjno-kantatowy. Występował na zagranicznych scenach operowych, m.in. w Deutsche Oper w Berlinie, Teatro Nacional São Carlos w Lizbonie, Royal Danish Theatre w Kopenhadze, Opera Ireland w Dublinie, Opéra National de Bordeaux czy Teatrze Narodowym w Bratysławie. Jest zapraszany do udziału w znaczących festiwalach muzycznych. Nagrywa dla wytwórni płytowych Naxos, Bongiovanni, Iberatour, Oehms, Dux oraz dla Polskiego Radia.



ZENON KOWALSKI

Od ponad 20 lat jest solistą Teatru Wielkiego w Łodzi. Absolwent Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie. W 1987 roku zadebiutował partią Germonta w „Traviacie” G. Verdiego. Laureat wielu prestiżowych nagród (w 1986 roku zdobył II Nagrodę i Nagrodę Ministerstwa Spraw Zagranicznych za najlepsze wykonanie arii polskiej w konkursie Arii i Pieśni im. J. Kiepury; jest laureatem Konkursu Sztuki Wokalnej im. A. Sari w Nowym Sączu). Artysta posiada w swoim bogatym repertuarze tytułowe role m.in. w dziełach takich jak: „Książę Igor” A. Borodina, „Don Juan” W.A. Mozarta, „Eugeniusz Oniegin” P. Czajkowskiego, „Łucja z Lammermooru”, „Napój miłosny” G. Donizettiego, „Faust” Ch. Gounoda, „Straszny dwór” S. Moniuszki, „Aida” czy „Traviata” G. Verdiego. Odbył szereg zagranicznych tournée, m.in. we Włoszech, Niemczech, Holandii, Szwajcarii, Skandynawii i Stanach Zjednoczonych. Współpracuje z Operą Wrocławską, Operą Śląską, Teatrem Wielkim – Operą Narodową oraz Filharmonią Opolską i Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach.

PIOTR NOWACKI

Absolwent Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, w klasie śpiewu prof. W. Zalewskiego. Jeszcze jako student został solistą Teatru Wielkiego w Łodzi, gdzie debiutował w partii Bonzy w operze „Madame Butterfly” G. Pucciniego. Laureat wielu konkursów wokalnych w Warszawie, Kudowie Zdroju, Bytomiu i Krynicy. Finalista Międzynarodowego Konkursu Wokalnego Hans Gabor Belvedere w Wiedniu oraz Konkursu im. L. Pavarottiego w Filadelfii. Sukcesy te zaowocowały zaproszeniem artysty do występów w Teatro alla Scala (zadebiutował w tytułowej roli w operze M. Rimskiego-Korsakowa „Bajka o czarze Saltanie”) oraz w Lyric Opera w Filadelfii (wystąpił w partii Wurma w operze „Luisa Miller” G. Verdiego). Śpiewał na deskach tak znakomitych teatrów jak: Królewski Teatr de la Monnaie w Brukseli, Teatro La Fenice w Wenecji, Bayerische Staatsoper w Monachium, Opera Flamandzka w Antwerpii oraz w teatrach operowych m.in. w Waszyngtonie, Bolonii, Wexford czy Wiesbaden. Jest solistą w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej. W swoim bogatym repertuarze posiada m.in. partie z oper: „Borys Godunow” M. Musorgskiego, „Eugeniusz Oniegin” P. Czajkowskiego, „Dmitrij” A. Dwořaka, „Powrót Ulisesa do ojczyzny” C. Monteverdiego, „Tosca” G. Pucciniego, „Kawaler srebrnej róży” R. Straussa, „Lambardczyca”, „Rigoletto”, „Otello” G. Verdiego, „Parsifal” R. Wagnera, „Straszny dwór” i „Halka” S. Moniuszki, „Król Roger” K. Szymanowskiego, „Potępienie Fausta” H. Berlioz, „Don Giovanni” i „Wesele Figara” W.A. Mozarta. Artysta jest również znakomitym śpiewakiem oratoryjnym. Jego repertuar obejmuje dzieła od romantycznych po współczesne, wśród których należy wymienić monumentalne kompozycje K. Pendereckiego („Polskie Requiem”, „Te Deum”, „Siedem Bram Jeruzolimy”). Brał udział w wielu prestiżowych festiwalach muzycznych. Występował z takimi dyrygentami jak: V. Fedoseyev, J. Neschling, K. Penderecki, G. Rozhdestvensky, N. Santi, J. Semkow, S. Skrowaczewski.



AGNIESZKA DONDAJEWSKA

Rodowita poznanianka. Absolwentka Wydziału Wokalno-Aktorskiego Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu. Jeszcze podczas studiów dokonywała nagrań muzyki filmowej i teatralnej (m.in. z Janem A.P. Kaczmarkiem). Występowała też w Teatrze Nowym im. T. Łomnickiego w Poznaniu. Jest laureatką Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu (1989). Po otrzymaniu dyplomu zadebiutowała rolą Królowej Nocy w „Czarodziejskim flecie” W.A. Mozarta na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu. To właśnie z tym teatrem była związana przez wiele lat. Na jego deskach wykonywała pierwszoplanowe partie w dziełach: G.B. Pergolesiego, G.P. Telemanna, J. Haydna, W.A. Mozarta, G. Rossiniego, L. van Beethovena, G. Verdiego, G. Donizettiego, S. Moniuszki i G. Pucciniego. Artystka ma na swoim koncie kilkadziesiąt partii sopranowych (spośród jej czołowych ról wymienić należy: Zuzannę i Hrabinię w „Weselu Figara” oraz Królową Nocy w „Czarodziejskim flecie” W.A. Mozarta, Norinę w „Don Pasquale” G. Donizettiego czy Violetkę w „Traviacie” G. Verdiego). Stale współpracuje z większością najważniejszych scen operowych w Polsce. W ostatnich latach wystąpiła m.in. w roli Hanny w wielkiej inscenizacji „Straszego dworu” S. Moniuszki, odbywającej się we wrocławskiej Hali Stulecia. Jej kolejną znaczącą kreacją była partia Dziewczyny w widowiskowej realizacji „Carmina Burana” C. Orffa katowickim Spodku. W swoim dorobku artystycznym posiada wykonanie partii Madame Cortese w „Podróży do Reims” G. Rossiniego w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej pod batutą Maestro A. Zeddy. Chętnie bierze udział w wykonaniach oper współczesnych kompozytorów (m.in. „Diabły z Loudun” K. Pendereckiego). Wielokrotnie występowała poza granicami kraju (m.in. Niemcy, Holandia, Luksemburg, Belgia). Oklaskiwała ją publiczność znaczących europejskich festiwali operowych (Xanten, Carcassonne, Villach). Od 2011 roku mieszka w Białymstoku i jest solistką Opery i Filharmonii Podlaskiej.

DOROTA WÓJCIK

Ukończyła z wyróżnieniem Wydział Wokalno-Aktorski Akademii Muzycznej im. G. K. Bacewiczów w Łodzi. Laureatka wielu konkursów wokalnych, takich jak: Międzynarodowy Konkurs Śpiewaków im. J. Kiepury w Krynicy-Zdroju, Międzynarodowy Konkurs Wokalistyki Operowej im. A. Didura w Bytomiu, Międzynarodowy Konkurs Sztuki Wokalnej im. A. Sari w Nowym Sączu, Konkurs Muzyki Kameralnej w Łodzi. Ukończyła mistrzowskie kursy wokalne prowadzone przez prof. T. Żylius-Garę. Od początku związana z Teatrem Wielkim w Łodzi. Zadebiutowała na jego deskach partią Micaëli w „Carmen” G. Bizeta, tu także stworzyła swoje największe kreacje wokально-aktorskie, wysoko cenione przez krytykę i publiczność. W swoim repertuarze posiada ponad 20 partii operowych, jak również partie musicalowe i operetkowe. Bogaty i nieustannie poszerzany jest również repertuar oratoryjny i pieśniarski artystki. Współpracuje z wybitnymi dyrygentami. Występuje gościnnie w wielu teatrach operowych w Polsce. Odyła szereg zagranicznych tournée. Za swoje znakomite osiągnięcia artystyczne otrzymała nagrodę Marszałka Województwa łódzkiego (2005). Od 2007 roku jest wykładowcą na Wydziale Wokalno-Aktorskim Akademii Muzycznej w Łodzi.



HANNA RÓŻANKIEWICZ

Jedna z najmłodszych śpiewaków solistów-adeptów Opery i Filharmonii Podlaskiej. Jest studentką II roku Wydziału Instrumentalno-Pedagogicznego w Białymstoku Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, w klasie śpiewu solowego prof. C. Szymana. Na stałe współpracuje m.in. z Suwalską Orkiestrą Kameralną. W 2011 roku zadebiutowała na scenie Białostockiego Teatru Lalek jako Zuzanna w studenckiej realizacji „Wesela Figara” W.A. Mozarta. Jest laureatką II miejsca na I Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Hetmanowej Izabeli Branickiej w Białymstoku (2010), stypendystką Marszałka Województwa Podlaskiego oraz stypendystką Ministra Kultury za wyróżniające osiągnięcia w nauce oraz liczne sukcesy artystyczne.

ANNA WOLFINGER

Absolwentka Akademii Muzycznej w Krakowie oraz Hochschule für Musik und Theater w Hamburgu. Już jako studentka współpracowała z Krakowską Operą Kameralną (do jej znaczących kreacji należały: partia Serpiny w „La Serva Padrona”, partia Livietty w „Livietta e Tracollo” oraz partia Weltgeist w „Die Schuldigkeit des ersten Gebots” W.A. Mozarta). Artystka występowała na wielu festiwalach muzycznych m.in. Cracovia Sacra, Jubilaei Cantus w Nowym Sączu, Muzyka i Sacrum w Chrzanowie i Międzynarodowym Festiwalu Wratislavia Cantans. Jest laureatką VI Ogólnopolskiego Konkursu Sztuki Wokalnej „Złote Głosy”, XIV Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. I. Godina (Vrable – Słowacja) oraz I Ogólnopolskiego Konkursu Wokalnego w Mławie. Od 2012 roku jest solistką Opery i Filharmonii Podlaskiej.



JOANNA MOTULEWICZ

Ukończyła z wyróżnieniem studia na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie, w klasie śpiewu solowego ad. J. Janucik (2009). Laureatka IV nagrody oraz nagrody dla najlepszego głosu altowego w Międzynarodowym Konkursie „cantateBach!” w Greifswaldzie (2011), a także finalistka i laureatka Nagrody Specjalnej za najlepsze wykonanie i interpretację utworu J.S. Bacha podczas Ogólnopolskiego Konkursu Wokalnego w Dusznikach-Zdroju (2010). Współpracuje jako solistka z zespołem muzyki dawnej „Tempus” i „Il Tempo” oraz z Zespołem Muzyki Dawnej „La Tempesta”, koncertując w kraju i za granicą. Jej działalność artystyczna obejmuje przede wszystkim kompozycje oratoryjne i kantatowe. W repertuarze ma ponad 30 partii, m.in. w dziełach takich kompozytorów jak: W.A. Mozart, L. van Beethoven, A. Dvořák, S. Moniuszko, G. Mahler, K. Szymanowski, I. Strawiński. Jej operowy repertuar obejmuje partie solowe m.in. w „Rinaldo” G.F. Haendla, „Czarodziejskim flecie” W.A. Mozarta, „Strasznym dworze” S. Moniuszki, „Damie pikowej” P. Czajkowskiego czy „Carmen” G. Bizeta. Obecnie jest solistką Opery i Filharmonii Podlaskiej.

ELŻBIETA WRÓBLEWSKA-RYDZEWSKA

Absolwentka warszawskiej Akademii Muzycznej im. F. Chopina, w klasie prof. K. Szostek-Radkovej. Zadebiutowała na scenie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w 2001 roku partią Olgi w zrealizowanym przez Akademię Muzyczną przedstawieniu „Eugeniusz Oniegin” P. Czajkowskiego. Od 2003 roku jest solistką Warszawskiej Opery Kameralnej, gdzie zadebiutowała jako Arsace w „Semiramidzie” G. Rossiniego (otrzymała za tę rolę Nagrodę im. A. Hiolskiego w kategorii „Debiut Operowy sezonu artystycznego 2002/2003”). Artystka współpracuje z Teatrem Wielkim – Operą Narodową, Teatrem Wielkim w Poznaniu, a także z Operą Śląską w Bytomiu. W swoim repertuarze ma również muzykę oratoryjną oraz lirykę wokalną kompozytorów polskich i zagranicznych. Występowała w większości krajów europejskich oraz w Korei, Japonii i Stanach Zjednoczonych.



SYLWIA ZŁOTKOWSKA

Solistka Teatru Wielkiego w Poznaniu, gdzie zadebiutowała w roli tytułowej w „Carmen” G. Bizeta (2006). Ukończyła z wyróżnieniem Wydział Wokalno-Aktorski Akademii Muzycznej im. G. i K. Baciewiczów w Łodzi, gdzie studiowała w klasie prof. J. Pietraszkiewicz. Swoje umiejętności doskonaliła na licznych kursach wokalnych. Jest laureatką I Nagrody na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. I. Godina (Vrable – Słowacja, 1999) oraz III Nagrody na Ogólnopolskim Konkursie Wokalnym im. L. Różyckiego w Gliwicach (1999). Brała udział w koncertach festiwalowych, gdzie wykonywała głównie repertuar oratoryjno-kantatowy. Współpracowała z wieloma znakomitymi dyrygentami w kraju i za granicą.

PIOTR WOŁOSZ

Śpiewak operowy młodego pokolenia. Ukończył Akademię Muzyczną im. G. i K. Baciewiczów w Łodzi, w klasie prof. Z. Krzywickiego. W 2006 roku debiutował na deskach Teatru Wielkiego w Łodzi w partii Zbigniewa w „Strasnym dworze” S. Moniuszki. W sezonie 2008/2009 był solistą Opery na Zamku w Szczecinie, a w sezonie 2009/2010 solistą Opery Wrocławskiej. Współpracuje z Teatrem Wielkim – Operą Narodową, a także Teatrem Wielkim w Łodzi. Od 2012 roku jest solistą Opery i Filharmonii Podlaskiej. Koncertuje w kraju i za granicą. W swoim repertuarze posiada m.in. role w operach G.F. Haendla, W.A. Mozarta, S. Moniuszki, G. Bizeta, M. Musorgskiego, J. Offenbacha, G. Rossiniego, G. Pucciniego i R. Straussa.



KRZYSZTOF CABAN

Jest absolwentem Akademii Muzycznej im. G. i K. Baciewiczów w Łodzi, w klasie śpiewu prof. P. Micińskiego. Debiutował partią Elvira w operze „Xerxes” G.F. Haendla na deskach Teatru Wielkiego w Łodzi (2006). W swoim repertuarze posiada liczne partie w operach W.A. Mozarta (Don Giovanniego w „Don Giovannim”, Hrabiego Almavivy w „Weselu Figara”), operach G. Verdiego (Amonastra w „Aidzie”, Barona Douphola w „Traviacie”, Hrabiego Danily w operetce „Wesoła wdówka”) oraz operach G. Bizeta (Escamilia i Dancaira w „Carmen”). W sezonie 2010/2011 był solistą Opery Wrocławskiej. Współpracuje z Teatrem Muzycznym w Gliwicach, Operą Nova w Bydgoszczy. Od sierpnia 2012 roku jest solistą Opery i Filharmonii Podlaskiej.

GRZEGORZ SZOSTAK

Ukończył studia wokально-aktorskie w warszawskiej Akademii Muzycznej im. F. Chopina, w klasie prof. A. Dankowskiej-Prawdź. Debiutował na scenie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej rolą Szóstaka we „Flisie” S. Moniuszki. W latach 1993–2004 był solistą Reprezentacyjnego Zespołu Artystycznego Wojska Polskiego. Jest pierwszym solistą Teatru Muzycznego w Lublinie (2003), a od sezonu artystycznego 2008/2009 solistą Teatru Wielkiego w Łodzi. Współpracuje również z Teatrem Wielkim – Operą Narodową, Operą Śląską w Bytomiu, Operą Bałtycką w Gdańsku, Operą na Zamku w Szczecinie, Mazowieckim Teatrem Muzycznym im. J. Kiepury w Warszawie. Do dorobku artysty należy zaliczyć liczne koncerty, przedstawienia operowe i operetkowe na terenie całej Europy.



ALEKSANDER KUNACH

Jest absolwentem Wydziału Wokalnego Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, w klasie prof. J. Knetiga. Naukę kontynuował pod kierunkiem prof. T. Krause w Escuela Superior de Música Reina Sofía w Madrycie. Artysta specjalizuje się w wykonywaniu muzyki oratoryjno-kantatowej. W 2004 roku zadebiutował jako Eumete w „Powrocie Ulisesa do ojczyzny” i Lucano w „Koronacji Poppei” C. Monteverdiego, zaprezentowanych przez Warszawską Operę Kameralną w ramach festiwalu „Oda do Europy”. W swoim repertuarze ma również role w „Czarodziejskim flecie” W.A. Mozarta, „Żywoć rozpustnika” I. Strawieńskiego, „Tankredzie” i „Cyruliku sewilskim” G. Rossiniego. Od 2007 roku jest solistą Warszawskiej Opery Kameralnej.

PRZEMYSŁAW BORYS

Solista Opery i Filharmonii Podlaskiej. Absolwent Wydziału Wokalnego Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu (klasa śpiewu solowego prof. B. Makala) oraz Masterstudium Universität Mozarteum w Salzburgu (klasa prof. E. Wilke). Stypendysta programu Erasmus w Hochschule für Musik w Dreźnie. Obecnie kontynuuje edukację na studiach doktoranckich, na Wydziale Wokalnym wrocławskiej Akademii Muzycznej, w klasie prof. B. Makala. Jest zdobywcą wielu prestiżowych nagród (m.in. Grand Prix w III Międzynarodowym Konkursie dla Młodych Śpiewaków w Kownie, Nagroda Specjalna w Konkursie Wokalnym im. J. E. i J. Reszków w Częstochowie) oraz finalistą licznych konkursów (m.in. Międzynarodowego Konkursu Wokalnego Martinelli-Pertile Montagnana w Padwie czy Międzynarodowego Konkursu Wokalnego L'Orfeo di Claudio Monteverdi w Weronie). Współpracował ze znakomitymi dyrygentami, koncertując w kraju i za granicą m.in. w Niemczech, Austrii, Holandii, Włoszech, Rumunii i Chinach.



TARAS KUZMYCH

Solista Opery i Filharmonii Podlaskiej. Absolwent Narodowej Akademii Muzycznej im. M. Łysenki we Lwowie (Wydział Instrumentów Ludowych), gdzie uzyskał dyplom z wyróżnieniem w klasie bandury prof. L. Posikiry) oraz Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku (Wydział Wokalno-Aktorski, klasa śpiewu solowego prof. P. Kusiewicza). Występował m.in. w Filharmonii Bałtyckiej i Operze Bałtyckiej w Gdańsku (zadebiutował tu w 2009 roku jako Markiz w koncertowym wykonaniu „Traviaty” G. Verdiego) oraz w wielu filharmoniach (m.in. w Kijowie czy we Lwowie). Posiada w swoim repertuarze partie z dzieł W.A. Mozarta, S. Rachmaninowa, G. Pucciniego, P. Czajkowskiego, R. Straussa.

MAREK MURAWA

Rozpoczął studia wokalne w Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy (klasa prof. L. Skrzy) w 2006 roku. Zadebiutował na scenie Opery Nova w Bydgoszczy, wykonując partię Zbigniewa w operze „Straszny dwór” S. Moniuszki. W swoim repertuarze posiada m.in. partie: Hrabiego w „Weselu Figara” W.A. Mozarta, Zbigniewa w „Straszny dwór” S. Moniuszki, tytułową rolę w operze „Gianni Schicchi” G. Pucciniego, Moralesa w „Carmen” G. Bizeta, St. Brioché’a w „Wesołej wdówce” F. Lehára, Schaunarda w „La Bohème” G. Pucciniego. Obecnie kończy studia II stopnia w klasie prof. W. Maciejowskiego. W roku akademickim 2011/2012 został stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Obecnie jest adeptem-solistą Opery i Filharmonii Podlaskiej.



MARIA MITROSZ

Ukończyła z wyróżnieniem Wydział Wokalny Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, w klasie prof. J. Skalik. Stypendystka Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz Prezydenta Miasta Stołecznego Warszawy. Obecnie pozostaje pod opieką wokalną M. Hristovej. Jej repertuar obejmuje wiele znanych partii operowych (m.in. „Halka” S. Moniuszki, „Madame Butterfly” G. Pucciniego, „Aida” G. Verdiego), a także partie z dzieł oratoryjno-kantatowych (m.in. „Msza Koronacyjna” W.A. Mozarta, „IV Litanie Ostrobramska” S. Moniuszki). Koncertuje w Polsce i za granicą (m.in. Rosja, Niemcy, Włochy, Litwa, Kuwejt, Izrael). W sezonie artystycznym 1996–1997 była solistką w Teatrze Muzycznym ROMA. Współpracowała z Teatrem Narodowym im. W. Bogusłowskiego w Warszawie, biorąc m.in. udział w spektaklach: „Saragossa” (reż. T. Bradecki), „Halka Spinoza” i „Nowe Bloomusalem” (reż. J. Grzegorzewski). Od 2000 roku jest solistką Teatru Wielkiego w Poznaniu. W swoim dorobku ma wiele nagrań płytowych.

KAROLINA KUKLIŃSKA

Studentka roku dyplomowego studiów magisterskich Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Wydziału Instrumentalno-Pedagogicznego w Białymstoku, w klasie prof. C. Szyfmana. Od 2006 roku współpracuje z Chórem Opery i Filharmonii Podlaskiej w Białymstoku. Na swoim koncie posiada wiele występów solowych. W sezonie artystycznym 2010/2011 wystąpiła na estradzie Opery i Filharmonii Podlaskiej w musicalu „Królowa Śnieżka” J. Krutula. W 2011 roku zadebiutowała na scenie Białostockiego Teatru Lalek rolą Marceliny w „Weselu Figara” W.A. Mozarta. W swoim repertuarze posiada, oprócz partii operowych, utwory oratoryjne oraz pieśni.



TOMASZ TRACZ

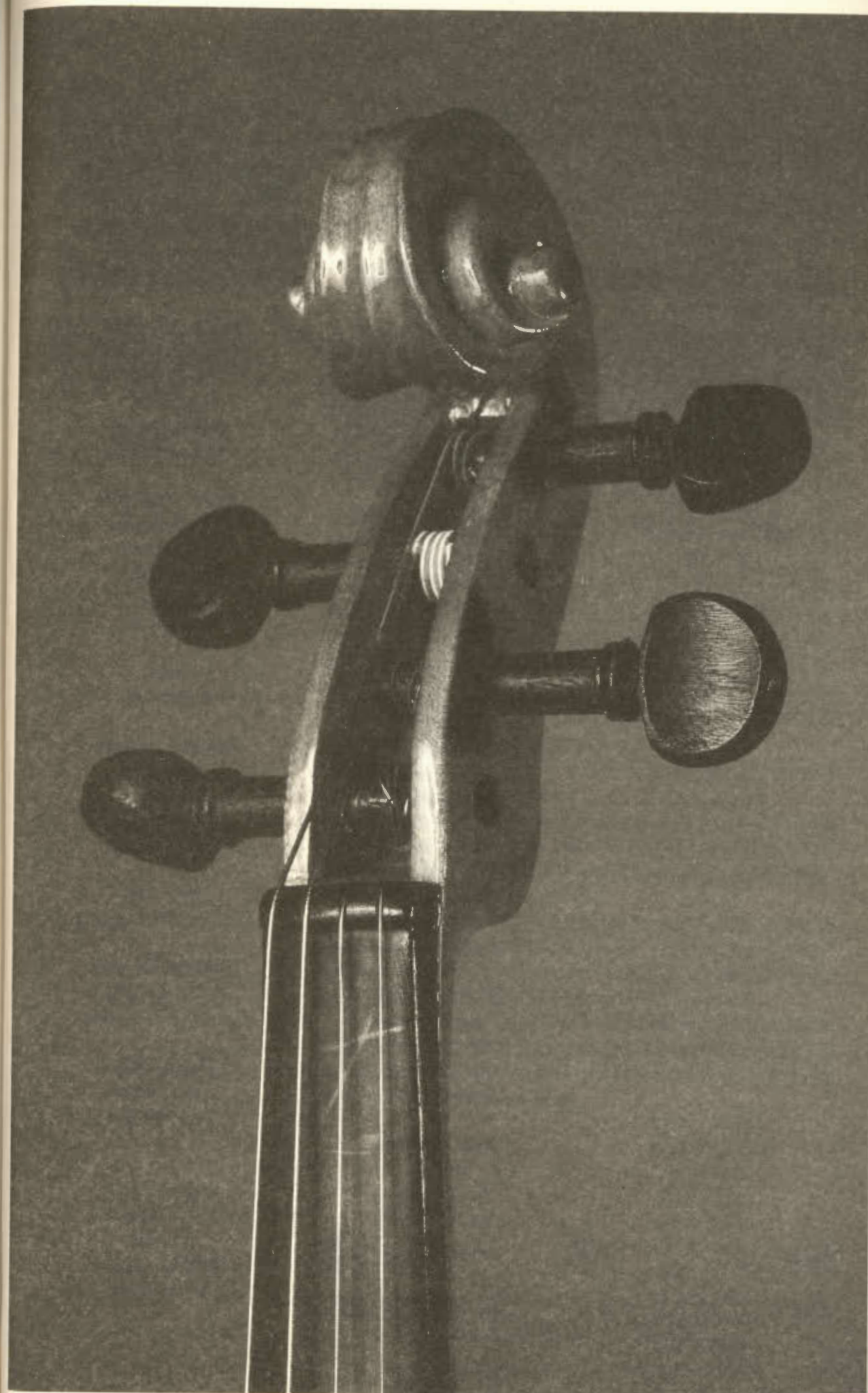
Absolwent Wydziału Wokalnego Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu (klasa śpiewu solowego prof. E. Sądka). W latach 2008–2009 był stypendystą Universität für Musik und darstellende Kunst w Graz. W swoim repertuarze posiada m.in. partie z takich oper i operetek jak: „Czarodziejski flet”, „Wesele Figara” W.A. Mozarta, „Napój miłosny” G. Donizettiego, „Traviata” G. Verdiego, „Zemsta Nietoperza” J. Straussa, „Wesoła wdówka” F. Lehára. Artysta wykonuje dzieła oratoryjno-kantatowe oraz pieśni. Współpracuje z Teatrem Muzycznym w Poznaniu i Gliwickim Teatrem Muzycznym. Na stałe związany z Operą i Filharmonią Podlaską.



Scena ze „Straszego dworu”. Drzeworyt według rysunku Michała E. Andriollego. Z programu do opery „Straszny dwór”, Teatr Wielki – Opera Narodowa 2007



Moniuszko dyrygujący orkiestrą Teatru Wielkiego. Litografia.
„Życie Śpiewacze” 1849, nr 7-8. Archiwum PWM



Orkiestra Opery i Filharmonii Podlaskiej The Podlasie Opera and Philharmonic Orchestra

I Skrzypce First Violins

Stanisław Kuk
(I koncertmistrz First Concertmaster)
Rafał Dudzik
(koncertmistrz Concertmaster)
Dariusz Garbacz
Ewa Gromska
Piotr Kwaśny
Maciej Przeździecki
Amadeusz Buczyński
Julia Dombek
Barbara Fedus-Gadzina
Stanisław Gadzina
Andrzej Jabłoński
Jadwiga Korzeń
Iwona Pietrzyk
Piotr Przydowski
Marcin Tadeusz Roszkowski
Jerzy Szapiel
Adrianna Buczek
Magdalena Grzyb

II Skrzypce Second Violins

Roman Zawadzki
Paweł Polak
Mateusz Bijak
Anna Polak
Anna Bojaryn
Tomasz Bolsewicz
Eun Cho
Katarzyna Cieślik
Paweł Dawidowicz
Jerzy Giedź
Agnieszka Knapp
Piotr Krakowiak
Urszula Laskowska-Bogusłówna
Elżbieta Moroz
Małgorzata Szatrawska
Paweł Kuk
Karolina Prażuch

Altówki Violas

Jakub Grabe-Zaremba
Barbara Najda
Henryk Najda
Michał Członka
Maria Graczyk
Radosław Koper
Joanna Łopińska
Anna Mikołajczak
Katarzyna Najda
Alicja Skwierczyńska
Izabella Wiera-Charkiewicz

Wiolonczele Cellos

Szymon Stępka (koncertmistrz Concertmaster)
Ewa Toś
Joanna Dudzik
Katarzyna Martynkiewicz
Krzysztof Dombek
Wojciech Kopijkowski
Ewa Misiewicz
Ewa Pawłowska
Maria Richter
Marek Sokoliński
Grzegorz Vytlačil

Kontrabasy Double Basses

Ryszard Wolicki
Leszek Sokółowski
Kamil Łomasko
Rafał Makarski
Cezary Just
Maciej Skwierczyński
Franciszek Słomka
Krzysztof Sokółowski

Flety Flutes

Magdalena Jakubowska-Puchalska
Kinga Pancerz
Katarzyna Jurčová
Aleksandra Wyszowska
Magdalena Stachura

Oboje Oboes

Luca Neccia
Agnieszka Włodarczyk
Kinga Szmigulska
Bartłomiej Domagalski

Klarnety Clarinets

Grzegorz Puchalski
Paweł Waszkowski
Wojciech Dunaj
Czesław Jaźwiński

Fagoty Bassoons

Marek Kit
Magdalena Kania
Katarzyna Wasiluk

Waltornie Horns

Tomasz Czekoła
Wanda Kurowska
Oleksandr Starynets
Siarhei Yanovich
Artur Nowicki
Adam Drewnowski
Konrad Oldakowski

Trąbki Trumpets

Dmitry Makarevich
Paweł Pogoda
Tomasz Witek
Konrad Korzeniewski
Wiesław Sokółowski

Puzony Trombones

Stanisław Kruciński
Daniel Ramotowski
Bartosz Skórkiewicz
Piotr Kania
Bartosz Bury

Tuba

Wojciech Rolek

Perkusja Percussion

Dorota Grygo
Andrzej Makal
Łukasz Zamaryka
Adam Krzyczkowski

Harfa Harp

Aldona Joanna Poczwardowska

Fortepian/Klawesyn

Piano/Harpsichord
Anna Krzysztofik-Buczyńska

Fortepian/Czelesta

Piano/Celesta
Karina Komendera

Inspektor Orkiestry
Orchestra Coordinator
Jerzy Giedź
Bibliotekarz Librarian
Krzysztof Dombek



ORKIESTRA OPERY I FILHARMONII PODLASKIEJ

Początki Orkiestry Symfonicznej Opery i Filharmonii Podlaskiej sięgają 1954 roku, kiedy w Białymstoku została powołana Państwowa Orkiestra Symfoniczna. Muzycy Orkiestry nie mieli wówczas własnej siedziby – próby i koncerty odbywały się m.in. w Teatrze Dramatycznym im. Al. Węgierki czy Pałacyku Gościowym w Białymstoku. Po dwudziestu latach działalności artystycznej Orkiestra otrzymała status filharmonii i przeniosła się do sali koncertowej przy ulicy Podleśnej.

W ponad 58-letniej historii instytucji o kształcie artystycznym Orkiestry decydowali dyrektorzy: Kazimierz Złocki, Leon Hanek, Jan Kulaszewicz, Tadeusz Chachaj, Mirosław Jacek Błaszczak, Marcin Nałęcz-Niesiołowski. Od 2011 roku dyrektorem Opery i Filharmonii Podlaskiej – Europejskiego Centrum Sztuki w Białymstoku jest Roberto Skolmowski.

Na estradzie Filharmonii gościli wybitni dyrygenci, soliści, kompozytorzy, m.in. Piotr Anderszewski, Edward Auer, Kaja Danczowska, Nelson Goerner, Henryk Mikołaj Górecki, Lidia Grychtolówna, Krzysztof Jakowicz, Jacek Kasprzyk, Jerzy Katlewicz, Wojciech Kilar, Kazimierz Kord, Jan Krenz, Konstanty Andrzej Kulka, Witold Lutosławski, Jerzy Maksymiuk, Wojciech Michniewski, Shlomo Mintz, Garrick Ohlsson, Piotr Paleczny, Krzysztof Penderecki, Marek Piłajowski, Światosław Richter, Regina Smendzianka, Tadeusz Strugała, Wanda Wilkomirska, Antoni Wit, Tadeusz Wojciechowski, Michael Zilm.

W swoim repertuarze Orkiestra OiFP posiada największe dzieła światowej literatury symfonicznej a także muzykę współczesną.

Zespół występuje gościnnie w kraju i za granicą (m.in. Austria, Belgia, Białoruś, Chiny, Estonia, Finlandia, Norwegia, Francja, Litwa, Łotwa, Niemcy, Rosja, Szwecja, Ukraina, Wielka Brytania, Włochy). W 1995 roku Orkiestra OiFP pod batutą Mirosława Jacka Błaszczaka koncertowała w nowojorskiej Carnegie Hall.

Za dokonania fonograficzne Orkiestra OiFP wyróżniona została licznymi nagrodami. Do ostatnich takich realizacji należy album „Paderewski – Piano Concerto, Polish Fantasy” w kategorii „Album Roku Muzyka Symfoniczna i Koncertująca” z udziałem Kevina Kennera, uhonorowany Nagrodą Akademii Fonograficznej Fryderyk 2012.

Od nowego sezonu artystycznego 2012/2013 siedzibą Orkiestry jest nowym gmach Opery i Filharmonii Podlaskiej – Europejskiego Centrum Sztuki w Białymstoku. W związku ze zmianą profilu instytucji, repertuar zespołu ulega znacznemu zróżnicowaniu i zostaje wzbogacony m.in. o dzieła operowe i musicalowe.



Opera i Filharmonia Podlaska zrealizowała projekt pn. „Zakup instrumentów i akcesoriów muzycznych dla Opery i Filharmonii Podlaskiej” współfinansowany przez Unię Europejską w ramach Regionalnego Programu Operacyjnego Województwa Podlaskiego na lata 2007-2013.

FUNDUSZE EUROPEJSKIE – DLA ROZWOJU WOJEWÓDZTWA PODLASKIEGO
Urząd Marszałkowski Województwa Podlaskiego-Instytucja Zarządzająca RPOWP

Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej The Podlasie Opera and Philharmonic Choir

Kierownik Chóru Choir Director
Violetta Bielecka

Soprany Sopranos

Hanna Baginska
Monika Bierć
Izabela Bolesta
Agnieszka Deniziak
Danuta Jakimowicz
Joanna Kobylnik
Yaryna Kuzmych
Agnieszka Leonkiewicz
Joanna Monika Luto
Beata Malewicka-Macegoniuk
Magdalena Masiewicz
Alicja Polkowska
Dorota Anna Rostanec
Flávia de Souza Correia

Alty Altos

Jolanta Aleksiejuk
Oksana Golambowska
Joanna Jurczuk
Katarzyna Kopeć
Małgorzata Kostrubiec-Karpiuk
Karolina Kuklińska
Urszula Kulesza
Marta Kummer
Agnieszka Łomasko
Paulino Malinowska
Małgorzata Mukosiej
Małgorzata Putynkowska
Klara Rafałowska
Emilio Rutkowska
Katarzyna Szymuś-Supronowicz

Tenory Tenors

Tomasz Tracz (chór + solo choir + solo)
Marcin Aleksiejuk
Rogério Angoneze Jr.
Maksym Fedorov
Leszek Gaiński
Andrzej Klepacki
Oleg Kobzar
Wojciech Miastkowski
Paweł Mocarski
Piotr Rafałowski
Piotr Skibawski
Krzysztof Stankiewicz
Adam Węgliński
Kamil Wróblewski
Radosław Zabłocki

Basy Bases

Łukasz Abramczyk
Mariusz Bierć
Jacek Borowski
Wojciech Bronokowski
Roman Chumakin
Krzysztof Drugow
Andrzej Joński
Karol Komenda
Bogdan Kordy
Dominik Kukliński
Kirill Lepay
Bartłomiej Łochnicki
Maciej Nerkowski
Dariusz Pruszyński
Krzysztof Szyfman
Adam Tomaszewski
Krzysztof Wojtecki

Inspektor chóru Choir Coordinator
Karol Komenda

Bibliotekarz Librarian

Dariusz Pruszyński

Korepetytorzy Répétiteurs

Monika Bierć (korepetytor/akompaniator répétiteur/accompanist)

Jolanta Aleksiejuk

Joanna Jurczuk

Małgorzata Kostrubiec-Karpiuk

CHÓR OPERY I FILHARMONII PODLASKIEJ

Powstał w marcu 2006 roku. Trzon składu Chóru OiFP stanowią artyści śpiewający przez wiele lat w Białostockim Chórze Kameralnym „Cantica Cantamus”, prowadzonym przez obecnego dyrygenta i kierownika artystycznego chóru – profesora Violetę Bielecką.

Repertuar Chóru OiFP jest niezwykle bogaty – obejmuje programy oratoryjne, operowe, największe dzieła muzyki sakralnej oraz utwory kompozytorów współczesnych, wykonywane we współpracy z wybitnymi polskimi i zagranicznymi orkiestrami.

Zespół wielokrotnie brał udział w prawykonaniach utworów polskich kompozytorów współczesnych, m.in. Krzysztofa Pendereckiego, Stanisława Moryto, Macieja Maleckiego, Mariana Borkowskiego, Pawła Łukaszewskiego, Józefa Świdra, Romualda Twardowskiego.

Zespół ma zaszczyt regularnie współpracować z Krzysztofem Pendereckim (m.in. w 2008 roku Chór OiFP wykonał VIII Symfonię „Pieśni przemijania” podczas koncertu inauguracyjnego Rok Jubileuszu 75-lecia urodzin kompozytora w Sali Koncertowej OiFP oraz „Siedem Bram Jerozolimy” w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej pod batutą samego Maestro; zespół brał również udział w prestiżowych nagraniach płytowych i prezentacjach wersji koncertowych oper: „Euryanthe” C.M. von Webera, „Maria Padilla” G. Donizettiego).

Chór OiFP prowadzi ożywioną działalność koncertową w kraju i za granicą (odwiedził takie państwa jak: Belgia, Białoruś, Francja, Litwa, Mołdawia, Niemcy, Rumunia, Ukraina, Włochy). Regularnie uczestniczy w ważnych wydarzeniach muzycznych w Polsce, jest zapraszany na renomowane festiwale, m.in. Wielkanocny Festiwal Ludwiga van Beethovena, Międzynarodowy Festiwal „Wratlavia Cantans”, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Sakralnej „Gaude Mater”, Festiwal Kultury Żydowskiej „Warszawa Singera”, Międzynarodowy Festiwal Muzyczny „Chopin i jego Europa”.

Występy Chóru OiFP spotykają się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności, uznaniem dyrygentów i recenzentów. Owocami zakończył się tegoroczny występ zespołu pod batutą maestro Valerego Giergieva z towarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej Teatru Maryjskiego podczas 16. Wielkanocnego Festiwalu Ludwiga van Beethovena w Filharmonii Narodowej (Chór wykonał z powodzeniem kantatę „Aleksander Newski” S. Prokofiewa).

Chór OiFP dokonał wielu nagrań płytowych i radiowych. W 2009 roku zespół został laureatem Nagrody Polskiego Przemysłu Fonograficznego Fryderyk za album „Pieśni Kurpiowskie: Górecki, Moryto, Szymanowski” w kategorii „Fonograficzny Debiut Roku”.

RMF

Classic

Patroni medialni



Sponsorzy



Partnerzy

Publikator



EUROPEJSKIE CENTRUM SZTUKI

DYREKTOR ROBERTO SKOLMOWSKI

OPERA I FILHARMONIA PODLASKA

INSTYTUCJA ARTYSTYCZNA WOJEWÓDZTWA PODLASKIEGO

Opera i Filharmonia Podlaska – Europejskie Centrum Sztuki w Białymstoku jest największą instytucją artystyczną na terenie północno-wschodniej Polski i najnowocześniejszym centrum życia kulturalnego w tej części Europy.

W bogatym i różnorodnym repertuarze OiFP-ECS znajdują się spektakle operowe, muzyczne, teatralne, a ponadto koncerty symfoniczne i także – w ramach sceny impresaryjnej – koncerty muzyki jazzowej, rockowej czy alternatywnej.

Swoją siedzibę mają tu: Orkiestra Opery i Filharmonii Podlaskiej, Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej, Chór Dziecięcy Opery i Filharmonii Podlaskiej oraz zespoły kameralne: Big Band Opery i Filharmonii Podlaskiej, Kwartet im. Aleksandra Tansmana, Zespół Muzyki Dawnej CONSORT 415 oraz Quintet Dęty Błaszany Op!era Brass.

Instytucja prowadzi różnorodną działalność teatralną i muzyczną, dysponując własnym studio nagrań oraz warunkami do realizacji radiowo-telewizyjnych. Obiekt tworzy także atrakcyjną przestrzeń konferencyjną i wystawienniczą.

Dzięki nowoczesnej architekturze i świetnym rozwiązaniom technologicznym OiFP-ECS gwarantuje wysoką jakość wszystkich projektów, przedsięwzięć i produkcji. Znajdą tu one dla siebie miejsce w atrakcyjnych przestrzeniach Dużej Sceny, Sceny Kameralnej, Amfiteatru i Foyer.

Serdecznie zapraszamy



Wejście główne do gmachu Opery i Filharmonii Podlaskiej – Europejskiego Centrum Sztuki w Białymstoku. Fot. W. Oksztol

Kierownik literacki
Joanna Gdowska

Opracowanie programu
Joanna Gdowska, Tadeusz Płatek

Współpraca redakcyjna
Katarzyna Baszko

Tłumaczenia
Xymena Pietraszek-Płatek

Autorzy zdjęć artystów
Daria Woszek, Wojciech Oksztol

Koncepcja, projekt i opracowanie graficzne programu
Andrzej Strumiłło

Portrety wykorzystane w scenografii spektaklu „Straszny dwór” pochodzą z kolekcji Muzeum Pałacu w Wilanowie.
Obrazy te i inne dzieła sztuki z historycznej rezydencji króla Jana III Sobieskiego można oglądać na www.wilanow-palac.pl,
gdzie towarzyszą im opowieści o ciekawych postaciach i niezwykłym bogactwie kultury staropolskiej.

Opracowanie komputerowe
Dariusz Szejder

Druk
ALTER STUDIO | www.alterstudio.com.pl

Wydawca
Opera i Filharmonia Podlaska – Europejskie Centrum Sztuki w Białymstoku
2012

CENA: 15 zł

www.oifp.eu

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

**Zło albo dobro!
To nie czarne i białe,
z których szare
można robić.**

**Stanisław
Moniuszko**

ISBN 978-83-63806-02-6

OPERA I FILHARMONIA PODLASKA

GRAND OPENING OF THE PODLASIE OPERA AND PHILHARMONIC – EUROPEAN ART CENTRE IN BIAŁYSTOK

28 SEPTEMBER 2012

18:00

AN OPENING FANFARE - COMPOSED BY JERZY MAKSYMIAK
SPECIFICALLY FOR THE OPENING OF THE NEW OPERA & PHILHARMONIC
BUILDING (OIFP CHOIR & ORCHESTRA CONDUCTED BY MAESTRO
JERZY MAKSYMIAK)

OFFICIAL WELCOME SPEECH

BY JAROSŁAW DWORZAŃSKI, MARSHAL OF THE PODLASIE VOIVODSHIP

READING OUT OF A LETTER FROM PRESIDENT OF POLAND
BRONISŁAW KOMOROWSKI

BY MINISTER MACIEJ KLIMCZAK, UNDERSECRETARY OF STATE
AT THE CHANCELLERY OF THE PRESIDENT OF POLAND

ADDRESS BY MINISTER OF CULTURE
AND NATIONAL HERITAGE BOGDAN ZDROJEWSKI

18:30

PREMIERE OF THE HAUNTED MANOR

OPERA BY STANISŁAW MONIUSZKO, DIRECTED BY ROBERTO SKOLMOWSKI

22:30

BANQUET

29 SEPTEMBER 2012

10:00

CONFERENCE TOWARDS ADULTHOOD ORGANISED
BY THE OMBUDSMAN FOR CHILDREN

14:15-14:30

DECORATION WITH A MEDAL OF THE SMILE OF HENRYKA KRZYWONOS
-STRYCHARSKA, MEMBER OF THE HONORARY COMMITTEE
OF THE JANUSZ KORCZAK YEAR AND OPPOSITION ACTIVIST DURING
THE PRE-TRANSITION PERIOD IN POLAND

ADDRESS BY SECRETARY GENERAL OF THE POLISH UNESCO
COMMITTEE PROFESSOR SŁAWOMIR RATAJSKI (OFFICIAL
INAUGURATION OF THE ARTISTIC & EDUCATIONAL PROJECT KORCZAK
OF THE PODLASIE OPERA AND PHILHARMONIC – EUROPEAN ART
CENTRE IN BIAŁYSTOK)

14:45-17:45

POLISH PRE-PREMIERE OF THE KORCZAK MUSICAL BY CHRIS WILLIAMS,
DIRECTED BY ROBERTO SKOLMOWSKI

19:00

WELCOME SPEECH BY JAROSŁAW DWORZAŃSKI,
MARSHAL OF THE PODLASIE VOIVODSHIP

19:10

POLISH PREMIERE OF THE KORCZAK MUSICAL BY CHRIS WILLIAMS,
DIRECTED BY ROBERTO SKOLMOWSKI

30 SEPTEMBER 2012

19:00

WELCOME SPEECH BY JAROSŁAW DWORZAŃSKI,
MARSHAL OF THE PODLASIE VOIVODSHIP

19:10

SECOND PREMIERE OF THE HAUNTED MANOR OPERA
BY STANISŁAW MONIUSZKO,
DIRECTED BY ROBERTO SKOLMOWSKI

VENUE ADDRESS

PODLASIE OPERA AND PHILHARMONIC
– EUROPEAN ART CENTRE IN BIAŁYSTOK
UL. ODESKA 1 (1 ODESKA STREET)

CONTACT PERSONS

MAGDA KLEBAN PRESS SPOKESWOMAN (+48) 516 077 232
ANNA JAKUBOWSKA LOGISTICS, BOOKING (+48) 604 891 25, 797 327 860
SYLWIA LUBINIECKA HEAD OF MARKETING DEPARTMENT (+48) 516 074 570
JUSTYNA BIAŁOUS DIRECTOR'S ASSISTANT (+48) 505 624 949

USEFUL INFORMATION

TAXI SERVICE: (+48)19191

IMPORTANT REMARK

MEDICAL RESCUE PERSONNEL WILL BE AVAILABLE
DURING THE PERFORMANCES

OPERA I FILHARMONIA PODLASKA

WIELKA INAUGURACJA OPERY I FILHARMONII PODLASKIEJ - EUROPEJSKIEGO CENTRUM SZTUKI W BIAŁYMSTOKU

28 WRZEŚNIA 2012

18:00

„FANFARA NA UROCZYSTOŚĆ” – WYKONANIE UTWORU
SKOMPONOWANEGO PRZEZ JERZEGO MAKSYMIOUKA SPECJALNIE
NA INAUGURACJĘ NOWEGO GMACHU OIFP (CHÓR I ORKIESTRA
OIFP POD DYREKcją MAESTRO JERZEGO MAKSYMIOUKA)

OFICJALNE POWITANIE GOŚCI PRZEZ MARSZAŁKA WOJEWÓDZTWA
PODLASKIEGO JAROSŁAWA DWORZAŃSKIEGO

ODCZYTANIE LISTU PREZYDENTA RP BRONISŁAWA KOMOROWSKIEGO
PRZEZ MINISTRA MACIEJA KLIMCZAKA, PODSEKRETARZA STANU
W KANCELARII PREZYDENTA RP

PRZEMÓWIENIE MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO
BOGDANA ZDROJEWSKIEGO

18:30

PREMIERA OPERY „STRASZNY DWÓR” S. MONIUSZKI W REŻYSERII
ROBERTO SKOLMOWSKIEGO

22:30

UROCZYSTY BANKIET

29 WRZEŚNIA 2012

10:00

KONFERENCJA RZECZNIKA PRAW DZIECKA „KU DOROSŁOŚCI”

14:15-14:30

ODZNACZENIE ORDEREM UŚMIECHU
HENRYKI KRZYWONOS-STRYCHARSKIEJ, CZŁONKINI KOMITETU
HONOROWEGO ROKU JANUSZA KORCZAKA, DZIAŁACZCE OPOZYCJI
W OKRESIE PRL-U

WYSTĄPIENIE SEKRETARZA GENERALNEGO POLSKIEGO KOMITETU
DŚ. UNESCO PROF. SŁAWOMIRA RATAJSKIEGO (OFICJALNA
INAUGURACJA PROJEKTU ARTYSTYCZNO-EDUKACYJNEGO „KORCZAK”
OPERY I FILHARMONII PODLASKIEJ – EUROPEJSKIEGO CENTRUM
SZTUKI W BIAŁYMSTOKU)

14:45-17:45

POLSKA PRAPREMIERA MUSICALU „KORCZAK” CH. WILLIAMS
W REŻYSERII ROBERTO SKOLMOWSKIEGO

19:00

POWITANIE GOŚCI PRZEZ MARSZAŁKA WOJEWÓDZTWA PODLASKIEGO
JAROSŁAWA DWORZAŃSKIEGO

19:10

POLSKA PREMIERA MUSICALU „KORCZAK” CHRISA WILLIAMS
W REŻYSERII ROBERTO SKOLMOWSKIEGO

30 WRZEŚNIA 2012

19:00

POWITANIE GOŚCI PRZEZ MARSZAŁKA WOJEWÓDZTWA PODLASKIEGO
JAROSŁAWA DWORZAŃSKIEGO

19:10

DRUGA PREMIERA OPERY „STRASZNY DWÓR” S. MONIUSZKO
W REŻYSERII ROBERTO SKOLMOWSKIEGO

MIEJSCE WYDARZENIA

OPERA I FILHARMONIA PODLASKA
- EUROPEJSKIE CENTRUM SZTUKI W BIAŁYMSTOKU
UL. ODESKA 1

POMOCNE KONTAKTY

MAGDA KLEBAN RZECZNIK PRASOWY 516 077 232
ANNA JAKUBOWSKA LOGISTYKA, REZERWACJE 604 891 257, 797 327 860
SYLWIA LUBINIECKA MARKETING, PROMOCJA, KIEROWNIK 516 074 570
JUSTYNA BIAŁOUS ASYSTENT DYREKCJI 505 624 949

POTRZEBNE INFORMACJE

TAXI: 19191

UWAGA

PODCZAS PREZENTACJI SPEKTAKLI BĘDĄ OBECNI RATOWNICY MEDYCZNI