STANISŁAW MONIUSZKO

WIDMA

DZIADY. Jest to nazwisko uroczystości obchodzonej dotąd między pospólstwem w wielu powiatach Litwy, Prus i Kurlandii, na pamiątkę dziadów, czyli w ogólności zmarłych przodków. Uroczystość ta początkiem swoim zasięga czasów pogańskich i zwała się niegdyś ucztą kozła, na której przewodniczył Kozlarz, Huslar, Guslarz, razem kapłan i poeta (geślarz).

W teraźniejszych czasach, ponieważ światłe duchowieństwo i właściciele usiłowali wykorzenić zwyczaj połączony z zabobonnymi praktykami i zbytkiem częstokroć nagannym, pospólstwo więc święci Dziady tajemnie w kaplicach lub pustych domach niedaleko cmentarza. Zastawia się tam pospolicie uczta z rozmaitego jadła, trunków, owoców i wywołują się dusze nieboszczyków. Godna uwagi, iż zwyczaj częstowania zmarłych zdaje się być wspólny wszystkim ludom pogańskim, w dawnej Grecji za czasów homerycznych, w Skandynawii, na Wschodzie i dotąd po wyspach Nowego Świata. Dziady nasze mają to szczególnie, iż obrzędy pogańskie pomieszane są z wyobrażeniami religii chrześcijańskiej, zwłaszcza iż dzień zaduszny przypada około czasu tej uroczystości. Pospólstwo rozumie, iż potrawami, napojem i śpiewami przynosi ulgę duszom czyścowym.

Adam Mickiewicz

STANISŁAW MONIUSZKO

WIDMA

OPERA WROCŁAWSKA

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY
MIECZYSŁAW DONDAJEWSKI

STANISŁAW MONIUSZKO

WIDMA

SCENY LIRYCZNE Z POEMATU ADAMA MICKIEWICZA „DZIADY"

PREMIERA: 8 WRZEŚNIA 1994, GODZ. 22.00

REALIZATORZY

KIEROWNICTWO MUZYCZNE	Mieczysław Dondajewski
INSCENIZACJA I REŻYSERIA	Robert Skolmowski
WSPÓŁPRACA	Mirosława Lombardo
SCENOGRAFIA	Marek Braun
CHOREOGRAFIA	Henryk Konwiński
KIEROWNIK CHÓRU	Małgorzata Orawska
KONSULTACJA NAUKOWA	prof. Janusz Degler

Asystent reżysera	Janusz Zawadzki
Asystent choreografa	Aleksander Martynow
Przygotowanie solistów	Barbara Jakóbczak, Maria Rzemienicka
Inspicjent	Teresa Rylska

WIDMA OPERA WROCŁAWSKA **WIDMA**

SEZON I. – 94/95

OPERA WROCŁAWSKA

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY
MIECZYSŁAW DONDAJEWSKI

STANISŁAW MONIUSZKO

WIDMA

SCENY LIRYCZNE Z POEMATU ADAMA MICKIEWICZA „DZIADY"

PREMIERA: 8 WRZEŚNIA 1994, GODZ. 22.00

WYKONAWCY

GUŚLARZ	Maciej Krzysztyniak	ANIOŁEK	Ewa Murawska
DZIEWCZYNA	Aleksandra Lemiszka	SOWA	Elżbieta Kaczmarzyk
STARZEC	Janusz Zawadzki	KRUK	Jerzy Szlachcic
WIDMO	Jacek Ryś	POETA	Jarosław Jurasz

GROMADA:
Maria Daniewska, Łucja Markowska, Katarzyna Wesołowska, Aleksandra Żminkowska, Leonard Marynowski, Tadeusz Wojnarowicz

KRÓLOWA	Elżbieta Lejman	SZLACHCIC	Dariusz Drelichowski
KRÓL	Aleksander Majos	UŁAN	Rafał Zeh
BŁAZEN	Paweł Oleksiak	DZIEWCZYNA	Alina Szymczyk
BŁOGOSŁAWIONA	Barbara Szostakowska	MATKA POLKA	Krystyna Kosarewicz
BISKUP	Kazimierz Kessler	RYCERZ	Jerzy Gędek
ŻYD	Henryk Królak	POWSTANIEC	Piotr Oleksiak
NAWIEDZONA	Maria Kowalska		

DUCHY
Urszula Drzewińska, Maria Krzeszowiak, Barbara Książczyk, Maria Łaznowska, Celina Styś, Dariusz Psyk

CHÓR I ORKIESTRA OPERY WROCŁAWSKIEJ
dyryguje: MIECZYSŁAW DONDAJEWSKI

WIDMA OPERA WROCŁAWSKA **WIDMA**

SEZON I. – 94/95

Droga Adama Mickiewicza ku „Dziadom"

Michał Witkowski

Skierowania zainteresowań ku operze nie należy tłumaczyć uzdolnieniami i wrażliwością muzyczną młodego Mickiewicza. Zaważyły tu przede wszystkim krystalizujące się poglądy estetyczno-literackie, które już wówczas pociągały artystyczną naturę poety ku dramatowi, i to ku jego nowszym formom, niosącym zapowiedź przeobrażeń w sztuce teatru.(...)

Zainteresowanie operą przejawił poeta, jak przypomnieliśmy, już w roku 1818, kiedy jeszcze studiował. Możemy zatem już wtedy dostrzec zalążki przełomu w jego poglądach nie tylko na sam dramat, lecz w ogóle na podstawowe problemy związane z kształtowaniem artystycznej wizji świata. Skupienie bowiem uwagi na gatunku scenicznym, wolnym od ograniczeń nakładanych przez poetykę klasycystyczną, przemawia za tym, że świadomość poety przeniknęła wówczas myśl o możliwościach, jakie niesie twórcy swoboda działania, uwolnienie się od reguł. Trzeba zaś pamiętać, iż według stosunku do reguł twórczości (w dramacie zwłaszcza reguł potrójnej jedności), podobnie jak według postawy wobec rygorystycznych praw poszczególnych gatunków sądzono w owym czasie o stanowisku estetycznym twórcy.

Mickiewicz unikał podporządkowania się ograniczeniom, instynktownie chroniąc się w rozważania nad operą. Stawał przez to już wówczas po stronie „romantyczności". Komponowaniem tragedii o Demostenesie zadawał tylko gwałt własnym, coraz lepiej uświadamianym, przekonaniom i skłonnościom artystycznym. Toteż coraz oporniej szło mu układanie tyrad tragedii, która miała być „wykończoną w duchu klasycznym". Odkąd zajął się operą, duch ten tracił z wolna władzę nad wyobraźnią poety.

Zapatrywania swoje na operę przedstawił Mickiewicz w recenzji jednego z utworów, które dowodzą żywszego rozbudzenia się wśród filomatów zainteresowań dramatem muzycznym.

Kto szczególne poezji rodzaje pod względem czasu, w którym wynalezione i najszczęśliwiej uprawiane były, rozważyć zechce, łatwo spostrzeże, iż jako w człowieku najczynniejsze i najdzielniejsze z władz niższych, naprzód mniej silne, powoli i następstwem czasu rozwijać się zwykły, tak i każdy rodzaj poezji, wymagający najwięcej talentu, najdawniej też i prawie w początkach kultury ludzkiej wynaleziony został; inne, bardziej zmieszane i wyższych władz wymagające, nieprędko się ukazały i ukazują. Stąd epopeja i oda, te naczelne dzieła imaginacji i uczucia, dwóch największych władz sztukmistrza, starszymi były co do czasu od dramatycznej poezji; ta znów, zrazu prosta, później w rozliczne, coraz bardziej powikłane rozrodziła się gatunki. Wnosić nie można, iż te późniejsze gatunki są od dawnych łatwiejsze, gdyż chociaż mniej wymagają talentu pojedynczego, jeśli tak rzec można, przecież takiemu tylko sztukmistrzowi są dostępne, który kilka w sobie połącza talentów, chociaż w niższym stopniu, a przy tym rozległą naukę, dowcip i trafność niepospolitą.(...)

Ale z drugiej strony głęboka serca ludzkiego znajomość, wielka nauka, często liryczny zapał, a prawie zawsze naturalność i prostota, obeznanie się z muzyką jako główną w operach sztuką, której poezja towarzyszy tylko – oto są przymioty każdemu opery (rodzajowi) nieodbicie potrzebne. (...)

Prawda, iż opera nie powinna mieć tyle zawikłania, ile mają inne dramatyczne sztuki, gdyż w operze więcej dajemy baczności na uczucia, charakter i stan osób działających aniżeli na same działania i rozmaite tego działania przyczyny, postępy, skutki itp.

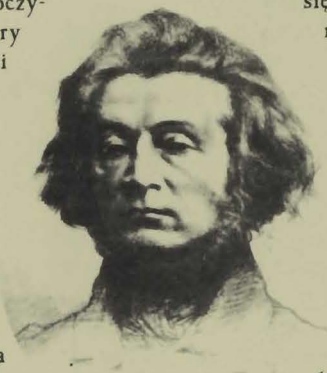
(A. Mickiewicz, Recenzja operetki w I akcie „Małgorzata z Zębocina")

JAN CZECZOT (1797-1847)

Recenzując operetkę (to znaczy operę w zmniejszonym formacie, jednoaktową) *Małgorzata z Zębocina* Jana Czeczota, Mickiewicz wiele uwagi poświęcił stosunkowi słowa do muzyki. Wytknął autorowi, iż miejscami wykroczył „przeciw prawidłom opery". Dialog w niektórych scenach zatracał cechy muzyczne, przez co wiersze nie nadawały się do podłożenia muzyki („kompozytorowi wiele by zadały trudności"). Zarzut mógłby dowodzić wrażliwości muzycznej poety, ale w rzeczywistości wypływał z jego przekonań teoretycznych. Recenzent znał już dobrze podstawowe powszechnie wtedy przyjęte wyobrażenia o podrzędnym znaczeniu słowa w utwo-

rze operowym. Niemniej, odmiennie niż oficjalną krytykę, zajmował go w operze ten właśnie środek wyrazu. Od oceny muzycznych walorów nie tylko poszczególnych kwestii, lecz całych scen utworu Czeczota Mickiewicz wręcz się odżegnywał: „Znającym się na tej sztuce (tj. muzyce) sąd ostateczny zostawiamy".

Rys to znamienny dla wczesnych zainteresowań Mickiewicza dramatem muzycznym. Jako poeta wydobywał z kompozycji operowej oczywiście ten element, który we własnej działalności artystycznej stanowił dlań najistotniejsze poetyckie tworzywo. Obserwując zachowanie się w strukturze utworu operowego zależnego od muzyki słowa, dochodził do wniosków praktycznych. Otwierała mu się perspektywa na kwestie kompozycyjne i stylistyczne w twórczości poetyckiej, uświadamiała możliwość dokonania przekształceń w tradycyjnej technice wiersza. Rozmaitość „miar i gatunku wiersza", dostrzegana w libretcie operowym (zaliczanym przez Mickiewicza do odmian poematu, co jest dopełniaczem od słowa „poema"), wskazywała drogę ku nowym sposobom ujęcia tematów, którym służyła „regularna" opera. Miała ona bowiem przede wszystkim przedstawiać dramat uczuć i dlatego wszystkimi środkami, zwłaszcza muzyką, powinna wyrażać „namiętny" charakter działających postaci. Liryzm opery, wolny od retoryczno-dydaktycznych obciążeń innych gatunków dramatu, najbardziej pociągał początkującego romantyka.



Recenzję Mickiewicza poprzedzają uwagi teoretyczne o operze, ważne dla ilustracji ówczesnych poglądów poety.

Jak już zaznaczyliśmy, z powodu niezależności od „prawideł" tych gatunków wyobraźnia i upodobania Mickiewicza najmocniej skłaniały ku operze czy w ogóle dramatowi muzycznemu. Czy dochodził doń jedynie na drodze „długich poszukiwań i studiów teoretycznych, z których kiedyś rozwinie się „kwiat teatralnej formy romantycznej" – III część *Dziadów* (W. Kubacki), to sprawa co najmniej dyskusyjna. Nie zawadzi na recenzję utworu Czeczota spojrzeć od strony teatralnych zainteresowań Mickiewicza. Wywody poety bowiem rzucają i na nie nieco światła.(...)

Wynika z nich, iż Mickiewicz dostrzegał w składnikach kompozycji operowych, takich jak aria lub recytatyw oraz różne odmiany „śpiewku" (duet, tercet, kwartet) i chór, również ich walory inscenizacyjne. Formy muzyczno-teatralne o lirycznym charakterze służyły spotęgowaniu „iluzji" w spektaklu, razem więc z resztą teatralnych środków wyrazu miały tworzyć w wyobraźni widzów jednolite złudzenie świata przedstawionego w spektaklu. W ówczesnej estetyce teatralnej uważano to za naczelny efekt sztuki teatru i dlatego Czeczotowi dostało się, iż z natury swej liryczny gatunek, za jaki Mickiewicz uważał operę, zepsuł miejscami przez „spadki" wiersza o cechach muzycznych ku wierszom cech tych pozbawionych.

Na scenie musiało to, zdaniem recenzenta, niweczyć tak nieodzowną w widowisku iluzję.(...)

Można żałować, iż Mickiewicz w recenzji pokrył milczeniem kwestię tła akcji operetki Czeczota. Czyżby go jej dekoracja nie interesowała jako składnik inscenizacji, od której uzależniał działanie iluzji? Dziwna to obojętność u przyszłego twórcy dramatu, w którym wyzyska schemat użyty przez Czeczota.

Dziady bowiem w partiach cmentarnych wyraźnie przystosowują i rozwijają konwencjonalny schemat literatury „grozy". Mickiewicz poszedł drogą wskazaną przez Czeczota. W nowej wersji schematu scenerię z jej realiami i niektóre motywy akcji (ukazywanie się duchów) połączył w II części *Dziadów* oryginalnie z obrządkiem ludowym. Zgodnie z podbudową ideową, jaka wyznacza problematykę *Dziadów*, tradycyjną konwencję literacką poeta przerzucił w świat ludu okolicznego i jego wierzeń. Jednakże konwencja literacka wycisnęła na nim swoje piętno i dlatego w strukturze utworu wiele szczegółów wymyka się interpretacji folklorystycznej. Tymczasem komentarz historyczno-teatralny tłumaczy niektóre osobliwości kompozycji *Dziadów* całkiem jasno.

Sceneria II części *Dziadów* najsłabiej wiąże się z pierwiastkami ludowymi w przedstawionym obrzędzie. Zastrzeżenia etnografów wzbudziło nie tylko miejsce akcji dramatu, lecz także pora dnia, w jakiej odbywa się obrzęd. Kaplica nie była jego miejscem ani też nie odbywał się on w nocnych ciemnościach. Kaplic cmentarnych w ogóle nie ma po naszych wsiach, zwłaszcza nie spotykamy ich w Nowogródczyźnie. Są za to kostnice. Jednakże w *Dziadach* „cerkiew" nie może być kostnicą, bo stoi w niej ołtarz. Jest to zatem jednak kaplica (unicka).

Tymczasem w świetle tradycji literackiej kaplica w *Dziadach* jest oczywistym reliktem konwencjonalnego tła akcji w fikcyjnym świecie, w którym często rozgrywały się wydarzenia przedstawione w utworach spod znaku tzw. literatury grozy. Nocna sceneria II części *Dziadów* jest odbiciem dobrze już w literaturze, także dramatycznej, zadomowionego schematu kompozycyjnego.

Kaplica (cerkiew), otoczona grobami, irytująca folklorystów, pochodzi z literackiego świata tak samo, jak niezgodna z obyczajem ludu pora obrzędu *Dziadów*. Mickiewicz korzystał z dorobku poprzedników, aby odpowiednio przestylizować ich pomysły. Artyzm *Dziadów* leży na tej samej linii genetycznej, co opera Czeczota, recenzowana przez poetę parę lat wcześniej na forum filomackim, kiedy wśród członków wileńskiego związku wzmogło się zainteresowanie dramatem muzycznym. *Dziady* wiele mu zawdzięczają.

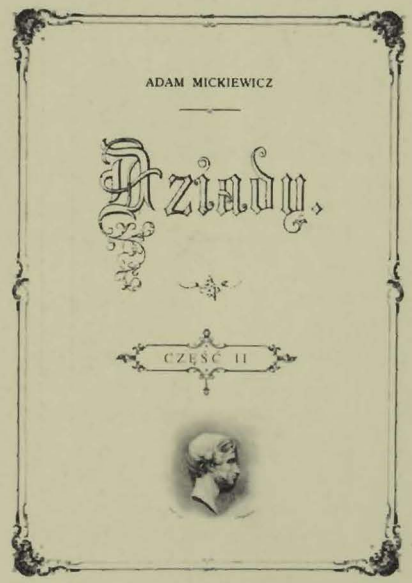
Niewątpliwie Mickiewicz w pewnej mierze mistyfikował czytelnika ludowym charakterem świata przedstawionego w II części *Dziadów*. Bliska im twórczość balladowa poety także zwodziła czytelników swym rzekomo rdzennie ludowym charakterem. Przez odpowiedni dobór środków artystycznych (tematycznych, językowo-stylistycznych, wersyfikacyjnych) miał czytelnik odnieść wrażenie, iż styka się z poezją podjętą rzeczywiście wprost z gruntu samorodnej twórczości ludowej. Przy opracowywaniu ballad poeta korzystał z doświadczeń na polu „przystosowywania", które jako sposób literackiej sty-

lizacji uprawiała już literatura stanisławowska. Sztuki „omamiania" wyobraźni odbiorcy musiały Mickiewicza nauczyć również doświadczenia teatralne. Twórca *Dziadów* wyniósł z teatru świadomość siły, z jaką iluzja sceniczna jest zdolna owładnąć człowiekiem.

Przyczyny świadomego zastosowania w II części *Dziadów* scenerii, która – od strony literackiej – nie jest całkiem oryginalna, należy doszukiwać się w wynikłym z tych doświadczeń przekonaniu o inscenizacyjnych walorach konwencjonalnego motywu kompozycyjnego. Przy omówieniu *Małgorzaty z Zębocina* Mickiewicz przemilczał scenografię operetki, ale dał dowody, że kształt sceniczny dramatu nie jest mu obojętny. Odczuwał, iż dzieło teatralne jako dzieło sztuki zyskuje na zgodnym i celowym współdziałaniu różnych środków artystycznych.

Kompozycja tła ludowego obrzędu w *Dziadach* wywodzi się ze schematu w literaturze już wówczas tradycyjnego. Posłużył się nim Mickiewicz, świadom tego, że wypróbowana konwencja stwarzała dla akcji dramatu oprawę, mogącą wywrzeć na widzach wielkie wrażenia i spotęgować teatralną iluzję. W inscenizacji opery, gatunku bliskiego strukturze artystycznej II części *Dziadów*, zwracano wtedy baczną uwagę na efekty plastyczne (i ruchowe). Wizualną stronę inscenizacji zwykło się w owym okresie nazywać widowiskiem. Stąd i w *Dziadach* młodzieńczych dramat został przez twórcę określony jako „widowisko".

Fragmenty artykułu M. Witkowskiego Na drodze ku „Dziadom": [w:] Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szweykowskiemu. Ossolineum. Wrocław 1966 r.



„DZIADÓW" CZĘŚĆ II

Juliusz Saloni

Dziwna to ballada. W każdej innej punkt centralny zainteresowania stanowi człowiek i jego niezwykła przygoda, związana z wmieszaniem się w jego życie gościa z zaświata. W *Dziadów* części II moment zainteresowania człowiekiem prawie zupełnie nie istnieje. Nie ma w niej „przygody", nie ma spontanicznej ingerencji świata nadzmysłowego w sprawy ludzkie. Nie istnieją nawet ludzie żywi jako indywidua; wprowadzeni tu zostali jedynie jako czynnik konieczny, warunkujący objawienie się duchów. Redukcja indywidualności zdaje się zupełna: Guślarz to tylko konieczny kierownik obrzędu. Starzec to koryfeusz Chóru. Prócz nich znajduje się na scenie tylko naiwny, zasłuchany, oczarowany, powtarzający cudze słowa Chór. Tak jest do pewnego momentu, albowiem w chwili, gdy uderza północ, z tego Chóru wyodrębniona zostaje jedna osoba, Pasterka. Prawdopodobnie przez cały czas obrzędu była obecna, ale brała tylko bierny udział w czynnościach Guślarza i Chóru. Teraz dopiero można uświadomić sobie, że siedziała na uboczu, na grobie, i przez cały czas patrząc milczała. Ona to spowodowała zjawienie się nowego, groźnego, nieznanego Widma; tak przynajmniej domyśla się świadomy tych praktyk Guślarz. W każdym razie to Widmo dla niej tylko przybyło na Dziady.

Wyodrębnienie Pasterki jako określonej, aktywnej indywidualności z Chóru może dopomóc do zrozumienia tego imaginacyjnego przebiegu dramatycznego; rolę poety ze wstępu jakby przejęła Pasterka. Jak kiedyś poeta, uczestniczący w obrzędzie, tak ona dopełniała ludowe inkantacje wytworami swojej podnieconej imaginacji. Wciągnięta w krąg przesądnej wiary, może spróbowała także załatwić swoją osobistą, dręczącą sprawę. Uczuciem nieszczęsnej miłości i tęsknoty wiedziona, może zawołała w duchu swego kochanka, nazywając go po imieniu? A kiedy przyszedł, on jeden ogarnął ją całą – nie widzi, nie słyszy, nie czuje – nie istnieje już dla niej ani Guślarz, ani Chór; owładnął nią w całości on, który przyszedł na jej wezwanie.

Świat duchów części II to świat imaginacyjnej ułudy, to świat podnieconej fantazji, na której powierzchnię wydobywają się jej wytwory, a rzeczywistość dotykalna, warunkująca je, usuwa się na plan dalszy, zaledwie majaczy. Podobnie jak usunięcie człowieka, tak celowi „od-

Rys. C. Jankowski

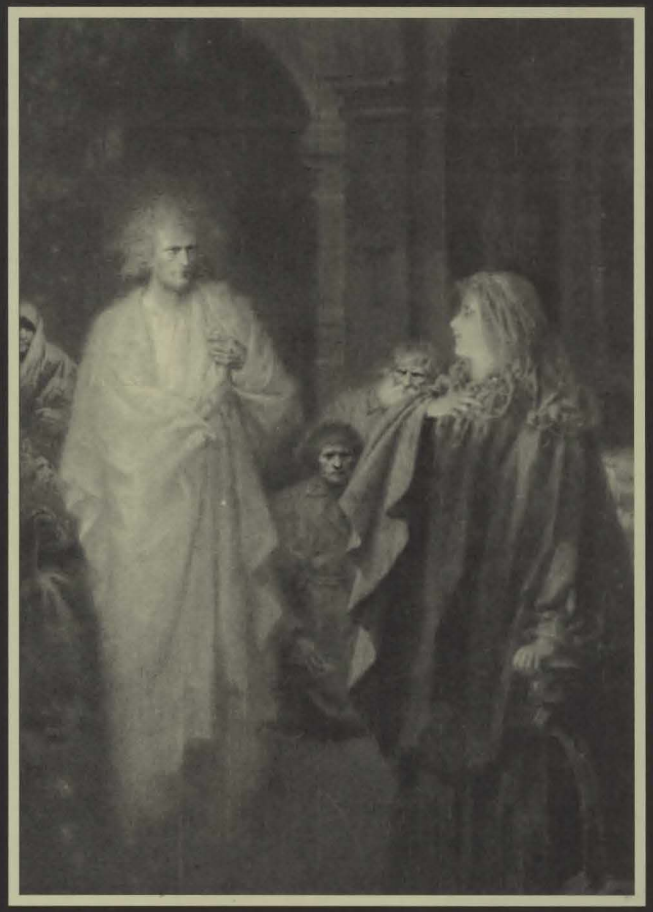
realnienia" służyło umuzycznienie przedostatniej sceny. Było to znakomite rozwiązanie wobec przyjętych założeń: nagle, bez żadnych uprzedzeń i przygotowań, rozpoczyna się duo Guślarza i Dziewczyny, aria, recitativo, ażeby przejść znowu w zwykły tok dramatyczny. Tak rozwiązując w sposób najdoskonalszy problem artystyczny, Mickiewicz równocześnie składał hołd modzie operofilskiej i włączył nowy czynnik artystyczny w widowisko romantyczne.(...)

Trzy pierwsze zjawy są wyobrażeniami istot świata pozagrobowego i są obciążone błędami swego życia doczesnego. Zjawy te przynoszą zza grobu uświadomienie obowiązującego porządku moralnego jako podstawy świata. Są więc zasadnicze prawa człowieczeństwa, których bezkarnie ominąć ani naruszyć nie wolno. A kto je naruszy, sprawiedliwą karę odcierpieć musi.

Pojęcie tej kary pochodzi z surowych poglądów etyki ludowej, chociaż podawane jest przez zjawiające się duchy jako „Boży rozkaz". Niewątpliwie zgodne z poglądami chrześcijańskimi jest potępienie Pana, bezlitosnego okrutnika, ale już nie da się z nimi pogodzić kara wymierzona dzieciom za to, że „nie doznały goryczy ni razu"; jeszcze bardziej odbiega od schematu religijnego potępienie zjawy Dziewicy za to, że nie „dotknęła ziemi ni razu". W ten sposób poeta staje się reprezentantem pewnego poglądu etycznego, odbiegającego od doktryn oficjalnie propagowanych, natomiast wypływających z poglądu ludu na życie i jego zadania. Scena w kaplicy to odzwierciedlenie „dążeń moralnych i nauk" wiążących się z ludowymi wierzeniami.

Tym wyjawieniem praw rządzących światem nawiązuje część II do *Upiora*, albowiem wiemy z jego skargi, że i jego cierpienie jest wynikiem „sprawiedliwego wyroku". Nie znamy jeszcze winy, ale wyznaczoną karę umiemy już teraz pomieścić w całokształcie wyznawanej przez poetę zasady sprawiedliwości; nadchodzi ona wtedy, gdy już sprawa wydawała się zamknięta i skończona. Usprawiedliwieniem pojawienia się ostatniego Widma jest konstrukcja dramatyczna. Jego podstawą organizującą był kontrast; na jego zasadzie wprowadzone zostały dwie pierwsze zjawy jako należące do dwóch przeciwnych sfer życia pozagrobowego: nieba i piekła, konsekwencji dwóch przeciwnych postaw życiowych: zbrodni i beztroskiej obojętności etycznej.

Zjawa trzecia, nieczułej, lekkomyślnej Dziewczyny nie znającej miłości, domagała się ze względu na artystyczną symetrię utworu swego dopełnienia.



Rys. C. Jankowski

Rozwiązanie narzucił w ostatecznej redakcji tekstu *Upiór*. Z tych samych kręgów rzeczywistości pochodzą te dwie zjawy: żyła „na świecie, ale nie dla świata". Dziewczyna zlekceważyła nakazy natury i tym sprzeciwiała się człowieczeństwu – zaś Nocny Człowiek miłość uznał za wartość największą, zatracił w niej swoje człowieczeństwo i przeistoczył się w „upiora". Jedno i drugie jest winą, gorszącą wieśniaków, i według ich pojęć etycznych zasługuje na karę.

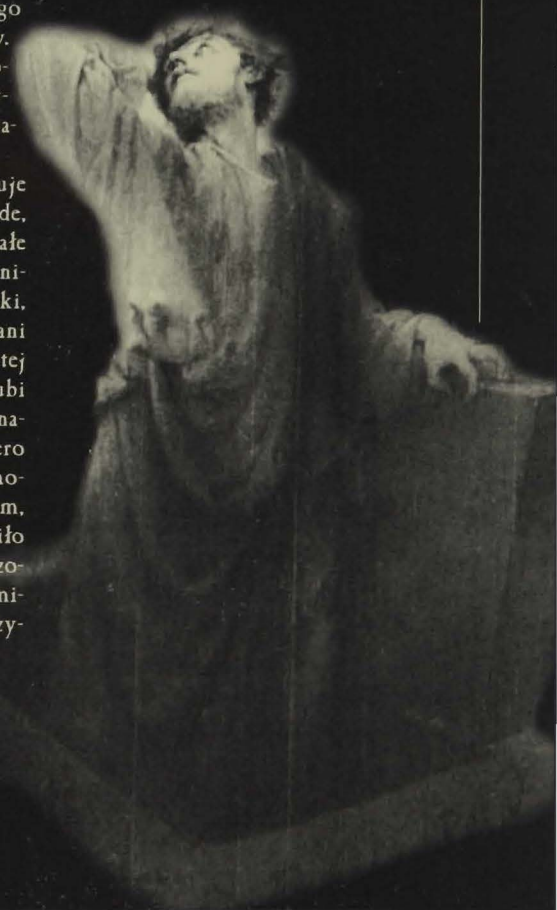
Widmo ostatnie przybywa bez specjalnego udziału Guślarza, który po wezwaniu trzech zakresów świata – nieba, piekła, czyśćca – ugaszczał jeszcze wszystkie duchy razem i każdego z osobna ziarnkami maku i soczewicy. A gdy uznał, że już czas skończyć obrzęd i „przypomnieć ojców dzieje", otwarła się podłoga i nieznane Widmo stanęło przed Chórem.

Widzimy je takim, jak je opisuje przerażony, zaskoczony Guślarz: blade, z wzrokiem dzikim i posępnym, w białe otulone „obsłony". Nie mówi nic, niczego nie żąda, nie udziela żadnej nauki, nie znika ani na potężne zaklęcia, ani przed gromnicą czy wodą święconą; w tej nie znanej sobie sytuacji Guślarz gubi się, próbuje rozmaitych sposobów nawiązania kontaktu – na próżno. Dopiero z czasem domyśla się związku zachodzącego między Pasterką a Widmem, które wzrok dziki i zasępiony „utopiło całkiem w jej oku"; ale i wtedy pozostaje bezsilny. Zrozumiał jednak, że miłość między tymi dwojgiem jest przyczyną zjawienia się Widma:

To jest nad rozum człowieczy!
Pasterko, znasz tę osobę?
W tym są jakieś straszne rzeczy.
Po kim ty nosisz żałobę?
Wszak mąż i rodzina zdrowa?
Cóż to! nie mówisz i słowa?
Spojrzyj, odezwij się przecie,
Czyś ty martwa, moje dziecię?
Czegóż uśmiechasz się, czego?
Co w nim widzisz wesołego?

Przyszedł na Dziady ten, którego całą istotę opanowała miłość; przełamał wszelkie zapory, by spojrzeć na ukochaną.

Ręką ukazał na serce
I nic nie mówi Pasterce.



Rys. C. Jankowski

Wyodrębnienie tego Widma spośród tamtych duchów – nazwijmy je „zwyczajnymi" – i związanie go uczuciem miłosnym z Pasterką, otoczenie go pełną tajemniczością pobudzają nas do poszukiwania rozwiązania zagadki. Mimo woli przypomina się Człowiek Nocny z *Upiora*. Czy jednak ta nowa postać da się w pełni uzgodnić z tamtą, również bliżej nie znaną, tajemniczą? Co w nich obydwóch jest zgodne, a co je od siebie odróżnia?

W *Upiorze* i w scenie w kaplicy uzgodniony został czas zjawienia się obudwu postaci: Dzień Zaduszny. W ten dzień rano zjawił się Nocny Człowiek na cmentarzu, w ten dzień powołała go pamięć dawnych spraw do spełnienia jakiegoś wyroku sprawiedliwego, lecz strasznego, do udania się „na młodości kraje".

Guślarz pilnuje, aby widz był należycie poinformowany o czasie obrzędu. Dwukrotnie zwraca uwagę na porę nocy: raz po zniknięciu aniołków zapowiada, że „północ przybywa", drugi raz oznajmia, że minęła północ, gdy rozległo się trzecie pianie kura. Czas obrzędu można więc określić dokładnie: rozpoczyna się on w Dzień Zaduszny wnet po godzinie 23.00, po drugim pianiu kura, a trwa do wyjścia ludzi z kaplicy tuż po godzinie 24.00.

O wyglądzie Nocnego Człowieka wiemy tylko tyle, że wracając na świat czy do świata robi wrażenie upiora. Zgodny z tym byłby „wzrok dziki i zasępiony", zauważony przez Guślarza. Zgodne w obu postaciach byłoby też owo zapamiętanie się w miłości; Widmo jakby wypełniało w chwili zjawienia się część wyroku z *Upiora* – spotkanie z „lubą". Osiąga nawet to, o co błagał nieszczęsny włóczęga z cmentarza: zyskuje przyjazny uśmiech Pasterki na powitanie. Ten obrzęd połączył ich oboje, choć w życiu codziennym są rozdzieleni. Skąd ta zgodność w celowym postępowaniu, w dążeniu obojga kochanków do siebie? Czy jest przypadkowa? Czy może tylko oboje wypełniają skrupulatnie wzajemne zobowiązanie przyjścia do siebie w umówioną godzinę dorocznego święta umarłych?

Wydawałoby się – na tej podstawie sądząc – że Nocny Człowiek i Widmo to ta sama osoba. A jednak niezaprzeczenie są między obydwiema postaciami duże niezgodności: Nocny Człowiek nazwany został „upiorem", bo takie robił wrażenie na swoim otoczeniu. Widmo żadnych cech upiorności nie wykazuje, natomiast ma pewne podobieństwo z duchem, duszą czy marą, zjawiającą się w sposób niezupełnie jasny – jakby wydobywało się spod ziemi, z grobu. Człowiek Nocny z cmentarza jest wielomówny – Widmo milczy mimo zaklęć.

Wymienione różnice naprowadzają tylko na takie rozwiązanie, że Widmo i Nocny Człowiek reprezentują tę samą osobowość, tę samą treść psychiczną w podobnej postaci zewnętrznej, nie są jednak tą samą postacią. Raz jest to twór fizyczny w niezwykłym usposobieniu ducha, Nocny Człowiek; w drugim wypadku jest to emanacja tegoż tworu, jego „dusza", realizująca jedyną swoją prawdę, prawdę niezmiernej, fanatycznej miłości.

Czy tekst tak skonstruowany był dostatecznie zrozumiały dla współczesnych? Może tak – może nie. Folklor nie daje wystarczających podstaw do takiego rozumienia Widma. Może być, że nie; fantastyka ludowa niewiele zajmowała się konwenansem towarzyskim dusz. Może być, że istniała odpowiednia teoria w *Nowych Atenach*, ale tego nie udało

Rys. C. Jankowski

się odnaleźć. Może to być również oddźwięk własnych teorii, snutych od lat nowogródzkich w rozmowach o „diabłach" z druhem Czeczotem.

W każdym razie w chwili pisania i drukowania *Dziadów* wileńskich te sprawy były żywe i powszechnie zrozumiałe. Stanowiły najaktualniejszy problem i cieszyły się zainteresowaniem; jak wiemy, nie wywołały zdziwienia. Dla późniejszych czytelników przestały być oczywiste, wymagały komentarza. I ten komentarz uzyskały w najdoskonalszej postaci w scenie IX *Dziadów* drezdeńskich.

Ale nawet dla wtajemniczonych Widmo nie było zamknięciem sprawy wprowadzonej w *Upiorze*: tylko częściowo rozstrzygało wątpliwości, pozostawiało nadal otwartą sprawę nieszczęśliwej miłości, budziło ciekawość co do dalszego ciągu, otwierało nowe możliwości kontynuowania dziejów Nocnego Człowieka i eksplikacji jego aktualnego, niezrozumiałego w pełni stanu. Przez wprowadzenie Widma nabrała *Dziadów* część II dynamiki dramatycznej.

Fragmenty artykułu J. Saloni „Dziady" Część II. [w:] Kompozycja „Dziadów" wileńskich. ŁTN. Łódź 1961 r.

„WIDMA" MONIUSZKI-MICKIEWICZA

Tadeusz Sivert

Aleksander Walicki – pierwszy biograf Moniuszki

Najwcześniejszą datą świadczącą o zainteresowaniu się Moniuszki *Dziadami* jest rok 1851, w którym wychodzi *Trzeci śpiewnik*, zawierający duet „Naprzód ciebie wspomina" z IV cz. *Dziadów*. W *Czwartym śpiewniku* z 1855 r. ukazuje się z II cz. pieśń Zosi „Tu niegdyś w wiosny poranki", w *Piątym śpiewniku* z 1858 r. zaś duet Guślarza i Zosi „Na głowie ma krasny wianek". Serdeczny przyjaciel Moniuszki Aleksander Walicki stwierdza, że melodię do pierwszego chóru („Ciemno wszędzie") umieścił kompozytor pierwotnie w jego sztambuchu. Także według relacji Walickiego Moniuszko dedykował *Widma* Antoninie z Salistrowskich Śniadeckiej. Musiały być one ukończone najpóźniej na początku 1858 r., albowiem Śniadecka umarła 19 III tegoż roku. Po raz drugi zadedykuje Moniuszko *Widma* (wyciąg fortepianowy) Marii Kalergis w Wilnie, kładąc datę 25 III 1858 r.

J. Sikorski w recenzji *Szóstego śpiewnika domowego* z 23 XI 1859 r. zamieszczonej w „Ruchu Muzycznym", wspomina o „obszerniejszej kompozycji do *Dziadów* (*Widma*) gotowej od dawna". W 1860 r. M. Karasowski, omawiając koncert Moniuszkowski, domaga się wykonania Widm i wierzy w powodzenie, „jakie znakomity ten pod wieloma względami utwór mieć będzie".

Wreszcie z listów córki kompozytora, Elżbiety Moniuszko, towarzyszącej ojcu do Lwowa, i notatek samego Moniuszki z lutego 1865 dowiadujemy się o zapowiedzianych koncertach w dniach 22, 24 i 26 lutego 1865 r. jak również o tym, iż „*Dziady* ogromne zrobiły wrażenie we Lwowie, a zdaje [mi] się, że jak drugi raz posłyszą, to ich jeszcze lepiej rozbierze, choć i dziś omal sali nie rozwalili z krzyku". Prasa lwowska z entuzjazmem przyjęła *Widma*, podkreślając że kompozytor „wniknął w ducha poezji Mickiewicza", wrażenie zaś zostało spotęgowane „przez połączenie muzyki ze śpiewem, chórami, deklamacją".

Henryk Opieński stwierdził, iż muzyka do *Dziadów* stanowi odrębny rodzaj w twórczości Moniuszki dlatego, „że jest ona jednym z nielicznych utworów autora *Halki* pisanym nie od jednego zamachu, tylko w ciągu lat kilkunastu, a przy tym forma *Widm* łącząca deklamację ze śpiewem solowym i chóralnym jest w twórczości Moniuszki jedyną". Kantata więc zawierająca sceny liryczne z *Dziadów* i przeznaczona wyłącznie do wykonania estradowego budziła coraz więcej refleksji wśród krytyków i reżyserów teatralnych na temat możliwości wystawienia jej na scenie. W każdym razie uważano, że Moniuszko mimo odrębności swego dzieła w stosunku do twórczości operowej, nie oparł się pewnej teatralności w komponowaniu utworu. Zygmunt Noskowski czyni Moniuszce z tego powodu zarzut, bo „wszelkie o dramatycznej skali zbiorowe momenta na teatralny tłumaczył język". W r. 1869 W. Wiślicki, w umieszczonej w „Kłosach" recenzji z dorocznego koncertu Moniuszki, wyraża zdanie, iż „muzyka zlewając się z fantastycznymi sytuacjami, z charakterem pięknych wierszy, stopniowo przedstawia nam mistyczność guseł, postacie i obrazy objawiają się w idealnej prawdzie" i dziwi się, „że ten liryczny dramat, piękny arcytwór Moniuszki, dawno nie został przeniesiony na scenę; nasz teatr zyskałby rzeczywistej wartości perłę ozdabiającą zarówno repertuar i przynoszącą niemałe korzyści kasie. Wyobraźmy sobie bowiem *Widma* otoczone efektami i przyborami scenicznymi przy upostaciowaniu wszystkich obrazów, kiedy lud pobożny zebrany w ciemnej świątyni, przy blasku ofiarnego ognia, spostrzega z kolei to ponętne dziewic widziadło lub złowrogą postać dziedzica wioski. Zaiste cudny byłby to na scenie obraz, dozwalający nam częściej uwielbiać znakomitą kompozycję tutejszego maestra."(...)

Zgodność harmonii słowa i dźwięku muzycznego w *Widmach* ma charakter czysto zewnętrzny, dynamicznie emocjonalny, wynika jasno z faktu, że Moniuszko przejęty był konwencjami opery włoskiej, która podporządkowywała tekst słowny efektom muzycznym. Należy stwierdzić, że koncepcja wagnerowska dramatu muzycznego nie była też Moniuszce obca, może nawet inspirowała w pewnym sensie kompozycję *Widm*. Wiadomo, że Moniuszko chwalił gorąco *Oper und Drama* Wagnera z 1851 r., a nawet „zapatrywania Wagnera na sprawę opery podzielał w zupełności".

(...) (A. Poliński, „Moniuszko", 1914 r.)

Postulaty Wagnera mogły więc w pewnej mierze inspirować Moniuszkę, gdy zamierzał „sceny liryczne" z *Dziadów* zamknąć w jednolitej kompozycji Widm. „Poeta służył zawsze samodzielnym eksperymentom kompozytora, wykonując dla niego podkłady literackie" - mówi autor *Opery i dramatu*, gdy chce się przeciwstawić tradycyjnej operze, kompozytor zaś „zniszczył doszczętnie poetę i na ruinach operowej sztuki uwieńczono muzyka jako istotnego wieszcza". Taki sąd Wagnera o kompozytorze tradycyjnej opery i poecie (właściwie autorze libretta) mógł Moniuszce nasunąć myśl napisania *Widm*, w których gotowemu tekstowi poetyckiemu podporządkowałby kompozycję muzyczną. Lecz taka koncepcja mogłaby równie łatwo zniszczyć kompozytora, a z nim całe muzyczne dzieło. Moniuszko był ostrożny. Nie miał aspiracji scenicznych w stosunku do swojej kantaty czy oratorium. Zrobili to za niego inni. Ci właśnie, którzy wystawiali na scenie dzieła Wagnera.

Najważniesze postulaty Wagnerowskiego dramatu muzycznego to konieczność współdziałania muzyki, poezji i sztuki mimicznej, przeciwstawienie się arii, która z akcją dramatu pozostaje w luźnym związku i stanowi popis wokalny dla aktora-śpiewaka. Według Wagnera „tylko te efekta muzykalne są dopuszczone, które w dramatycznej części uzasadnienie znajdują i na odwrót". Stąd Wagner uznaje w operze podział na akty i sceny, nie zaś na arie, duety, chóry, finale itd. Muzyka ma wyraźną ciągłość, melodia zaś znaczy „przeniesienie dramatu w mowę tonów". Recitativa i arie zastąpione są deklamacjami. Motyw prowadzący (Leitmotiv) oddaje istotną myśl dramatu. Równolegle z akcją rozwija się dramat muzyczny. Wagner prawie zupełnie wyklucza chóry i śpiew wielogłosowy. Jakżeż daleki jest jednak Moniuszko od takiego ujęcia kompozycji dramatu muzycznego! Przede wszystkim przypomnieć należy, że *Widma* nie były kompozycją pomyślaną od razu całościowo. Powstały one ze sprzęgnięcia w całość poszczególnych pieśni i arii skomponowanych w różnym czasie. Intrada, wtręty orkiestrowe, chóry i partie deklamacyjne przy akompaniamencie orkiestry dopełniły całości, która składa się z 12 poszczególnych części poprzedzonych wstępem orkiestrowym.

Układ jest następujący:
Intrada: Wstęp – *Largo, Allegro* (widmo pierwsze), *Agitato, non troppo presto* (widmo drugie), *Andantino* (widmo trzecie).
Nr 1. Wzywanie duchów:
A. *Largo pp* (pianissimo) – „Ciemno wszędzie, głucho wszędzie...", „Zamknijcie drzwi od kaplicy". *Moderato* – „Czyśćcowe duszeczki". *Piu lento* – „Zstępujcie w święty przybytek...". B. *Allegro ff* (fortissimo) – „Podajcie mi garść kądzieli". *Recitativo* – „Naprzód wy..." a tempo Moderato. Chór: „Mówcie komu czego braknie..."
Nr 2. Aniołki:
Allegretto – „Do mamy lecim, do mamy..." (tryle w kierunku zstępującym). Chór – „Wszystkiego w raju dostatek..." Zakończenie – *Lento.*
Nr 3. „Bo słuchajcie i zważcie..."
Andante. Moderato – „A kto prośby nie posłucha..." (w tonacji d-moll).
Nr 4. Wzywanie:
Moderato – „Dalej wy z najcięższym duchem..."
Nr 5. Chór i Aria:
Agitato ff – „Wszelki duch, jakaż potwora!..."
Piu mosso – „Patrzcie!"
Aria. Lento – „Dzieci, nie znacież mnie, dzieci..." Moderato.
Nr 6. Chór nocnych ptaków:
Allegro feroce – „Darmo żebrze, darmo płacze..."
Nr 7. „Tak musi dręczyć się..."
Nr 8. Wezwanie:
Moderato assai
Nr 9. *Duettino* z Chórem
Andante
Nr 10. Piosnka Zosi
Allegretto
Nr 11. Chór
Allegro ppp (tryle i gamy chromatyczne). *Molto tranquillo* – „Przykro mnie, że bez ustanku wiatr mną jak piórkiem pomiata..."
Nr 12. Wezwanie i zakończenie:
Maestoso. Piu lento. Chór – „Duchu przeklęty czy błogi..." *Presto* – (Guślarz święci) „Nie pomaga i kropidło..." *Presto.*
Moderato assai. Grave fff (3 takty końcowe).

Koncepcja muzyczna Moniuszki jest bardzo przejrzysta. Punktem wyjścia są oddzielne części muzyczne skomponowane w formie duetów solowych, arii, pieśni, duetów z chórem lub samego chóru. Duety czy pieśni (bo tak nazywa kompozytor poszczególne partie utworu) zbudowane są na melodyce, której efekty czy to w samym prowadzeniu kantyleny, czy też w dbałości o popisy wokalne (rulady, chromatyka, modulacje) pozwalają Moniuszce nie liczyć się z tekstem Mickiewicza, a więc z poetyką wiersza. Celem osiągnięcia zamierzeń muzycznych autor Widm zmienia, przestawia, powtarza na własną rękę poszczególne słowa lub zespoły słów, które w recytacji zatraciłyby zupełnie swój właściwy sens poetycki.(...)

Tekst Mickiewiczowski został zniekształcony bez skrupułów. Nie raziło to jednak kompozytora i ułatwiało mu osiągnięcie celów muzycznych, jakże jednak bliskich konwencji tradycyjnej opery włoskiej!

Fragmenty artykułu T. Siwerta Z dziejów inscenizacji „Widm" Moniuszki-Mickiewicza [w:] Pięć studiów z dziejów scenicznych dramatów Mickiewicza. Ossolineum. Wrocław, Warszawa, Kraków, 1968 r.

Stanisław Moniuszko - twórca narodowej opery polskiej

Urodził się w dziedzicznej wiosce Moniuszków, w Ubielu koło Mińska, 5 maja 1819 roku, (zm. 4 czerwca 1872 r. w Warszawie)(...)

Trzeba pamiętać, że Polska, utraciwszy pod koniec XVIII wieku samodzielny byt polityczny, rozdarta przez trzech zaborczych sąsiadów: Rosję, Prusy i Austrię, nie składała ani na chwilę broni. Dwa wtedy największe zrywy bojowe narodu polskiego to powstanie listopadowe 1830 i powstanie styczniowe 1863 roku. Obydwa, mimo męstwa i bohaterskiej walki krwawo stłumione, nie osłabiły jednak w społeczeństwie świadomości, odrębności i jedności narodowej i podsycały chęć dalszej walki. Każdy z twórców uważał za swój pierwszy patriotyczny obowiązek służyć swą sztuką społeczeństwu. Właśnie pomiędzy powstaniami rozwijała się twórczość Moniuszki. Szczególnie trudnym okresem były lata poprzedzające wybuch powstania styczniowego i lata bezpośrednio po jego upadku.(...)

Życie narzucało Moniuszce skromne ramy. Ojciec gospodarował w majątku nie najlepiej, trzeba było liczyć się z groszem. O dłuższych podróżach artystycznych, pogłębiających wiedzę i doświadczenie, mógł Stanisław zaledwie marzyć. Wystarczy powiedzieć, że on, kompozytor operowy, nigdy nie był we Włoszech. A jednak po ukończeniu nauk mógł przez cztery lata uzupełniać studia w Berlinie pod kierunkiem dość pedantycznego Carla Rungenhagena.

Dom rodzinny Moniuszków w Ubielu

Z wielkich centrów muzycznych odwiedzał tylko Petersburg i Paryż. Ożenił się i osiadł w Wilnie. Tutaj podstawę utrzymania dawało mu stanowisko dyrygenta w miejscowym teatrze, a także marnie płatne lekcje. Przejściowo pełnił również obowiązki organisty w jednym z wileńskich kościołów. Często stawał w obliczu trudności finansowych, zwłaszcza że jego bardzo szczęśliwemu pożyciu małżeńskiemu towarzyszyło ustawiczne powiększanie się rodziny.(...)

Wilno – ulica Ostrobramska

Pierwszą, po wodewilach i operetkach, operę *Halkę* pisał Moniuszko w Wilnie, prowincjonalnym mieście, odciętym podówczas od ruchu muzycznego Europy, pozbawionym wybitniejszych śpiewaków i poważniejszego zespołu orkiestrowego. Po sukcesie *Halki*, wystawionej bez dekoracji na wileńskiej estradzie, trzeba było aż dziesięciu lat starań, aby ta pierwsza polska opera narodowa, na tę okazję rozbudowana przez kompozytora z dwóch do czterech aktów, odniosła wreszcie w dniu 1 stycznia 1858 roku na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie triumfalny sukces.

Sukces warszawskiej premiery *Halki* stanowił punkt zwrotny w życiu Moniuszki. Można powiedzieć, że Warszawa dała mu wszystko, co wtedy było możliwe. Powołany na stanowisko dyrygenta Teatru Wielkiego z przyzwoitą pensją, mógł osiąść w Warszawie wraz z liczną rodziną. Został też wykładowcą w Warszawskim Instytucie Muzycznym.

W dwa lata po premierze *Halki* odbyła się w Teatrze Wielkim w Warszawie premiera następnej opery Moniuszki, również do libretta Wolskiego skomponowanej – *Hrabiny*.(...)

Prawdziwymi perłami talentu Moniuszki okazały się dwie jego jednoaktówki: *Verbum nobile* – szydzące, choć sympatycznie, z obyczajów szlacheckiej braci, i *Flis* – będący sielanką mieszczańską rozgrywającą się na pobrzeżu Wisły.

W 1849 roku, a więc jeszcze przed warszawską premierą *Halki*, odbył Moniuszko podróż do Petersburga, gdzie wykonał swoją kantatę *Milda* i uwerturę fantastyczną *Bajka*.(...)

W 1858 roku, a więc już po warszawskim sukcesie *Halki*, odbył Moniuszko podróż na Zachód. W Weimarze odwiedził Liszta, wydawcę jego polonezów, poznał Smetanę. W Paryżu, stanowiącym główny cel podróży, nie zdołał nawiązać pożądanych kontaktów, głównie z racji trafienia tam w martwym letnim sezonie. Nie zastał więc znakomitości muzycznych, do których szturmował z listami polecającymi. Cóż było robić... zamknął okiennice, zapalił świecę i w ciągu kilku dni naszkicował muzykę do sielankowej opery *Flis*. Bo bezczynność nie leżała w jego naturze.

Więcej szczęścia miał podczas drugiej podróży do Paryża w 1862 roku. Zabiegi o wystawienie którejś z własnych oper nie dały co prawda rezultatu, poznał jednak Rossiniego, Aubera, zaprzyjaźnił się z Gounodem. Wtedy też, dzięki poparciu pianisty Józefa Wieniawskiego, brata sławnego skrzypka, wyszły w Paryżu drukiem 34 pieśni Moniuszki, a także jego *III Litania Ostrobramska*.(...)

Po klęsce powstania styczniowego spadło na udręczony naród szereg represji. Znalazła się wśród nich również decyzja o zamknięciu Teatru Wielkiego. Zawsze godzące w Moniuszkę trudności materialne teraz uderzyły weń ze zdwojoną siłą. Kompozytor rozumiał jednak, że mimo politycznej klęski naród żyje i żyć musi. Należy więc dodawać mu otuchy, krzepić tych, co się załamują, podtrzymywać patriotycznego ducha. I wtedy to właśnie, „dla pokrzepienia serc" rodaków, skomponował Moniuszko najlepszą ze swych oper – *Straszny dwór*.

Plan skomponowania tej opery, zarysowany jeszcze przed wybuchem powstania, wydał się mu teraz jak najbardziej aktualny. W ciągu 1864 roku opera była w zasadzie gotowa. Zaprzyjaźniony z Moniuszką reżyser Teatru Wielkiego, nie pozbawiony talentu autor sztuk teatralnych, Jan Chęciński, w oparciu o ludową gawędę napisał libretto *Strasznego dworu*. A Moniuszko skomponował muzykę piękną i bardzo polską.

Po *Strasznym dworze* – a były to już ostatnie lata życia Moniuszki – ukończył on od dawna komponowaną operę *Paria*. Jeżeli nawet – jak mu to, zresztą z przesadą, po premierze w 1869 roku wytykano – Moniuszko nie czuł się najlepiej w klimacie wschodniej egzotyki, stworzył dzieło odznaczające się pierwszorzędnymi wartościami melodycznymi, śmiałą harmonizacją i ciekawym traktowaniem orkiestry. Wy-

Opera paryska

stawiona obecnie po stu latach opera przywraca temu dziełu jego właściwą, wysoką rangę. Obok oper chwalebną rolę w podnoszeniu i podtrzymywaniu świadomości narodowej odegrały pieśni Moniuszki. Wyszły one poza salony, hołdujące wtedy raczej włoskiej i francuskiej modzie. W pieśniach znajdował pełny wyraz właściwy Moniuszce temperament liryczny. W wielu z nich dźwięczy serdeczna, polska nuta. Jeszcze w okresie studiów berlińskich wydał Moniuszko drukiem trzy pieśni do tekstów poezji Mickiewicza. Później własnym sumptem i staraniem rozpoczął, jeszcze w Wilnie, wydawanie *Śpiewników domowych*. Określenie „domowy" zastępować musiało zabronione przez cenzurę słowo „narodowy".

W wielu pieśniach Moniuszko sięga po rytmy narodowych tańców polskich. Partia fortepianowa niejednokrotnie traktowana jest bardziej ambitnie. Da się to zwłaszcza stwierdzić w pieśniach typu balladowego, zarzucających budowę zwrotkową, w których partia fortepianowa obfituje w efekty ilustrujące treść tekstu, jak *Świtezianka* do słów Mickiewicza, *Dziad i baba* do słów Kraszewskiego czy *Magda karczmarka* do słów Eleonory Sztyrmer.

Jakim powodzeniem musiały cieszyć się pieśni Moniuszki, świadczy fakt, że po jego śmierci wydawcy, nie skłonni przecież do ponoszenia finansowego ryzyka, wydali następnych sześć *Śpiewników domowych*, tak że łącznie liczba ich sięgnęła dwunastu. Obok pieśni Moniuszko komponował też utwory w formie kantatowej, litanie, utwory chóralne. Ze szczególnym pietyzmem odnosił się do poezji Mickiewicza, pisząc w oparciu o nie najlepsze ze swych pieśni. Stworzył też do jego tekstów większe formy: kantatę *Widma* (ok. 1859) opartą na drugiej części poematu *Dziady*, i cykl *Sonetów krymskich*, powstałych pod wrażeniem podróży poety na Krym. Mniejsze znaczenie mają utwory fortepianowe Moniuszki i jego dwa kwartety smyczkowe.

Cenną pozycją moniuszkowską, świadczącą, że i w dziedzinie symfonicznej miał wiele do powiedzenia, jest jego uwertura koncertowa *Bajka*, której kompozytor dodał programowy podtytuł *Baśń zimowa*. Odniosła ona ogromne powodzenie na koncercie kompozytorskim Moniuszki w Petersburgu i z pewnością miała wszelkie szanse zadomowienia się w muzyce europejskiej. Niestety, jednak sytuacja polityczna Polski nie sprzyjała temu. Wystarczy powiedzieć, że partytury *Bajki* nie wydano drukiem za życia twórcy. Również i uwertury do oper Moniuszki, bijące pod niejednym względem co do piękna i mistrzostwa formy nawet operowe uwertury Verdiego, świadczą korzystnie o jego symfonicznym zmyśle.

Mimo że całą swą twórczość poświęcił Moniuszko „krzepieniu serc" narodu, mimo że świadomie starał się pisać muzykę przystępną, nie mającą żadnych awangardowych ambicji, nie wolno uważać go za kompozytora zaściankowego, odciętego od wszystkiego, co działo się wtedy w muzyce europejskiej.

Fragmenty artykułu H. Swolkienia [w:] „Dzieje muzyki polskiej w zarysie" pod red. T. Ochlewskiego, Interpress, Warszawa 1983 r.

Wrocławski grób mecenasa Stanisława Moniuszki

Maciej Łagiewski

Zachowała się we Wrocławiu na żydowskim cmentarzu mogiła, a nad nią prosty obelisk z nazwiskiem człowieka, którego łączyły zażyłe i przyjacielskie stosunki ze Stanisławem Moniuszką.

Obywatel Warszawy Henryk Toeplitz (1822 - 1891) przeszedł do historii przede wszystkim jako oddany mecenas muzyki i sztuk pięknych. Pochodził z zamożnej warszawskiej rodziny i był znaczącym potentatem finansowym.

Znakomicie prowadził rodzinną firmę spedycyjno-bankierską, „Franciszka Toeplitz - Sukcesorowie", a także Warszawskie Towarzystwo Fabryk Cukru oraz Bank Handlowy w Warszawie, którego był współzałożycielem.

Działał aktywnie w Zgromadzeniu Kupców, biorąc w 1855 r. udział w opracowaniu ustawy dla Giełdy Warszawskiej. W 1862 roku jako przedstawiciel społeczności żydowskiej wszedł w skład Rady Miejskiej miasta stołecznego Warszawy, a w 1865 r. został sędzią handlowym. W 1868 roku mianowano go jednym z trzech radców handlowych przy Banku Polskim. Następnie był dyrektorem Południowo-Zachodniej Kolei Żelaznej, co wymagało wyjazdów do Wrocławia.

Toeplitz do końca życia pozostał wierny judaizmowi.

Zmarł i został pochowany w mieście, do którego przywiodły go interesy.

O ambicjach artystycznych i śladach zażyłej przyjaźni, jaka łączyła Henryka Toeplitza z twórcą opery narodowej - Stanisławem Moniuszką, pisał wielokrotnie Marian Fuks, wybitny autorytet w sprawach kultury muzycznej Żydów. Cytował kompozytora i dyrygenta Opery Warszawskiej, znanego także właściciela składu i wytwórni fortepianów Ludwika Grossmana, który opowiadał, że kiedy dyrekcja Opery Warszawskiej gdzie Moniuszko zabiegał o wystawienie *Halki*, zażądała od kompozytora uzupełnienia tego dzieła kilkoma bardziej popisowymi ariami i tańcami (pierwsza wersja *Halki* była 2-aktowa), namawiał go do tego również Toeplitz. Kiedy Moniuszko zdecydował się *Halkę* rozszerzyć - „Henryk Toeplitz ...strzegł mistrza i zamknął go u siebie... pilnując, aby dokomponował balet na zakończenie I aktu. Z tej to pracy powstał Mazur ...a prawdopodobnie także aria »Szumią jodły...«"

Po sukcesie *Halki* odbyło się przyjęcie którego współorganizatorem był Toeplitz. On też niejednokrotnie wybawiał Moniuszkę z kłopotow finansowych. Informuje o tym list pisany w listopadzie 1860 r. przez kompozytora do J. I. Kraszewskiego: „zacny Toeplitz zaliczył mnie 200 rubli, więc na kilka dni jestem spokojny...".

Moniuszko przebywając zimą 1861/1862 w Paryżu pisał do żony, skarżąc się na panujące zimno: „... Siedziałem więc w futrze, w butach futrzanych, w czapce i rękawiczkach Toeplitza, którego serdecznie przeproście, że do niego nie piszę i zaręczcie, że jak skoro będę miał z czym się pochwalić, do Niego pierwszego napiszę przez Was."

Z przytoczonej przez Mariana Fuksa paryskiej korespondencji wynika, że Toeplitz należał do najbardziej zaufanych przyjaciół Moniuszki.

Kiedy kompozytor organizował w Paryżu swój autorski koncert, pisał nieco stremowany do żony: „O tym wszystkim ani mrumru... chyba tylko przed zacnym Toeplitzem, zakląwszy go na wszystkie wyznań świętości, ażeby zatrzymał to w tajemnicy... bo od niej wszystko zależy".

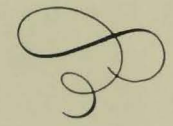
Wspomaganie kompozytora przez Toeplitza miało różnorodne formy. Toeplitz nigdy nie upominał się o tzw. pożyczki, chociaż figurował wśród wierzycieli Moniuszki, np. na liście przedpłat na zakup 40 egzemplarzy partytury *Widm*, przygotowanych do druku.

Moniuszko w dowód wdzięczności dedykował swojemu przyjacielowi i protektorowi szereg swoich utworów, jak cykl ośmiu *Sonetów Krymskich* i partyturę chóru z opery „Paria", na której umieścił dedykację: „Henrykowi Toeplitzowi - zwolennikowi sztuki i opiekunowi talentów - poświęca Stanisław Moniuszko". Bywało też odwrotnie.

Gdy 8 maja 1865 r. Towarzystwo Dobroczynności wręczyło twórcy *Halki* okolicznościową laurkę z napisem „Stanisławowi Moniuszce - dyrektorowi Opery Polskiej, członkowi Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności z powinszowaniem imienin", to wśród podpisów znalazło się także nazwisko Henryka Toeplitza.

Wspólnie ze Stanisławem Moniuszką, Ludwikiem Grossmanem, Adamem Münchheimerem, Gustawem Sonnenfeldem, Józefem Wieniawskim Henryk Toeplitz założył - Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, w którym pełnił rolę sekretarza. Założył też Towarzystwo Wsparcia Podupadłych Artystów. Po śmierci twórcy opery narodowej (1872), opiekował się długo jego rodziną, domagając się publicznie dalszego kształcenia Jana Moniuszki, jednego z synów kompozytora, odznaczającego się niepospolitym talentem malarskim.

W 1891 roku Henryk Toeplitz udał się w podróż służbową do Wrocławia, gdzie zmarł i został pochowany na miejskim cmentarzu.



opracowanie graficzne
Andrzej Borkowski
konsultacja
Janusz Degler
redakcja
Bogusława Idzik

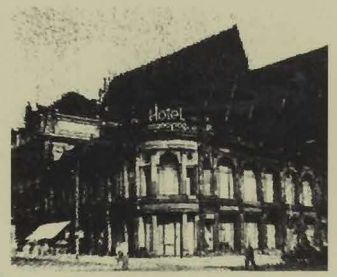
skład i druk
Drukarnia „Ryt" w Gdańsku

wydawca
Państwowa Opera we Wrocławiu
ul. Świdnicka 35
50-066 Wrocław

Biuro promocji i obsługi widzów
tel. 307-27

W programie wykorzystano ilustracje z:
„Dziady" Część I. II. IV Adama Mickiewicza. Ilustracje C. B. Jankowskiego. Wyd. ozdobne. Lwów (1896). Nakład Księg. H. Altenberga (książka pochodzi ze zbiorów biblioteki - Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu). M. Witkowski, „Świat teatralny młodego Mickiewicza" PIW, Warszawa 1971 r., Jan Prosnak „Stanisław Moniuszko" Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Kraków 1968 r., „Adam Mickiewicz - leben und schaffen in dokumenten, portraits, illustrationen", Polonia 1956.

Ten zacny Hotel Monopol oferuje Tobie wszystko... i Opera jest tak blisko



50-071 Wrocław, ul. Heleny Modrzejewskiej 2
tel. (071) 370-41, fax (071) 44-80-33, tlx 071 225.

Wybierz sam
CO JEST GRANE
wrocławski miesięcznik kulturalno-informacyjny

CURTIS MARKET, ENES, OPERA WROCŁAWSKA
oraz KLUB MUZYKI I LITERATURY
zapraszają na

PONIEDZIAŁKI W OPERZE

MAMY ZASZCZYT BYĆ MECENASEM OPERY WROCŁAWSKIEJ

CURTIS MARKET®

ENES

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

Najwięcej o Operze przeczytasz
w Gazecie Robotniczej

magazyn mt Gazeta Robotnicza tygodniowy

Nasza stała rubryka:
Tydzień w Operze
(repertuar)

Nie ulega najmniejszej wątpliwości – są na to tysiączne dowody – że ludy słowiańskie wyobrażają sobie „nieboszczyków" mniej więcej podobnie jak ludzi żywych. Mogą oni chodzić i siedzieć, jeść i pić, karmić piersią osierocone niemowlęta, miewać płciowe stosunki z żywymi, pozostawiać po sobie ślady w postaci odcisków stóp i rąk etc.; w związku z tem zajmują też sobą oczywiście pewne miejsce w przestrzeni i – gdy są niewidzialni dla oka – można im w czem przeszkodzić, można ich niechcący potrącić, oblać czy nawet skaleczyć itp.; jak ludzie żywi (czarownicy etc.) mogą się ukazywać w postaci zwierząt, tak – jeszcze częściej – przybierają tę postać zmarli. Najpospolitiej jednak – podobnie jak niekiedy demony (zwłaszcza czarty) – ukazują się oni pod postacią mary w rozumieniu niejasnego, majaczącego obrazu.(...)

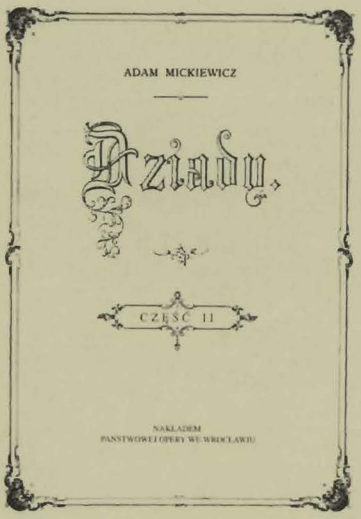
K. Moszyński „Kultura ludowa Słowian", PAV, Kraków 1934 r.

Kult dusz był niegdyś u Słowian nadzwyczaj rozwinięty, a na wschodzie i południu trwał w prastarych formach, uświęconych przez prawosławny Kościół do czasów ostatnich. Zasadniczo wyrażał się on w modlitwach do zmarłych, w ofiarach, zaś przede wszystkim w ofiarnych ucztach, sprawianych na cześć zmarłych, na które ostatni byli zapraszani i w których brali jakoby udział. Kult ten przejawiał się przygodnie i w ustalonych dorocznych terminach. Przygodnie zachodził zwłaszcza wtedy, gdy jednej z osób żyjących przyśnił się zmarły, oraz gdy kto umarł. W ostatnim wypadku miały miejsce: stypa i inne uczty zaduszne w różnych terminach.

K. Moszyński „Kultura ludowa Słowian", PAV, Kraków 1934 r.

OPERA
WROCŁAWSKA

A. MICKIEWICZ.



OPERA WROCŁAWSKA

DYREKTOR
NACZELNY I ARTYSTYCZNY
Mieczysław Dondajewski

GUŚLARZ - STARZEC PIERWSZY Z CHÓRU - CHÓR WIEŚNIAKÓW I WIEŚNIACZEK. - KAPLICA. WIECZÓR.

There are more things in Heaven and Earth.
Than are dreamt of in your philosophy.
Shakespeare
Są dziwy w niebie i na ziemi, o których
ani śniło się waszym filozofom.

Chór

Ciemno wszędzie, głucho wszędzie.
Co to będzie, co to będzie?

Guślarz

Zamknijcie drzwi od kaplicy
I stańcie dokoła truny;
Żadnej lampy, żadnej świecy.
W oknach zawieście całuny.
Niech księżyca jasność blada
Szczelinami tu nie wpada.
Tylko żwawo, tylko śmiało.

Starzec

Jak kazałeś, tak się stało.

Chór

Ciemno wszędzie, głucho wszędzie.
Co to będzie, co to będzie?

Guślarz

Czyscowe duszeczki!
W jakiejkolwiek świata stronie:
Czyli która w smole płonie,
Czyli marznie na dnie rzeczki,
Czyli dla dotkliwszej kary
W surowym wszczepiona drewnie,
Gdy ją w piecu gryzą żary,
I piszczy, i płacze rzewnie:
Każda spieszcie do gromady!
Gromada niech się tu zbierze!
Oto obchodzimy Dziady!
Zstępujcie w święty przybytek:
Jest jałmużna, są pacierze,
I jedzenie, i napitek.

Chór

Ciemno wszędzie, głucho wszędzie.
Co to będzie, co to będzie?

Guślarz

Podajcie mi garść kądzieli.
Zapalam ją: wy z pośpiechem.
Skoro płomyk w górę strzeli.
Pędźcie go lekkim oddechem.
O tak, o tak, daléj, daléj.
Niech się na powietrzu spali.

Chór

Ciemno wszędzie, głucho wszędzie.
Co to będzie, co to będzie?

Guślarz

Naprzód wy z lekkimi duchy.
Coście śród tego padołu
Ciemnoty i zawieruchy.
Nędzy, płaczu i mozołu
Zabłysnęli i spłonęli.
Jako ta garstka kądzieli.
Kto z was wietrznym błądzi szlakiem,
W niebieskie nie wzleciał bramy,
Tego lekkim, jasnym znakiem
Przyzywamy, zaklinamy.

Chór

Mówcie, komu czego braknie,
Kto z was pragnie, kto z was łaknie.

Guślarz

Patrzcie, ach, patrzcie do góry.
Cóż tam pod sklepieniem świeci?
Oto złocistymi pióry
Trzepioce się dwoje dzieci.
Jak listek z listkiem w powiewie,
Kręcą się pod cerkwi wierzchołkiem;
Jak gołąbek z gołąbkiem na drzewie,
Tak aniołek igra z aniołkiem.

Guślarz i Starzec

Jak listek z listkiem w powiewie,
Kręcą się pod cerkwi wierzchołkiem;
Jak gołąbek z gołąbkiem na drzewie,
Tak aniołek igra z aniołkiem.

Aniołek

(do jednej z wieśniaczek)

Do mamy lecim, do mamy.
Cóż to, mamo, nie znasz Józia?
Ja to Józio, ja ten samy.

Czy prosisz o chwałę Boga,
Czy o przysmaczek słodki?
Są tu pączki, ciasta, mleczko,
I owoce, i jagodki.
Czego potrzebujesz, duszeczko,
Żeby się dostać do nieba?

Dziewczyna

Nic mnie, nic mnie nie potrzeba!
Niechaj podbiegą młodzieńce,
Niech mię pochwycą za ręce,
Niechaj przyciągną do ziemi,
Niech poigram chwilkę z niemi.
Bo słuchajcie i zważcie u siebie,
Że według Bożego rozkazu:
Kto nie dotknął ziemi ni razu,
Ten nigdy nie może być w niebie.

Chór

Bo słuchajmy i zważmy u siebie,
Że według Bożego rozkazu:
Kto nie dotknął ziemi ni razu,
Ten nigdy nie może być w niebie.

Guślarz

(do kilku wieśniaków)

Darmo bieżycie: to są marne cienie,
Darmo rączki ściąga biedna,
Wraz ją spędzi wiatru tchnienie.
Lecz nie płacz, piękna dziewico!
Oto przed moją źrzenicą
Odkryto przyszłe wyroki:
Jeszcze musisz sama jedna
Latać z wiatrem przez dwa roki,
A potem staniesz za niebieskim progiem.
Dziś modlitwa nic nie zjedna.
Leć że sobie z Panem Bogiem
A kto prośby nie posłucha,
W imię Ojca, Syna, Ducha!
Czy widzisz Pański krzyż?
Nie chciałaś jadła, napoju?
Zostawże nas w pokoju.
A kysz, a kysz!

Chór

A kto prośby nie posłucha,
W imię Ojca, Syna, Ducha!
Czy widzisz Pański krzyż?
Nie chciałaś jadła, napoju?

Zostawże nas w pokoju.
A kysz, a kysz!

(Dziewica znika)

Guślarz

Teraz wszystkie dusze razem,
Wszystkie i każdą z osobna,
Ostatnim wołam rozkazem!
Dla was ta biesiada drobna:
Garście maku, soczewicy
Rzucam w każdy róg kaplicy.

Chór

Bierzcie, czego której braknie,
Która pragnie, która łaknie.

Guślarz

Czas odemknąć drzwi kaplicy.
Zapalcie lampy i świécy.
Przyszła północ, kogut pieje,
Skończona straszna ofiara.
Czas przypomnieć ojców dzieje.
Stójcie...

Chór

Cóż to?

Guślarz

Jeszcze mara!

Chór

Ciemno wszędzie, głucho wszędzie,
Co to będzie, co to będzie?

Guślarz

(do jednej z wieśniaczek)

Pasterko, ot tam w żałobie...
Wstań, bo czy mi się wydaje,
Czy ty usiadłaś na grobie?
Dziatki! patrzajcie, dla Boga!
Wszak to zapada podłoga
I blade widmo powstaje:
Zwraca stopy ku pasterce
I stanęło tuż przy boku.
Zwraca lice ku pasterce,
Białe lice i obsłony,
Jako śnieg po nowym roku.
Wzrok dziki i zasępiony

Starzec

Buchnęło, zawrzało
I zgasło.

Chór

Ciemno wszędzie, głucho wszędzie,
Co to będzie, co to będzie?

Guślarz

Daléj wy z najcięższym duchem,
Coście do tego padołu
Przykuci zbrodni łańcuchem
Z ciałem i duszą po społu.
Choć zgon lepiankę rozkruszy,
Choć was anioł śmierci woła,
Żywot z cielesnej katuszy
Dotąd wydrzeć się nie zdoła.
Jeżeli karę tak srogą
Ludzie nieco zwolnić mogą
I zbawić piekielnej jamy,
Której jesteście tak blisko:
Was wzywamy, zaklinamy
Przez żywioł wasz, przez ognisko!

Chór

Mówcie, komu czego braknie,
Kto z was pragnie, kto z was łaknie?

Głos

za oknem

Hej, kruki, sowy, orlice!
O wy przeklęte żarłoki!
Puśćcie mnie tu pod kaplicę,
Puśćcie mnie choć na dwa kroki.

Guślarz

Wszelki duch! jakaż potwora!
Widzicie w oknie upiora?
Jak kość na polu wybladły;
Patrzcie! patrzcie, jakie lice!
W gębie dym i błyskawice,
Oczy na głowę wysiadły,
Świecą jak węgle w popiele.
Włos rozczochrany na czole.
A jak suchy snop cierniowy
Płonąc miotłę ognia ciska,
Tak od potępieńca głowy
Z trzaskiem sypią się iskrzyska.

Guślarz i Starzec

A jak suchy snop cierniowy
Płonąc miotłę ognia ciska,
Tak od potępieńca głowy
Z trzaskiem sypią się iskrzyska.

Widmo

zza okna

Dzieci! nie znacie mnie, dzieci?
Przypatrzcie się tylko z bliska,
Przypomnijcie tylko sobie!
Ja nieboszczyk pan wasz, dzieci!
Wszak to moja była wioska.
Dziś ledwo rok mija trzeci,
Jak mnie złożyliście w grobie.
Ach, zbyt ciężka ręka boska!
Jestem w złego ducha mocy.
Okropne cierpię męczarnie.
Kędy noc ziemię ogarnie,
Tam idę szukając nocy;
A uciekając od słońca
Tak pędzę żywot tułaczy,
A nie znajdę błędom końca.
Wiecznych głodów jestem pastwą;
A któż mię nakarmić raczy?
Szarpie mię żarłoczne ptastwo;
A któż będzie mój obrońca?
Nie masz, nie masz mękom końca!

Chór

Szarpie go żarłoczne ptastwo,
A któż mu będzie obrońca?
Nie masz, nie masz mękom końca!

Guślarz

A czegoż potrzeba dla duszy,
Aby uniknąć katuszy?
Czy prosisz o chwałę nieba?
Czy o poświęcone gody?
Jest dostatkiem mleka, chleba,
Są owoce i jagody.
Mów, czego trzeba dla duszy,
Aby się dostać do nieba?

Widmo

Do nieba?... bluźnisz daremnie...
O nie! ja nie chcę do nieba;
Ja tylko chcę, żeby ze mnie
Prędzej się dusza wywlekła.

Stokroć wolę pójść do piekła,
Wszystkie męki znieść snadnie;
Wolę jęczeć w piekle na dnie,
Niż z duchami nieczystemi
Błąkać się wiecznie po ziemi,
Widzieć dawnych uciech ślady,
Pamiątki dawnej szkarady:
Od wschodu aż do zachodu
Od zachodu aż do wschodu
Umierać z pragnienia, z głodu
I karmić drapieżne ptaki.
Lecz niestety! wyrok taki,
Że dopóty w ciele muszę
Potępioną włóczyć duszę,
Nim kto z was, poddani moi,
Pożywi mię i napoi.
Ach, jak mnie pragnienie pali;
Gdyby mała wody miarka!
Ach, gdybyście mnie podali
Choćby dwa pszenicy ziarka!

Chór

Ach, jak go pragnienie pali!
Gdyby mała wody miarka!
Ach, gdybyśmy mu podali
Choćby dwa pszenicy ziarka!

Chór ptaków nocnych

Darmo żebrze, darmo płacze:
My tu czarnym korowodem,
Sowy, kruki i puchacze,
Niegdyś, panku, sługi twoje,
Któreś ty pomorzył głodem,
Zjemy pokarmy, wypijem napoje.
Hej, sowy, puchacze, kruki,
Szponami, krzywymi dzioby
Szarpajmy jadło na sztuki!
Chociażbyś trzymał już w gębie,
I tam ja szponę zagłębię;
Dostanę aż do wątroby.
Nie znałeś litości, panie!
Hej, sowy, puchacze, kruki,
I my nie znajmy litości:
Szarpajmy jadło na sztuki,
A kiedy jadła nie stanie,
Szarpajmy ciało na sztuki,
Niechaj nagie świecą kości.

Kruk

Nie lubisz umierać z głodu!
A pomnisz, jak raz w jesieni

Wszedłem do twego ogrodu?
Gruszka dojrzewa, jabłko się czerwieni;
Trzy dni nic nie miałem w ustach,
Otrząsnąłem jabłek kilka.
Lecz ogrodnik skryty w chrustach
Zaraz narobił hałasu
I poszczuł psami jak wilka.
Nie przeskoczyłem tarasu,
Dopędziła mię obława;
Przed panem toczy się sprawa,
O co? o owoce z lasu,
Które na wspólną wygodę
Bóg dał jak ogień i wodę.
Ale pan gniewny zawoła:
'Potrzeba dać przykład grozy'.
Zbiegł się lud z całego sioła.
Przywiązano mię do sochy,
Zbito dziesięć pęków łozy.
Każdą kość, jak z kłosa żyto,
Jak od suchych strąków grochy,
Od skóry mojej odbito!
Nie znałeś litości, panie!

Chór ptaków

Hej, sowy, puchacze, kruki,
I my nie znajmy litości!
Szarpajmy jadło na sztuki;
A kiedy jadła nie stanie,
Szarpajmy ciało na sztuki,
Niechaj nagie świecą kości!

Sowa

Nie lubisz umierać z głodu!
Pomnisz, jak w kucyją samą,
Pośród najtęższego chłodu,
Stałam z dziecięciem pod bramą.
Panie! wołałam ze łzami,
Zlituj się nad sierotami!
Mąż mój już na tamtym świecie,
Córkę zabrałeś do dworu,
Matka w chacie leży chora,
Przy piersiach maleńkie dziecię,
Panie, daj nam zapomogę,
Bo dalej wyżyć nie mogę!
Ale ty, panie, bez duszy!
Hulając w pjanej ochocie,
Przewalając się po złocie,
Hajdukowi rzekłeś z cicha:
'Kto tam gościom trąbi w uszy?
Wypędź żebraczkę do licha'.

Posłuchał hajduk niecnota,
Za włosy wywlekł za wrota!
Wepchnął mię z dzieckiem do śniegu!
Zbita i przeziębła srodze,
Nie mogłam znaleźć noclegu;
Zmarzłam z dziecięciem na drodze.
Nie znałeś litości, panie!

Chór ptaków

Hej, sowy, puchacze, kruki,
I my nie znajmy litości!
Szarpajmy jadło na sztuki,
A kiedy jadła nie stanie,
Szarpajmy ciało na sztuki,
Niechaj nagie świecą kości!

Widmo

Nie ma, nie ma dla mnie rady!
Darmo podajesz talerze,
Co dasz, to ptastwo zabierze.
Nie dla mnie, nie dla mnie Dziady!
Tak, muszę dręczyć się wiek wiekiem,
Sprawiedliwe zrządzenia Boże!
Bo kto nie był ni razu człowiekiem,
Temu człowiek nic nie pomoże.

Chór

Tak, musisz dręczyć się wiek wiekiem,
Sprawiedliwe zrządzenia Boże!
Bo kto nie był ni razu człowiekiem,
Temu człowiek nic nie pomoże.

Guślarz

Gdy nic tobie nie pomoże,
Idźże sobie precz, nieboże.
A kto prośby nie posłucha,
W imię Ojca, Syna, Ducha,
Czy widzisz Pański krzyż?
Nie bierzesz jadła, napoju?
Zostawże nas w pokoju!
A kysz, a kysz!

Chór

A kto prośby nie posłucha,
W imię Ojca, Syna, Ducha,
Czy widzisz Pański krzyż?
Nie bierzesz jadła, napoju?
Zostawże nas w pokoju!
A kysz, a kysz!

(Widmo znika)

Guślarz

Podajcie mi, przyjaciele,
Ten wianek na koniec laski.
Zapalam święcone ziele,
W górę dymy, w górę blaski!

Chór

Ciemno wszędzie, głucho wszędzie.
Co to będzie, co to będzie?

Guślarz

Teraz wy, pośrednie duchy,
Coście u tego padołu
Ciemnoty i zawieruchy
Żyłyście z ludźmi po społu:
Lecz, od ludzkiej wolne skazy,
Żyłyście nie nam, nie światu,
Jako te cząbry i ślazy,
Ni z nich owocu, ni kwiatu.
Ani się ukarmi zwierzę,
Ani się człowiek ubierze:
Lecz w wonne skręcone wianki
Na ścianie wiszą wysoko.
Tak wysoko, o ziemianki,
Była wasza pierś i oko!
Która dotąd czystym skrzydłem
Niebieskiej nie przeszła bramy,
Was tym światłem i kadzidłem
Zapraszamy, zaklinamy.

Chór

Mówcie, komu czego braknie,
Kto z was pragnie, kto z was łaknie.

Guślarz

A toż czy obraz Bogarodzicy?
Czyli anielska postać?
Jak lekkim rzutem obręcza
Po obłokach zbiega tęcza,
By z jeziora wody dostać,
Tak ona świeci w kaplicy.
Do nóg biała spływa szata,
Włos z wietrzykami swawoli,
Po jagodach uśmiech lata,
Ale w oczach łza niedoli.

Guślarz i Starzec

Do nóg biała spływa szata,
Włos z wietrzykami swawoli,

Po jagodach uśmiech lata,
Ale w oczach łza niedoli.

Guślarz i Dziewczyna

Guślarz

Na głowie ma krasny wianek,
W ręku zielony badylek,
A przed nią bieży baranek,
A nad nią leci motylek.
Na baranka bez ustanku
Woła: baś, baś, mój baranku,
Baranek zawsze z daleka:
Motylka rózeczką goni
I już już trzyma go w dłoni:
Motylek zawsze ucieka.

Dziewczyna

Na głowie mam krasny wianek,
W ręku zielony badylek,
Przede mną bieży baranek,
Nade mną leci motylek.
Na baranka bez ustanku
Wołam: baś, baś, mój baranku,
Baranek zawsze z daleka:
Motylka rózeczką gonię
I już już chwytam go w dłonie:
Motylek zawsze ucieka.

Dziewczyna

Tu niegdyś w wiosny poranki
Najpiękniejsza z tego sioła,
Zosia pasając baranki
Skacze i śpiewa wesoła.
La la la la.
Oleś za gołąbków parę
Chciał raz pocałować w usta:
Lecz i prośbę, i ofiarę
Wyśmiała dziewczyna pusta.
La la la la.
Józio dał wstążkę pasterce,
Antoś oddał swoje serce:
Lecz i z Józia, i z Antosia
śmieje się pierzchliwa Zosia.
La la la la.*
Tak, Zosią byłam, dziewczyną z tej wioski,
Imię moje u was głośne.

* Z Getego

Że chociaż piękna, nie chciałam zamęścia
I dziewiętnastą przeigrawszy wiosnę.
Umarłam nie znając troski
Ani prawdziwego szczęścia.
Żyłam na świecie; lecz, ach! nie
dla świata!
Myśl moja, nazbyt skrzydlata,
Nigdy na ziemskiej nie spoczęła błoni.
Za lekkim zefirkiem goni,
Za muszką, za kraśnym wiankiem,
Za motylkiem, za barankiem;
Ale nigdy za kochankiem.
Pieśni i fletów słuchałam rada:
Często, kiedy sama pasę,
Do tych pasterzy goniłam stada,
Którzy mą wielbili krasę;
Lecz żadnego nie kochałam.
Za to po śmierci nie wiem, co się
ze mną dzieje.
Nieznajomym ogniem pałam;
Choć sobie igram do woli,
Latem, gdzie wietrzyk zawieje,
Nic mię nie smuci, nic mię nie boli,
Jakie chcę, wyrabiam cuda.
Przędę sobie z tęczy rąbki,
Z przezroczystych łez poranku
Tworzę motylki, gołąbki.
Przecież nie wiem, skąd ta nuda:
Wyglądam kogoś za każdym szelestem,
Ach, i zawsze sama jestem!
Przykro mi, że bez ustanku
Wiatr mną jak piórkiem pomiata.
Nie wiem, czy jestem z tego,
czy z tamtego świata.
Gdzie się przybliżam, zaraz wiatr oddali,
Pędzi w górę, w dół, z ukosa:
Tak pośród pierzchliwej fali
Wieczną przelatując drogę,
Ani wzbić się pod niebiosa,
Ani ziemi dotknąć nie mogę.

Chór

Tak pośród pierzchliwej fali
Przez wieczne lecąc bezdroże,
Ani wzbić się pod niebiosa,
Ani ziemi dotknąć nie może.

Guślarz

Czego potrzebujesz, duszeczko,
Żeby się dostać do nieba?

A to siostra moja Rózia.
My teraz w raju latamy.
Tam nam lepiej niż u mamy.
Patrz, jakie główki w promieniu,
Ubiór z jutrzenki światełka,
A na oboim ramieniu
Jak u motylków skrzydełka.
W raju wszystkiego dostatek,
Co dzień to inna zabawka:
Gdzie stąpim, wypływa trawka,
Gdzie dotkniem, rozkwita kwiatek.
Lecz choć wszystkiego dostatek,
Dręczy nas nuda i trwoga.
Ach, mamo, dla twoich dziatek
Zamknięta do nieba droga!

Chór

Lecz choć wszystkiego dostatek,
Dręczy ich nuda i trwoga.
Ach, mamo, dla twoich dziatek
Zamknięta do nieba droga!

Guślarz

Czego potrzebujesz, duszeczko,
Żeby się dostać do nieba?
Czy prosisz o chwałę Boga?
Czyli o przysmaczek słodki?
Są tu pączki, ciasta, mleczko
I owoce, i jagodki.
Czego potrzebujesz, duszeczko,
Żeby się dostać do nieba?

Aniołek

Nic nam, nic nam nie potrzeba.
Zbytkiem słodyczy na ziemi
Jesteśmy nieszczęśliwemi.
Ach, ja w mojem życiu całem
Nic gorzkiego nie doznałem.
Pieszczoty, łakotki, swawole,
A co zrobię, wszystko caca.
Śpiewać, skakać, wybiec w pole,
Urwać kwiatków dla Rozalki,
Oto była moja praca,
A jej praca stroić lalki.
Przylatujemy na Dziady
Nie dla modłów i biesiady,
Niepotrzebna msza ofiarna;
Nie o pączki, mleczka, chrusty, –
Prosim gorczycy dwa ziarna;
A ta usługa tak marna

Stanie za wszystkie odpusty.
Bo słuchajcie i zważcie u siebie.
Że według Bożego rozkazu:
Kto nie doznał goryczy ni razu.
Ten nie dozna słodyczy w niebie.

Chór

Bo słuchajmy i zważmy u siebie.
Że według Bożego rozkazu:
Kto nie doznał goryczy ni razu.
Ten nie dozna słodyczy w niebie.

Guślarz

Aniołku, duszeczko!
Czego chciałeś, macie obie.
To ziarneczko, to ziarneczko.
Teraz z Bogiem idźcie sobie.
A kto prośby nie posłucha.
W imię Ojca, Syna, Ducha.
Widzicie Pański krzyż?
Nie chcecie jadła, napoju.
Zostawcie nas w pokoju!
A kysz, a kysz!

Chór

A kto prośby nie posłucha.
W imię Ojca, Syna, Ducha.
Widzicie Pański krzyż?
Nie chcecie jadła, napoju.
Zostawcież nas w pokoju:
A kysz, a kysz!

(Widmo znika)

Guślarz

Już straszna północ przybywa.
Zamykajcie drzwi na kłódki:
Weźcie smolny pęk łuczywa.
Stawcie w środku kocioł wódki.
A gdy laską skinę z dala.
Niechaj się wódka zapala.
Tylko żwawo, tylko śmiało.

Starzec

Jużem gotów.

Guślarz

Dajęć hasło.

Utopił całkiem w jej oku.
Patrzcie, ach, patrzcie na serce!
Jaka to pąsowa pręga
Albo jak sznurkiem korale.
Od piersi aż do nóg sięga.
Co to jest, nie zgadnę wcale!
Pokazał ręką na serce.
Lecz nic nie mówi pasterce.

Chór

Co to jest, nie zgadniem wcale.
Pokazał ręką na serce.
Lecz nic nie mówi pasterce.

Guślarz

Czego potrzebujesz, duchu młody?
Czy prosisz o chwałę nieba?
Czyli o święcone gody?
Jest dostatkiem mleka, chleba.
Są owoce i jagody.
Czego potrzebujesz, duchu młody.
Żeby się dostać do nieba?

(Widmo milczy)

Chór

Ciemno wszędzie, głucho wszędzie.
Co to będzie, co to będzie?

Guślarz

Odpowiadaj, maro blada!
Cóż to, nic nie odpowiada?

Chór

Cóż to, nic nie odpowiada?

Guślarz

Gdy gardzisz mszą i pierogiem.
Idźże sobie z Panem Bogiem:
A kto prośby nie posłucha.
W imię Ojca, Syna, Ducha!
Czy widzisz Pański krzyż?
Nie chciałeś jadła, napoju?
Zostawże nas w pokoju.
A kysz, a kysz!

(Widmo stoi)

Chór

A kto prośby nie posłucha,

W imię Ojca, Syna, Ducha!
Czy widzisz Pański krzyż?
Nie chciałeś jadła, napoju?
Zostawże nas w pokoju.
A kysz, a kysz!

Guślarz

Przebóg! cóż to za szkarada?
Nie odchodzi i nie gada!

Chór

Nie odchodzi i nie gada!

Guślarz

Duszo przeklęta czy błoga,
Opuszczaj święte obrzędy!
Oto roztwarta podłoga,
Kędy wszedłeś, wychodź tędy.
Bo cię przeklnę w imię Boga.

(po pauzie)

Precz stąd na lasy, na rzeki,
I zgiń, przepadnij na wieki!

(Widmo stoi)

Przebóg! cóż to za szkarada?
I milczy, i nie przepada!

Chór

I milczy, i nie przepada!

Guślarz

Darmo proszę, darmo gromię,
On się przeklęctwa nie boi.
Dajcie kropidło z ołtarza...
Nie pomaga i kropidło!
Bo utrapione straszydło
Jak stanęło, tak i stoi,
Niemo, głucho, nieruchomie,
Jak kamień pośród cmentarza.

Chór

Bo utrapione straszydło
Jak stanęło, tak i stoi,
Niemo, głucho, nieruchomie,
Jak kamień pośród cmentarza.
Ciemno wszędzie, głucho wszędzie,
Co to będzie, co to będzie?

Guślarz

To jest nad rozum człowieczy!
Pasterko! znasz tę osobę?
W tym są jakieś straszne rzeczy.
Po kim ty nosisz żałobę?
Wszak mąż i rodzina zdrowa?
Cóż to! nie mówisz i słowa?
Spojrzyj, odezwij się przecię!
Czyś ty martwa, moje dziecię?
Czegoż uśmiechasz się, czego?
Co w nim widzisz wesołego?

Chór

Czegoż uśmiechasz się, czego?
Co w nim widzisz wesołego?

Guślarz

Daj mnie stułę i gromnicę,
Zapalę, jeszcze poświęcę...
Próżno palę, próżno święcę,
Nie znika przeklęta dusza.
Weźcie pasterkę pod ręce,
Wyprowadźcie za kaplicę.
Czegoż oglądasz się? czego?
Co w nim widzisz powabnego?

Chór

Czegoż oglądasz się? czego?
Co w nim widzisz powabnego?

Guślarz

Przebóg, widmo kroku rusza!
Gdzie my z nią, on za nią wszędzie...
Co to będzie, co to będzie?

Chór

Gdzie my z nią, on za nią wszędzie,
Co to będzie, co to będzie?

opracowanie graficzne:
Andrzej Borkowski

Wydawca:
Państwowa Opera we Wrocławiu
ul. Świdnicka 35
50-066 Wrocław

Druk:
Drukarnia „Ryt"
Gdańsk

OPERA
WROCŁAWSKA