Zygmunt Krauze

Iwona

księżniczka Burgunda

opera według dramatu Witolda Gombrowicza

ZYGMUNT KRAUZE

Iwona, księżniczka Burgunda

Honorowy patronat Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Lecha Kaczyńskiego

Honorary Patron: President of the Republic of Poland Lech Kaczyński

Karasie to trudna ryba...

To wielka satysfakcja, że po wielu latach starań dochodzi do scenicznej prapremiery opery *Iwona, księżniczka Burgunda*. Każde nowe polskie dzieło, powstające w tak trudnej sferze kultury narodowej jaką jest opera, powinno cieszyć. Jestem przekonany, że postąpiliśmy właściwie wspierając pomysł wyboru przez Zygmunta Krauzego tego właśnie dramatu Witolda Gombrowicza jako osnowy libretta nowej opery. Jej inscenizacja została przygotowana przez wybitnych polskich artystów, z inicjatywy Biura Teatru i Muzyki Urzędu Miasta Stołecznego Warszawy, w ramach mecenatu nad kulturą warszawską. Oddajemy dzisiaj to dzieło pod Państwa ocenę.

Witold Gombrowicz rzadko bywał w teatrze. Nigdy też nie był człowiekiem teatru. Nie przynależał do specyficznego środowiska twórców teatralnych, gdziekolwiek i w jakichkolwiek warunkach bytowych się znajdował w Argentynie, a potem w Europie. Tym bardziej nie należał do środowiska polskich twórców teatralnych po wojnie, pracujących w warunkach nienormalnych, zawieszonych pomiędzy emigracją patriotyczną, a pisarzami zmagającymi się z cenzurą, własnymi postawami i mitami polskiej historii. Chociaż jego duchowa obecność w polskim życiu literackim po roku 1956 stawała się coraz żywsza w miarę upływu lat. A przecież powszechnie Gombrowicz został zaliczony do najwybitniejszych i najbardziej znanych w świecie dramaturgów polskich. Uprawiał nowatorską twórczość prozatorską przemiennie z pisarstwem dramatycznym: z tragifarsową *Iwoną, księżniczką Burgunda* napisaną w 1938 roku (jeszcze w Warszawie przy ulicy Chocimskiej nr 35), ze *Ślubem* z 1953 roku oraz *Operetką* wydaną w 1966 roku.

Wielkim propagatorem twórczości teatralnej Gombrowicza w Europie stał się od początku lat sześćdziesiątych wybitny argentyński reżyser Jorge Lavelli. Poznali się jeszcze za młodu w Buenos Aires, zaprzyjaźnili się i to Lavelli w 1963 roku, jeszcze za życia pisarza, odkrył dla publiczności francuskiej *Ślub* przyjęty wręcz sensacyjnie. W 1965 roku zrealizował na festiwalu w Wenecji i w paryskim Odeonie *Iwonę, księżniczkę Burgunda*, a w 1971 roku – już po śmierci pisarza – *Operetkę* w Bochum. Potem wielokrotnie do Gombrowicza w swoich inscenizacjach powracał.

W 1996 roku Jorge Lavelli kończył swój dziesięcioletni mandat dyrektorski w Théâtre National de la Colline – scenie utworzonej w Paryżu z jego inicjatywy. Zasłynął wcześniej realizacjami w teatrach dramatycznych, na wielu festiwalach, jak również na scenach operowych, by wymienić wiedeńską Staatsoper, Metropolitan Opera w Nowym Jorku, Operę Paryską, Teatro Colón w Buenos Aires i mediolańską La Scalę. Artysta układał repertuar swojego Théâtre de la Colline wyłącznie z utworów współczesnych, zapraszał też do współpracy nowatorskich twórców i realizatorów, a rezultaty tej działalności bardzo wysoko oceniała francuska publiczność. Wśród grona najbliższych współpracowników Lavellego znalazł się Zygmunt Krauze. Wcześniej pracował już z Lavellim na festiwalu w Lille oraz w Comédie Française. Krauze napisał muzykę do pięciu realizacji teatralnych Lavellego w Théâtre de la Colline, w tym także do *Operetki* Witolda Gombrowicza w 1989 roku.

I właśnie podczas współpracy artystów w Théâtre de la Colline zrodził się projekt napisania muzyki do jednej z trzech sztuk teatralnych Gombrowicza, ale tym razem jako samodzielnego dzieła scenicznego – stworzenia opery, a nie tylko muzyki „ilustracyjnej" do spektaklu dramatycznego. Myślę, że to Lavelli swoim autorytetem i odwagą artystyczną upewnił Zygmunta Krauzego, że jego zamiar jest właściwy i że właśnie on, znający teatr i twórczość sceniczną Gombrowicza, jako polski kompozytor, powinien zrealizować taki ambitny projekt. Przekonana do tego była również wdowa po pisarzu – Rita Gombrowicz.

Pierwotną ideą powstania takiej opery była *Operetka*. Dowiedziałem się o tym od Zygmunta w Warszawie w końcu 1996 roku i będąc w Paryżu z okazji wystawienia w Centre Pompidou *Wyrywacza serc* Elżbiety Sikory w 1997 roku, udałem się – jako ówczesny dyrektor generalny Teatru Narodowego – razem z Zygmuntem Krauze do wielkiego Lavellego, do jego pięknego apartamentu w trzeciej *arrondissement*. Po raz pierwszy polał się wtedy szampan za pomyślność projektu, planowanego do realizacji w 1999 roku równocześnie w Paryżu i nad Wisłą.

Jak często dzieje się z pięknymi projektami kulturalnymi, mogą być one zrealizowane dopiero za jakiś czas, gdy niechętni ludzie – wraz ze zmianą politycznych wiatrów – odchodzą z niesłusznie im danych stanowisk. Tak stało się z wieloma planami sceny narodowej, włącznie z projektem wystawienia *Operetki*. Dopiero w 2003 roku ów zmodyfikowany już plan – z zamianą *Operetki* (do której może jeszcze kiedyś powrócimy) na *Iwonę, księżniczkę Burgunda* – mogłem przedstawić ówczesnemu prezydentowi Warszawy, panu Lechowi Kaczyńskiemu. Pomysł natychmiast uzyskał jego poparcie i został wpisany jako priorytetowy wkład Miasta Stołecznego Warszawy w obchody Roku Gombrowicza (2004), ogłoszonego przez Sejm z okazji setnej rocznicy urodzin pisarza.

Libretto zostało opracowane przez kompozytora i wybitnego reżysera młodego pokolenia, dyrektora artystycznego miejskiego Teatru Rozmaitości – Grzegorza Jarzynę, który już wcześniej miał w swoim dorobku realizację *Iwony* w Starym Teatrze w Krakowie. Ta inscenizacja utrzymywała się w repertuarze szacownej sceny krakowskiej aż dziewięć lat, a w sezonie 2002/03 schodziła właśnie z afisza. Dlatego w naturalny sposób pomyślałem o Grzegorzu w kontekście planów Gombrowiczowskich na Rok Pisarza w Warszawie. Okazało się, że Grzegorz Jarzyna także myślał o swojej nowej *Iwonie*, więc wersja operowa tym bardziej go zainteresowała. Obaj artyści, z różnych generacji, postanowili podjąć współpracę i tak powstało libretto, do którego Zygmunt Krauze napisał muzykę, a zrobił to w tempie przypominającym niegdysiejsze osiągnięcia

płodnych kompozytorów epoki baroku (dziś, w dobie szybkich i we wszystkim wyręczających komputerów, jednak nie do powtórzenia). Mer Paryża, Bertrand Delanoë zgodził się włączyć premierowe wykonanie opery w wersji koncertowej do trzeciego po Moskwie i Londynie przeglądu teatrów europejskich w Paryżu, finansowanego przez merostwo stolicy Francji. Prezydent Warszawy uruchomił budżet pozwalający przeprowadzić warsztaty z solistami, próby muzyczne z Polską Orkiestrą Radiową i pokryć koszty wysłania prawie 100 wykonawców do Paryża. Dwa koncerty w listopadzie 2004 roku, w Théâtre Sylvia Monfort, zostały bardzo dobrze przyjęte przez publiczność. Odbyły się pod patronatem merów Paryża i Warszawy i zostały włączone do polskiego sezonu artystycznego Nova Polska we Francji.

W Warszawie już nie było tak łatwo. Prezydent Warszawy, Lech Kaczyński – prawdziwy mecenas kultury – dochował słowa i uruchomił budżet do wystawienia *Iwony* w Operze Narodowej w 2005 roku. Ówczesna dyrekcja teatru z ochotą wpisała ten projekt jako jedno z głównych wydarzeń obchodów 40-lecia otwarcia Teatru Wielkiego po odbudowie ze zniszczeń wojennych, z datą premiery 19 listopada 2005 roku. Zamierzała też włączyć tę operę do stałego repertuaru. Ledwo przygotowania wystartowały, wczesnym latem tamtego roku ówczesny minister kultury zmienił nagle statut i kierownictwo Opery Narodowej, zaś nowy dyrektor artystyczny – sam reżyser z zawodu – zlekceważył wcześniejsze ustalenia, skreślił projekt z listopada 2005 roku i pod różnymi pozorami zaczął przesuwać daty oraz zmieniać wybraną już salę, w której miałaby się odbyć premiera. Zarezerwowane na ten cel pieniądze w budżecie miasta nie zostały wykorzystane, a nad projektem zaczęły gromadzić się chmury. Trzeba było z *Iwoną* szukać szczęścia dalej.

Jak widać, nie tak łatwo jest wystawić współczesną operę polskiego kompozytora – według wielkiego polskiego pisarza, z polskimi realizatorami i polskimi wykonawcami – na polskiej scenie narodowej, nawet wtedy, gdy budżet tej inscenizacji w stu procentach pokrywany jest przez publicznego polskiego mecenasa. Niezrozumiałe względy osobiste planującego program Teatru Wielkiego dyrektora okazały się znowu ważniejsze...

Podjęliśmy więc w Urzędzie Miasta kolejną próbę wystawienia *Iwony* w 2006 roku, tym razem w Teatrze Narodowym. Skompletowaliśmy znakomity zestaw realizatorów i wykonawców, zachwyconych możliwością udziału w tej ambitnej produkcji, kochających muzykę, teatr, literaturę, polską publiczność. I tak, nowa opera Zygmunta Krauzego, oparta na arcydziele dramaturgicznym Witolda Gombrowicza, doczekała się wreszcie scenicznej prapremiery.

Operowa *Iwona* odniosła na koniec wielkie zwycięstwo. Jej premiera odbywa się w Warszawie pod honorowym patronatem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej w Teatrze Narodowym, a w pierwszej połowie 2007 roku inscenizacja ta włączona zostanie do repertuaru Opery Narodowej. W ten sposób to, co wydawało się groteskowo złe dla kariery operowej *Iwony, księżniczki Burgunda*, zakończyło się cudownie. Goszczą ją bezpośrednio po sobie: narodowa scena dramatu i narodowa scena operowa.

Janusz Pietkiewicz

Tragikomiczną historię Iwony ująć można w paru słowach. Książę Filip, następca tronu, spotyka na spacerze to dziewczę niepociągające... odpychające... Iwona jest rozlazła, apatyczna, słabowita, nieśmiała, nudna i trwożliwa. Książę od pierwszej chwili nie może jej znieść, zanadto go denerwuje; ale zarazem nie może znieść tego, że musi nienawidzieć nieszczęsnej Iwony. I wybucha w nim bunt przeciw prawu natury, które młodzieńcom nakazuje kochać tylko powabne dziewczęta. – Nie poddam się temu, będę ją kochał! – rzuca wyzwanie swej naturze i zaręcza się z Iwoną.

Iwona, wprowadzona na dwór królewski, jako narzeczona księcia, staje się czynnikiem rozkładowym. Obecność niema, zastraszona, jej rozlicznych defektów sprawia, iż każdemu przychodzą na myśl własne jego tajone braki, brudy, grzeszki... i wkrótce dwór zamienia się w wylęgarnię potworności. I każdy z tych potworów, nie wyłączając księcia, poczyna dyszeć żądzą zamordowania nieznośnej Cimcirymci. Dwór mobilizuje w końcu wszystkie swoje blaski, wszystkie wyższości i wspaniałości i „z wysoka" ją zabija.

Oto historia Iwony... czyż aż tak trudna do zrozumienia?

WITOLD GOMBROWICZ

A few words are enough to tell the tragicomic story of Yvonne. Prince Philip, the successor to the throne, meets this unattractive and repulsive girl when strolling about. Yvonne is languid, listless, timid, insipid and fainthearted. From the very first moment the Prince can't tolerate her; he finds her aggravating but at the same time he cannot bear the fact that he has to loathe unfortunate Yvonne. And he rebels against that law of nature which makes young men love only attractive girls: "I shall not yield; I'll love her!" and he challenges his nature by getting engaged to Yvonne.

Introduced to the royal court as the Prince's fiancée, Yvonne becomes a disintegrating factor. The silent, intimidated presence of her numerous deficiencies brings to everybody's mind their own deeply concealed shortcomings, dirty dealings and petty sins. Soon the court transforms into a hotbed of atrocities. And each of those monsters in human shape, including the Prince himself, starts burning with desire to murder this intolerable Neither-here-nor-there. Finally, the court puts forth all their splendour, all the glamour and superiority and kills her in their majesty.

That is the story of Yvonne – is it really so difficult to comprehend?

To jest opera – nie teatr

rozmowa z **Zygmuntem Krauze**

Rita Gombrowicz
z Zygmuntem Krauze, 2004
foto: M. Iwanicka

KIM JEST DLA PANA IWONA?

Jest dla mnie intrygującą kobietą, która mnie pociąga, którą chciałbym zrozumieć i poznać, ale nie mogę, bo za mało o niej wiem. Jej bunt i niezgoda na otaczający świat oraz jej tajemniczość, to cechy, które budzą moje zainteresowanie i sympatię.

IWONA MILCZY. CZY TO JEST DLA PANA FAKT PSYCHOLOGICZNY CZY MUZYCZNY? INACZEJ MÓWIĄC: CZY W PARTYTURZE OKREŚLA PAN NA PRZYKŁAD DŁUGOŚĆ PAUZY, CISZY, ZWIĄZANEJ Z IWONĄ?

W sensie muzycznym to najbardziej ekscytujący element. Właśnie moment oczekiwania, moment ciszy. To on tworzy napięcie – bo w muzyce cisza nie jest przerwą, nie jest odpoczynkiem. Jest albo przedłużeniem tego, co przedtem słyszeliśmy – i czego się w wyobraźni dalej słucha, albo też oczekiwaniem na coś, co nastąpi dalej. Sytuacja, którą stworzył Gombrowicz jest dla kompozytora wspaniała, ponieważ może on operować tymi dwoma rodzajami ciszy, jej dwoma aspektami. Czy to jest ściśle określone? – Tak. W partyturze jest cisza, wielokrotnie zapisana w formie tzw. pauzy generalnej, lub fermaty.

JAK TO SIĘ STAŁO, ŻE ZAJĄŁ SIĘ PAN OPERĄ?

Pierwszą operę skomponowałem w osiemdziesiątym pierwszym roku. Moje utwory były wówczas wydawane przez jedno z największych wydawnictw muzycznych w Europie – Uniwersal Edition we Wiedniu. Ówczesny dyrektor wydawnictwa, pan Alfred Schlee, wspaniały animator, wielki człowiek muzyki i kultury europejskiej, zwrócił się do mnie z pytaniem, czy nie zechciałbym skomponować opery dla Teatru Narodowego w Mannheim. Propozycja była bardzo atrakcyjna. Znałem Helmuta Kajzara, który mi podsunął swoją *Gwiazdę*. Wspólnie opracowaliśmy libretto. Wystawienie *Gwiazdy* w Mannheim było

dla mnie jednorazową przygodą; w tym okresie interesowała mnie, jako kompozytora, muzyka symfoniczna, koncerty instrumentalne. Nie zdawałem sobie wówczas dokładnie sprawy z elementów, które tworzą operę i które są związane z jej produkcją. W Mannheim dyrygowałem przedstawienie, pracowałem z niemieckim reżyserem, ale ponieważ było to moje pierwsze doświadczenie z operą – czułem się trochę zagubiony.

Natomiast później, w latach osiemdziesiątych, kiedy mieszkałem w Paryżu, blisko współpracowałem z Jorge Lavellim. Komponowałem muzykę do jego spektakli teatralnych. Ta współpraca stała się dla mnie prawdziwą szkołą – szkołą teatru, muzyki w teatrze, szkołą sceny i wszystkich jej elementów. Kiedy więc Stefan Sutkowski zaproponował mi skomponowanie opery dla Warszawskiej Opery Kameralnej byłem nieporównanie lepiej przygotowany. Wiedziałem jak muzyka – z aktorem czy śpiewakiem na scenie – ma funkcjonować. Powstała wówczas (2002) moja druga opera – *Balthasar* według sztuki Stanisława Wyspiańskiego *Daniel*.

O ILE WIEM, W PARYŻU ZACZĄŁ PAN OD *OPERETKI*...

Zacząłem od *Polyeucte* Corneille'a w teatrze Comédie Française. Mogę powiedzieć, że miałem wyjątkowe szczęście: swoją pierwszą muzykę do teatru komponowałem dla Comédie Française! Natomiast, jeśli chodzi o Gombrowicza – tak, pierwsza była *Operetka*. I od czasu jej premiery w 1988 w paryskim Théâtre de la Colline myślimy wspólnie z Lavellim, że trzeba wreszcie wystawić *Operetkę* jako operę, tzn. śpiewaną w całości. Mamy nawet libretto i zgodę pani Rity Gombrowicz. Czekamy na teatr, który podjąłby to wyzwanie.

LIBRETTO *IWONY* PRZYGOTOWYWAŁ PAN Z GRZEGORZEM JARZYNĄ. WIDZIAŁAM JEGO GŁOŚNĄ INSCENIZACJĘ *IWONY* W STARYM TEATRZE; ZMIENIŁ TAM TONACJĘ TEGO UTWORU, POPROWADZIŁ GO O WIELE BARDZIEJ „SERIO" NIŻ ROBIONO TO ZAZWYCZAJ W TEATRZE. CZY INTERPRETACJA JARZYNY MIAŁA JAKIŚ WPŁYW NA KOMPONOWANĄ PRZEZ PANA MUZYKĘ?

Myślę że tak. Komponując *Iwonę*, jej poszczególne sceny, tworząc kolejne postaci, wszystko robiłem „serio". Każdą z postaci, każdą sytuację, brałem dosłownie, tak, jak jest w tekście, a tekst jest przerażający, okrutny. Starałem się swoją muzyką jeszcze bardziej podkreślić dramatyczną stronę tego utworu.

W PANA UTWORZE W OGÓLE NIE MA ELEMENTU BUFFO?

Trochę jest takich momentów, zwłaszcza ze strony Księcia, również Cyryl i Cyprian, którzy śpiewają głosem kontratenorów; a nade wszystko obie ciotki.

NA CZYM POLEGA „DOSŁOWNOŚĆ" W TRAKTOWANIU POSTACI? CZY CHODZI WŁAŚNIE O ICH CHARAKTERYSTYCZNOŚĆ?

Jeżeli ktoś do kogoś mówi „kocham cię" – to można to przedstawić: tak, naprawdę, k o c h a m c i ę, ale można też przeobrazić to w sarkastyczny dowcip, pytanie, wyrzut, ironiczną szpilę. Moja postawa jest taka: każde słowo, każde zdanie, biorę tak jak ono brzmi, bez podtekstów, bez drugiego czy piątego dna.

Natomiast co do charakterystyczności – nawet jak się nie chce rysować muzycznie postaci, to i tak jakaś postać powstanie, bo muzyka nadaje pewne emocje, pewne tempo, które w rezultacie tworzy postać, tworzy sytuację. Można to robić bardziej świadomie i mniej świadomie. Ja starałem się to robić na podstawie dokładnie tych zdań i słów, które te postacie wypowiadają.

POMYSŁ SKOMPONOWANIA OPERY WEDŁUG *IWONY, KSIĘŻNICZKI BURGUNDA* WYDAJE MI SIĘ DOSKONAŁY. TO NAJLEPSZA ZE SZTUK GOMBROWICZA.

Myślę, że *Iwona* dlatego jest najlepsza, bo ma dość klasyczną formę. Opiera się na pewnych regułach, które są stosowane w klasycznych sztukach, nie wyłączając Szekspira. To trzyma się wszystko bardzo dobrze strukturalnie, stąd są tak doskonałe napięcia pomiędzy bohaterami. To wymarzone libretto. Zresztą chciałbym wspomnieć, że istnieją już opery na podstawie tej sztuki. Boris Blacher, kompozytor niemiecki, którego poznałem jeszcze w Berlinie – to był wówczas starszy pan – napisał według *Iwony* operę używając całego tekstu, bez skrótów. Ta opera była wystawiona w Niemczech, na początku lat sześćdziesiątych.

GOMBROWICZA STOSUNEK DO MUZYKI BYŁ CO NAJMNIEJ DWUZNACZNY. NIE WIERZYŁ W OGÓLE W AUTENTYCZNOŚĆ JEJ ODBIORU; WŁAŚCIWIE JEDYNYM KOMPOZYTOREM, KTÓREGO UZNAWAŁ, BYŁ BEETHOVEN.

Zgadza się. Miałem możność w domu pani Rity Gombrowicz oglądać egzemplarze z jego notatkami dotyczącymi muzyki do *Operetki*, i muszę powiedzieć, że byłem rzeczywiście dosyć zdziwiony... Być może po prostu nie miał słuchu, nie rozumiał muzyki, był daleki od tego... Notatki, które Rita Gombrowicz pokazywała według mnie były zupełnie nieprzydatne dla kompozytora. Ale to nie zmienia faktu, że jego sztuki są genialnym podłożem dla muzyki.

NA POCIECHĘ MOŻNA DODAĆ, ŻE RÓWNIE KRYTYCZNY BYŁ WOBEC MALARSTWA I POEZJI.

No tak. To był człowiek, który miał swoje bardzo określone zdanie o wielu sprawach i już.

Z JAKIMI EMOCJAMI OCZEKUJE PAN SCENICZNEGO WCIELENIA SWOJEJ *IWONY*?

No wie Pani, zawsze w domu jest najtrudniej. Kiedy sobie przypominam swoją pierwszą operę *Gwiazda*, która była wystawiana nie tylko w Mannheim, ale także w Hamburgu, w Paryżu, w Lille, w Budapeszcie, Wrocławiu i w Warszawie, to myślę, że choć wszystkie te inscenizacje bardzo różniły się od siebie, to jednak najtrudniejsza dla mnie była sytuacja w Warszawie. Ale teraz jestem dobrej myśli, chociaż mam wielką tremę.

JEST W POLSKIEJ LITERATURZE MUZYCZNEJ PEWNA OPERA, KTÓREJ LIBRETTO TROSZECZKĘ PRZYPOMINA *IWONĘ*. TO BARDZO ZNANA OPERA. MYŚLĘ O *HALCE* MONIUSZKI.

Odpowiem tekstem Księcia, który zwraca się do Iwony: „Pani prowokuje"!

Rozmawiała **Ewa Bułhak**

This is an opera – not a play

an interview with **Zygmunt Krauze**

Rita Gombrowicz
with Zygmunt Krauze, 2004
photo: M. Iwanicka

WHO IS YVONNE TO YOU?

She is an intriguing woman that I find attractive. I have a feeling that I would like to understand her and get to know her better, but I cannot because I don't know enough about her. What arouses my interest in Yvonne is her inscrutability, the fact that she rebels and the knowledge that she is constantly at odds with the world.

YVONNE REMAINS SILENT. DO YOU CONSIDER THIS A PSYCHOLOGICAL OR A MUSICAL FACT? IN OTHER WORDS, DO YOU MARK THE LENGTH OF THE REST, THE SILENCE PERTAINING TO YVONNE IN THE SCORE?

From the musical point of view the moment of silence and anticipation is the most exciting part. It builds up the tension as, in music, silence is not a break or a repose. It is a continuation of what we have heard before and of what goes on in our imagination or an anticipation of what follows. The situation created by Gombrowicz is wonderful for a composer as it provides a new perspective on how to deal with the two aspects or kinds of silence. So, is it strictly defined? Yes, it is. The silence in the musical score has been recorded in the form of the so-called general rest or pause.

HOW DID YOUR INTEREST IN THE OPERA BEGIN?

I composed my first opera in 1981. At that time my works were published by Universal Edition in Vienna, one of the largest music publishers in Europe. Alfred Schlee, the general director at that time, a great driving force in the field of music and European culture, approached me asking whether I would be willing to compose an opera for the National Theatre in Mannheim. I found this proposition very attractive. With my friend, Helmut Kajzar, who offered his play, *The Star*, we worked on the libretto for an opera based on the play.

I considered the staging of *The Star* to be a singular adventure for me. Symphonic music and instrumental concerts – these were the things that I was then interested in as a composer. I was not fully aware of the elements that make up an opera and its production. I conducted the opera and collaborated with a German director in Mannheim, yet as it was my first experience connected with opera, I felt a bit lost.

However, in the 80's, when I was living in Paris, I worked with Jorge Lavelli, creating music for his stage productions. This collaboration provided me with a thorough training in the field of theatre, music for theatre, staging and all of its components. As a consequence, when Stefan Sutkowski asked me to compose an opera for the Warsaw Chamber Opera, I was better prepared. I knew the role that music played when an actor or a singer was on stage. In 2002, I completed my second opera *Balthasar*, based on *Daniel*, a play by Stanisław Wyspiański.

AS FAR AS I KNOW, YOU STARTED WITH *OPERETTA* WHEN IN PARIS?

When I was living in Paris, I started with *Polyeucte* by Pierre Corneille at the Comédie Française. I was extremely lucky to have composed my first stage music for the Comédie Française! *Operetta* was my first attempt to write music for Gombrowicz's texts. Since the opening night at the Théâtre de la Colline in Paris in 1988, Lavelli and I have been thinking about staging *Operetta* as a proper opera, sung from the beginning to the very end. We already have the libretto and Rita Gombrowicz's permission to stage a production and are looking for a theatre that would be willing to undertake this challenge.

YOU WORKED ON THE LIBRETTO OF *YVONNE* WITH GRZEGORZ JARZYNA. I SAW HIS FAMOUS STAGE SETTING OF THE PLAY AT THE OLD THEATRE (STARY TEATR) IN CRACOW. IN HIS INTERPRETATION *YVONNE* ACQUIRED A MORE SERIOUS AND DARKER TONE THAN IN ANY PREVIOUS STAGING. DID JARZYNA'S INTERPRETATION HAVE ANY EFFECT ON THE MUSIC YOU COMPOSED?

I think it did. When working on subsequent scenes or creating characters, I did it in a very 'serious' way. Each character and each situation was treated literally, just as he or she appeared in the text; the text itself is horrifying and cruel. My music is meant to heighten the dramatic aspect of the play.

ARE THERE NO BUFFO ELEMENTS IN IT AT ALL?

Yes, there are a few, especially in the part of the Prince and additionally in Cyril's and Cyprian's parts, which are sung by a countertenor. Above all these buffo elements are found in the parts of both aunts

IN WHAT WAY ARE THE CHARACTERS TREATED 'LITERALLY'? IS IT THEIR LARGER-THAN-LIFE QUALITY?

If someone tells another person "I love you", it can mean yes, I truly love you, or it can be turned into a sarcastic joke, a question, a reproach or a way to tease someone ironically. My position is to take every word, every sentence as it is with no implied meanings or double meanings.

However, when character parts appear, even if one does not intend to define them by music, music carries certain emotions and sets a tempo which, as a result, creates the character and the situation. So, one is either less or more aware of the way one builds up a character. I tried to do this on the basis of the literal meaning of their lines.

THE IDEA OF COMPOSING AN OPERA BASED ON *YVONNE, PRINCESS OF BURGUNDY* SEEMS EXCELLENT. IT IS GOMBROWICZ'S BEST PLAY.

I think the secret of *Yvonne's* success lies in the fact that it has a classical structure, based on ancient rules that were applied in classical plays, including those of Shakespeare. This allows for great tension among characters to be achieved. The play provides an ideal libretto for an opera. There are also other operas based on the play. One of them is by Boris Blacher, a German composer I met in Berlin, who wrote an opera based on *Yvonne*. He used the full text without shortening it; his opera was staged in Berlin in the early 60s.

GOMBROWICZ'S ATTITUDE TOWARDS MUSIC WAS AMBIGUOUS, TO SAY THE LEAST. HE COULD NOT BE MADE TO BELIEVE IN THE AUTHENTICITY OF ITS RECEPTION AND THE ONLY COMPOSER HE ACKNOWLEDGED WAS BEETHOVEN.

Yes, this is true. I had the opportunity of seeing his comments concerning music for the play that were written on the first edition of *Operetta*, when I was at Mrs. Gombrowicz's home. I must say that I was really astonished... Perhaps he did not have a good ear for music or perhaps music was far from his mind... I found his notes, which Mrs. Gombrowicz showed me, to be completely useless for a composer. This cannot undermine the fact that his plays provide a brilliant starting point for music.

IT IS A RELIEF TO KNOW THAT HE WAS EQUALLY CRITICAL OF PAINTING AND POETRY.

Oh, yes. He was a man that had very specific opinions about many things and was very strong in his convictions.

WHAT EMOTIONS ACCOMPANY THE ACTUAL STAGING OF YOUR *YVONNE*?

Well, it is always most difficult to do something in your own hometown. When I recall my first opera, *The Star*, which was staged not only in Mannheim but also in Paris, Lille, Hamburg, Budapest, Wrocław and Warsaw, I keep thinking that although these productions differed in many respects, the Warsaw staging was the most difficult one for me. But this time I hope for the best, although I feel very nervous.

IN POLISH MUSIC LITERATURE THERE IS AN OPERA WHERE THE LIBRETTO SLIGHTLY RESEMBLES THAT OF *YVONNE*. I MEAN A VERY WELL-KNOWN ONE, NAMELY *HALKA* BY MONIUSZKO.

I will answer with the Prince's words which he addresses to Yvonne: "You are provoking me!"

Interviewed by **Ewa Bułhak**

Iwona, Księżniczka Burgunda

Zygmunt Krauze

Od czasu mojej współpracy z Jorge Lavellim w Paryżu nad *Operetką*, w połowie lat osiemdziesiątych, myślałem o skomponowaniu opery do tekstu Witolda Gombrowicza. Razem z Jorge zrobiliśmy nawet libretto według *Operetki*. Do dziś jednak utwór nie powstał. Natomiast idea skomponowania opery według *Iwony, księżniczki Burgunda* zrodziła się niespodziewanie i nagle. Niecały rok później była już wykonana w formie koncertowej w Théâtre Sylvia Monfort w Paryżu. Samo komponowanie zajęło około trzech miesięcy.

Dramat Gombrowicza jest wieloznaczny; postaci i ich zachowania mogą być odczytane w różny sposób. Jest więc miejsce na interpretację. W operze muzyka przejmuje rolę interpretatora. Miałem więc wiele możliwości kształtowania sytuacji i charakterów. Wybrałem najprostszą: nie interpretować w ogóle, lecz przedstawić muzyką każdą z postaci w sposób dosłowny, najprostszy, idąc dokładnie za słowem, zgodnie z moim rozumieniem tego słowa i sytuacji. Poszedłem tą drogą, bo wierzę w siłę klasycznej budowy sztuki Gombrowicza. Mam również nadzieję, że postępując w ten sposób dałem klarowny kierunek dla każdej postaci i stworzyłem więcej miejsca dla reżysera i śpiewaków.

Sztuczność – obecna w *Iwonie* teatralnej, w sposób ewidentny podkreślona jest formą operową. Forma opery jest bowiem samą sztucznością. Stwarza się w rezultacie nałożenia tych dwóch sztuczności coś, co przekształca pierwowzór teatralny w utwór operowy, zupełnie od niego niezależny.

Iwona – główna postać opery, nic nie mówi. Nie śpiewa. Wypowiada jedynie kilka słów. Poprzez swoje milczenie stwarza najbardziej intrygujący węzeł dramatu. Rodzi ono napięcie między Iwoną a pozostałymi osobami, prowadzące do zabójstwa, zabójstwa wreszcie spełnionego, po wielu nieudanych próbach, zabójstwa absurdalnego, na granicy groteski i surrealizmu.

Muzyka: *Iwona, księżniczka Burgunda* jest moją trzecią operą. Pierwsza to *Gwiazda* (1981) według tekstu Helmuta Kajzara, a drugą jest *Balthasar* (2001) według sztuki Stanisława Wyspiańskiego *Daniel*. Istnieją podobieństwa między tymi trzema operami: we wszystkich słowo jest najważniejsze. Wpływa ono na emocjonalny charakter muzyki, rytm, tempo. Następne podobieństwo to prozodia: często występuje akcent na słabej części słowa (zwykle na pierwszej sylabie), co może wydawać się sztuczne, nienaturalne, niezgodne z pięknem mowy. Ten zabieg stosuję jednak aby wzmocnić dramatyzm sytuacji, emocjonalny stan danej postaci.

Iwona, księżniczka Burgunda komponowana była spontanicznie, w krótkim czasie około trzech miesięcy. Nie potrafię pisać o zastosowanym „języku muzycznym" jak również „technice" i tym podobnych sprawach. Intuicja przy tej pracy na pewno była najważniejsza. Stopień kontroli „intuicyjnych" pomysłów to sinusoida. Zawsze jednak pamiętałem o metodzie, którą stosowałem komponując muzykę dla paryskich teatrów Comédie Française i Théâtre National de la Colline: jeśli jest pomysł, który wydaje się oczywisty i trafia „w dziesiątkę" – to na pewno trzeba z niego zrezygnować i znaleźć inny, zupełnie inny. Jest to metoda stosowana przez Jorge Lavellego, którą uważam za klucz do poszukiwania tego, co nowe i do własnego rozwoju.

Libretto: pracowaliśmy razem z Grzegorzem Jarzyną, jednak to on był głównym jego projektantem. Obejmuje cały dramat Gombrowicza, podzielony, jak w oryginale, na cztery akty. Konieczne skróty dotyczyły głównie fragmentów opisowych oraz kwestii wypowiadanych „na boku" lub wypowiadanych nie w pierwszej osobie. Ponadto celem skrótów była jak największa klarowność sytuacji i czasami jej uproszczenie.

Iwona, księżniczka Burgunda została skomponowana na zamówienie Miasta Warszawy. Pierwsze wykonanie w wersji koncertowej odbyło się 20 listopada 2004 w Théâtre Sylvia Monfort w Paryżu, pod patronatem Prezydenta Miasta Stołecznego Warszawy oraz Mera Miasta Paryża.

Wykonawcami byli: Polska Orkiestra Radiowa pod dyrekcją Andrzeja Straszyńskiego oraz soliści Magdalena Barylak, Joanna Cortés, Agnieszka Dąbrowska, Joanna Tylkowska, Dominika Kluźniak, Dariusz Machej, Adam Zdunikowski, Grzegorz Pazik, Michał Wajda-Chłopicki, Michał Czerniowski.

Pragnę w tym miejscu złożyć gorące podziękowanie panu Januszowi Pietkiewiczowi, dyrektorowi Biura Teatru i Muzyki w Urzędzie Miasta Stołecznego Warszawy, za podjęcie inicjatywy zamówienia opery.

Zygmunt Krauze

Yvonne, Princess of Burgundy

Zygmunt Krauze

Since collaborating with Jorge Lavelli in Paris on *Operetta* in mid-1980s, I had been thinking about composing an opera based on a text by Witold Gombrowicz. We even created a libretto based on *Operetta*, but that composition still remains to be written. However, the idea of composing an opera based on *Yvonne, Princess of Burgundy* came to me unexpectedly and suddenly, and less than a year later the opera had already been performed in concert form at the Théâtre Sylvia Monfort in Paris. The actual process of composing took about three months.

Gombrowicz's drama is ambiguous, characters and their actions can be read in a variety of ways, which leaves scope for interpretation. In opera, music takes on the role of interpreter. I thus had plenty of possibilities for shaping situations and characters. I chose the simplest: not to interpret at all, but to represent through music each of the characters in the most literal, the simplest way, adhering faithfully to the written word, according to my understanding of that word and the situation. I chose this route, because I believe in the power of the classical structure of Gombrowicz's play. I also hope that by adopting this approach I was able to create a clear picture of each character and give more scope to the director and the singers.

Artificiality, present in the theatre version of *Yvonne*, is clearly brought out in the operatic form. The genre of opera is, after all, artificiality itself. As a result of these two artificialities overlaying each other, something is created which reshapes the original theatre drama into an opera which is completely independent of it.

Yvonne, the main character in the opera, says nothing. She does not sing. She only utters a few words. Through her silence she creates the most intriguing

dramatic knot. It generates tension between Yvonne and the other characters which leads to a killing, a killing which finally takes place after a number of unsuccessful attempts, a killing whose absurdity hovers on the borderline between grotesque and surrealism.

Yvonne, Princess of Burgundy is my third opera. The first was *The Star* (1981) based on the text by Helmut Kajzar, and the second *Balthasar* (2001) based on the play *Daniel* by Stanisław Wyspiański. There are similarities between these three operas: in all of them the word is the most important aspect. It generates the emotional character of the music, the rhythm, the tempo. Another point of similarity is prosody: stress often appears on a weak part of a word (usually on the first syllable), which might appear artificial, unnatural, and to stand in conflict with the beauty of speech. However, I use this device in order to increase the drama of the situation, the emotional state of a given character.

Yvonne, Princess of Burgundy was composed spontaneously and quickly, – as I have mentioned, it took me about three months. I don't know how to write about 'musical language' or 'technique' and similar matters. Certainly intuition was the most important aspect of this work. The degree of control over intuitive ideas is a sinusoid. However, I always had in mind the method which I used when composing for Paris theatres, Comédie Française and Theâtre National de la Colline: if one has an idea which seems obvious and seems to achieve exactly what is wanted, then, without any doubt, one has to discard it and replace it by another, totally different idea. This is the method used by Jorge Lavelli, and to me this is the key to finding new paths and pursuing one's own development.

The libretto: we worked on this together with Grzegorz Jarzyna, but he was its main designer. It encompasses the whole of Gombrowicz's drama, divided, as in the original, into four acts. The necessary cuts involved mainly descriptive fragments and 'asides', or speeches not in the first person. The other purpose of the cuts was to achieve maximum clarity of the situation, and sometimes to simplify it.

Yvonne, Princess of Burgundy was commissioned by the City of Warsaw. The first performance of the concert version took place on 20 November 2004 at Théâtre Sylvia Monfort in Paris, under the patronage of the Mayor of the City of Warsaw and the Mayor of the City of Paris.

This version was performed by: Polish Radio Symphony Orchestra conducted by Andrzej Straszyński, and the soloists: Magdalena Barylak, Joanna Cortés, Agnieszka Dąbrowska, Joanna Tylkowska, Dominika Kluźniak, Dariusz Machej, Adam Zdunikowski, Grzegorz Pazik, Michał Wajda-Chłopicki, Michał Czerniowski.

I would like to take this opportunity to express my warmest gratitude to Mr Janusz Pietkiewicz, the Director of the City of Warsaw Theatre and Music Department, for initiating the commission of the opera.

Zygmunt Krauze

Bezradna kontestacja

rozmowa z **Markiem Weissem-Grzesińskim**

JAKA JEST DLA PANA NAJWAŻNIEJSZA RÓŻNICA POMIĘDZY DRAMATEM GOMBROWICZA A OPERĄ ZYGMUNTA KRAUZE?

Dramat jest literackim żartem genialnego młodzieńca. Ten żart okazał się tak nośną metaforą, że po latach urósł do rangi światowego hitu, obrósł interpretacjami wielkich twórców teatru i przenikliwych krytyków, doczekał się pokaźnej biblioteki tekstów analizujących go wszerz i wzdłuż, wreszcie przez samego autora został pod koniec jego życia uznany za arcydzieło. Opera jest dziełem poważnym. Krauze, mimo że jest twórcą szalenie błyskotliwym i dowcipnym, potraktował libretto jako opowieść filozoficzną i głęboko poetycką. Napisał muzykę niezwykle wyrafinowaną i daleką od błazeńskich sztuczek awangardowych, w których przecież kiedyś był niezrównanym mistrzem. Tak rozumiem jego dzieło i tak będę usiłował je interpretować. Czy ten poważny rodowód utrudni teraz osiągniecie rangi światowego hitu? To ciekawe pytanie, bo przecież ludzie podobno chcą się tylko bawić. Ja w to osobiście nie wierzę.

JAKIE WIĘC BĘDZIE POWAŻNE PRZESŁANIE TEGO SPEKTAKLU?

Że zawsze i wszędzie mordujemy kontestatorów powszechnych zachowań. Ktoś, kto jest obcy, inny i nie respektuje przyjętych norm i form, jawi się nam jako groźny wróg porządku społecznego i porządku wewnętrznego każdego z nas. Trzeba go zmienić, zmusić do asymilacji, a jeśli to się nie powiedzie – zlikwidować. Mógłby ktoś spytać – no to co? Czemuż by to miało być przedmiotem naszej krytyki? Przecież społeczność każda musi się bronić przed rozpadem i podważaniem reguł, które tę społeczność fundują. A jednak należy być czujnym, czy przypadkiem likwidowanie kontestatorów nie osłabia naszych zdolności rozwoju, nie powstrzymuje autoanalizy i nie osłabia tym samym żywotnej inteligencji, tak pomocnej kiedyś w opuszczeniu drzew i wynajdywaniu coraz to nowych narzędzi. Przesłaniem spektaklu będzie apel o uszanowanie piękna

„odmieńców". Nie jest to dzisiaj apel odosobniony, ale wciąż mało skuteczny. Bowiem „stado" uważa pewne formy za jedynie słuszne. Moda, trendy, konwencje, style i wszelkie inne podpory zachowań i wyglądów obowiązują jak prawo, którego złamanie jest przestępstwem.

IWONA JEST KONTESTATORKĄ?

Tak bym chciał ją widzieć. Iwona – niedojda i nieszczęsne brzydactwo pokazała już w różnych scenicznych wersjach tego dramatu swoje ograniczone możliwości. A może jest osobą wybitną? Może jej milczenie jest świadomym wyborem? Może odmawia swojego udziału w błazeństwach tego świata? Może nie ma do zaproponowania żadnej wyrazistej i wartościowej opcji, prócz totalnej negacji? Wszelkie formy uczestniczenia w życiu społecznym są dla niej nieznośne, nawet bolesne. Może dlatego, że utożsamia je z kłamstwem, którym jej natura się brzydzi? To by było ciekawe – zobaczyć Iwonę, jako nosiciela idei czystej prawdy, dla której warto poświęcić życie. Ktoś powie, że to niedorzeczne przypisywać komediowej postaci tak patetyczne znaczenie. Ale przecież jesteśmy w operze – a tu wszelki patos jest uprawniony, powiedziałbym nawet, że pożądany, bo muzyka jest potężnym fundamentem, na którym niezręcznie jest stawiać posąg mizerny, skromny i nijaki. Patetyczne figury na cokole muzyki to właściwa proporcja specyficzna dla tego niezwykłego gatunku.

LUBI PAN OPERĘ ZA TO, ŻE JEST PATETYCZNA?

Kocham operę z wielu powodów, ale z pewnością nie dlatego, że jest patetyczna. To budzi szacunek, ale jest też źródłem irytacji i prób przełamania tej właściwości poprzez różne szydercze zabiegi. Ulegałem tej pokusie wiele razy, jak inni moi koledzy, ale ten gatunek ma swoje żelazne zasady. Każdego, kto ich nie respektuje czeka w końcu śmieszność rozwiązań, w które brnie podjudzany przez sfrustrowaną część krytyki i ignorantów żądnych bezmyślnej rozrywkowej konsumpcji. Dzisiejszy świat nie toleruje patosu i powagi. Przejawia się w tym głęboka mądrość ostatnich pokoleń, które mają dość wyzysku emocjonalnego i manipulowania „maluczkimi" przez grono wtajemniczonych wyjadaczy. Ale opera jest rezerwatem starych reguł. Można się na nie boczyć, nawet wściekać, ale jeśli się chce dotrzeć do tego, co w operze jest źrenicą oka i źródłem rozkoszy, należy uznać je za obowiązujące, nauczyć się ich – i bez awantur i chuligaństwa poszukać w tym rezerwacie prawdziwych skarbów. Tak więc, mimo, że nudzi mnie patos i powaga, jak wszystkich normalnych ludzi, staram się powściągnąć zniecierpliwienie, bo za tą staroświecką fasadą opery bije żywe, gorące serce olśniewającego piękna.

A CO JEST W OPERZE NAJWAŻNIEJSZE?

To że jest sumą. Składa się z kilku warstw, które muszą zostać idealnie dopasowane do siebie. Pracuje nad tym zespół ludzi o sprzecznych dążeniach, skłonnościach, upodobaniach i odbiorze świata. Jest im bardzo trudno zgodzić się ze sobą. Jeden z nich uważa, że najważniejsza jest muzyka, a cała reszta to domena uciążliwych ubogich krewnych, traktuje więc pogardliwie i sens wyśpiewywanych dźwięków, i tym bardziej wszelkie zabiegi teatralne.

Drugi twierdzi, że libretto jednak jest podstawą i że to do niego komponowano nuty, trzeci widzi wielką otchłań sceny i formy, które ją wypełniają, uważa za decydujące w ogólnej hierarchii. Inny z kolei upiera się, że to wszystko zaistniało tylko po to, by głos ludzki ujawnił swoje hipnotyczne możliwości. Żaden nie ma racji. Liczy się harmonia wszystkich elementów, jakie się składają na spektakl operowy. Dlatego nie mogę się zgodzić z tymi, którzy zaniedbują czy świadomie lekceważą którykolwiek z nich. Od wielu lat staram się osiągnąć w swoich spektaklach równowagę pomiędzy tym, co słychać a tym, co widać. To przypomina spacer na linie. Jeden nierozważny krok i po spacerze.

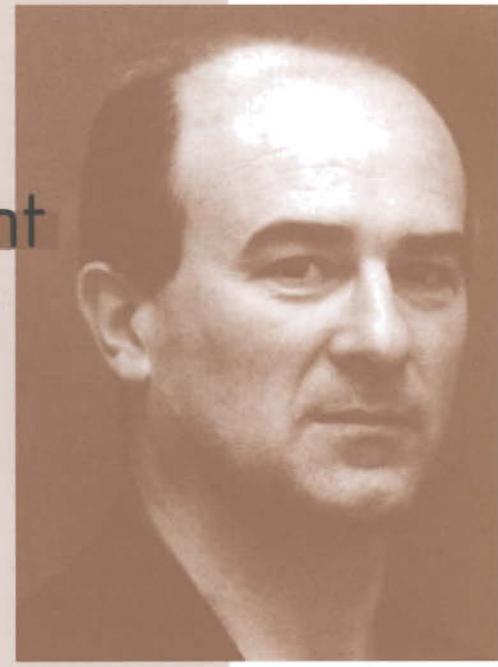
SKORO TO TAKI TRUDNY GATUNEK – ZARÓWNO W REALIZACJI JAK W ODBIORZE – TO CZY OPERA MA SZANSĘ NA ZDOBYWANIE CORAZ TO NOWYCH WIDZÓW?

Niemcy powiadają, że jeśli w jakimś mieście jest instytucja opery, to znaczy, że są też wszystkie inne. Dają tym samym do zrozumienia, że opera jest koroną cywilizacji. Jest sumą tak wielu sztuk i dyscyplin, że na jej gruncie spotykają się ludzie o różnorodnych zamiłowaniach. Łączy ich traktowanie muzyki jako surowego prawodawcy wszelkich zdarzeń. A więc jest to świat, w którym obowiązuje ścisła dyscyplina i dążenie do doskonałości wykonawczej. Obowiązuje punktualność i umiejętność gry zespołowej. To wszystko narzuca właśnie muzyka. Tymczasem w świecie popkultury liczy się wyłącznie ilość odbiorców rozpoznających dane zjawisko artystyczne. Liczy się hit. Tempo poszukiwań nowych hitów zmusza do lekceważenia jakości i sensu. U ludzi wrażliwych i świadomych wywołuje to sprzeciw, który – prędzej czy później – doprowadza do poszukiwań bardziej skomplikowanych i wyrafinowanych przeżyć artystycznych. Część z tych ludzi ma szansę odkrycia dla siebie opery jako gatunku mogącego takie przeżycia zagwarantować. Tak więc myślę, że opera nie zginie, mimo powszechnego ogłupiania mas przez przemysł rozrywkowy. Nawet w Polsce, gdzie odczuwamy pewną zapaść kondycji operowej. To minie.

Rozmawiała **Ewa Bułhak**

Helpless Dissent

an interview with **Marek Weiss-Grzesiński**



WHAT IS THE MAIN DIFFERENCE BETWEEN THE PLAY BY GOMBROWICZ AND THE OPERA BY ZYGMUNT KRAUZE?

The play is a literary joke made by a young man of genius. It turned out to be such a popular metaphor that it later became a world blockbuster. With time more and more interpretations of the play by revered directors and producers appeared and reviews were written by those considered to be shrewd critics. As a result, there is a large collection of texts that analyse it in depth. Finally, towards the end of his life, the author himself considered it to be a masterpiece. Unlike the play, the opera is a solemn piece of work. Mr Krauze, although an extremely brilliant and witty man of the arts, treated the book as a deep philosophical and poetic story. His music is exceptionally sophisticated and far from those short, clownish, avant-guard compositions he used to excel at. This is how I understand and try to interpret his work. Can the opera's serious origin jeopardize its reputation as an international hit? This is an interesting question as the general view is that people only want light entertainment. However, I myself doubt it very much.

WHAT THEN IS THE SERIOUS MESSAGE UNDERLYING THE PERFORMANCE?

In the past and even today those who do not conform and rebel against society are eliminated. Anyone who is a stranger, who differs from others and does not respect the commonly accepted ways of behaviour or standards tends to be treated as a dangerous enemy of both the social system and the moral code. Such a person is forced to change and, if this fails, he is annihilated. Someone could ask: so what? Why would this fact undergo criticism? Every community must defend the rules which constitute its identity and guard itself against disintegration and the questioning of those rules. And yet, when exterminating rebels, one must be on one's guard not to weaken one's chances

for development, not to lessen our abilities for self-analysis and in this way not reduce our vital intelligence which once helped us to go down the trees and invent tools. The idea behind the performance calls for mankind to respect the beauty of 'misfits'. These days this appeal is not an isolated one but it remains ineffective as 'the herd' considers certain ways of behaviour as the only acceptable way. Fashion, trends, conventions, styles and any other basis for behaviour and appearance are to be obeyed. Just like the law; to break it is a crime.

IS THEN YVONNE A DISSENTER?

This is how I would like to view her. Yvonne as an unattractive and unfortunate loser has already shown her limitations in several productions of the play. Perhaps she is an outstanding person; perhaps her silence is a conscious choice? She may have refused to take part in the buffoonery of the world. Maybe she has nothing else to offer, no meaningful or valuable input, just total negation? All sorts of social conventions seem to be unbearable or agony for her. That may be because she identifies them with falsehood, which she loathes. It would be intriguing to see Yvonne as an advocate of the notion that absolute truth is worth sacrificing one's life for. Someone might say that it is ridiculous to ascribe such a lofty meaning to a comic character. But this is an opera, where all pathos is justified or, I might even say, required. That is because music forms a solid foundation on which it is inappropriate to put a statue that would be poor, unassuming and unremarkable. Grandiloquent figures on the pedestal of music – this is appropriate for this extraordinary genre.

DO YOU LIKE THE OPERA JUST BECAUSE IT IS GRANDILOQUENT?

I love it for several reasons, but surely not because it is grandiloquent! It calls for our respect but, at the same time, it is a cause of annoyance and we make efforts to overcome this aspect of the opera through various derisive efforts. Like my colleagues, I gave in to the temptation many times, yet this genre is governed by its own unrelenting rules. Anyone who does not abide by them will end up producing ridiculous solutions. Instigated by the frustrated critics and ignorant members of the public greedy for light entertainment and thoughtless consumption, he will go on and on. Contemporary world tolerates neither grandiloquence nor solemnity. This is a proof of great wisdom of the last generations of people who are fed up with emotional exploitation and manipulation of the humble by an inner circle of stagers. But the opera is a vestige of ancient rules. You can be annoyed or even furious with them but if you would like to get to the bottom of the matter, to something that is the crux of it all and the source of delight, you should recognize the fact that they are still binding. You should learn them and find a real treasure in that sanctuary without kicking up a row. Thus, although I am deeply bored with grandiloquence and solemnity, just like all other normal people, I am trying to suppress my impatience as I know that behind that old-fashioned facade of the opera there is a hot lively source of stunning beauty.

WHAT MATTERS MOST IN AN OPERA?

That it is the sum of everything. It consists of several layers, which need to be ideally matched. This is done by a team of people whose aims, dispositions, inclinations and receptions are incompatible. They find it very hard to come to an agreement. One member thinks that the music is the most important and all the rest is just the domain of poor cousins. Therefore, he disregards the significance of the text and more so of all the theatrical interventions. Another one claims that the libretto is the basis of it all and that the music was composed in accordance with it. The third imagines the stage as a great abyss and treats theatrical scenes as decisive in the overall hierarchy. The fourth insists that all this has been necessary only to bring out the mesmeric potential of the human voice. None of them is right; it is a harmony of all these elements which build up an operatic performance that matters. Therefore one cannot agree with the opinion of those who neglect or consciously disregard any of those elements. For many years now I have been trying to achieve a kind of balance between the aural and the visual side in my performances. This reminds me of walking on a tightrope – one unwise step – and that is it!

IF THE OPERA IS SUCH A DIFFICULT GENRE BOTH IN PRODUCING AND RECEPTION, ARE THERE ANY CHANCES FOR WINNING NEW AUDIENCES?

There is a German saying that goes if there is an opera house in town, then it also has all other important institutions. This implies that the opera is the crown of our civilization; it is a composition of so many arts and disciplines that the people who gather around it seem to be of very different likings. What unites them is treating music as a stringent legislator of all happenings. This is a world where strict discipline and striving for perfection of one's performance seem obligatory. Punctuality and team skills are indispensable. All this is imposed by music. Whereas in the world of pop-culture the only thing that counts is the number of recipients that acknowledge a given artistic event as it is success that counts. The strive for popularity induces neglect for quality and meaning. It makes more sensitive and self-conscious people oppose it and, as a consequence, it leads to more complex and sophisticated artistic experiences. Some of those people may discover the opera is a kind of art that could be a source of such artistic impressions. Therefore, I think that the opera is not going to die away in spite of the fact that our show business is trying to stupefy our mental faculties through our show business. This goes on in our country as well but I hope that the present attitude to the opera will improve with time.

Interviewed by **Ewa Bulhak**

ZYGMUNT KRAUZE

Iwona, księżniczka Burgunda

opera w czterech aktach według dramatu **Witolda Gombrowicza**

libretto **Grzegorz Jarzyna** i **Zygmunt Krauze**

Obsada:

IWONA	**Kinga Preis**
KRÓL IGNACY	**Dariusz Machej**
KRÓLOWA MAŁGORZATA	**Magdalena Barylak**
KSIĄŻĘ FILIP	**Adam Zdunikowski**
SZAMBELAN	**Artur Ruciński**
IZA	**Monika Ledzion**
CYRYL	**Piotr Łykowski**
CYPRIAN	**Krzysztof Kur**
CIOTKA I	**Joanna Cortés**
CIOTKA II	**Agnieszka Dąbrowska**
SŁUŻBA	***

Polska Orkiestra Radiowa pod dyrekcją **Andrzeja Straszyńskiego**

Inscenizacja i reżyseria	**Marek Weiss-Grzesiński**
Kierownictwo muzyczne	**Andrzej Straszyński**
Dekoracje	**Wiesław Olko**
Kostiumy	**Gosia Baczyńska, Wojciech Dziedzic**
Światło	**Mirosław Poznański**
Korepetytor solistów	**Lidia Krzyżanowska**
Inspicjent	**Teresa Krasnodębska**

Prapremiera 29 i 30 września 2006, Teatr Narodowy w Warszawie

Organizacja:
Biuro Teatru i Muzyki Urzędu Miasta Stołecznego Warszawy

Produkcja:
Centrum Sztuki STUDIO im. St. I. Witkiewicza

Współpraca:
Teatr Narodowy
Polskie Wydawnictwo Audiowizualne
Polskie Radio S.A.

Spektakl 29. września odbywa się w ramach 49. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień

Przdstawienie sfinansowane przez Miasto Stołeczne Warszawa

Yvonne, Princess of Burgundy

an opera in four acts based on the play by **Witold Gombrowicz**

libretto **Grzegorz Jarzyna** and **Zygmunt Krauze**

Cast:

YVONNE	**Kinga Preis**
KING IGNACY	**Dariusz Machej**
QUEEN MARGARET	**Magdalena Barylak**
PRINCE PHILIP	**Adam Zdunikowski**
CHAMBERLAIN	**Artur Ruciński**
ISABELLA	**Monika Ledzion**
CYRIL	**Piotr Łykowski**
CYPRIAN	**Krzysztof Kur**
THE FIRST AUNT	**Joanna Cortés**
THE SECOND AUNT	**Agnieszka Dąbrowska**
SERVANTS	***

Polish Radio Symphony Orchestra conducted by **Andrzej Straszyński**

Direction	**Marek Weiss-Grzesiński**
Music Direction	**Andrzej Straszyński**
Stage Design	**Wiesław Olko**
Costumes	**Gosia Baczyńska, Wojciech Dziedzic**
Light	**Mirosław Poznański**
Soloists' Tutor	**Lidia Krzyżanowska**
Deputy Stage Manager	**Teresa Krasnodębska**

World Première 29 and 30 September 2006, National Theatre in Warsaw

Organization:
City of Warsaw Theatre and Music Department

Production:
STUDIO Art Center

Collaboration:
National Theatre
Polish Audiovisual Publishers
Polish Radio S.A.

The performance on the 29th September is held as part of the 49th International Festival of Contemporary Music 'Warsaw Autumn 2006'

Financed by the City of Warsaw

Synopsis

Akt I

Rodzina królewska na spacerze. Znudzony dworskim rytuałem i swoją rolą Książę zwraca uwagę na nadchodzącą z Ciotkami Iwonę. Ciotki strofują Iwonę („Dlaczego wcale nie masz sex appealu? Nikt na ciebie spojrzeć nie chce") i skarżą się Księciu na jej apatyczność. Zaintrygowany zachowaniem Iwony Książę oznajmia nagle, że się z nią żeni.

Nadchodzi Dwór i królewska para. Książę dokonuje prezentacji. Wszyscy usiłują skłonić Iwonę, by, zgodnie z etykietą, złożyła ukłon. Na próżno. Iwona ani drgnie. Dopiero po jej odejściu Król zdaje sobie sprawę, że to rodzina królewska ukłoniła się Iwonie. Król i Królowa są w najwyższym stopniu zdenerwowani nowym pomysłem Księcia.

Akt II

W apartamentach Księcia. Książę, wspierany przez Cyryla, próbuje dowiedzieć się, co kryje się za milczeniem Iwony i sprowokować ją do mówienia. Omal mu się to udaje. Iwona w końcu odzywa się, ale jej słowa są zagadkowe: „To tak w kółko. To tak w kółko każdy zawsze, wszystko zawsze...".

Książę, wytrącony z równowagi dziwnym spojrzeniem Iwony, wpada w furię. Po raz pierwszy świta mu myśl o jej zgładzeniu. Nadchodzą goście. Damy wyśmiewają Iwonę. Książę ucina żarty. Przekonany, że Iwona zakochała się w nim, postanawia ją także pokochać.

Akt III

Próby „oswojenia" Iwony, podejmowane przez Króla i Królową na żądanie Księcia nie dają rezultatów. Iwona milczy. W dodatku, przerażona irytacją Króla, z którym zostaje sam na sam, ucieka.

Zdenerwowany Król przyznaje się Szambelanowi, że Iwona przypomina mu zgwałconą przez nich obu kiedyś szwaczkę. Nadchodzi Królowa. Jej pretensje doprowadzają wściekłość Króla do zenitu. Oznajmia znienacka, że patrząc na Iwonę, nie może pozbyć się myśli o grzeszkach Królowej. Nie tłumacząc się jasno, z triumfem wychodzi.

Wpada Książę. Obraża rodziców i Szambelana; całuje obecną przy awanturze damę dworu, Izę. Zachwycony perspektywą uwolnienia się od Iwony i upragnioną „lekkością", wzywa Iwonę i oznajmia jej o swoich nowych zaręczynach. Jednak jedno spojrzenie Iwony uświadamia mu, że stał się jej zakładnikiem na zawsze. Zabić ją – to jedyne wyjście.

Akt IV

Król chowa się za kanapą, by podglądać Królową. Pojawia się Szambelan, który zastawia na Iwonę absurdalne pułapki. Namawia Króla na „przypadkowe" zgładzenie Iwony podczas zaręczynowego bankietu.

Wchodzi Królowa. Nieświadoma tego, że jest obserwowana, deklamuje swoje wiersze pisane w ukryciu. Przekonana, że Król odkrył jej wstydliwą tajemnicę, upaja się własną grafomanią, by podniecić się do zbrodni i zemsty: zamierza Iwonę otruć.

Król i Szambelan znienacka wyskakują. Król domaga się, by Królowa uczestniczyła w wymyślonym przez Szambelana planie. Tymczasem nadchodzi Książę z Cyrylem. On także zamierza zgładzić Iwonę. Ukryty pod drzwiami Iwony, obserwuje ją, jak śpi. Nadchodzi Iza. Próbuje powstrzymać Księcia.

Obudzona nagle Iwona staje w drzwiach. Jest to hasłem dla organizacji balowej uczty. Nadchodzą goście. Wszystko odbywa się według planu: zastraszona przez Dwór Iwona dławi się ością i umiera.

Synopsis

Act I

The members of the royal family are taking a walk when the Prince, bored with the court ritual and his part in it, notices that Yvonne and her aunts approach him. The aunts scold Yvonne: "You have no sex appeal whatsoever! Nobody wants to look at you!", and they complain to the Prince about her being so listless. Intrigued with her behaviour, the Prince unexpectedly declares that he is going to marry Yvonne.

The royal couple and the court come up to them and the Prince introduces Yvonne. They all try to persuade Yvonne to make a courtly bow in accordance with the court etiquette, but in vain, Yvonne does not make the slightest move. Only after she has gone, the Prince realizes that it was the royal family who bowed to her. The King and Queen are extremely upset about the Prince's new idea.

Act II

At the Prince's apartments. The Prince, backed up by Cyril, makes efforts to find out the reason behind her silence and goad her into speaking. He is hardly effective; Yvonne speaks in the end but her words are very mysterious: "It goes on and on; everybody always... everything always... over and over again..."

The girl's weird look infuriates the Prince. It is the first time he starts thinking about murdering her. Some visitors come; the ladies make fun of Yvonne. The Prince stops them from mocking; convinced that Yvonne is in love with him, he makes up his mind to love her as well.

Act III

At the Prince's request the King and Queen try to 'tame' Yvonne, yet their efforts turn out to be futile – she remains silent. What is worse, when left alone with the King, she escapes, terrified with his growing irritation.

The King is upset and confides to the Chamberlain that Yvonne reminds him of a needlewoman they once raped. The Queen comes; her complaints drive him absolutely mad. All of a sudden, he says that when looking at Yvonne he cannot stop thinking about the Queen's peccadillos. He leaves triumphantly, not even taking care to give a clear explanation.

The Prince enters; he offends his parents as well as the Chamberlain. He kisses Isabella, a lady-in-waiting, who is present at the whole incident. Delighted with the perspective of freeing himself from Yvonne and feeling light-hearted, the Prince calls Yvonne to tell her about his new engagement. Yet it is enough to catch one her look and he realizes that he will remain her hostage forever. To kill her – that is the only way out.

Act IV

The King hides behind a couch to spy on the Queen. The Chamberlain comes and sets some nonsensical traps on Yvonne. He tries to persuade the King to eliminate her 'accidentally' during an engagement reception.

The Queen enters. Unaware of the fact that she is being watched, she recites the poems which she has written in secret. Convinced that the King has discovered her embarrassing secret, the Queen becomes intoxicated with her own worthless poetry. She wants to work herself into a state in order to be able to kill and take revenge – she is going to poison Yvonne.

The King and the Chamberlain suddenly jump out from behind the couch. The King demands that the Queen take part in the Chamberlain's conspiracy. Meanwhile, the Prince and Cyril come in; the Prince also means to annihilate Yvonne. Hidden behind the door, he watches her sleeping. At a certain moment Isabella turns up; she attempts to hold him back.

Suddenly Yvonne, who has been woken up, appears at the doorstep. This is a signal to start the banquet. The guests come. Everything goes in accordance with the plan; Yvonne, terrorized by the court, chokes on a fishbone and dies.

Synopsis

Acte 1

La famille royale se promène. Le Prince, lassé par le rituel de la cour et le rôle qu'il y joue, remarque Yvonne qui apparaît accompagnée de ses tantes qui ne cessent de la réprimander (« Pourquoi n'as-tu pas une once de sex-appeal ? Personne n'a envie de te regarder ») et se plaignent au Prince de son apathie. Intrigué par le comportement d'Yvonne, le Prince annonce tout à coup qu'il désire l'épouser.

La cour et le couple royal s'approchent. Le Prince fait les présentations. Tous essayent de forcer Yvonne de faire la révérence comme l'exige l'étiquette. En vain. Yvonne ne bouge pas. Ce n'est qu'après son départ que le Roi se rend compte que c'est la famille royale qui a fait la révérence à Yvonne. Le Roi et la Reine sont au plus haut point irrités par la nouvelle idée du Prince.

Acte 2

Dans les appartements du Prince. Le Prince, soutenu par Cyril, tâche de savoir que cache le mutisme d'Yvonne et de la provoquer de parler. Il y arrive presque. Yvonne répond enfin, mais ses paroles sont énigmatiques: « C'est comme un cercle. C'est un cercle. Un cercle rond. C'est toujours comme ça. ».

Le regard bizarre d'Yvonne déséquilibre le Prince, le rend furieux.

Pour la première fois l'idée de la tuer lui vient à l'esprit. Les invités arrivent. Les dames se moquent d'Yvonne. Le Prince interrompt ces railleries. Convaincu que Yvonne est amoureuse de lui, il décide de l'aimer aussi.

Acte 3

A la demande du Prince, le Roi et la Reine s'efforcent « d'apprivoiser » Yvonne, mais sans effet. Yvonne reste muette. Et en plus, affolée par l'irritation du Roi avec lequel elle reste en tête-à-tête, elle se sauve.

Le Roi énervé avoue au Chambellan qu'Yvonne lui rappelle la couturière qu'ils ont violée ensemble. La reine arrive. Ses reproches rendent le Roi au plus haut point furieux. Il annonce tout à coup qu'en regardant Yvonne, il ne parvient pas à oublier les petits péchés de la Reine. Ne donnant pas de claires explications, il sort triomphalement.

Le Prince survient. Il offense ses parents et le Chambellan ; il embrasse publiquement une dame de la cour, Isabelle, et se fiance avec elle. Enchanté par la perspective de se libérer d'Yvonne et par la « légèreté » tant désirée, il appelle Yvonne et l'informe de ses nouvelles fiançailles. Mais un seul regard d'Yvonne suffit pour lui faire comprendre qu'il est devenu son otage pour toujours. La tuer – c'est la seule issue, la seule solution.

Acte 4

Le Roi se cache derrière le canapé pour épier la Reine. Apparaît le Chambellan qui tend des pièges absurdes à Yvonne. Il incite le Roi à tuer « par hasard » Yvonne pendant le banquet de fiançailles.

Entre la Reine. Inconsciente d'être observée, elle récite ses poèmes écrits en cachette. Convaincue que le Roi a découvert son secret intime, elle s'enivre de sa graphomanie pour s'exciter au meurtre et à la vengeance : elle veut empoisonner Yvonne.

Le Roi et le Chambellan surprennent la Reine. Le Roi exige de la Reine de participer au plan inventé par le Chambellan. Pendant ce temps, le Prince arrive avec Cyril. Lui aussi, il désire tuer Yvonne. Caché près de la porte, il regarde Yvonne dormir. Arrive Isabelle. Elle essaye de retenir le Prince.

Yvonne se réveille tout à coup et apparaît à la porte. C'est le mot d'ordre pour organiser le festin solennel. Les invités arrivent. Tout se déroule selon le plan : intimidée par la cour, Yvonne meurt étranglée par une arête de perche.

Der Handlunggsablauf

1. Akt

Die Königsfamilie lustwandelt. Des höfischen Zeremoniells und seiner eigenen Rolle dabei überdrüssig, sieht der Prinz Yvonne, umgeben von ihren Tanten, auf sich zukommen. Die Tanten schimpfen auf Yvonne ein („Warum blo hast du kein Fünkchen Sexappeal? Niemand will dich auch nur anschauen!") und beklagen sich beim Prinzen, sie sei völlig apathisch. Gerade das jedoch reizt den Prinzen und er erklärt, er werde Yvonne heiraten.

Das Königspaar mitsamt seinem Hofstaat erscheint. Der Prinz stellt alle die hochgestellten Herrschaften einzeln vor. Alle bemühen sich, Yvonne dazu zu bringen, entsprechend der Hofetikette züchtig zu knicksen. Vergeblich. Yvonne bleibt stur. Erst nachdem der König bereits gegangen ist, merkt er, dass sich vielmehr die Königsfamilie vor Yvonne verbeugt hatte. Um so aufgebrachter sind König und Königin über den neuerlichen spleenigen Einfall ihres Sprösslings, des Prinzen.

2. Akt

In der Gemächern des Prinzen. Mit Kyrills Unterstützung versucht der Prinz herauszufinden, was wohl hinter Yvonnes Schweigen stecken mag und wie sie sich zum Sprechen bringen ließe. Und fast schon hat er Erfolg, denn schließlich macht Yvonne doch ihren Mund auf. Doch was sie da hervordruckst, ist ziemlich mysteriös: „Und so geht das in einem fort. Fortwährend jedermann stets, alles immer..."

Angesichts ihres seltsamen Blickes fährt der Prinz aus der Haut. Zum ersten Mal kommt ihm in den Sinn, er würde sie am liebsten umbringen. Gäste erscheinen. Die Damen machen sich über Yvonne lustig. Der Prinz setzt dem kategorisch ein Ende.

Überzeugt, dass Yvonne sich in ihn verliebt hat, will auch er sie nun lieben.

3. Akt

Auf Wunsch des Prinzen geben sich König und Königin die redlichste Mühe, Yvonne „aufzutauen". Alle ihre Bemühungen schlagen fehl. Yvonne schweigt sich hartnäckig aus. Kaum ist sie eine Sekunde mit dem aufgebrachten König allein, läuft sie ihm auch schon ängstlich davon.

Ärgerlich gesteht der König seinem Kammerdiener, Yvonne würde ihn an die Näherin erinnern, die sie beide einst vergewaltigt hatten. Da erscheint die Königin. Ihre Vorwürfe bringen den König zur Weißglut. Er wirft ihr an den Kopf, wenn er Yvonne sehe, würden ihm gleich alle kleinen Sünden der Königin wieder einfallen. Ohne deutlicher zu werden, entrauscht er triumphierend.

Der Prinz kommt hereingestürzt, beleidigt seine Eltern und den Kammerdiener, küsst die gerade anwesende Hofdame Isa. Im Hochgefühl, sich endlich von Yvonne befreit und seine alte „Leichtigkeit des Seins" widergefunden zu haben, lässt er Yvonne rufen, um ihr seinen Sinneswandel, seine neue Verlobung mitzuteilen. Doch bereits ein einziger Blick von Yvonne macht ihm bewusst, dass er ihr auf immer verfallen ist. Einziger Ausweg: sie umzubringen.

4. Akt

Der König versteckt sich hinter einem Sofa, um die Königin zu belauschen. Der Kammerdiener erscheint und will Yvonne eine absurde Falle stellen. Überredet er doch den König, Yvonne beim Verlobungsball „rein zufällig" aus dem Wege zu räumen.

Die Königin tritt ein. Ohne zu ahnen, dass sie beobachtet wird, deklamiert sie ihre heimlich verfassten Verse. Überzeugt, dass der König ihr ängstlich gehütetes Geheimnis längst entdeckt hat, flüchtet sie sich in die Scheinwelt ihrer missglückten Poesie, um sich auf diese Weise für das Verbrechen und ihre Rache zu wappnen. Plant sie doch, Yvonne zu vergiften.

Daraufhin verlassen der König und sein Kammerdiener im Nu ihr Versteck. Der König verlangt von seiner Gemahlin die Mittäterschaft beim Plan seines Kammerherren. Da erscheinen der Prinz und Kyrill. Auch der Prinz plant ja Yvonne umzubringen. Durch den Türspalt ihres Gemaches beobachtet er sie im Schlaf. Isa taucht auf und versucht den Prinzen zurückzuhalten.

Yvonne ist hochgeschreckt und steht plötzlich in der Tür. Damit fällt der Startschuss für den Ball. Die Gäste erscheinen. Alles verläuft nach Plan: Die vom Hof verängstigte Yvonne schluckt eine Gräte und erstickt daran.

Andrzej Straszyński, próba (rehearsal)

Libretto

Grzegorz Jarzyna i **Zygmunt Krauze**

według dramatu

Witolda Gombrowicza

Iwona, księżniczka Burgunda

OSOBY

IWONA

KRÓL IGNACY – bas

KRÓLOWA MAŁGORZATA – sopran

KSIĄŻE FILIP – tenor

SZAMBELAN – baryton

IZA – mezzosopran

CYRYL – kontratenor

CIOTKI IWONY – alty

CYPRIAN – tenor

DAMY – alty

Akt 1

Miejsce przechadzek – drzewa, w głębi ławki, publiczność świąteczna. Wchodzą: Król, Ignacy, Królowa Małgorzata, Książe Filip, Szambelan, Cyryl, Cyprian.

KRÓLOWA

Cudowny zachód słońca.

SZAMBELAN

Cudowny.

KRÓLOWA

Człowiek od tego widoku staje się lepszy.

SZAMBELAN

Lepszy bez wątpienia.

CYRYL

Patrz, tam kręcą się jakieś dzierlatki!

CYPRIAN

Dalej! Jazda!

KSIĄŻĘ

Co? O czym myślisz?

CYPRIAN

Funkcjonować! Funkcjonować!

CYRYL

Ma niezłe nogi.

KSIĄŻĘ

Nie – jak to? Wciąż tak samo? W kółko? Jeszcze raz?

CYPRIAN

Nie?! Co by o nas pomyślały?!

KSIĄŻĘ

Nie chcę.

CYRYL

Nie chcesz? Odmawiasz?

(wchodzi Iza)

KSIĄŻĘ

Witamy!

IZA

Skąd ta melancholia ?

KSIĄŻĘ

Hm... *(przygląda się im)*

WSZYSCY

Cóż takiego?

KSIĄŻĘ

Nic.

IZA

Nic.

(wchodzą Iwona i dwie ciotki)

I CIOTKA

Czy widzisz, moje dziecko, tych młodzieńców?

IWONA *(milczy)*

I CIOTKA

Ależ uśmiechnij się, uśmiechnij, moje dziecko.

IWONA *(milczy)*

II CIOTKA

Ależ dlaczego tak niemrawo?

IWONA *(milczy)*

II CIOTKA

Wczoraj nie miałaś powodzenia. Dzisiaj znów nie masz powodzenia. Jutro także nie będziesz miała powodzenia.

I i II CIOTKA

Dlaczego wcale nie masz sex appealu? Nikt na ciebie spojrzeć nie chce. Prawdziwe skaranie boże!

CYPRIAN

A to potwora!

IZA *(urażona)*

No, zaraz potwora?

CYRYL

Zmokła kura!

CYPRIAN

Płaksa! Masło maślane!

CYRYL i CYPRIAN
(przechodzą z sarkastycznymi minami tuż przed nosem Iwony, a potem wybuchają śmiechem)

IZA

Zostawcie ją.

I CIOTKA *(do Iwony)*

Widzisz? Na co nas narażasz.

II CIOTKA

Dlaczego nikt się tobą nie interesuje?

I CIOTKA

Dlaczego wczoraj na zabawie nie ruszyłaś nogą, dziecko drogie?

CYRYL *(kicha)*

II CIOTKA *(do Iwony)*

Widzisz? Znów się z nas śmieją.

IZA

Zostawcie ją.

CYPRIAN

Nie, nie, zróbmy jakiś kawał..

KSIĄŻĘ

Stój!

CYPRIAN

Co chcesz zrobić?

KSIĄŻĘ *(śmieje się w chusteczkę do nosa, podchodzi do ciotek)*

Panie pozwolą się przedstawić. Jestem Filip.

CIOTKI

Aaaa!

KSIĄŻĘ

Cóż ona taka apatyczna?

I CIOTKA

Nieszczęście! Jest w niej jakaś niedomoga organiczna. Krew jest w niej za leniwa.

II CIOTKA

To w zimie powoduje obrzęk.

I CIOTKA

W lecie znowu stęchliznę.

II CIOTKA

Na jesieni jest zakatarzona.

I CIOTKA

Wiosną za to ból głowy.

KSIĄŻĘ

I nie ma na to lekarstwa?

I CIOTKA

Doktorzy orzekli, że gdyby się trochę ożywiła, gdyby była weselsza, krew zaczęłaby żywiej płynąć.

KSIĄŻĘ

To dlaczego nie wpadnie w lepszy humor?

I CIOTKA

No bo krew jest w niej za leniwa.

KSIĄŻĘ

Doktorzy orzekli – gdyby była weselsza, krew zaczęłaby żywiej płynąć. Czy pani nic nie czuje? Dziwne! *(do Iwony)* A pani czy też też nic nie czuje?

IWONA (milczy)

KSIĄŻĘ

Jak się panią widzi, to aż korci, żeby panią do czegoś użyć, żeby panią wziąć na linkę i pędzić, żeby panią użyć, żeby panią kłuć szpilką. Pani denerwuje, pani prowokuje. Jak pani tu siedzi, jak pani przebiera tymi palcami, jak pani macha tą nóżką! To jest niesłychane! To jest rewelacyjne! Jak pani to robi?

IWONA (milczy)

KSIĄŻĘ

Jak pani milczy! Pani ma wygląd dumnej królowej! Nie, ja oszaleję! Pani będzie moją! Cyrylu – Cyprianie!

CYPRIAN

Pozwoli pani się przedstawić – hrabia Niedokwaśny.

CYRYL

Ha, ha, ha, Baron Niedokrwisty.

IZA

To zaczyna się robić niesmaczne.

KSIĄŻĘ

Nie tak ostro – bo ja się mogę z nią ożenić!

CYPRIAN i CYRYL

Ha, ha, ha!

KSIĄŻĘ

Mówię wam, nie tak ostro – bo ja się mogę z nią... mogę się ożenić!

CYPRIAN i CYRYL

Ha, ha, ha!

KSIĄŻĘ

Dość! Ja się ożenię! Pani, czy mogę prosić o twoją rękę?

I i II CIOTKA

Co? Co ?

CYPRIAN

Niesłychane!

CYRYL

Szalone!

(wchodzą Król, Królowa, Szambelan, dwór. Ciotki uciekają)

KRÓL

A! Filip! Cóż to, widzę, że się zabawiasz! A nie mówiłem! Krew nie woda!

KRÓLOWA

Ignacy!

KRÓL

Cóż to za koczkodan, mój synu?

KSIĄŻĘ

Pozwól, to jest moja narzeczona.

KRÓL

Co? Ha, ha, ha! Kawał! Witz!

KRÓLOWA *(z niesmakiem)*

Filipie...

KSIĄŻĘ

To nie jest kawał.

KRÓLOWA

Jak to? Nie kawał? Więc cóż to jest w takim razie?

KSIĄŻĘ

To są moje zaręczyny.

KRÓL

Co?

KRÓLOWA *(wzburzona)*

Przede wszystkim proszę z taktem! Filipie, w jakiej ją stawiasz sytuacji? Nas, siebie ?

KSIĄŻĘ

Gwiżdżę na wszystko, żenię się i koniec!

KRÓL

Co? Co? Żeni się? Ty śmiesz mi to mówić? Ten zuchwały młokos drwi sobie z nas!

KRÓLOWA

Skandal będzie!

KSIĄŻĘ

Cyryłu, daj ją tu.

KRÓL

A to... no!

KSIĄŻĘ

Ojcze! Przedstawiam ci moją narzeczoną!

SZAMBELAN *(półgłosem)*

Ukłonić się – ukłoń się pani... Ukłonić się. Ukłon, ukłon...

KSIĄŻĘ *(szeptem)*

Ukłon!

KRÓLOWA *(półgłosem)*

No, no...

(Król kłania się z lekka, jak Królowa)

IWONA *(nic)*

KSIĄŻĘ *(który się trochę stropił, do Iwony)*

To ojciec, a to matka, ukłon...

IWONA *(nic)*

KRÓLOWA *(pośpiesznie)*

Filipie, jesteśmy wzruszeni... Jakie to słodkie stworzenie. Dziecino, będziemy ci ojcem i matką. Uszanujmy jego wybór. Filipie, trzeba zawsze wzwyż, a nigdy w dół!

KRÓL

A to, ta tak... tego, owszem... A to, a to...Trzymajcie mnie! Widzieliście coś podobnego? Przecież to właściwie nie ona nam, ale my jej – złożyliśmy ukłon! (zdumiony) Ale brzydota!

KRÓLOWA

Brzydota, ale postępek piękny!

SZAMBELAN

Jak narzeczona brzydka, to postępek musi być piękny... To przejdzie. Nie trzeba forsować. Tylko nie drażnić. Na razie trzeba spokojnie.

KRÓLOWA

I z taktem. *(wychodzą)*

Akt 2

Apartament Księcia, wchodzą Książę, Cyryl, Iwona.

KSIĄŻĘ

Ciągle się boję, żeby nie uciekła.

CYRYL

Ona i tak jest na pół żywa.

KSIĄŻĘ

No?

CYRYL

Po co to wszystko?

KSIĄŻĘ

Po co? Po co? To jest potwora – rozumiesz?

CYRYL

Dajmy jej spokój.

KSIĄŻĘ

Patrz tylko jak siedzi. To niesłychane! Co za tupet! Co za dzikie pretensje natury! *(przygląda się jej)*

CYRYL

Dziwne.

KSIĄŻĘ

To dziwne. *(stawia obsadkę sztorcem na palcu)*
Czy pani mogłaby odezwać się?

IWONA *(milczy)*

KSIĄŻĘ

Ona nawet wcale nie jest taka niełądna.

CYRYL

To właśnie najgorsze.

KSIĄŻĘ

Pani, dlaczego pani jest taka?

IWONA *(milczy)*

CYRYL

Obrażona.

KSIĄŻĘ

Obrażona?

CYRYL

Obrażona. Może zestrachana.

KSIĄŻĘ

A dlaczego pani nie odpowiada?

IWONA *(milczy)*

KSIĄŻĘ

No? No?

IWONA *(milczy)*

KSIĄŻĘ

Dlaczego?

IWONA *(milczy)*

KSIĄŻĘ

Pani wcale nie jest taka głupia.

CYRYL

Nie jest głupia, ale w głupim położeniu.

KSIĄŻĘ

Dlaczego tak jest?

CYRYL

Dlaczego?

IWONA *(cicho)*

To tak w kółko. W kółko.

KSIĄŻĘ

Jak to – kółko? Nie przeszkadzaj. Kółko?

IWONA

To tak w kółko każdy zawsze, wszystko zawsze... To tak zawsze.

KSIĄŻĘ

Kółko? Kółko? Dlaczego kółko? Jest w tym coś mistycznego. Zaczynam rozumieć. Piekło nie kółko!

CYRYL

Niechże się pani uśmiechnie, wszystko będzie dobrze.

KSIĄŻĘ

No, niech się pani uśmiechnie.

IWONA *(milczy)*

CYRYL

Nie chce.

KSIĄŻĘ

Cyrylu! A gdybyśmy uśmiechnęli się pierwsi? *(uśmiechają się)*

IWONA *(milczy)*

KSIĄŻĘ

Pani nie może mieć tylko samych ułomności. Musi być w pani coś, jakaś zaleta, jakaś ostoja, jakaś racja – coś, w co pani wierzy, co pani lubi w sobie.

CYRYL

Ale co?

KSIĄŻĘ

My ten płomyk rozdmuchamy. Nabierze pani rumieńców.

IWONA *(milczy)*

CYRYL

No! Niech pani mówi śmiało.

KSIĄŻĘ

Daj mi po prostu punkt oparcia – daj mi punkt oparcia! Więc piszesz wiersze?

IWONA *(milczy)*

CYRYL

Ona tym gardzi.

KSIĄŻĘ

Czy wierzysz w Boga? Modlisz się? Klęczysz? Wierzysz, że Chrystus Pan umarł za ciebie na krzyżu?

IWONA *(z pogardą)*

Owszem.

KSIĄŻĘ

Cud! Nareszcie! Chwała ci Boże! Ale dlaczego ona to mówi z taką pogardą? O Bogu z pogardą! Tak?

IWONA *(milczy)*

KSIĄŻĘ

No co?

IWONA *(milczy, spod oka przygląda się Księciu)*

CYRYL *(zauważył to)*

Co ona tak?

KSIĄŻĘ

Co?

CYRYL

Niby nic! A jednak...

KSIĄŻĘ *(zaniepokojony)*

Co ona tak?

CYRYL

Filipie! Ona do ciebie!

KSIĄŻĘ

Do mnie?

CYRYL

Przecie ona ciebie... wchłania oczami... Namiętnie! Namiętnie, psiakrew! Ona się dobiera do ciebie... tak po swojemu... Ona do ciebie! Do ciebie! Uważaj – jej słabowitość jest pożądliwa jak wszyscy diabli!

KSIĄŻĘ

Jak śmiesz się czepiać ty glisto! Przypieczemy ją? Weź nóż i rozpal do białości – dopiero będzie skakać! Puścimy ją w taniec!

CYRYL

Ależ Filipie!

KSIĄŻĘ

Patrz, jak siedzi.

CYRYL

Niech wstanie.

KSIĄŻĘ

To będzie stać! Patrz, jak się prosi... jak się prosi... czegoś się domaga ode mnie. Cyrylu, tę istotę trzeba zgładzić. Daj mi ten nóż – poderżnę jej gardło.

CYRYL

Na miłość boską!

KSIĄŻĘ

Ale ona się boi – patrz. Strasznie się boi. To podłe.

(wchodzi Szambelan, Cyprian i dwie Damy)

SZAMBELAN

Spokój, spokój, moje panie!...

(Damy chichoczą)

Żadnych chichotów!

(Damy chichoczą)

I DAMA

Na serio? Zdycham!

II DAMA

Pękam!

SZAMBELAN

Opanowania!

I DAMA

Nie możemy!

SZAMBELAN

Właśnie, właśnie, przechodząc tutaj...

KSIĄŻĘ *(mówi)*

Iwono, moja kochana – czy mogę państwa zapoznać z moją narzeczoną? Moja narzeczona jest niezmiernie delikatna – z nią nie tak łatwo. *(do Iwony)* Usiądź.

IWONA *(jakby chciała usiąść na ziemi)*

CYRYL

Ale nie tu!

I DAMA

Tam było krzesło.

II DAMA

Ale uciekło.

I DAMA

Czary! Pechowa!

SZAMBELAN

Proszę, proszę. *(podsuwa krzesło)* Tylko ostrożnie!

CYPRIAN

Niech pani raczy.

KSIĄŻĘ

Wyceluj dobrze, moja droga.

(Iwona siada)

(wszyscy siadają oprócz Księcia)

I DAMA *(na stronie do Księcia, poufale)*
Doprawdy, książę, można skonać!

II DAMA *(na stronie do Księcia)*
Można pękać. Zdycham!

KSIĄŻĘ *(judząc śmiechem gości)*
Ha, ha, ha!

GOŚCIE
Ha, ha, ha!

KSIĄŻĘ *(głośniej)*
Ha, ha, ha!

GOŚCIE *(głośniej)*
Ha, ha, ha!

KSIĄŻĘ *(głośniej)*
Ha, ha, ha!

GOŚCIE *(niezdecydowanie)*
Ha, ha, ha!

(śmiech gaśnie, cisza. Szambelan kaszle)

CYRYL
Filipie, ona płacze...

I DAMA
Zakochana.

IWONA *(krzyczy)*

Precz! Precz! Precz! Won!

KSIĄŻĘ
Odezwała się. Odezwała się. Przemówiła. Słyszeliście? To znaczy, że ona naprawdę we mnie się za... ko...

CYRYL
Psiakość!

SZAMBELAN
Komedia!

KSIĄŻĘ
Zakochała się... Ja znęcam się nad nią. Upokarzam. I teraz... kocha mnie. Za to, że jej nienawidzę. Za to mnie kocha?

SZAMBELAN
Komedia!

KSIĄŻĘ *(do Iwony)*
Nie. Powiedz, że nie. Nie kochasz mnie?

IWONA *(milczy)*

KSIĄŻĘ
Nie mogę gardzić nią... jeśli mnie kocha.

CYRYL
Co zamierzasz?

KSIĄŻĘ
Pokochać ją.

SZAMBELAN i CYRYL
Dokąd? Dokąd?

KSIĄŻĘ
We dwoje. Sam na sam. Przejść się we dwoje. Żeby pokochać.

(Książę i Iwona wychodzą)

SZAMBELAN
Brzydkie kobiety czasem bardziej uderzają do głowy niż ładne, gdy się podchodzi do nich zbyt blisko. Taka nieprzyjemna kobieta, zwłaszcza młoda i gdy nieprzyjemność jej jest odpowiednio natężona – ho, ho, ho! A zwłaszcza dla młodzieńca, który się zbliża ufnie, z zapałem – ho, ho, ho – i który naraz staje twarzą w twarz wobec... wobec jakichś okropnych... okropnych spraw...

CYRYL
Jakich spraw? Mój rozum staje dęba!

(wchodzą Król i Królowa)

KRÓLOWA
Gdzie Filip? Nie ma ich?

SZAMBELAN
Wyszli.

KRÓL

Panie święty, co on tu znowu nabroił?

SZAMBELAN

Ha, ha, ha!

KRÓL

Co się stało?

SZAMBELAN

Tego nie da się powiedzieć! On tam teraz ją... kocha... on... kocha ją.

KRÓL I KRÓLOWA

Co robić?

Akt 3

Komnata zamkowa. Siedzą wokół stołu: Cyryl, Książę, Król, Królowa, Szambelan, Iwona, Iza.

KRÓLOWA

Smakowało? Smakowało? *(uśmiecha się, całując Iwonę)* A może jeszcze gruszeczkę? Gruszeczkę osmażoną w cukrze. W cukrze? Słodko?

IWONA *(milczy)*

KRÓLOWA

Gruszeczka wzmacnia. *(śmieje się)* Zdrowo! Zdrowo!

KRÓL

Zdrowo! Te, te, te.

(milczenie)

KRÓLOWA

Śmietanki może? Mleczka? Mleczka z cukrem?

(milczenie)

O, to niełądnie. Cóż teraz będziemy robili? Co?

IWONA *(milczy)*

SZAMBELAN

Nic? *(śmieje się filantropijnie)* Nic?

KRÓL

Nic? *(śmieje się filantropijnie. Nagle zdenerwowany)* Nic?

(do Szambelana) Nic?

KRÓLOWA

Nic...

SZAMBELAN

Zupełnie nic. W istocie – nic.

(milczenie)

KRÓLOWA

Takie to nieśmiałe... Takie milutkie, ciche. Dziecinko – trzeba czasem coś powiedzieć. Nie chcesz chyba być nieprzyzwoita... Co?

KRÓL

No?

IWONA *(milczy)*

KRÓL

No?

KRÓLOWA

Filipie, nie bacząc na jej wady kochamy ją za to, że cię kocha.

KSIĄŻĘ *(groźnie)*

Kochacie ją! Kochacie ją! Nie radziłbym nie kochać jej! *(wychodzi)*

KRÓLOWA

Ignacy, ona się ciebie boi.

KRÓL

Boi się... Boi się, a sama nie wie czego? *(do Królowej)* A ty ? *(przedrzeźnia)* Gruszeczka, ciasteczko... Jakbyś była właścicielką pensjonatu.

KRÓLOWA

A ty? Mówisz z nią tak, jakbyś się bał.

KRÓL

Ja? To ona się boi. *(ciszej)* Szelma.

SZAMBELAN

Może pogadać z nią na boczku... Ośmielić trochę...

KRÓL

Ja mam z nią na boczku? Z tą Cimcirymci?

KRÓLOWA

Trzeba ją troszkę oswoić, nie bądź dzieckiem. Przyślę ją niby po włóczkę, a ty bądź dla niej ojcem. *(wychodzi)*

KRÓL *(dobrotliwie)*

No, no, cóż tam – cóż tam?

IWONA

Włóczka...

KRÓL

Włóczka? O, o! Tutaj włóczka. *(śmieje się)* He, he, he, włóczka się zapodziała. Hem, hem! *(podchodząc)* No, no, cóż tam? No, no. *(śmieje się)* No? Tak jakbyśmy trochę tego... trochę obawiali się? Co? Nie ma czego. No! – nie ma czego! *(niecierpliwie)* Kiedy mówię, że nie ma czego. Ja jestem ojciec... ojciec Filipcia. Nikogo jeszcze nie pożarłem. Nie trzeba znów tak... Nie jestem zwierzę. Mówię, że nie jestem zwierzę! *(podenerwowany)* Nie ma się czego bać! Nie jestem zwierzę!!

SZAMBELAN

Nie, nie. Tsss... Nie!

KRÓL

Łajdaczka jedna!

(Iwona wycofuje się, wychodzi)

SZAMBELAN

Cicho! Bo ktoś usłyszy!

KRÓL

Boi się. Pamiętasz ty tę... co tego... co to my... co się boi... Caca... Mumu... Tete...

SZAMBELAN

Kogo?

KRÓL

Tę małą, co to tego... Co to myśmy... na tej kanapie.

SZAMBELAN

A, szwaczka...

KRÓL

Ona potem umarła. Utopiła się...

(wchodzi Królowa)

KRÓLOWA

Winszuję! Cudownie ją ośmieliłeś! Biedaczka ledwie zipie! Jaki giez ugryzł cię, Ignacy? Wszystko zepsułeś!

KRÓL

Diabli, diabli. Nie zbliżaj się do mnie.

KRÓLOWA

Dlaczego?

KRÓL

Dlaczego? Dlaczego? Wszystko – dlaczego?
Czy nie wolno mi już mieć życzeń? Czy nie jestem panem we własnym domu? Czy ze wszystkiego muszę się tłumaczyć? A dlaczego mi się przyglądasz? A co? A jak? Dlaczego wykrzyczałem? Dlatego, że ona przypomina mi coś, ale o tobie! O tobie, moja kochana!

KRÓLOWA

O mnie?

KRÓL

Nie mogę spojrzeć na tę ptaszynę, żeby mi zaraz nie przyszło na myśl coś o tobie. A kiedy widzę Cimcirymci, jak ona tak rusza się... tak gmerze, grzebie się... tak jakoś ciamka się w sobie... zaraz coś się mi się przypomina o tobie, tak jakby jakieś... rozmamłanie...twoje...

KRÓLOWA

Ona ci przypomina moje... co? Rozmamłanie?

KRÓL

Właśnie to!

KRÓLOWA

Ignacy!

KRÓL

Ja sobie wszystko przypomnę! Cucu! Mumu! Tete...

(Król i Szambelan wychodzą gwałtownie, wchodzi Iza i mizdrzy się przed lustrem)

KRÓLOWA

Spójrz mi w oczy. Gdy patrzysz na Iwonę, nic ci się nie nasuwa?

IZA

Nic.

KRÓLOWA

Jakieś skojarzenia?... Jej chód? Jej nos? Spojrzenie?

IZA

Nic.

KRÓLOWA

Cały sposób bycia? Powiedz mi prawdę.

IZA

Małgorzato.

KRÓLOWA

Przysięgnij! Prędzej na kolana... powtarzaj za mną: przysięgam...

IZA

Przysięgam...

KRÓLOWA

Przy tych świecach...

IZA

Przy tych świecach...

(wchodzi Książę)

KSIĄŻĘ

O, przepraszam, przerwałem jakieś czary.

KRÓLOWA

Nie, nie.

KSIĄŻĘ

Dlaczego ojciec przestraszył moją narzeczoną?

KRÓLOWA

Filipie, nie tym tonem!

KSIĄŻĘ

A jakim? Jeżeli ojciec rzuca się na moją narzeczoną! Matko, chciałbym pomówić z tobą w cztery oczy.

(Iza wychodzi)

Podobno ona ojcu jakieś twoje grzechy przypomina?

KRÓLOWA

Kto ci powiedział?

KSIĄŻĘ

On sam.

(wchodzą Król i Szambelan)

KRÓLOWA

Ignacy, coś ty nagadał Filipowi?

KRÓL

Nagadałem? A co? A jak? A dlaczego?

KRÓLOWA

Ignacy!

KSIĄŻĘ

Zaraz... zaraz... Jak to? Matka ma grzechy, a ojciec rzuca się na moją narzeczoną?

KRÓL

Tak, rzucam się. Ja jestem taki ojciec.

KSIĄŻĘ *(kłania się)*

KRÓLOWA

Dlaczego mi się kłaniasz?

KSIĄŻĘ *(kłania się)*

KRÓL

No, no, tylko nie pozwalaj sobie za dużo, ośle.

(Książę kłania się)

KSIĄŻĘ *(poufnie)*

Z nią na wszystko można sobie pozwolić.

KRÓL

Co? co? Na wszystko? Czego chcesz ode mnie?

KSIĄŻĘ

Jej każdy może dotknąć! Ona jest taka, że z nią wszystko! Możesz z nią być idiotyczny. Głupi, straszny, cyniczny jak chcesz. Jak wola... jak wola...

SZAMBELAN *(odskakuje)*

To mnie nie obchodzi! *(kłania się Księciu)*
Do widzenia...

(wychodzi)

KRÓL

Ścierwo. No, no, Filipek... Do widzenia. *(kłania się)* Do widzenia. Won! *(wychodzi)*

KRÓLOWA

Co to ma znaczyć?!

KSIĄŻĘ

Do widzenia.

KRÓLOWA

Do widzenia. *(wychodzi)*

(Książę spostrzega Izę, która podniosła się z krzesła w głębi, na którym siedziała przez całą tę scenę, i chce wyjść – podchodzi do niej i całuje ją w kark)

IZA

Proszę mnie puścić, bo będę krzyczała. Bezczelność.

KSIĄŻĘ

Ach, jak łatwo.

IZA

Proszę mnie puścić.

KSIĄŻĘ

Odzyskałem łatwość! Kocham cię!...

(wchodzą Cyryl i Iwona)

Cyrylu, to jest moja narzeczona!

CYRYL

Jak to?!

KSIĄŻĘ

Iwono, zdradziłem cię z Izą. Przykro mi. *(całuje Izę w rękę, do Iwony)* Cóż tak stoisz? To wszystko jedno! Na co czekasz jeszcze, moja droga? Odchodzę, odpływam, odsuwam, zrywam z tobą! Co tak stoisz? Ty sama nie lubisz siebie. Ty lubisz, jak ci sprawiają ból...

IZA

Trochę litości, Filipie

KSIĄŻĘ

Już ja ją znam. Ona nas ma w sobie! Idźcie stąd! Cyrylu! Nie przestrasz się. Ja będę musiał ją...

CYRYL

Co?! Kogo?!

KSIĄŻĘ

Iwonę.

CYRYL

Nie szalej. Już z nią zerwałeś. Już jej nie będzie.

KSIĄŻĘ

Już jej nie będzie. Będzie gdzie indziej. Gdziekolwiek by była, zawsze będzie. Muszę ją zabić. Pomożesz mi? *(Książę i Cyryl wychodzą)*

Akt 4

Komnata zamkowa. Król rozgląda się podejrzliwie, po czym chowa się za kanapę. Szambelan wchodzi, rozgląda się podejrzliwie i ukradkiem, jakby od niechcenia i w tajemnicy przed sobą, złośliwie, zaczyna przestawiać meble, posuwa fotel, zawija róg dywanu, przewraca książki na półce do góry nogami, rzuca na podłogę pestkę od śliwki itd. Spostrzega Króla.

SZAMBELAN

To pan?

KRÓL

Tak to ja. A ty tu czego?

SZAMBELAN

Ja? Niczego. Pan się zaczaił? Na kogo?

KRÓL

Chciałbym to widzieć.

SZAMBELAN

Co?!

KRÓL

Małgorzatę. Ona coś ma na sumieniu. Może mnie zdradza? A może co innego. Wszystko! Wszystko! Wszystko może.

SZAMBELAN

Pan za kanapą?

KRÓL

A ty tu po co? Po co przestawiasz te meble?

SZAMBELAN

Chodzenie utrudniam.

KRÓL

To tobie także dojadła... Cimcirymci. No, no, nic, nic. Tak, tak,

SZAMBELAN

Mam pewien pomysł. Dziś przecie Państwo wydają zaręczynowy bankiet. Otóż gdyby podać rybę, ościstą rybę, ościstą rybę z ościami, karasie, karasie podać w śmietanie. Karasie to trudna ryba... oścista... Można się nią udławić.

KRÓL

Karasie?

SZAMBELAN

Karasie.

KRÓL

Czekaj, czekaj, skryjmy się tsss...

(kryją się za kanapą. Królowa wchodzi, rozgląda się – w ręku trzyma flakonik)

SZAMBELAN

Tsss...

(Królowa idzie kilka kroków w stronę pokoju Iwony, zatrzymuje się – wydobywa zza gorsu mały flakonik – wydaje cichy jęk, twarz zasłania dłonią)

KRÓLOWA

Samotna jestem, osamotniona... Nikt nie zna mego łona. Nikt nie zna. Tobie mój kajeciku powierzam moje marzenia i wszystkie myśli. Straszne... Zabić, zabić. Trucizna, trucizna...

KRÓL *(na stronie)*

Zabić?

KRÓLOWA *(z bolesnym grymasem, macha ręką)*

Nie wiecie, co płonie w mym łonie.
Ja tylko giętka być chcę.
Chcę giętka być jak kalina, jak leszczyna, jak pęcina...
Giętkości chcę!
Ach, więc Ignacy... to czytał!
Jest podobieństwo – jest podobieństwo...
Dość ! Małgorzato, musisz ją zgładzić! Chodźmy, chodźmy. Tym flakonem, nalejemy parę kropel. Ona jest chorowita, pomyślą, że umarła ot tak, po prostu...
O, jak to zwierciadło mnie przyłapało. Czy wszyscy mordercy mówią do siebie?
Wykrzyw się, wykrzyw Małgorzato! Tak, tak, teraz chodźmy! Zaraz, chwileczkę – jeszcze to... *(maże się atramentem)* tak, teraz łatwiej... Teraz jestem inna.

KRÓL *(wyskakuje)*

Ha, Małgorzato!

KRÓLOWA

Ignacy!

KRÓL

Mam cię! Pokaż! *(chce wyrwać jej wiersze)*

KRÓLOWA

Puść mnie!

KRÓL

Pokaż! Pokaż! A, morderczyni!
Zachciało mi się twoich grzechów!
Pokaż, pokaż!

KRÓLOWA

Zabijesz Cimci... Ignacy, ja nie pozwalam!

KRÓL

Pozwolisz, stara... pozwolisz, bo każdy sobie pozwala.

KRÓLOWA

Ignacy!

KRÓL

Milcz, głupia. Umyj się naprzód, wyglądasz jak wariatka. Karasia bym zjadł. To dobra ryba.

KRÓLOWA

Karasie? Karasie? *(do Szambelana radośnie)* Oszalał! Chwała Bogu!

KRÓL

Milcz, nie oszalałem. Karaski podaj.

KRÓLOWA

Ignacy, nie doprowadzaj mnie do obłędu, nie podam żadnych karasków.

KRÓL

Małgorzato, nie kłóć się, ja wszystko mogę, kobieto, mówię, drżyj przede mną, bo grzechy mam! Ja jestem królem grzechów, królem głupoty, grzechów, gwałtów, jęków!

KRÓLOWA *(przerażona)*

Ignacy!

(Królowa wychodzi. Król i Szambelan kryją się za kanapą. Wchodzą skradając się: Książę z nożem w ręku, za nim Cyryl z koszem)

KSIĄŻĘ

Dokąd poszła?

CYRYL *(zaglądając przez drzwi w głębi)*

Tsss. Tutaj.

KSIĄŻĘ

Co robi?

CYRYL

Ziewa.

KSIĄŻĘ *(ściskając nóż)*

No, to spróbujemy... kosz przygotuj...

(Cyryl otwiera kosz, Książę skrada się do drzwi)

CYRYL *(który z boku patrzy na Księcia)*

Filipie – przestań!

KSIĄŻĘ

Nerwy?

CYRYL *(do siebie)*

To niemożliwe! Mordować, mordować taką?!... Zasypia... Zasnęła.

KSIĄŻĘ *(zaglądając)*

Teraz albo nigdy! Teraz, to bez bólu... Ty spróbuj! Tobie łatwiej, jesteś obcy, nie kocha cię. Jedna chwila... Operacja, zabieg – nie poczuje...

KRÓL *(na stronie do Szambelana)*

Filipek, ty także!?...

KSIĄŻĘ

Tu ktoś patrzy.

CYRYL

To ja patrzę.

KSIĄŻĘ

Nie, tu ktoś widzi – ktoś widzi wszystko.

CYRYL

To ja widzę.

KSIĄŻĘ

Odejdź, już wolę sam. Sam to załatwię.

CYRYL

Oddycha.

(słuchają)

KSIĄŻĘ

Oddycha... *(zagląda)* Ba! Jak oddycha – jak żyje w sobie, tam w sobie.

(wchodzi Iza)

IZA *(widząc nóż)*

Co to? *(zagląda przez drzwi)* Morderstwo!

KSIĄŻĘ i CYRYL

Tsss...

IZA

Mordercą chcesz być?

KSIĄŻĘ

Milcz! Nie wtrącaj się! Idź stąd!

IZA *(do Cyryla)*

I pan tutaj? Pan w tym dopomaga?

KSIĄŻĘ

Cicho. Coś jej się śni.

IZA

No to niech śni.

KSIĄŻĘ

Na pewno o nas! O nas śni! O mnie, o tobie. My tam jesteśmy w środku.

IZA

Gdzie? W jakim środku?

KSIĄŻĘ

W środku niej... Nie słyszysz jak ona boleśnie śpi?... Jak okrutnie oddycha?... Jak ciężko pracuje w sobie... jak tam my w niej oboje zapadamy się... Jak ona robi z nami, co chce.

IZA

Znów jesteś anormalny!

KSIĄŻĘ *(nadsłuchując)*

Chrapie.

IZA

Co?

KSIĄŻĘ

Chrapie.

CYRYL

Ja już dłużej nie mogę.

KSIĄŻĘ

Ciszej, bo się obudzi...

IZA

Dosyć. Odchodzę.

KSIĄŻĘ

Kocham cię. Powiedz, że mnie kochasz.

IZA

Nie powiem! Za nic nie powiem! Puścić...

(Iwona staje w drzwiach, przecierając oczy; Król w wielkim podnieceniu wychyla się zza kanapy, przytrzymywany przez Szambelana)

CYRYL

Filipie, zbudziła się!

(wchodzi Królowa w stroju balowym, lokaje wnoszą stoły zastawione do uczty, goście – światła)

KSIĄŻĘ

Co się tu dzieje?

SZAMBELAN

Nic, nic, to tylko kolacja!

KRÓL *(do gości)*

Witamy. Proszę, niech państwo pozwolą.

SZAMBELAN *(do Iwony)*

Iwono, proszę usiąść. *(Iwona nie rusza się)*

KRÓL

Siadajmy!

(sadza Iwonę, wszyscy siadają)

SZAMBELAN

Niech pani siada.

KRÓL *(nabierając)*

Trochę oścista, ale smaczna...

KRÓLOWA *(nabierając)*

Trochę stara.

SZAMBELAN *(nabierając)*

Nie ma kości, ale ości! Jakiż to smak błyskotliwy!

KRÓL *(do Iwony, groźnie)*

Nie smakuje?

SZAMBELAN *(zimno)*

Brak apetytu?

KRÓL *(do Iwony, ponuro)*

Trzeba uważać, można się udławić!

SZAMBELAN *(do Iwony, ostro)*

Można się udławić.

KRÓLOWA *(przerażona)*

Ratujcie!

SZAMBELAN

Udławiła się.

KRÓL *(groźnie)*

Co takiego?!

SZAMBELAN

Ością się udławiła.

KRÓLOWA

Katastrofa!

KSIĄŻĘ

Umarła?

Magdalena Barylak, próba (rehearsal)

ZYGMUNT KRAUZE ur. 1938 w Warszawie. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie (obecnie Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina) w klasie fortepianu Marii Wiłkomirskiej i w klasie kompozycji Kazimierza Sikorskiego (dyplomy odpowiednio w 1962 i 1964). Kontynuował studia w Paryżu jako stypendysta rządu francuskiego, pod kierunkiem Nadii Boulanger (1966–67).

Od 1963 r. był koncertującym pianistą. W 1967 założył zespół Warsztat Muzyczny, w którym grał na fortepianie i którym kierował przez ponad dwadzieścia lat jego działalności estradowej. Zygmunt Krauze występował również na estradach wielu krajów jako solista; pracował m.in. z takimi dyrygentami, jak Gary Bertini, Jan Krenz, Leif Segerstam, Kazimierz Kord, Kazuyoshi Akiyama, Bohdan Wodiczko, Paul Zukofsky, Ernest Bour, Hans Zender, Jerzy Maksymiuk, Luca Pfaff i w. in. Jego utwory wykonywane były na wielu festiwalach w kraju i za granicą, jak również w renomowanych salach koncertowych, jak Wiener Konzerthausgesellschaft, Concertgebouw, Bellas Artes w Mexico City, Suntory Hall w Tokio, Palais de Festival w Cannes, Beethovenhalle w Bonn. Kompozytor realizował zamówienia twórcze ministerstw kultury Polski i Francji, Radia Austriackiego, Westdeutscher Rundfunk w Kolonii, Südwestfunk Radio w Baden Baden, Fundacji Gulbenkiana w Lizbonie, Radia France i Polskiego Radia. Opery wystawiane były w hamburskiej Staatsoper, w Teatrze Wielkim w Warszawie, w Operze Wrocławskiej, w Théâtre National de la Colline w Paryżu, Nationaltheater w Mannheim, w Warszawskiej Operze Kameralnej, w Théâtre Sylvia Monfort w Paryżu.

W 1982 r. na zaproszenie Bouleza Zygmunt Krauze został doradcą muzycznym IRCAM w Paryżu. W latach 1983–84 prowadził cotygodniowe audycje z muzyką awangardową w radiu France Musique. Jest współautorem (kompozytorem, wykonawcą i dyrektorem artystycznym) serii telewizyjnych filmów edukacyjnych *Muzyka powstaje* (1986); w latach 1988–89 współtworzył cykl filmów poświęconych muzyce współczesnej *Cisza i dźwięk*.

Od 1965 r. prowadził seminaria i mistrzowskie kursy kompozytorskie w Polsce i za granicą, m.in. w Darmstadcie, Bazylei i Sztokholmie, na uniwersytetach Indiana w Bloomington, Yale w New Heaven, Południowej Kalifornii w Santa Barbara. Inne ośrodki, w których działał jako wykładowca, to Tokio, Osaka, Kobe, Hongkong i Jerozolima (Rubin Academy of Music), w 2005 r. prowadził też zajęcia z kompozycji w konserwatorium w Pekinie i w Narodowym Uniwersytecie Sztuk w Taipei. W 1996 r. otrzymał tytuł Eminent Corresponding Professor Uniwersytetu Keimyung w Daegu (Korea Południowa). Od 2002 r. jest profesorem kompozycji w Akademii Muzycznej w Łodzi.

Przyczynił się do reaktywowania w 1980 r. Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej (jako agendy Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej) i przez dwadzieścia lat był jego przewodniczącym. Pracował w Komisji Repertuarowej festiwalu Warszawska Jesień (1970–81). W 1987 r. został wybrany na przewodniczącego MTMW, od 1999 jest honorowym członkiem tej organizacji. W latach 1993–2000 był członkiem kapituły Grand Prix Fundacji Kultury (Warszawa), a od 1997 działał jako doradca muzyczny Fundacji im. Leopolda Kronenberga. Jest dyrektorem artystycznym Fundacji Ogrody

Muzyczne, organizującej letni festiwal na Zamku Królewskim w Warszawie. Regularnie zasiada w jury międzynarodowych konkursów kompozytorskich na całym świecie. W latach 2003–06 był prezesem Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego. Otrzymał wiele prestiżowych nagród i odznaczeń, począwszy od I Nagrody w Ogólnopolskim Konkursie Fortepianowym Muzyki Współczesnej (1957), poprzez I nagrodę na międzynarodowym konkursie dla wykonawców muzyki współczesnej Fundacji Gaudeamus (1966), tytuł Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres (1984), nagrody Związku Kompozytorów Polskich (1988) i Ministerstwa Kultury RP (1989, 2005), po Złoty Medal Fundacji Chopinowskiej (1994) i Złoty Krzyż Zasługi (2004).

Ważniejsze utwory: *Utwór na orkiestrę nr 1* (1969), *Kwartet smyczkowy nr 2* (1970), *Utwór na orkiestrę nr 2* (1970), *Voices* na 15 dowolnych instrumentów (1972), *Folk Music* for orchestra (1972), *Stone Music* for piano (1972), *Gloves Music* for piano (1972), *Aus aller Welt stammende* na 5 skrzypiec, 3 altówki i 2 wiolonczele (1973), *Koncert fortepianowy nr 1* (1976), *Suite de dances et de chansons* na klawesyn i orkiestrę (1977), *Koncert skrzypcowy* (1980), *Gwiazda*, opera kameralna na 2 soprany, 2 mezzosoprany, alt, saksofon tenorowy, trąbkę perkusję, akordeon, gitarę elektryczną, skrzypce i kontrabas (1981), *Utwór na orkiestrę nr 3* (1982), *Arabesque* na fortepian i orkiestrę kameralną (1983), *Quatuor pour la naissance* na klarnet, skrzypce, wiolonczelę, fortepian (1984), *Symfonia paryska* na orkiestrę kameralną (1986), *Kwintet fortepianowy* (1993), *Terra incognita* na 10 instrumentów smyczkowych i fortepian (1994), *La Terre sur des poèmes de Yves Bonnefoy* na sopran, fortepian i orkiestrę (1995), *Koncert fortepianowy nr 2* (1996), *Serenada* na orkiestrę (1998), *Pięć pieśni* do poezji Tadeusza Różewicza na baryton i fortepian (2000), *Emilly Bell* na orkiestrę smyczkową (2000), *Adieu* na orkiestrę symfoniczną (2000), *Balthasar*, opera (2001).

ZYGMUNT KRAUZE born in Warsaw in 1938, he graduated from the State Higher School of Music in Warsaw (now the Fryderyk Chopin Academy of Music), where he studied piano with Maria Wiłkomirska (diploma in 1962) and composition with Kazimierz Sikorski (diploma in 1964). He continued his compositional studies with Nadia Boulanger (1966–67) as a holder of a French government scholarship.

He has given solo performances since 1963. In 1967 he founded the Music Workshop ensemble and served as its artistic director and pianist for over twenty years. The ensemble commissioned works from more than a hundred composers from around the world. As a soloist he has performed with many leading orchestras and conductors including Gary Bertini, Jan Krenz, Leif Segerstam, Kazimierz Kord, Kazuyoshi Akiyama, Bohdan Wodiczko, Paul Zukofsky, Ernest Bour, Hans Zender, Jerzy Maksymiuk and Luca Pfaff.

His compositions have been featured at prestigious festivals (Autumne de Paris, Musica in Strasbourg, Holland Festival, ISCM World Music Days, Warsaw Autumn) and in such venues as the Wiener Konzerthausgesellschaft, the Concertgebouw in Amsterdam, Bellas Artes in Mexico City, Suntory Hall in Tokyo, Palais de Festival in Cannes and the Beethovenhalle in Bonn. His commissions have included those from the Polish Ministry of Culture, Österreichischer Rundfunk, Westdeutscher Rundfunk

in Cologne, Südwestfunk Radio in Baden Baden, the Gulbenkian Foundation, Lisbon, Radio France and Polish Radio. His operas have been produced by the Staatsoper in Hamburg, the Grand Theatre – National Opera in Warsaw, the Wrocław Opera Company, Théâtre National de la Colline in Paris, Nationaltheater in Mannheim and the Warsaw Chamber Opera.

In 1982 he was invited by Pierre Boulez to become a musical advisor to IRCAM in Paris. While in France, he produced weekly features on avantgarde music for Radio France Musique (1983–84). In Poland he was the co-author of a series of educational tv films *The Creation of Music* (1986) and of the series of tv films *Sound and Silence* (1988–89).

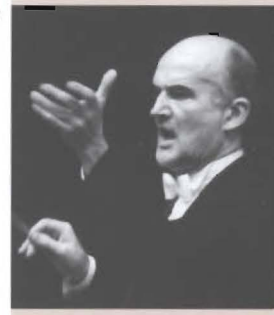
Since 1965 he has given seminars as well as masterclasses in composition and contemporary music performance both in Poland and abroad, including prestigious centres of new music in Europe (Darmstadt, Basle, Stockholm), in the United States of America (Indiana University in Bloomington, Yale University in New Heaven, University of Southern California in Santa Barbara), Japan (Tokyo, Osaka, Kobe), Israel (Rubin Academy of Music in Jerusalem) and Hong-Kong (Academy for Performing Arts). In 1996 he was nominated as an Eminent Corresponding Professor at Keimyung University, Daegu (South Korea). In 2002 he took up a professorship in composition at the Music Academy in Łódź, Poland.

Zygmunt Krauze has fulfilled many public functions, contributing to the revival of the Polish Society for Contemporary Music in 1980 and serving as its president for twenty years. He has been a member of the Repertoire Committee of the Warsaw Autumn Festival (1970–81). In 1987 he was elected president of the International Society for Contemporary Music and in 1999 was given an honorary membership of ISCM. He has been a member of the Grand Prix Committee of the Cultural Foundation in Warsaw (1993–2001) and of the Music Council of Polish Radio (1993–98). He served as an artistic advisor to the French ambassador to Poland (1993–98) and since 1997 has been a music advisor to the Leopold Kronenberg Foundation in Warsaw. He was the originator and artistic director of the 'Musical Gardens' summer festival in Warsaw in 2005. He is regularly invited to sit on the juries of international competitions for composers and performers.

In the years 2003–06 he has been the President of the Witold Lutosławski Society in Poland. His honours and distinctions include First Prizes at the National Contemporary Piano Music Competition in Łódź (1957) and the International Gaudeamus Interpreters Competition in Utrecht (1966), the awards of the Polish Composers Union (1988) and the Polish Ministry of Culture (1989, 2005), the Gold Medal from the Chopin Foundation (1994) and the Golden Cross of Merit of Poland (2004). In 1984 he was named a Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres by the French government.

Selected works: *Piece for Orchestra nr 1* (1969), *String Quartet nr 2* (1970), *Piece for Orchestra nr 2* (1970), *Voices* for small (15 players) orchestra (1972), *Folk Music* for orchestra (1972), *Stone Music* for piano (1972), *Gloves Music* for piano (1972), *Aus aller Welt stammende* for 5 violins, 3 violas and 2 cellos (1973), *Piano Concerto nr 1* (1976),

Suite de dances et de chansons for harpischord and orchestra (1977), *The Star*, chamber opera (1981), *Piece for Orchestra nr 3* (1982), *Arabesque* for piano and chamber orchestra (1983), *Quatuor pour la naissance* for clarinet, violin, cello and piano (1984), *Symphonie parisienne* for chamber orchestra (1986), *Piano Quintet* (1993), *Terra incognita* for 10 string instruments and piano (1994), *La Terre* (text by Yves Bonnefoy) for soprano, piano and orchestra (1995), *Piano Concerto nr 2* (1996), *Serenade* for orchestra (1998) *Five Songs* (text by Tadeusz Różewicz), baritone, piano (2000), *Emilly Bell* for string orchestra (2000), *Adieu* for orchestra (2000), *Balthasar*, opera (2001).



ANDRZEJ STRASZYŃSKI stały dyrygent, a w latach 1991–94 dyrektor artystyczny Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, jest absolwentem warszawskiej Akademii Muzycznej w klasie skrzypiec i dyrygentury. Istotny wpływ na kształtowanie jego sylwetki artystycznej miała współpraca z Jerzym Semkowem, dzięki któremu wcześnie zetknął się z czołowymi zespołami symfonicznymi i operowymi Europy. Kontakt i występy ze śpiewakami tej miary, co Katia Ricciarelli, Teresa Żylis-Gara, Irina Archipowa, Hildegard Behrens, Lucia Valentini-Terrani, Stefania Toczyska, Nicolai Gedda, Leo Nucci, Martti Talvela, Ruggiero Raimondi, a ostatnio Placido Domingo, Paata Burchuladze i Sylvie Valayre, przesądziły o tym, że sztuka operowa stała się główną sferą aktywności zawodowej artysty.

Straszyński ma w swym dorobku ponad 1900 spektakli na scenach Warszawy, Rzymu, Petersburga, Genewy, Paryża, Wiednia, Kopenhagi, Brukseli, Luksemburga, Seulu, Tokio, Pekinu i wielu innych miast świata. Jako dyrygent orkiestr symfonicznych występował m.in. na festiwalach muzycznych Tivoli w Kopenhadze (1991), Flandryjskim w Gandawie (1994), festiwalu Berlioza w La Côte St André (1994–97), w La Chaise-Dieu (1993–94), na Zamku Weilburg (1987–98) oraz na estradach filharmonicznych wszystkich niemal miast polskich, a także m.in. Antwerpii, Buenos Aires, Bukaresztu, Halle, Montevideo, Taegu, Salzburga, towarzysząc wirtuozom takim jak Grigorij Sokołow, Aleksiej Sułtanow, Mischa Maisky, Garrick Ohlsson, Peter Donohoe, Arie Vardi, Jean Fournier, Benedetto Lupo, Arkadij Wołodos, Joshua Bell, Sharon Kam i wielu innym.

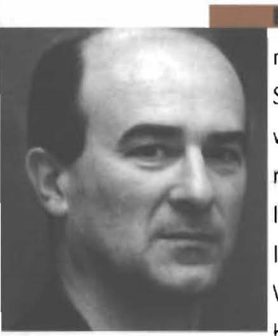
Nagrał z Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia i TV w Katowicach pokaźną liczbę dzieł symfonicznej muzyki polskiej i zrealizował kilka wydanych za granicą płyt kompaktowych. Do znaczących osiągnięć zalicza zrealizowane w Teatrze Wielkim w Warszawie premiery *Nabucca* Verdiego, *Salome* Richarda Straussa i polską prapremierę *Raju Utraconego* Krzysztofa Pendereckiego.

ANDRZEJ STRASZYŃSKI is a conductor of the Grand Theatre – National Opera in Warsaw. He served as the company's Artistic Director in 1991–94. He is a graduate of the Music Academy in Warsaw, where, in addition to conducting, he also studied the violin. An important influence on his career was his association with the outstanding Polish conductor, Jerzy Semkow, thanks to whom he had an early chance to meet some of Europe's leading orchestras and to establish contact with prominent soloists and

stage directors. As a result of joint appearances with such stars as Katia Ricciarelli, Teresa Żylis-Gara, Irina Archipova Hildegard Behrens, Lucia Valentini-Terrani, Stefania Toczyska, Nicolai Gedda, Leo Nucci, Martti Talvela, Ruggiero Raimondi and, more recently, Placido Domingo, Paata Burchuladze and Sylvie Valayre, he developed a special interest in opera. He has conducted over 1900 performances in Warsaw, Rome, St Petersburg, Geneva, Paris, Vienna, Copenhagen, Brussels, Luxembourg, Seoul, Tokyo, Beijing and many other towns.

Symphonic music is another strand in Straszyński's career. His wide repertoire spans music from the Classical period to the present day. He has conducted almost all symphony orchestras in Poland, as well as those in Antwerp, Bucharest, Buenos Aires, Montevideo, Salzburg and Taegu, appearing alongside such virtuosos as Grigori Sokolov, late Aleksei Sultanov, Arkadi Volodos, Garrick Ohlsson, Peter Donohoe, Benedetto Lupo, Arie Vardi, Mischa Maisky, Jean Fournier, Joshua Bell and Sharon Kam. He also performed at the Tivoli Festival in Copenhagen (1991), the Flanders Festival in Ghent (1994), the Berlioz Festival in La Côte St André (1994–97), in La Chaise-Dieu (1993–94) and at Weilburg Castle (1987–98).

He has recorded many works of Polish symphonic music with the National Polish Radio Symphony Orchestra in Katowice. His discography includes several cds released abroad. His most acclaimed productions at Warsaw's National Opera have included Verdi's *Nabucco*, R. Strauss' *Salome* and the Polish première of Penderecki's *Paradise Lost*.



MAREK WEISS-GRZESIŃSKI reżyser teatralny i operowy. Ukończył polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim (1974) i reżyserię w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej (1980). Debiutował realizacją dramatu Szekspira *Troilus i Kressyda* w Teatrze Narodowym. Jako dyrektor Teatru Muzycznego w Słupsku (1978–81) z grupą młodych aktorów zrealizował kilka inscenizacji dramatów Szekspira. Stypendium British Institute w Warszawie umożliwiło mu podjęcie studiów szekspirowskich w Wielkiej Brytanii. Ich efektem była głośna realizacja *Hamleta*. W 1981 r. zrealizował w Państwowej Operze we Wrocławiu prapremierę opery Zbigniewa Rudzińskiego *Manekiny*, która prezentowana była w tym samym roku przez wrocławski zespół na Festiwalu w Rennes oraz na Festiwalu Narodów w Sofii (1982), a także w Tel Awiwie, Hajfie i Jerozolimie (1983).

W latach 1982–88 i 1992–95 był głównym reżyserem Teatru Wielkiego w Warszawie. Zrealizował na tej scenie kilkanaście oper, prezentowanych przez ten zespół również za granicą. Znalazły się wśród nich: *Fidelio* Beethovena, *Wozzeck* Berga, *Mistrz i Małgorzata* Kunada, *Bramy raju* Joanny Bruzdowicz, *Dama pikowa* Czajkowskiego, *Salome* Richarda Straussa, *Raj utracony* Krzysztofa Pendereckiego i *Faust* Gounoda.

Od 1989 roku przez dwa sezony pełnił funkcję dyrektora artystycznego Teatru Północnego w Warszawie. W 1991 r. powrócił do opery i zrealizował m. in. dwie głośne inscenizacje w Teatrze Wielkim w Łodzi: *Diabły z Loudun* Pendereckiego i *Don Giovanniego* Mozarta. Tę ostatnią operę przygotował również pod koniec 1998 r.

w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie. Często zapraszany był jako reżyser przez teatry zagraniczne (Sofia, Tel Awiw, Istambuł, Buffalo, Detroit, Seul, Tampere). W latach 1995–2001 był dyrektorem artystycznym Teatru Wielkiego w Poznaniu. Jego realizacja *Borysa Godunowa* Musorgskiego została uznana przez krytykę za najlepszy spektakl muzyczny sezonu 1996/1997 w Polsce (plebiscyt miesięcznika „Teatr").

Zapraszany jest do udziału w festiwalach w Xanten, Carcassonne i Pafos, gdzie jego odważne i kontrowersyjne inscenizacje zyskują aprobatę zarówno widzów, jak i krytyki (aplauz francuskich mediów po prezentacji uwspółcześnionej wersji *Carmen*, jaką reżyser zaproponował w Carcassonne w 2000 r.). Polska prapremiera opery Marcela Landowskiego *Galina*, zrealizowana przez niego w Teatrze Wielkim w Poznaniu (1999), pokazana została jako jedyna prezentacja polskiego teatru operowego na Expo 2000 w Hanowerze.

Od września 2004 do września 2005 r. pełnił funkcję dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. Obecnie jest etatowym reżyserem Warszawskiej Opery Kameralnej.

MAREK WEISS-GRZESIŃSKI theatre and opera director, graduated in Polish literature from Warsaw University (1974) and in theatre direction from the State Higher School of Theatre in Warsaw (1980). His debut production was Shakespeare's *Troilus and Cressida* at the National Theatre in Warsaw. As Artistic Director of the Music Theatre in Słupsk (1978–81), he staged several Shakespeare plays with a group of young actors. Thanks to the British Council he completed a course in Shakespearian studies in the UK. In 1981 he directed the world première of Zbigniew Rudziński's *Mannequins* with the Wrocław Opera company. The production was subsequently shown at the Festival in Rennes (1981), the Festival of Nations in Sofia (1982), as well as in Tel Aviv, Haifa and Jerusalem (1983).

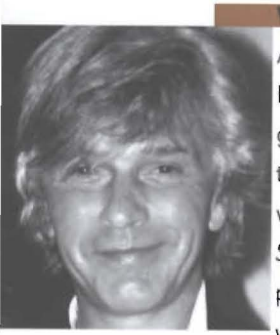
In 1982–88 and 1992–95 Marek Weiss-Grzesiński served as Principal Stage Director of the National Opera in Warsaw. His productions with the company included Beethoven's *Fidelio*, Berg's *Wozzeck*, Donizetti's *Lucia of Lammermoor*, Moniuszko's *The Haunted Manor*, Puccini's *Turandot*, Rudziński's *Mannequins*, Verdi's *Aida*, *Macbeth*, *Traviata* and *Nabucco*, Kunad's *The Master and Margarita*, Joanna Bruzdowicz's *The Gates of Paradise*, Tchaikovsky's *The Queen of Spades*, Richard Strauss's *Salome*, Penderecki's *Paradise Lost* and Gounod's *Faust*.

Between 1995 and 2001, during his stint as Artistic Director of the Grand Theatre in Poznań, he produced operas by Verdi, Puccini, Rossini and Bizet, as well as Richard Strauss's *Salome*, Penderecki's *The Devils of Loudun* and Mussorgsky's *Boris Godunov* (named as the best musical production of the 1996/97 season in Poland in a poll by 'Teatr' monthly).

He has been invited to take part in the festivals of Xanten, Carcassonne and Paphos, where his bold and controversial productions have met with high praise from audiences and critics alike. The Polish premiere of Marcel Landowski's opera *Galina*, produced at the Grand Theatre in Poznań (1999), was so successful that it was invited,

as the only Polish opera production, to the Expo 2000 in Hanover. Marek Weiss-Grzesiński also directed several large-scale opera productions at the Centennial Hall in Wrocław (*Nabucco*, *The Fiddler on the Roof* and *Aida*).

He served as Artistic Director of the Grand Theatre – National Opera in Warsaw from September 2004 until September 2005. At present he is a director at the Warsaw Chamber Opera.



WIESŁAW OLKO wybitny polski scenograf teatralny, operowy, filmowy i telewizyjny. Absolwent Wydziału Projektowania Przestrzennego warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych (1973). Rozpoczynał pracę twórczą w warszawskim ośrodku telewizyjnym, gdzie projektował oprawę plastyczną do kilkudziesięciu programów, przedstawień teatralnych i festiwali. Dla Teatru TV realizował m.in. *Wojnę w Polszcze pospolitą* w reż. Henryka Kluby, *Zamek* według Kafki w reż. Marka Weissa-Grzesińskiego i *Kolabo Song* w reż. Grzegorza Warchoła. W latach 80. rozpoczął owocującą do dzisiaj współpracę z liczącymi się scenami dramatycznymi. Projektował scenografię dla teatrów warszawskich (Dramatyczny, Współczesny, Ateneum, Północny), poznańskich (Nowy) i wrocławskich (Polski, Współczesny), pracując z takimi reżyserami, jak: Izabela Cywińska, Marek Weiss-Grzesiński, Jan Szurmiej, Grzegorz Warchoł, Krzysztof Zaleski i Zbigniew Zapasiewicz.

W 1984 r. zadebiutował na scenie muzycznej, realizując z Jerzym Gruzą *Skrzypka na dachu* w Teatrze Muzycznym w Gdyni. Wkrótce rozpoczął też współpracę z czołowymi scenami operowymi. Dla Teatru Wielkiego w Łodzi projektował scenografię do *Borysa Godunowa* (1987) i *Diabłów z Loudun* (1990), a dla Teatru Wielkiego w Warszawie do *Makbeta* (1985), *Traviaty* i *Bram Raju* (1987) oraz *Damy pikowej* (1988). Jego prace scenograficzne prezentowane były podczas występów zagranicznych warszawskiego zespołu operowego, zyskując uznanie krytyki obcojęzycznej.

WIESŁAW OLKO is an acclaimed set designer working for theatre, opera, film and television. A graduate of the Fine Arts Academy (1973), he began his artistic career in Polish Television, designing sets for numerous programmes, drama productions and festivals. In the 1980s he started to collaborate with leading Polish theatre companies in Warsaw (Dramatyczny, Współczesny, Ateneum), Poznań (Nowy) and Wrocław (Polski, Współczesny), working with such directors as Izabela Cywińska, Marek Weiss-Grzesiński, Jan Szurmiej, Grzegorz Warchoł, Krzysztof Zaleski and Zbigniew Zapasiewicz.

In 1984 he made his debut on the musical stage, collaborating with Jerzy Gruza on *The Fiddler on the Roof* in the Music Theatre in Gdynia. In later seasons he designed sets for *Boris Godunov* (1987) and *The Devils of Loudun* (1990) at the Grand Theatre in Łódź, and for *Macbeth* (1985), *La Traviata* and *The Gates of Paradise* (1987) and the *The Queen of Spades* (1988) at the Grand Theatre (later – National Opera) in Warsaw. His set designs have been presented during the Warsaw company's performances abroad, gaining recognition from foreign critics.

KINGA PREIS, aktorka teatralna i filmowa; absolwentka Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej we Wrocławiu (1996). Od początku swojej kariery jest związana z wrocławskim Teatrem Polskim. Zadebiutowała w teatrze jeszcze jako studentka, grając tytułową postać w *Kasi z Heilbronnu* Heinricha Kleista w reżyserii Jerzego Jarockiego (1994); był to jeden z najbardziej spektakularnych debiutów aktorskich całej dekady.

W 1996 wystąpiła w telewizyjnym filmie *Niepisane prawa* z cyklu *Opowieści weekendowych* Krzysztofa Zanussiego, w 1997 w *Farbie* Michała Rosy, a rok później w *Poniedziałku* Witolda Adamka. Ten film przyniósł jej nagrodę za najlepszą rolę drugoplanową na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. Zagrała także we *Wrotach Europy* Jerzego Wójcika (1999) i *To ja, złodziej* Jacka Bromskiego (2000). Po filmie Michała Rosy *Cisza* (2001) uznano ją za jedną z najzdolniejszych europejskich aktorek i uhonorowano nagrodą za główną rolę kobiecą na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. W 2006 r. po raz kolejny otrzymała Polską Nagrodę Filmową „Orzeł", za najlepszą rolę kobiecą w filmie *Komornik*.

Równocześnie z karierą filmową, gdzie tworzyła wyraziste, psychologicznie pogłębione portrety współczesnych kobiet, rozwijała się jej kariera teatralna. Ponownie zagrała u Jarockiego w *Płatonowie. Akcie pominiętym* Antoniego Czechowa (1996) oraz w *Historii PRL – według Mrożka* Sławomira Mrożka (1998), następnie u Andrzeja Wajdy w *Improwizacjach wrocławskich* Tadeusza Różewicza (1996) i *Pieśni o blasku wody* Karola Wojtyły (1997). Ważną rolą była jej Klementyna Schweigestil w *Doktorze Faustusie* Thomasa Manna w reżyserii Grzegorza Jarzyny (1998) oraz rozgoryczona i pozbawiona złudzeń Katia w *Czwartej siostrze* Janusza Głowackiego w reżyserii Agnieszki Glińskiej (1999). W 2001 w *Przypadku Klary* Dei Loher w reżyserii Pawła Miśkiewicza zagrała rolę tytułową. Otrzymała za nią w główną nagrodę aktorską na 42. Kaliskich Spotkaniach Teatralnych (2002).

Oddzielny rozdział w działalności Kingi Preis stanowią jej role w spektaklach muzycznych: Polly Peachum w *Operze za trzy grosze* Brechta w reżyserii Macieja Englerta (1996) i rola w *Syrenie Elektro* Teatru K2 z Wrocławia w reżyserii Wojciecha Kościelniaka (1997). Wydarzeniem był także jej występ w *Balladach Morderców* – muzycznym przedstawieniu z piosenkami Nicka Cave'a Teatru K2 w reżyserii Jerzego Bielunasa (1998).

Kinga Preis zagrała również ponad dwadzieścia ważnych ról w spektaklach Teatru Telewizji. Jest laureatką wielu rozmaitych nagród i wyróżnień artystycznych.

KINGA PREIS, a film and theatre actress, graduated from State Drama School in Wrocław in 1996. Since the beginning she has been cooperating with the Polish Theatre in Wroclaw. She is one of the most interesting actresses of the young generation in Poland. Her student appearance in the title role of *Cate of Heilbronn* by Heinrich Kleist, a performance directed by Jerzy Jarocki in 1994, was one of the most spectacular theatrical debuts of the 90's.

In 1996 Ms Preis appeared in a TV film entitled *Unwritten Rules* (Niepisane prawa), one of the series of *Weekend Stories* (Opowieści weekendowe) by Krzysztof Zanussi, followed by *Paint* (Farba) by Michal Rosa. She also played in *The Gates of Europe*

(Wrota Europy) by Jerzy Wójcik in 1999 and in *That's Me, the Thief* (To ja, złodziej) by Jacek Bromski in 2000. She was acclaimed one of the most talented European actresses for her appearance in Michał Rosa's *Silence* (Cisza) in 2001 and awarded the Main Prize for the main female part at the Polish Feature Film Festival in Gdynia.

Along with her film career, where she created deep, expressive psychological portraits of contemporary women, she developed her theatrical career. She appeared in Jarocki's *Platonov. The Skipped Act* (Płatonow. Akt Pominięty) by Antoni Chekhov in 1996 and in *The History of Polish People's Republic according to Mrożek* (Historia PRL – według Mrożka) by Sławomir Mrożek in 1998; then in Andrzej Wajda's *Wrocław Improvisations* (Improwizacje Wrocławskie) by Tadeusz Różewicz in 1996 and in *The Song of the Glittering Water* (Pieśń o blasku wody) by Karol Wojtyła in 1997.

Among her other important roles were her appearance as Clementine Schweigestil in *Doctor Faustus* by Thomas Mann, directed by Grzegorz Jarzyna in 1998 and the embittered and disillusioned Katia in *The Fourth Sister* by Janusz Głowacki, directed by Agnieszka Glińska in the following year. She played the title role in Clara's *Relations* by Dea Loher, directed by Paweł Miśkiewicz, for which she received the main prize at the 42nd Calisian Theatre Meetings in 2002. Her roles in musical performances form a separate chapter in her stage appearances. She played Polly Peachum in Bertold Brecht's *Three-Penny Opera* directed by Maciej Englert in 1996 and in *Mermaid Electro* staged by Theatre K2 from Wrocław, directed by Wojciech Kościelniak in 1997. Her appearance in *Murderers' Ballads* (Ballady morderców), a musical performance of Michael Cave's songs directed by Jerzy Bielunas at the Theatre K2 was an event in itself.

Kinga Preis also appeared in over twenty outstanding roles at the Polish TV Theatre. She is the winner of numerous prizes and artistic awards.

DARIUSZ MACHEJ w 2000 r. ukończył Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie Włodzimierza Zalewskiego. W tym samym roku zdobył III Nagrodę oraz nagrodę dla najlepszego basa w Konkursie Wokalistyki Operowej im. Adama Didura w Bytomiu.

Debiutował w 1997 r. na scenie Warszawskiej Opery Kameralnej. Współpracował z Teatrem Wielkim w Poznaniu, Operą Krakowską, Teatrem Wielkim – Operą Narodową w Warszawie, Wienerkammeroper, Theater der Stadt Koblenz, Wuppertaler Bühnen, operą we Frankfurcie nad Menem. Uczestniczył w licznych festiwalach krajowych, m.in. warszawskim Festiwalu Mozartowskim, Wratislavia Cantans, Festiwalu Teatralnym Malta w Poznaniu, a także zagranicznych: w Strasburgu, Belcanto Rossini w Wildbad (Niemcy), Festival di Musica Sacra „Anima Mundi" w Pizie, Festiwal Operowy im. Rossiniego w Pesaro i Mai Festspiele w Wiesbaden.

Wystąpił w światowych prapremierach oper *Katzelmacher* Kurta Schwertsika w Wuppertalu i *Iwona, księżniczka Burgunda* Zygmunta Krauzego w Paryżu. Pracował pod kierunkiem wybitnych dyrygentów polskich i zagranicznych. Występował w realizacjach

scenicznych w reżyserii Ryszarda Peryta, Marka Weissa-Grzesińskiego, Jitki Stokalskiej, Kazimierza Dejmka, Krzysztofa Warlikowskiego, Grzegorza Jarzyny, Mariusza Trelińskigo, Petera Mussbacha, Piero-Luigiego Pizziego, Achima Freyera. Nagrywał dla wytwórni DUX, Bongiovanni oraz archiwum Polskiego Radia, a spektakle, w których brał udział, transmitowano przez stacje radiowe RAI i SWR.

Ma w repertuarze wielkie partie Mozartowskie i role w operach Rossiniego. Na estradzie koncertowej występuje w repertuarze oratoryjno-kantatowym i pieśniarskim. Brał też udział w galach operowych w Austrii, Hiszpanii i w Chinach. W trakcie podróży artystycznych odwiedził liczne kraje europejskie, Stany Zjednoczone, Kanadę, Liban, Japonię i Chiny.

DARIUSZ MACHEJ graduated in 2000 from the Fryderyk Chopin Academy of Music in Warsaw where he studied with Włodzimierz Zalewski. In the same year he won Third Prize and the 'Best Bass Prize' at the Adam Didur Competition in Bytom.

He made his operatic debut in 1997 as Don Magnifico in Rossini's *La Cenerentola* with the Warsaw Chamber Opera. He has also performed with the Grand Theatre in Poznań, the Grand Theatre – National Opera in Warsaw, the Cracow Opera, the Wienerkammeroper, Theater der Stadt Koblenz, Wuppertaler Bühnen and the Frankfurt am Mein Opera. He has taken part in numerous festivals in Poland (the Mozart Opera Festival, the Baroque Opera Festival and the Early Polish Opera Festival in Warsaw, Wratislavia Cantans, the Euroradio/ebu Summer Festival, the 'Malta' Theatre Festival in Warsaw) and abroad (Al Bustan in Beirut, the Festival of Polish Culture in Friedrichshafen, the Strasbourg Music Festival, 'Belcanto Rossini' in Wildbad, Germany, the 'Anima Mundi' Festival di Musica Sacra in Piza, the Rossini Opera Festival in Pesaro and Mai Festspiele in Wiesbaden). In recent seasons he has appeared in the world premierès of Kurt Schwertsik's *Katzelmacher* in Wuppertal and Zygmunt Krauze's *Yvonne, Princess of Burgundy*.

He has worked with many prominent conductors and directors. He has made recordings for DUX and Bongiovanni, as well as for Polish Radio, RAI and SWR. His repertoire includes numerous roles in operas by Mozart and Rossini. He also appears in oratorios and cantatas, as well as the Lied repertoire. Foreign tours have taken him to many European countries, the United States, Canada, Lebanon, Japan and China.

MAGDALENA BARYLAK w chwili ukończenia studiów w 1998 roku na wydziale wokalno-aktorskim Akademii Muzycznej w Krakowie miała już na swym koncie znaczący dorobek artystyczny: nagrodę specjalną w kategorii operowej na Międzyuczelnianym Konkursie Wokalnym w Dusznikach Zdroju, dwukrotnie zdobyte stypendium Internazionale Bachakademie Helmutha Rillinga, debiut sceniczny w partii Paminy z opery *Czarodziejski flet* Mozarta oraz liczne koncerty oratoryjne, operowe i recitale pieśni. Jej zainteresowania muzyką współczesną sięgają okresu studiów.

W 1994 roku brała udział w Forum Młodych Kompozytorów – prawykonanie utworu *Abiku* Darii Dobrochny Kwiatkowskiej, w tym samym roku, podczas Dni Kompozytorów Koreańskich, polskie prawykonanie utworu na solo sopran i orkiestrę Unsuk Chin *Akrostichon Wortspiel* wraz z Orkiestrą Kameralną Filharmonii Krakowskiej pod dyr. Stanisława Welanyka, a także udział w dwóch spektaklach Grzegorza Jarzyny na Krakowskiej PWST: *Moje życie w sztuce* – partia śpiewana, improwizacja i *Wiwisekcja* – fragment lamentu Dydony z opery *Dydona i Eneasz* Purcella. W 1996 wykonanie *Cantaty* Krzysztofa Olczaka na sopran i dwa akordeony, w 1998 prawykonanie kompozycji Macieja Negreja *Vitis Mystica* na sopran i harfę oraz kompozycji Mendi Mengjiqi'ego *Homagium Matris Teresae* na sopran i orkiestrę pod dyr. Wojciecha Czepiela.

Od roku 2000 pracuje jako asystent na wydziale wokalno-aktorskim Akademii Muzycznej w Krakowie oraz współpracuje z teatrami operowymi w Krakowie, Bydgoszczy, Bytomiu, Łodzi, Gdańsku, kreując partie Santuzzy z opery *Rycerskość wieśniacza* Mascagniego, Aidy z opery *Aida* Verdiego, Toski z opery *Tosca* Pucciniego, Abigail z opery *Nabucco* Verdiego, Marschallin z opery *Kawaler srebrnej róży* Richarda Straussa. Śpiewała w operze *Gwałt na Lukrecji* Brittena. W 2004 roku w Paryżu była odtwórczynią partii Królowej Małgorzaty w prawykonaniu opery Zygmunta Krauzego według sztuki Witolda Gombrowicza *Iwona, księżniczka Burgunda* pod dyr. Andrzeja Straszyńskiego.

MAGDALENA BARYLAK at the time of graduation from the vocal and drama department of the Music Academy in Cracow she had already had considerable artistic achievements to her credit, namely: Special Award in the opera category gained at the Student Vocal Competition in Duszniki-Zdrój; two grants of Helmuth Rilling Internazionale Bachakademie; stage debut as Pamina in *The Magic Flute* by Mozart, as well as numerous oratorian and operatic concerts and song recitals.

Her interest in modern music dates back to her student days. She took part in the premiere of *Abiku* by Daria Dobrochna Kwiatkowska during the Young Composers' Forum in 1994. In the same year she appeared in the Polish première of a solo soprano and the orchestra piece by Unsuk Chin entitled *Akrostichon Wortspiel* together with the Cracow Philharmonic Chamber Orchestra conducted by Stanisław Welanyk during the Days of Korean Composers. She also took part in two performances by Grzegorz Jarzyna at the Cracow School of Drama (PWST) entitled *My Life in Art* – a singing role, improvisation and in *Vivisection* – a fragment of Dido's lament from the opera *Dido* and *Eneas* by Purcell. Two years later (1996) she performed in Krzysztof Olczak's *Cantata* for soprano and two accordions and in 1998 in the first performance of Maciej Negrej's *Vitis Mystica* for soprano and harp and a composition by Mendi Mengjiqi *Homagium Matrix Teresae* for soprano and orchestra, conducted by Wojciech Czepiel.

Since 200 she has been an assistant at the vocal and drama department of the Cracow Music Academy; she also collaborates with opera theatres in Cracow, Bydgoszcz, Bytom, Łódź and Gdańsk, appearing as Santuzza in *Cavalleria Rusticana* (Rustic Chivalry) by Mascagni and in the title roles in Verdi's *Aida* and in Puccini's

Tosca. She was also Abigail in *Nabucco*, an opera by Verdi and Marschallin in *Der Rosenkavalier* (The Cavalier of the Rose) by R. Strauss and sang in Britten's *The Rape of Lucretia* and in the title role in Verdi's *Aida* and Puccini's *Tosca*. She also performs with the Opera Nova in Bydgoszcz, the Silesian Opera in Bytom, the Baltic Opera in Gdańsk and the Grand Theatre in Łódź. Her repertoire also comprises contemporary music, including first performances of works by Mehdi Mengiqi, Maciej Negrej and Unsuk Chin. In 2004 she portrayed Queen Margaret in the first performance in Paris, of Zygmunt Krauze's opera *Yvonne, Princess of Burgundy* (cond. A. Straszyński).

ADAM ZDUNIKOWSKI ur. 1966 w Warszawie. Kontakty z muzyką rozpoczął w wieku siedmiu lat, śpiewając w warszawskim chórze chłopięcym Lutnia. Absolwent warszawskiej Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w klasie Romana Węgrzyna (1991). W 1990 r. podjął współpracę z Warszawską Operą Kameralną, która zaowocowała udziałem w Festiwalach Mozartowskich w latach 1990, 1991, 1996 i 1998.

Występował również na Festiwalu Mozartowskim w Zielonej Górze (1991), Festiwalu Moniuszkowskim w Kudowie Zdroju (1991), Tygodniu Talentów w Tarnowie (1992), Międzynarodowym Festiwalu Wratislavia Cantans (1995), Festiwalu Operowym w Bydgoszczy (1994 i 1996), Międzynardowych Spotkaniach Muzycznych Wschód-Zachód w Zielonej Górze (1996), Festiwalu Operowym w Krakowie (1997, 1998), Międzynarodowym Festiwalu Muzyki i Sztuki w Bejrucie (1999).

W 1991 r. został solistą Teatru Wielkiego w Warszawie, konsekwentnie poszerzając swój repertuar – obecnie obejmuje on 35 partii operowych. W ostatnich latach na scenie Opery Narodowej wystąpił m.in. w partiach Pasterza w *Królu Rogerze* Szymanowskiego oraz Narrabotha w *Salome* Richarda Straussa.

Do bardziej znaczących wydarzeń w swej karierze artystycznej w ostatnich latach zalicza udział w europejskim prawykonaniu *Psalmów Jerozolimskich* Noama Sheriffa pod dyrekcją kompozytora (1996). Począwszy od 1992 r. współpracuje regularnie z teatrami operowymi w Bydgoszczy, Bytomiu, Krakowie, Poznaniu, Wrocławiu, Gdańsku i Szczecinie. W 1996 r. nawiązał współpracę z hamburską Staatsoper, śpiewając Ferranda w *Cosi fan tutte* Mozarta. Z zespołem tym odbył tournée po Japonii (maj 1996). Współpracował również z Teatrem Narodowym w Pradze, występując w przedstawieniach *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego i *Czarodziejskiego fletu* Mozarta (1998/99). Artysta ma bogaty repertuar oratoryjno-kantatowy (około 30 tytułów), z którym występował m.in. w Filharmoniach: Białostockiej, Koszalińskiej, Olsztyńskiej, Opolskiej, Rzeszowskiej, Szczecińskiej, Wrocławskiej, Zielonogórskiej oraz Filharmonii Narodowej w Warszawie.

ADAM ZDUNIKOWSKI born in 1966 in Warsaw, had his contact with music at the age of seven, as a member of the 'Lutnia' Boys' Choir in Warsaw. In 1991, he graduated from the Fryderyk Chopin Music Academy of Music in Warsaw, where he studied with Roman Węgrzyn. He made his debut as Clem in Britten's *The Little Sweep*

at Warsaw's Grand Theatre in 1990 and in the same year commenced his collaboration with the Warsaw Chamber Opera, which resulted in his participation in the company's annual Mozart Festivals (1990, 1991, 1996 and 1998). Apart from the Mozart Festivals, he also performed in several major Polish venues, as well as at the International Festival of Music and Art in Beirut in 1999.

Since 1991 he has been a soloist of the Grand Theatre in Warsaw. His wide-ranging repertoire currently comprises 35 roles in operas by Mozart, Beethoven, Bellini, Bizet, Donizetti, Gounod, Puccini, Verdi, Rossini and Richard Strauss. His recent appearances with the company include the Shepherd in Szymanowski's *King Roger* and Narraboth in Richard Strauss's *Salome*.

Other highlights in his career include the European premiere of Noam Sheriff's *Psalms of Jerusalem* under the composer's baton, Schubert's *Mass in A flat* under the direction of Siegfried Köhler at the conclusion of the Schubert Year celebrations, the Polish première of the concert version of Ponchielli's opera *I Lituani*, Rossini's *Stabat Mater* under the direction of Nello Santi and the production of Moniuszko's *The Haunted Manor* in Buffalo. In addition to regular appearances in major Polish opera companies. Adam Zdunikowski has worked closely with the Staatsoper in Hamburg since 1996 (a tour of Japan in the role of Ferrando in Mozart's *Cosi fan tutte*) and the National Theatre in Prague (Rossini's *The Barber of Seville* and Mozart's *The Magic Flute* in the 1998/99 season). Adam Zdunikowski also has an extensive cantata and oratorio repertoire. He appears regularly in the Warsaw Philharmonic and in the Philharmonic Halls in Poland, as well as abroad.

ARTUR RUCIŃSKI studia wokalne ukończył w klasie Jerzego Knetiga w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Naukę kontynuował pod kierunkiem Kaludi Kaludowa. Laureat międzynarodowych konkursów wokalnych, m.in. im. Adama Didura w Bytomiu (2000), Wiedeńskiego „Belvedere" (2002), Międzynarodowego Konkursu Operowego we Lwowie (2003). W 2001 r. rozpoczął współpracę artystyczną z Warszawską Operą Kameralną, gdzie wykonuje głównie partie Mozartowskie. Z Warszawską Operą Kameralną odbył wiele zagranicznych tournées (Francja, Hiszpania, Włochy, Szwajcaria, Niemcy, Holandia, Japonia). W 2002 r. zadebiutował na scenie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie rolą tytułową w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego; następnie został zaproszony do kolejnych produkcji w tym teatrze. Od 2005 r. współpracuje także z Operą Krakowską.

Występował na scenach operowych Warny, Tokio, Lwowa, a także na Festiwalu Afrodyty w Paphos na Cyprze. Pracował z najwybitniejszymi polskimi reżyserami (m.in. Maria Fołtyn, Mariusz Treliński, Marek Weiss-Grzesiński) i dyrygentami (Kazimierz Kord, Jerzy Maksymiuk, Jacek Kaspszyk). Dysponuje także bogatym repertuarem koncertowym, obejmującym dzieła od Bacha do Brittena. Występował na estradach większości filharmonii w kraju.

Dla Telewizji Bułgarskiej nagrał w Sofii sceniczną wersję *Carmina Burana* Orffa. Ma w dorobku udział w światowym prawykonaniu opery Osvaldasa Balakauskasa *La lointaine* (Daleka) na festiwalu Warszawska Jesień (utwór zarejestrowany przez Program 2 TVP), a także prawykonania *De la vie* Piotra Mossa, *Mszy Górniczej* i *Oratorium Górniczego* Andrzeja Marko (zarejestrowanych w albumie cd dla firmy DUX). Brał udział w nagraniu płyty *Pieśni Eucharystyczne w hołdzie Ojcu Świętemu Janowi Pawłowi II* oraz albumu *Małgorzata Walewska i Przyjaciele – The Best Polish Singers* (DUX).

ARTUR RUCIŃSKI graduated from the Fryderyk Chopin Academy of Music in Warsaw, where he studied voice with Jerzy Knetig. He developed his skills under the guidance of Kaludi Kaludov. He is a prizewinner of the International Opera Competition in Lviv (2003), the 'Belvedere' Competition in Vienna (2002) and the Adam Didur Competition in Bytom (2000).

He has been a soloist with the Warsaw Chamber Opera since 2001, appearing in major roles in Mozart's operas. Foreign tours with the company have taken him to France, Spain, Italy, Switzerland, Germany, Holland and Japan. In 2002 he made his debut at the Grand Theatre – National Opera in Warsaw in the title role in Tchaikovsky's *Eugene Onegin*. Recently he appeared with the same company in the *Magic Flute* (dir. Achim Freyer).

Artur Ruciński has worked with leading Polish opera directors (Maria Fołtyn, Mariusz Treliński, Marek Weiss-Grzesiński) and conductors (Kazimierz Kord, Jerzy Maksymiuk, Jacek Kaspszyk). He has given guest performances in Varna (*La Bohème*), Tokyo (Bunka Kaikan theatre), Lviv (*Pagliacci* by Leoncavallo) and the Aphrodite Festival in Paphos, Cyprus (*Turandot*). He has also developed a career on the concert platform, in works by Bach, Mozart, Beethoven, Mahler, Fauré, Britten and Orff (*Carmina Burana* for Bulgarian Television).

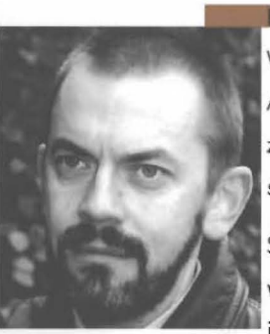
He has taken part in the world premiere of Osvaldas Balakauskas's opera *La lointaine* at the 'Warsaw Autumn' Festival (2002) and in the first performances of *De la vie* by Piotr Moss, and of A. Marko's *Miners' Mass* and *Miners' Oratorio* (recorded live on the DUX Label). His discography also includes *Eucharistic Songs in Tribute to Pope John Paul II*.

MONIKA LEDZION początkowo uczyła się gry na skrzypcach w Rzeszowie, a później podjęła studia wokalne w warszawskiej Akademii Muzycznej, którą ukończyła w klasie Haliny Słonickiej (2000). Uczestniczyła w kursach mistrzowskich prowadzonych przez Rusko Ruskova i Stefanię Toczyską. Po ukończeniu studiów została solistką Warszawskiej Opery Kameralnej, gdzie objęła liczne partie Mozartowskie. W 2002 r. występowała gościnnie na scenie Opery Krakowskiej w plenerowym przedstawieniu na zamku w Niepołomicach, a rok później na scenie Opera Nova w Bydgoszczy. W latach 2004–06 pojawiła się na scenie Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, m.in. jako solistka w *Zapiskach tego, który zniknął* Leoša Janáčka (2006). Występuje także w repertuarze oratoryjno-kantatowym i pieśniarskim.

Uczestniczyła m.in. w wykonaniach *Stabat Mater* Pergolesiego, *Mszy koronacyjnej*, *Missa brevis* i *Requiem* Mozarta oraz *IX Symfonii* Beethovena. Śpiewała pieśni Brahmsa, Richarda Straussa, Schuberta, Schumanna, Mahlera, Czajkowskiego, Rachmaninowa, Moniuszki i Chopina. W listopadzie 2005 r. brała udział w wykonaniu *Polskiego Requiem* Krzysztofa Pendereckiego na zarejestrowanym przez Polskie Radio koncercie finałowym I Festiwalu Muzyki Polskiej w Krakowie.

MONIKA LEDZION started her musical education by learning the violin in Rzeszów, and then studied with Halina Słonicka at the Vocal Department of the Music Academy in Warsaw (diploma in 2000). She also participated in masterclasses given by Rusko Ruskov and Stefania Toczyska. While still a student, she made her debut at the 'Roma' Music Theatre in Warsaw (as Opinion Publique in Offenbach's *Orpheus in the Underworld*). Upon graduation, she joined the Warsaw Chamber Opera as a soloist, performing in several Mozart productions. In recent seasons at the Grand Theatre – National Opera in Warsaw, she has portrayed Polina in Tchaikovsky's *The Queen of Spades* (2004) and other operatic parts.

A versatile singer, she feels equally at home in songs, oratorios and cantatas. Her engagements have included Pergolesi's *Stabat Mater,* Mozart's *Coronation Mass*, *Missa brevis* and *Requiem*, Beethoven's *Symphony No. 9* and songs by Brahms, Richard Strauss, Schubert, Schumann, Mahler, Tchaikovsky, Rachmaninov, Moniuszko and Chopin. In November 2005, she performed in Krzysztof Penderecki's *Polish Requiem* during the 1st Festival of Polish Music in Kraków (recorded by Polish Radio).



PIOTR ŁYKOWSKI w 1989 r. ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną we Wrocławiu w klasie śpiewu Eugeniusza Sąsiadka. Na III Konkursie Sztuki Wokalnej im. Ady Sari w Nowym Sączu (1988) zdobył I Nagrodę i trzy wyróżnienia specjalne (m.in. za wirtuozerię). Doskonalił swe umiejętności na wielu kursach interpretacyjnych i mistrzowskich w kraju i za granicą, m.in. u Paula Esswooda, Richarda Wistreicha i Nelli Anfuso.

Specjalizuje się w muzyce renesansu i baroku, głównie kantatowo-oratoryjnej: ma w swoim repertuarze blisko sto takich partii. Współpracował z wieloma solistami i zespołami muzyki dawnej, filharmoniami i orkiestrami kameralnymi oraz z teatrami operowymi (Warszawska Opera Kameralna, Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, Teatr Wielki w Poznaniu, Teatr Wielki w Łodzi, Opera Śląska w Bytomiu, Opera Wrocławska).

Brał udział w polskich prapremierach oper Claudia Monteverdiego – *Orfeusz*, *Powrót Ulisessa* i *Koronacja Poppei*, a także w polskich premierach scenicznych *Raju Utraconego* Krzysztofa Pendereckiego, *Echnatona* Philippa Glassa i *Potopu* Igora Strawińskiego. Specjalnie dla Piotra Łykowskiego powstały role teatralne w autorskich spektaklach Jerzego Grzegorzewskiego: *Złowiony*, *Sonata epileptyczna* i *Jagogogo...*

z muzyką Stanisława Radwana. Zrealizował wiele nagrań radiowych, telewizyjnych i płytowych. Jest prawykonawcą muzyki Zbigniewa Preisnera do filmu *De Aegypto* oraz *Requiem dla mojego przyjaciela*. Jako solista, kameralista (również chórmistrz) koncertował w krajach Europy i w Kanadzie, także na międzynarodowych festiwalach muzycznych. Od 1992 r. prowadzi klasę śpiewu solowego we Wrocławskiej Akademii Muzycznej. Od 2004 ma tytuł profesora. W 2002 został wybrany i powołany na stanowisko Dziekana Wydziału Wokalnego swej uczelni. Od 1994 r. jest także nauczycielem w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia we Wrocławiu, gdzie prowadzi klasę śpiewu solowego.

Od kilku lat prowadzi zajęcia seminaryjne na kursach interpretacyjnych, jest też zapraszany jako juror do konkursów wokalnych.

PIOTR ŁYKOWSKI studied with Eugeniusz Sąsiadek at the Music Academy in Wrocław, gaining a diploma with distinction in 1989. He won First Prize and three special honourable mentions (including for vocal virtuosity) at the 3rd Ada Sari Competition in Nowy Sącz (1988). He developed his skills at masterclasses in Poland and abroad (under the guidance of Paul Esswood, Richard Wistreich and Nella Anfuso).

He specializes in Renaissance and Baroque music. His repertoire includes almost one hundred parts in oratorios and cantatas. He has worked closely with many soloists, early music and chamber ensembles, symphony orchestras and opera companies (the Warsaw Chamber Opera, the Grand Theatre – National Opera in Warsaw, the Grand Theatres in Poznań and Łódź, the Silesian Opera in Bytom, the Wrocław Opera). He has sung in the Polish premières of Claudio Monteverdi's *Orfeo*, *Il ritorno d'Ulisse in patria* and *L'incoronazione di Poppea*, as well as of Krzysztof Penderecki's *Paradise Lost* and *Echnaton* by Philipp Glass.

He has made numerous recordings for radio and television, as well as on various labels (including Handel's *Messiah*, Marcin Mielczewski's *Vocal Concertos*, Grzegorz Gerwazy Gorczycki's *Completorium* Józef Elsner's *Passion*, Jacopo Peri's *Euridice*, Schumann's *Dichterliebe*). Foreign tours, as a soloist and a member of chamber ensembles and choirs, have taken him throughout Europe and to Canada, including many prestigious festivals.

Piotr Łykowski has pursued a teaching career ever since his final year at the Wrocław Music Academy. Initially an assistant at the Vocal Department, he has been in charge of a solo singing class since 1992. In 2002 he was elected as Dean of the Vocal Department and in 2004 was appointed Professor. He also teaches at the Secondary Music School in Wrocław.

He also gives masterclasses and sits on the juries of international vocal competitions. He is a Board Member of the Polish Association of Vocal Teachers and of the Lower Silesian Branch of the Polish Musicians' Association.

KRZYSZTOF KUR w 1996 r. ukończył z wyróżnieniem studia na Wydziale Wokalnym Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie śpiewu Kazimierza Pustelaka. W tym samym roku zdobył też dyplom warszawskiej Szkoły Głównej Handlowej.

Od 1988 r. jest solistą i managerem Filharmonii im. Romualda Traugutta – grupy śpiewaków, muzyków i aktorów propagującej polską muzykę, w szczególności pieśni patriotyczne. Od 1999 r. po śmierci jej założyciela, Tadeusza Kaczyńskiego, kieruje wraz z Ryszardem Cieślą Fundacją Filharmonii im. Romualda Traugutta. Jako jej dyrektor jest organizatorem Letnich Festiwali Pieśni Kompozytorów Polskich, Festiwali Pieśni Europejskiej, Wieczorów z Poezją Polską oraz Festiwalu Pasyjnego „Crucifixus est".

Od 1991 r. jest solistą Warszawskiej Opery Kameralnej. Ma w repertuarze wiele partii w operach Mozarta, Rossiniego, Donizettiego, Czajkowskiego i Verdiego, jak i w operach barokowych – Monteverdiego, Periego i Lully'ego. Kreował również partię Harlekina w operze *Der Kaiser von Atlantis* Viktora Ullmanna.

Współpracował jako solista z Teatrem Wielkim w Warszawie, Filharmonią Narodową i in. filharmoniami krajowymi. Brał udział w festiwalach zagranicznych: Rosenheimer Operntage 1997 (Niemcy) i Tiroler Festspiele Erl 1998 (Austria). W 1998 r. wziął udział w dwóch koncertowych wykonaniach *Złota Renu* Wagnera (jako Mime), które odbyły się w Teatro di San Carlo w Neapolu pod dyrekcją Gustava Kuhna. Nagranie z tych koncertów ukazało się na płytach cd firmy Arte Nova Classics (1999).

Dokonał licznych nagrań płytowych i dla Polskiego Radia. Wystąpił w kilku programach muzycznych zrealizowanych przez Telewizję Polską. Koncertował na estradach Niemiec, Holandii, Francji, Włoch, Hiszpanii, Austrii, Szwajcarii, Stanów Zjednoczonych, Kanady, Libanu i Japonii. Był asystentem reżysera Ryszarda Peryta przy realizacji kilku oper w Warszawskiej Operze Kameralnej. Od września 2005 r. pełni funkcję zastępcy dyrektora naczelnego tej sceny operowej.

KRZYSZTOF KUR studied with Kazimierz Pustelak at the Vocal Department of the Music Academy in Warsaw, gaining a diploma with distinction. He also graduated from the Warsaw School of Economics.

Since 1988 he has been a soloist and manager of the Romuald Traugutt Philharmonic, a group of singers, musicians and actors which focus on the promotion of Polish music, particularly of the patriotic character. After the death of Tadeusz Kaczyński, the group's founder, Krzysztof Kur became the director of the Foundation of the Romuald Traugutt Philharmonic. In this capacity, he was the organizer of the Summer Festival of Songs by Polish Composers, the Festival of the European Song, Polish Poetry Soirées and the 'Crucifixus est' Passion Festival.

Since 1991 he has been a soloist of the Warsaw Chamber Opera with which he has performed numerous roles in operas by Mozart, Rossini, Donizetti, Tchaikovsky, Verdi, Monteverdi, Peri and Lully. He has also portrayed Harlequin in *Der Kaiser von Atlantis* by Viktor Ullmann.

He has appeared as a guest artist with the Grand Theatre – the National Opera in Warsaw, the Warsaw Philharmonic and other Polish orchestras. He has performed at international festivals including the Rosenheimer Operntage in Germany (1997, Manostatos in Mozart's *The Magic Flute*) and the Tiroler Festspiele Erl in Austria (1998, Mime in Wagner's *Das Rheingold*). He has taken part in two concert performances of *Das Rhaingold* at the Teatro di San Carlo in Naples under the direction of Gustav Kuhn (released on cd by Arte Nova Classics in 1999). Cd catalogue also includes Karol Szymanowski's *Kurpian Songs*, Józef Elsner's *Passio Domini Nostri Jesu Christi* (live recording conducted by Jacek Kaspszyk), Krzysztof Knittel's *St Matthew Passion* (cond. Agnieszka Duczmal), works by Marcin Mielczewski and Polish patriotic songs connected with the regaining of independence in 1918. In addition to Germany and Italy, he has performed in Holland, France Spain, Austria, Switzerland, the United States, Canada, Lebanon and Japan.

JOANNA CORTÉS urodziła się w Warszawie, w rodzinie kultywującej tradycje muzyczne od wielu pokoleń. Studia wokalne ukończyła z wyróżnieniem w Akademii Muzycznej we Wrocławiu (1980), kontynuowała w Niemczech oraz we Włoszech (Accademia Chigiana). Jest solistką Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie.

Ma w repertuarze wielkie role sopranowe i mezzosopranowe, w tym tytułową w *Salome* Richarda Straussa (1999) i Zyglindę w *Walkirii* Wagnera (2000), ponadto partie Matki Joanny w *Diabłach z Loudun* Krzysztofa Pendereckiego, Roksany w *Królu Rogerze* Karola Szymanowskiego, Chryzotemis w *Elektrze* Mikisa Theodorakisa (prapremiera w Luksemburgu w 1995 r.) i inne. Jako Tosca odniosła sukces w nowojorskiej National Grand Opera pod dyr. Antona Coppoli (grudzień 1990). Jej Abigail w *Nabucco* Verdiego na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi uznano za najciekawsze osiągnięcie sezonu 1987/1988 i wyróżniono nagrodą Srebrnego Pierścienia.

Za rolę Carmen, jako najlepszą rolę kobiecą w sezonie 1991/92 otrzymała Złotą Maskę, przyznaną przez łódzkich recenzentów teatralnych. Współpracowała z Krzysztofem Pendereckim biorąc udział w wykonaniach jego *Dies Irae*, *Polskiego Requiem*, *Te Deum* i *Diabłów z Loudun*. Śpiewała z Placido Domingo podczas koncertu w Zabrzu w 1992 r. (duet z *Carmen*). Prowadzi również działalność koncertową w kraju i za granicą.

JOANNA CORTÉS was born in Warsaw into a family of long musical traditions. She graduated with honours from the Academy of Music in Wrocław (1980) and developed her skills in Germany and Italy (Accademia Chigiana). She is a soloists with the Grand Theatre – National Opera in Warsaw. Her most acclaimed soprano and mezzo-soprano roles include Lady Macbeth in Verdi's *Macbeth*, Abigail in Verdi's *Nabucco*, Adalgiza in Bellini's *Norma* and the title roles in Richard Strauss's *Salome*, Puccini's *Tosca*, Moniuszko's *Halka*, Giordano's *Fedora* and Bizet's *Carmen*. She has sung Siegliende in Wagner's *Die Walkure* at the Warsaw's National Opera (1999, 2000).

Her repertoire also includes the parts of Prioress Jeanne (Penderecki's *The Devils of Loudun*), Roxana (Szymanowski's *King Roger*), and Chrysothemis (Theodorakis' *Electra*,

world première in Luxembourg by the Grand Theatre from Poznań). She scored a major success as Tosca at the National Grand Opera in New York (1990, cond. Anton Coppola). Her portrayal of Abigail in *Nabucco* at the Grand Theatre in Łódź was recognized as the most interesting artistic achievement of the 1987/88 season (the Silver Ring award). For her Carmen, the best female part in the 1991/92 season, she received the Golden Mask award from Łódź theatre critics. She has worked closely with Krzysztof Penderecki in the performances of his *Dies Irae*, *The Polish Requiem*, *Te Deum* and *The Devils of Loudun*. She appeared alongside Placido Domingo at a charity concert in Zabrze, Poland (1992). She has also developed a concert career in Poland and abroad.

AGNIESZKA DĄBROWSKA pochodzi z rodziny o tradycjach muzycznych. Ukończyła Wydział Wokalno-Aktorski warszawskiej Akademii Muzycznej, w klasie Krystyny Szostek-Radkowej. Po studiach podjęła współpracę z Teatrem Wielkim w Łodzi, biorąc udział w jego występach gościnnych w Austrii, Belgii, Holandii, Niemczechi Szwajcarii.

W 1993 r. rozpoczęła współpracę z Teatrem Wielkim – Operą Narodową w Warszawie. Śpiewała mezzosopranową partię w inscenizowanym wykonaniu *Symfonii tysiąca* Mahlera, Cześnikową w *Strasznym dworze* Moniuszki, Amneris w *Aidzie* Verdiego, Lubow w *Mazepie* Czajkowskiego, Diakonissę w *Królu Rogerze* Szymanowskiego, Filipownę w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego.

Prowadzi także działalność koncertową, wykonując pieśni i repertuar oratoryjny. W 1999 r. wystąpiła z recitalami wokalnymi w Pradze i w Londynie. Ma również na swoim koncie wiele nagrań dla radia i telewizji.

AGNIESZKA DĄBROWSKA comes from a musical family. She is a graduate of the Music Academy in Warsaw, where she studied with Krystyna Szostek-Radkowa. She made her solo debut as a student in Bach's *Magnificat*. Upon graduation, she joined the company of the Grand Theatre in Łódź, appearing in Richard Strauss's *Der Rosenkavalier* (Octavian), Penderecki's *The Devils of Loudun* (Prioress Jeanne) and Verdi's *Aida* (Amneris), both in the company's home base and on tour (Austria, Belgium, Holland, Germany, Switzerland).

In 1993 she started regular performances with the the Grand Theatre – National Opera in Warsaw. Her engagements with this company have included Dorotea in the Polish concert première of Verdi's *Stiffelio*, Amneris in *Aida*, Lubov in Tchaikovsky's *Mazeppa*, the Cup-Bearer's Wife in Moniuszko's *The Haunted Manor*, Deaconess in Szymanowski's *King Roger*, Filippevna in Tchaikovsky's *Eugene Onegin* and the mezzo-soprano part in a stage production of Mahler's *The Symphony of a Thousand*.

She has also developed a career in songs and oratorios repertoire. She has given song recitals in Prague and London. She has made numerous recordings for radio and television.

GOSIA BACZYŃSKA w 1996 r. ukończyła Akademię Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Rok później otworzyła własną pracownię i od tego czasu zajmuje się profesjonalnie projektowaniem mody. W 2000 r. we Wrocławiu zaprezentowała swą pierwsza autorską kolekcję. Od 2002 r. mieszka i tworzy w Warszawie.

Projekty Gosi Baczyńskiej systematycznie ukazują sie na łamach magazynów dla kobiet („Elle", „Twój Styl", „Pani", „Viva", „Gala"). Ubiera gwiazdy i kobiety biznesu, a w pokazach jej kolekcji biorą udział światowej sławy modelki W 2004 i 2005 r. magazyn „Elle" przyznał jej tytuł projektanta roku, ten sam tytuł przyznał jej również magazyn „Exlusive" (2005). W 2003 r. w Lizbonie reprezentowała Polskę podczas gali akcesyjnej z okazji rozszerzenia Unii Europejskiej. Uczestniczyła również w podobnych uroczystościach w Berlinie.

GOSIA BACZYŃSKA graduated from the Fine Arts Academy in Wrocław in 1996. A year later she started her own design business and ever since has worked as a professional fashion designer. In 2000 in Wrocław she presented her own fashion show for the first time. Since 2002 she has been living and working in Warsaw.

Gosia Baczyńska's designs appear regularly on the pages of women's magazines ('Elle', 'Twój Styl', 'Pani', 'Viva', 'Gala'). She creates clothes for celebrities and business women, and world-famous models take part in her fashion shows. In 2004 and 2005 the magazine 'Elle' awarded her the title of Designer of the Year, as did the magazine 'Exclusive' (2005). In 2003 in Lisbon she represented Poland during the accession gala on the occasion of the expansion of the European Union. She also participated in a similar celebration in Berlin.

WOJCIECH DZIEDZIC studiował na wydziale mody Gerrit Rietveld Akademie w Amsterdamie, Arnhem Institute oraz Central St Martin's School of Art and Design w Londynie. Pracował dla domów mody Jil Sander i Alberta Feretti. Jego prace były prezentowane na wystawach i w muzeach w Amsterdamie, Maastricht, Paryżu i Rzymie. Zaprojektował kostiumy do przedstawień North Carolina Dance Theatre, Showroom MAMA w Rotterdamie, Hooge School voor Kunsten Eindhoeven.

Do ostatnich jego osiągnięć należą projekty kostiumów do oper *Dziecko i czary* oraz *Godzina hiszpańska* Ravela (Royal College of Music w Londynie) oraz do przedstawienia Grzegorza Jarzyny *Don Giovanni* (Teatr Rozmaitości Warszawa).

WOJCIECH DZIEDZIC studied at the Fashion Department of the Gerrit Rietveld Akademie in Amsterdam, at the Arnhem Institute and at the Central St Martin's School of Art and Design in London. He has worked for the fashion houses of Jil Sander and Alberto Feretti. His designs have been shown at exhibitions and museums in Amsterdam, Maastricht, Paris and Rome. He designed the costumes for the show *Pomp* at the North Carolina Dance Theatre, *Bib* for the Showroom MAMA in Rotterdam, and *Troilus and Cressida* for the Hooge School voor Kunsten Eindhoeven.

Among his most recent achievements are costume designs for Ravel's *L' enfant et les sortilèges* and *L' heure espagnole* (Royal College of Music in London) and for Grzegorz Jarzyna's staging of *Don Giovanni* (Teatr Rozmaitości Warszawa).

POLSKA ORKIESTRA RADIOWA Zaraz po zakończeniu II Wojny Światowej, w 1945 roku, skrzypek i dyrygent Stefan Rachoń założył orkiestrę, która spełniać miała wielorakie zadania. W praktyce lwią część repertuaru stanowiła muzyka popularna, często nawet rozrywkowa. Do podstawowych obowiązków zespołu należało dokonywanie nagrań archiwalnych dla Polskiego Radia i Telewizji, które stanowiły wówczas jedną instytucję. Nie można zapomnieć też o publicznych występach podczas uroczystych koncertów i festiwali. Tak było przez trzydzieści lat.

W połowie lat siedemdziesiątych w profilu artystycznym orkiestry zaczęły zachodzić istotne zmiany. Pojawili się nowi dyrygenci, pełniący również funkcje dyrektorów artystycznych. W latach 1976–1980 na czele orkiestry stał Włodzimierz Kamirski. Konsekwentnie wprowadzał nowy repertuar, dążąc do przekształcenia zespołu w orkiestrę symfoniczną. Dzieło jego kontynuował Jan Pruszak (1980–1988), potem Mieczysław Nowakowski (1988–1990). Za kadencji Tadeusza Strugały (1990–1993) orkiestra uzyskała dzisiejszą nazwę i przeniosła się z niezbyt wygodnego studia M-1 przy ul. Myśliwieckiej do nowej siedziby przy ul. Woronicza. Zaczęła nagrywać i występować w nowej sali koncertowej Polskiego Radia, która wkrótce uzyskała zaszczytne miano Studia im. Witolda Lutosławskiego. Studio, w którym miejsca może zająć ponad czterystu słuchaczy, wyposażone jest w nowoczesną aparaturę, umożliwiającą nagrania i transmisje radiowe koncertów. Zasłynęło daleko poza granicami Polski swoją wspaniałą, niepowtarzalną akustyką.

W roku 1993 szefem artystycznym Polskiej Orkiestry Radiowej został Wojciech Rajski. Obejmując Polską Orkiestrę Radiową odnowił zespół i zorganizował specjalne przesłuchania i egzaminy, w efekcie których zaangażował wielu młodych, pełnych entuzjazmu muzyków. Do codziennych obowiązków orkiestry należą nagrania archiwalne dla Polskiego Radia oraz koncerty publiczne w Studiu Lutosławskiego. Gdy czas na to pozwala, Polska Orkiestra Radiowa wyrusza w podróże artystyczne poza granice kraju. Gościła między innymi we Francji, Włoszech, Szwajcarii, Szwecji, Holandii, Luksemburgu, Austrii, Hiszpanii, Niemczech i Czechach wszędzie spotykając się z gorącym przyjęciem publiczności i uznaniem krytyków muzycznych. Na przykład 8 maja 1995 roku zespół uczestniczył w galowym koncercie w Darmstadt z okazji 50. rocznicy zakończenia II Wojny Światowej. Z niemieckimi solistami i połączonymi chórami z Polski i Niemiec, w obecności Krzysztofa Pendereckiego wykonano jego *Pasję według Św. Łukasza*. We Włoszech orkiestra wystąpiła m.in. w słynnym mediolańskim teatrze La Scala, w Audytorium Lingotto w Turynie, w Holandii w sali Concertgebouw w Amsterdamie, w Niemczech w Alte Oper we Frankfurcie, a także w wielu innych znakomitych, renomowanych salach koncertowych Europy. Polska Orkiestra Radiowa brała udział w wydarzeniach promujących kulturę polską, zarówno w kraju jak

i za granicą – w Sali Ratusza w Sztokholmie inaugurowała obchody Roku Polskiego w Szwecji, z okazji 10-lecia nawiązania stosunków dyplomatycznych pomiędzy Polską a Litwą dwukrotnie koncertowała w sali Filharmonii Wileńskiej, w dniu Święta Narodowego 11 listopada 2002 r. występowała w Operze Lwowskiej; w jej wykonaniu zabrzmiały utwory Wojciecha Kilara podczas wręczeniu kompozytorowi „Złotego Berła" – nagrody Fundacji Kultury Polskiej i podczas Gali Koncertowej na Targach Muzycznych Midem w Cannes. 22 czerwca 2004 w sali Filharmonii Narodowej w Dublinie Polska Orkiestra Radiowa pod dyrekcją Jana Krenza wykonała utwory Chopina, Wieniawskiego i Moniuszki podczas koncertu galowego „Warszawa bliżej niż myślisz". Dnia 3 października 2005 w Théâtre Royal de la Monnaie w Brukseli Polska Orkiestra Radiowa pod dyrekcją Wojciecha Rajskiego brała udział w koncercie galowym „Dziękujemy Europie" podsumowującym obchody 25-lecia powstania Solidarności, a 11 listopada 2005 w Filharmonii Krakowskiej pod dyrekcją Jerzego Maksymiuka w uroczystym koncercie podczas I Festiwalu Muzyki Polskiej.

Repertuar Polskiej Orkiestry Radiowej wciąż rozszerza się, co znajduje odzwierciedlenie w wydawnictwach płytowych Polskiego Radia oraz tak znanych firm jak EMI Classic, KOCH, CPO i Olympia. Orkiestra również nagrywa muzykę filmową, koncertowała pod dyrekcją Maurice Jarre, Micheala Kamena, Ennio Morrricone i Michela Legranda wykonując ich kompozycje.

THE POLISH RADIO SYMPHONY ORCHESTRA has a history dating back to 1945, when Stefan Rachoń, the violinist and conductor, established an orchestra which was to fulfil a wide range of tasks. In practice, the lion's share of the repertoire was popular and light music. Making archive recordings for Polish Radio and TV, which for many years functioned as a single institution, was one of the orchestra's main tasks. It also performed during various gala concerts and festivals. After three decades, the ensemble's successive conductors and artistic directors gradually changed its profile into a classical symphony orchestra. In the years 1976–1980 Włodzimierz Kamirski considerably expanded the repertoire. His efforts were continued by Jan Pruszak and Mieczysław Nowakowski. During the four-year stint by Tadeusz Strugała, the ensemble was given its present name and moved from the rather obsolete M-1 Studio in Myśliwiecka Street to a brand-new Polish Radio Concert Hall, which was soon named after the great composer Witold Lutosławski. With an auditorium seating over 400, the Hall boasts the latest in recording and broadcast equipment. It has also achieved wide recognition outside Poland with its excellent and unique acoustics. In 1993, the Polish Radio Symphony Orchestra was taken over by Wojciech Rajski. He organized a series of auditions and tests for prospective members in the wake of which he rejuvenated the orchestra by engaging many up-and-coming enthusiastic musicians. The day-to-day activity of the orchestra comprises archive recordings for Polish Radio and public concerts in the Witold Lutosławski Concert Hall. Foreign tours have taken the ensemble to France, Switzerland, Spain, Austria, Sweden, Italy and Germany. In all these countries, it was warmly received and critically acclaimed. On 8 May 1995, the Polish Radio Symphony Orchestra took part in a gala concert in Darmstadt marking the 50th anniversary of the end of World War Two. The programme of the concert featured

Penderecki's *St Luke Passion* (performed, in the composer's presence, by combined Polish and German choral forces). The orchestra has appeared in many prestigious venues in Europe, including Milan's La Scala, the Concertgebouw in Amsterdam, Alte Oper in Frankfurt, Philharmonie in Koeln and Duesseldorf, and Auditorium Lingotto in Torino. The past few years have seen a further expansion of the repertoire, reflected in the orchestra's growing discography on the Polish Radio label as well as on EMI Classic, KOCH, CPO, and Olympia. Recently, the Polish Radio Symphony Orchestra has also recorded film music and appeared under the baton of Maurice Jarre, Michael Kamen, Ennio Morricone and Michel Legrand in concerts featuring their music.

Koordynator projektu / Project Coordinator
Andrzej Majerski

Centrum Sztuki STUDIO im. Stanisława Ignacego Witkiewicza
Pałac Kultury i Nauki, Pl. Defilad 1, 00-901 Warszawa
Tel. +48 22 620 47 70
Fax +48 22 620 01 38, 620 43 69
www.teatrstudio.pl

Redakcja programu / Programme Editor
Ewa Bułhak

Opracowanie graficzne / Graphic Design
Zuzanna Lipińska

Przekłady na język angielski / English translation
Teresa Ossowska

Przekład na język francuski / French translation
Małgorzata Morek

Przekład na język niemiecki / German translation
Wolfgang Jöhling

Materiały biograficzne z książki programowej
Festiwalu Warszawska Jesień
Biographic materials from the programme publication
of the Warsaw Autumn Festival

Witold Gombrowicz, str. 6 / Witold Gombrowicz, page 6
Foto / Photo : **Bohdan Paczowski**

Zygmunt Krauze, str. 14, 60 i zdjęcia z prób /
Zygmunt Krauze, page 14, 60 and rehearsal photos
Foto / Photo : **Jan Bebel**

Na okładce wykorzystano fragment plakatu **Ewy Kochańskiej** /
A fragment of **Ewa Kochańska**'s poster has been used in the cover design

DZIĘKUJEMY

Firmie ***OLYMPUS POLSKA***
(ul. Świętojerska 5/7, 00-236 Warszawa, tel. +44 22 860 00 77)
za przygotowanie i bezpłatne przekazanie wystawy fotograficznej autorstwa Jana Bebela

Firmie ***NONNA & SONS Sp. z o. o.****, ekspertowi w branży dekoracyjnej*
(ul. Fabryczna 5, 43-100 Tychy, tel. +44 32 782 74 77)
za pomoc w dostarczeniu materiałów do realizacji scenografii przedstawienia

PREZYDENT
WARSZAWY

STUDIO
CENTRUM SZTUKI IM. STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

TEATR NARODOWY

POLSKIE
WYDAWNICTWO
AUDIOWIZUALNE

POLSKIE RADIO

WARSZAWSKA JESIEŃ 2006

OLYMPUS