Jan Chęciński • Stanisław Moniuszko

STRASZNY DWÓR

TEATR WIELKI W ŁODZI

60 LAT OPERY W ŁODZI

HONOROWY PATRONAT
PREZYDENTA RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ
BRONISŁAWA KOMOROWSKIEGO

Wierzcie rycerze
Na nic pancerze,
Na nic się tarcze zdały!

Przez stal, żelazo,
W serce się wrażą
Kupida ostre strzały!

Henryk Sienkiewicz,
Pan Wołodyjowski, rozdz. VI

Teatr Wielki w Łodzi

Sezon XLVIII 2014/2015

60 LAT OPERY W ŁODZI

DYREKTOR NACZELNY WOJCIECH NOWICKI

STANISŁAW MONIUSZKO

STRASZNY DWÓR

OPERA W CZTERECH AKTACH

do słów

JANA CHĘCIŃSKIEGO

Opracowanie programu, ikonografia i grafika Józef Baliński

premiera: sobota, 18 października 2014

STRASZNY DWÓR

OPERA W CZTERECH AKTACH

do słów

JANA CHĘCIŃSKIEGO

muzyka

STANISŁAW MONIUSZKO

prapremiera: Warszawa, 28 września 1865

poprzednie realizacje w Łodzi:
1954: Władysław Raczkowski, Jerzy Merunowicz;
1967: Zygmunt Latoszewski, Mieczysław Wojciechowski, Antoni Majak;
1978: Bohdan Wodiczko, Sławomir Żerdzicki;
1985: Aleksander Tracz, Sławomir Żerdzicki (wznowienie)

kierownictwo muzyczne	PIOTR WAJRAK
reżyseria i inscenizacja	KRYSTYNA JANDA
dekoracje	MAGDALENA MACIEJEWSKA
kostiumy	DOROTA ROQUEPLO
choreografia	EMIL WESOŁOWSKI
reżyseria świateł	KATARZYNA ŁUSZCZYK
przygotowanie chórów	WALDEMAR SUTRYK
asystenci dyrygenta	MACIEJ TOMASIEWICZ, MARTA KOSIELSKA
asystenci reżysera	MARIA SZCZUCKA, WALDEMAR STAŃCZUK
asystent scenografa	JOANNA KUŚ
przygotowanie dzieci ze szkoły baletowej	ANNA WŁODARCZYK-RURAK

premiera Teatr Wielki w Łodzi, sobota, 18 października 2014

STRASZNY DWÓR

POSTACI

Miecznik	ZENON KOWALSKI • STANISŁAW KUFLYUK PRZEMYSŁAW REZNER • ADAM SZERSZEŃ
Hanna	AGNIESZKA ADAMCZAK PATRYCJA KRZESZOWSKA AGNIESZKA SOKOLNICKA
Jadwiga	MONIKA KORYBALSKA • ELWIRA JANASIK ELŻBIETA WRÓBLEWSKA
Pan Damazy	KAROL BOCHAŃSKI • KRZYSZTOF MARCINIAK ŁUKASZ ZAŁĘSKI
Stefan	RAFAŁ BARTMIŃSKI • DOMINIK SUTOWICZ
Zbigniew	TOMASZ KONIECZNY • ERYK RYMANOWSKI PATRYK RYMANOWSKI
Cześnikowa	BERNADETTA GRABIAS • OLGA MAROSZEK MAŁGORZATA WALEWSKA
Maciej	ANDRZEJ KOSTRZEWSKI • ZENON KOWALSKI BARTŁOMIEJ MISIUDA
Skołuba	PIOTR NOWACKI • GRZEGORZ SZOSTAK ROBERT ULATOWSKI
Marta	ELWIRA JANASIK • DAGNY KONOPACKA • KATARZYNA PISAREK
Grześ	KRZYSZTOF DYTTUS • MARCIN CIECHOWICZ
Stara niewiasta	OLGA MAROSZEK • EWELINA HRYCAK • JUSTYNA OZDOWSKA

Luzacy. Towarzysze i żołnierze pancerni. Wieśniacy i wieśniaczki. Goście Miecznika. Myśliwi.
Pierwsza połowa XVIII stulecia. Akt I, odsłona pierwsza: w obozie, odsłona druga: w wiosce Stefana i Zbigniewa;
Akt II, III i IV: w dobrach Miecznika

Soliści • Chór • Balet • Orkiestra
Chór dziecięcy Teatru Wielkiego w Łodzi
uczniowie Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej im. F. Parnella w Łodzi

dyryguje PIOTR WAJRAK

PIOTR WAJRAK • DYRYGENT •

Dyrygent, pedagog, menedżer i trener biznesu. Formację dyrygencką uzyskał u prof. Bogusława Madeya. W latach 1995-2006 był związany z warszawskim Teatrem Wielkim-Operą Narodową, gdzie m.in. przygotował premierę *Strasznego dworu*. Prowadził spektakle w teatrach operowych Bydgoszczy, Poznania, Gdańska i Szczecina. Od 2010 r. jest częstym gościem w Operze Krakowskiej. Stale występuje w polskich filharmoniach, nagrywa. Był dyrektorem artystycznym Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej w Olsztynie w latach 2004-2008. Podczas tournée Baletu Opery Narodowej po Włoszech dyrygował orkiestrami Teatro La Fenice w Wenecji i Teatro Carlo Felice w Genui. W Teatro de Bellas Artes w Bogocie prowadził szereg przedstawień *Dziadka do orzechów* Piotra Czajkowskiego. W kwietniu 2013 r. inaugurował XX Bydgoski Festiwal Operowy nową, dobrze przyjętą przez krytykę inscenizacją *Halki* Moniuszki. Ceniony dyrygent baletowy - wielokrotnie dyrygował *Jeziorem łabędzim, Dziadkiem do orzechów, Śpiącą królewną, Don Kichotem, Romeo i Julią, Świętem wiosny, Harnasiami, Grekiem Zorbą*. Przygotował muzycznie balet *Pan Twardowski* L. Różyckiego. Przedstawienie to wyróżnione zostało *Teatralną Nagrodą Muzyczną im. Jana Kiepury*, jako najlepsza polska premiera baletowa roku 2007.
W Teatrze wielkim w Łodzi przygotował w ubiegłym sezonie premierę baletu *Oniegin*.

KRYSTYNA JANDA • REŻYSER •

Aktorka, reżyserka, felietonistka, dyrektorka artystyczna dwóch teatrów warszawskich, prezes Fundacji Krystyny Jandy Na Rzecz Kultury. Absolwentka Liceum Plastycznego i Szkoły Teatralnej w Warszawie. Ukończyła Szkołę Muzyczną I stopnia i Studium Baletowe przy Operetce Warszawskiej. Debiutowała, jako studentka, rolą Maszy w *Trzech siostrach* A. Czechowa w Teatrze TV. Na scenie dała się poznać jako Aniela w *Ślubach panieńskich* w Teatrze Ateneum i jako Dorian w *Portrecie Doriana Graya* O. Wilda w Teatrze Małym. W filmie debiutowała w *Człowieku z marmuru* A. Wajdy. Nieprzerwanie aktywna, zagrała w teatrze ponad 60 ról, z repertuaru od antyku po współczesność polską i światową. Ma w dorobku wiele monodramów, z których każdy przynosił jej artystyczny sukces. W Teatrze TV zagrała ponad 45 ról, w filmie 50. Jest laureatką licznych nagród przyznanych w Polsce i za granicą. Za rolę w *Przesłuchaniu* L. Bugajskiego otrzymała Złotą Palmę na festiwalu w Cannes oraz Medal Karola Wielkiego – za wkład w zjednoczenie Europy. Nieprzerwanie pracuje od lat 80. Gra, śpiewa, reżyseruje, prowadzi dziennik internetowy, pisuje felietony, wydaje książki i płyty. Wielokrotnie uznana została za najpopularniejszą i najwyżej cenioną aktorkę w Polsce. Okolicznościowy plebiscyt tygodnika *Polityka* przyniósł jej tytuł najwybitniejszej aktorki całego stulecia kinematografii polskiej. W 2005 roku, stworzyła jako pionierka niezależny od struktur państwowych teatr, odmieniając w istotny sposób rzeczywistość teatralną w kraju. Realizacji tych poczynań służy Fundacja Krystyny Jandy Na Rzecz Kultury, którą stworzyła i której prezesuje. Skutkiem aktywności Fundacji są dwa stworzone i kierowane przez nią teatry: Teatr Polonia i Och - Teatr. Rok obecny, 2014, w którym na zaproszenie TW w Łodzi debiutuje jako reżyser opery, przyniósł jej honorowy tytuł Człowieka Wolności 25-lecia (w dziedzinie kultury).

MAGDALENA MACIEJEWSKA • DEKORACJE •

Scenografka i kostiumolożka. Absolwentka Politechniki Warszawskiej, gdzie ukończyła architekturę, i Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie studiowała scenografię. Stworzyła ponad 150 projektów scenografii i kostiumów dla teatru, opery, filmu, wideo i produkcji telewizyjnych. W latach 1998 - 2014 związana głównie z TR Warszawa. Z Grzegorzem Jarzyną pracowała m.in. przy realizacji spektakli: *Magnetyzm serca, Historia, Doktor Faustus, Książę Myszkin, Między nami dobrze jest, Don Giovanni, Medea Project, Lew w zimie, Areteia, T. E. O. R. E. M. A. T, Fedra, Nosferatu, Gracz, L'enfant et les sortileges, Der Zwerg*.
Współpracowała z Krystianem Lupą, Agnieszką Holland, Agnieszką Glińską, Arturem Urbańskim, Michałem Ratyńskim, Andrzejem Chyrą, Krystyną Jandą, Andrzejem Seweryneem, Rudolfem Straubem, Andrzejem Żuławskim, Jackiem Borcuchem, Wojtkiem Smarzowskim, Mariuszem Trelińskim. Projektowała dla Teatru Narodowego w Warszawie, Narodowego Starego Teatru w Krakowie, dla Burgtheater w Wiedniu, Teatru w Essen, Toneelgroep w Amsterdamie, dla Opery w Lyonie, Bawarskiego Państwowego Teatru Operowego w Monachium i dla Schaubühne w Berlinie. Przedstawienia, które współtworzyła, gościły na festiwalach w Awinionie, Edynburgu, Moskwie, Berlinie, Wiedniu, Londynie, Nowym Jorku, Wilnie, Madrycie, Los Angeles, Sankt Petersburgu.

DOROTA ROQUEPLO • KOSTIUMY •

Francuska kostiumografka urodzona w 1960 roku w Neuilly we Francji. Formację zdobyła w paryskiej Szkole Projektowania Mody i Kostiumu, gdzie studiowała w latach 1982-1985. W Polsce pracuje od wielu lat. Projektuje dla teatru, filmu i dla reklamy. Ma na swym koncie kilkadziesiąt spektakli teatralnych i długi szereg filmów fabularnych. Ubierała w nich między innymi Stalina, Marię Curie-Skłodowską, Nikifora. Projektowała kostiumy do filmów: Jana Komasy (*Miasto 44, Sala samobójców*), Jana Kidawy-Błońskiego (*W ukryciu*), Krzysztofa Krauzego (*Mój Nikifor*) Łukasza Barczyka (*Hiszpanka*), Siergieja Łoźnicy (*We mgle*), Małgorzaty Łazarkiewicz (*Głęboka woda, Maraton tańca*). Jest autorką kostiumów wielu produkcji teatralnych, m.in. *Olivera* w Teatrze Rozrywki w Chorzowie w reżyserii Magdaleny Piekorz, i *Boga* w Teatrze Polonia w reżyserii Krystyny Jandy. Projektowane przez nią kostiumy zyskały wiele nagród: na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni i w Polskim Konkursie Reklamy KTR. Dwukrotnie nominowana do Orłów, otrzymała tę nagrodę za kostiumy do filmu *Młyn i krzyż* w reżyserii Lecha Majewskiego.

EMIL WESOŁOWSKI • CHOREOGAFIA •

Tancerz, choreograf, pedagog, reżyser. Absolwent Państwowej Szkoły Baletowej w Poznaniu. Pierwszy solista Polskiego Teatru Tańca, gdzie stworzył wiele kreacji w choreografiach Conrada Drzewieckiego i Teresy Kujawy. Własną twórczość choreograficzną rozpoczął w teatrach dramatycznych. Był kierownikiem baletu Opery Wrocławskiej (1979/1980), Teatru Wielkiego w Poznaniu, od roku 1982 TW w Warszawie, gdzie zrazu tańczył też role charakterystyczne: Carabosse w *Śpiącej królewnie*, Wdowę Simone w *Córce źle strzeżonej*. W latach 1985-1995 skupił się na pracy choreograficznej. W 1995 ponownie objął dyrekcję baletu Teatru Wielkiego-Opery Narodowej w Warszawie. W latach 2007-2008 był dyrektorem artystycznym Teatru Wielkiego w Poznaniu. Jest autorem wielu samodzielnych choreografii stworzonych w Teatrze Wielkim w Warszawie, w Operze Wrocławskiej, w Polskim Teatrze Tańca, w Teatrze Wielkim w Łodzi. W Teatrze Wielkim w Poznaniu, w Operze Bałtyckiej w Gdańsku (*Quattro movimenti, Trytony, Gry, Mozartiana, Legenda o Józefie, Święto wiosny, Romeo i Julia, Harnasie, Cudowny mandaryn, Powracające fale, Spartakus, Pocałunki, Chopinart, Kain i Abel*) Opracował choreografie do przedstawień Kazimierza Dejmka, Jerzego Grzegorzewskiego, Adama Hanuszkiewicza, Bohdana Hussakowskiego, Krzysztofa Zanussiego, Mariusza Trelińskiego (*Król Roger, Madama Butterfly, Otello, Don Giovanni, Dama pikowa, Andrea Chénier, Cyganeria*) Jako reżyser operowy przygotował inscenizację *Semiramidy* w TW-ON w Warszawie, *Strasznego dworu* i *Skrzypka na dachu* w Teatrze Wielkim w Poznaniu, *Barona cygańskiego* w Operze Bałtyckiej w Gdańsku. Otrzymał wiele nagród, odznaczeń i wyróżnień, m.in. Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski, Srebrny i Złoty Medal „Zasłużony Kulturze Gloria Artis", Medal Komisji Edukacji Narodowej.

KATARZYNA ŁUSZCZYK • ŚWIATŁA•

Wykształcenie i umiejętności zawodowe zdobyła studiując Wiedzę o Teatrze w Akademii Teatralnej w Warszawie i polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim. Od 2002 roku jest stałym asystentem Krzysztofa Warlikowskiego, z którym pracowała przy spektaklach: *Dybuk, Krum, Anioły w Ameryce, (A)pollonia, Koniec, Opowieści afrykańskie według Szekspira* i *Kabaret Warszawski*. Reżyserowała światła przedstawień w: TR Warszawa, Teatrze Polonia, Teatrze Narodowym, Teatrze Polskim, Teatrze Ateneum, Nowym Teatrze w W-wie, Teatrze im. S. Jaracza w Łodzi, Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie i Operze Krakowskiej, Teatrze Capitol, Teatrze Polskim i Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, w Małopolskim Ogrodzie Sztuk, Teatrze Starym w Krakowie, w Teatrze Nowym i Teatrze Wielkim w Poznaniu. Współpracowała m.in. z Agatą Dudą-Gracz (z którą przygotowała 10 spektakli), Pawłem Passinim, Małgorzatą Bogajewską, Krystyną Jandą, Bogusławem Lindą, Szymonem Kaczmarkiem, Claudem Bardouil, Markiem Kalitą, Jackiem Orłowskim, Renate Jett, Redbadem Klijnstrą, Przemysławem Wojcieszkiem, Marcinem Librem. Pracowała również jako projektant. Stale współpracuje z Centrum Nauki Kopernik w Warszawie. Projektowała oświetlenie rocznicowych spektakli w Muzeum Powstania Warszawskiego, brała udział w 4 edycjach Festiwalu *Niewinni Czarodzieje* stworzyła oprawę świetlną otwarcia Roku Herberta w Teatrze Narodowym w Warszawie.

Pas jedwabny lity, manufaktura Karola Radziwiłła lub Skarbu Radziwiłłowskiego, kierownictwo Leon Madżarski, Słuck, l. 1780-1807, wł. CMW w Łodzi

Pas z najsłynniejszej polskiej persjarni (pracowni tkającej pasy kontuszowe), działającej blisko 100 lat w Słucku. Popularność persjarni słuckiej była tak olbrzymia, iż bardzo szybko wszystkie pasy kontuszowe, tkane z jedwabiu, srebra i złota nazywano po prostu pasami słuckimi, choć miejsc ich produkcji - tylko na terenie Polski - znamy ponad 30. Pasy słuckie cechowała dobra jakość jedwabiu i kruszcowych nici. Do dzisiaj użyte w nich złoto i srebro lśnią najlepszym blaskiem. Z manufakturą słucką wiążą się nazwiska najsłynniejszych persjarzy - z rodziny Madżarskich. Pierwszym był Jana, Ormianin o węgierskich korzeniach, przybyły najpierw do Stanisławowa, a następnie do Nieświeża, by już na stałe, ok. 1767 roku, osiąść w Słucku. W 1780 roku kierownictwo persjarni objął jego syn - Leon nobilitowany w 1790 - otrzymał herb Dar. Stanisław Moniuszko jest ich potomkiem - to prawnuk Leona Madżarskiego.

Obraz 1

Późnojesienny wieczór, krótko po zakończeniu wojny. Żegnając się z druhami przed obozową gospodą, bracia Stefan i Zbigniew spontanicznie składają „śluby kawalerskie". Za nic w świecie się nie ożenią, żadna kobieta nie zmąci spokoju ich domu, żadnej nie wpuszczą nawet za próg, by nie utracić kawalerskiej swobody koniecznej, gdy ich wezwie ojczyzna. Miecze – w czasie pokoju – nieodzowne – chwacki tandem chce zamienić na lemiesze, by doprowadzić do ładu przejętą schedę.

Obraz 2

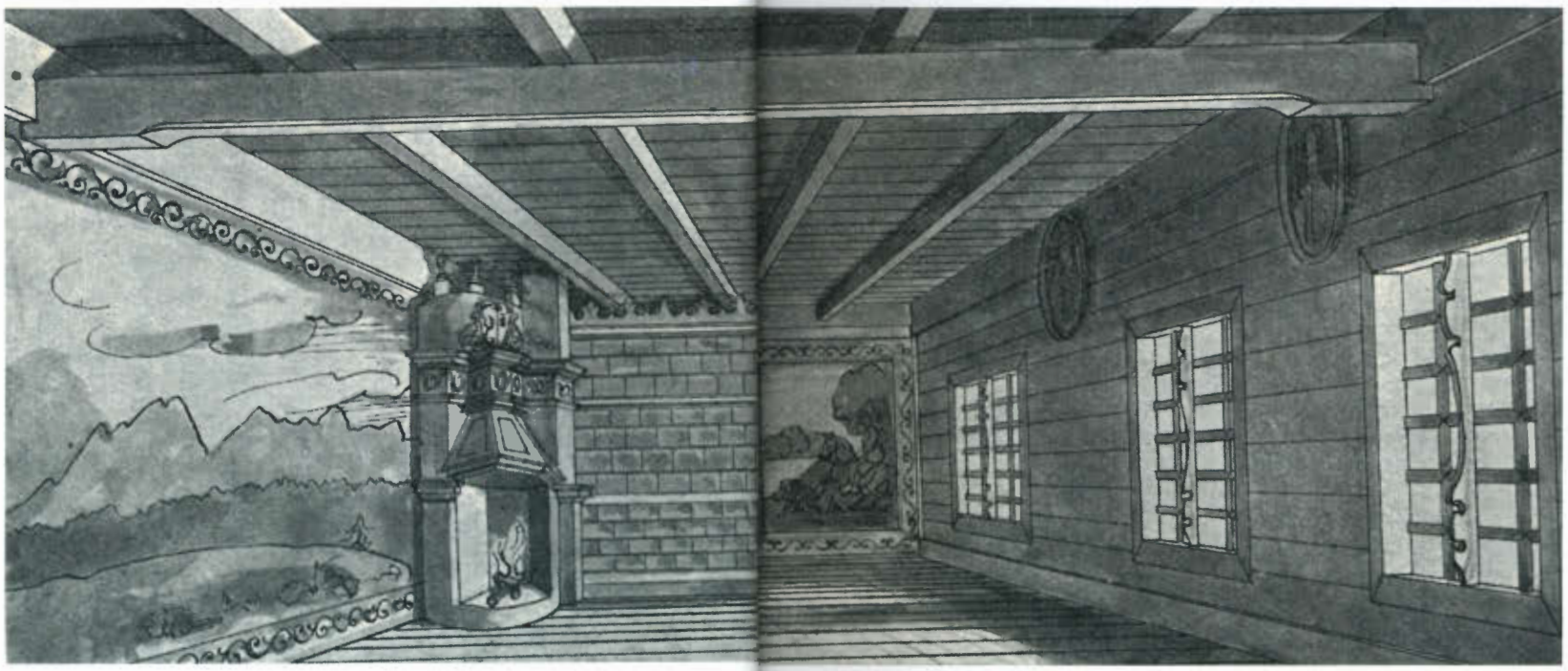
Rodzinny dwór, którego długo nie widzieli, zapach, wspomnienia, stare kąty, oddana służba – wszystko nastraja młodzieńców euforycznie, a zarazem utwierdza w postanowieniu niewpuszczenia za próg „ani jednej kobiety". „Ani pół!" – podbija ich ambitnie stary Maciej. Że to się raczej nie uda, przekonują się wszyscy już zaraz potem, gdy z kolasy, co zajechała przed dwór, sunie w ich stronę fertyczna stryjenka. Cel jej odwiedzin jest im jeszcze mniej w smak, gdyż Cześnikowa z Paprzyc przybyła uprzytomnić bratankom, że są już jakby po słowie, bo wyswatała ich właśnie z córami kumy, dała swe słowo, krótko mówiąc, sprawa jest *de facto* załatwiona i zamknięta. Śluby bratanków Cześnikowa przyjmuje jak niewydarzony żart, za to zapowiedź wizyty, jaką obaj chcą złożyć Miecznikowi, budzi w niej lęk: z powodu dwu jego cór, które są na wydaniu, i do tego ładne. By więc odwieść chłopców od tego, straszy jak umie opowiadając niestworzone historie o Kalinowskim dworze. Wszystko na próżno, bo żaden z bratanków nie myśli zmieniać zamiaru.

Dwór modrzewiowy w Smardzewie, rys. T. Nakielskiego;
Dwór modrzewiowy w Czarnożyłach za W. Łozińskim

Sylwestrowe popołudnie. Duża komnata w dworze Miecznika pełna kobiet zajętych przędziwem i haftem. Wieczorem zjadą tu goście, a nim to nastąpi panny zabijają czas wróżbami. Lany wosk może przecież wskazać, która najprędzej wyjdzie za mąż, jak też jakiego chwata dostanie za męża. Jadwiga - młodsza? starsza(?) córka Miecznika - jeszcze sama nie wie, jak by miało wyglądać jej szczęście, toteż marzy tylko o jakimś swacie, mgliście, jak dziewczę, o którym śpiewa w dumce. Wróżby wypadają pomyślnie: obu pannom pisany jest mąż, który będzie i gospodarzem i dzielnym rycerzem. Wyraźnie nie podoba się to Damazemu żywiącemu nadzieję, że to jemu dostanie się któraś z posażnych panien. Sfrancuziały Damazy jest rezydentem w domu Miecznika i jego totumfackim, zapewne kutym w prawie. Miecznikowi owa zabawa we

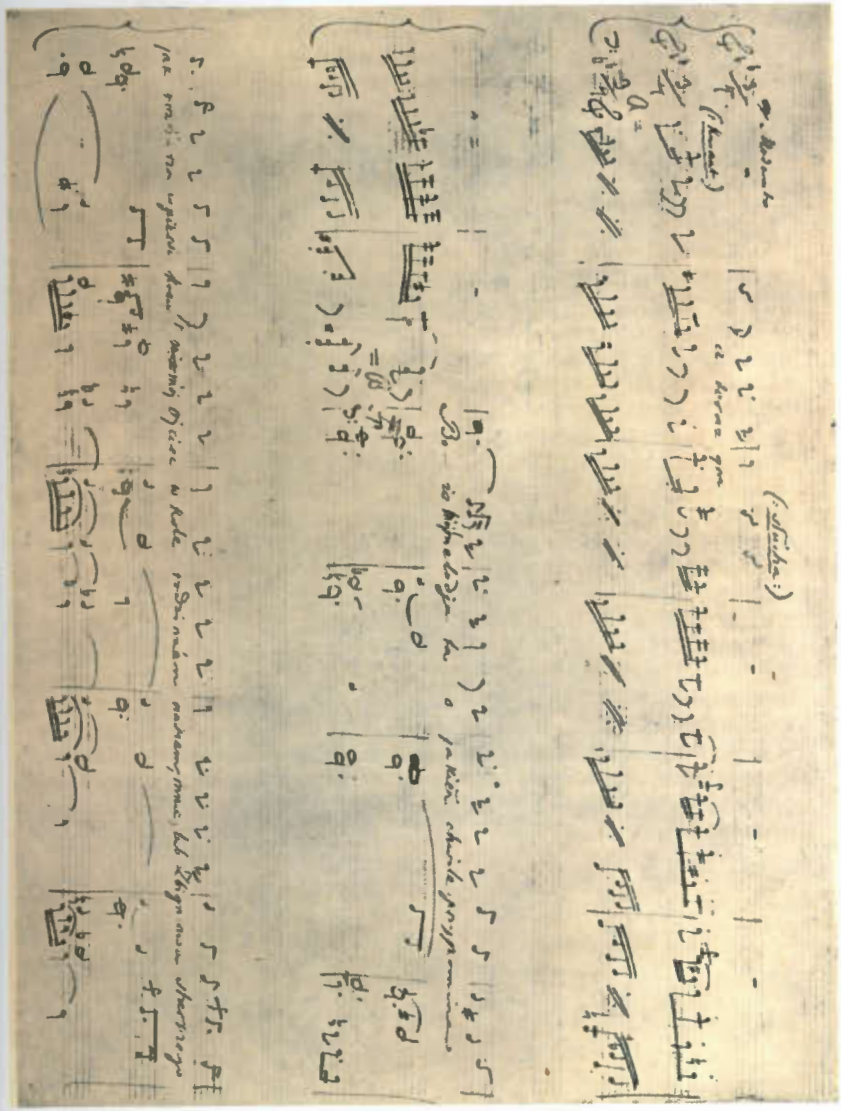
wróżby daje asumpt, by takie mrzonki grzecznie wybić mu z głowy. W polonezowej oracji, mówi bez ogródek, jakich mężów życzy sobie na zięciów, i są to słowa dla Damazego mocno przykre. Ni stąd, ni z owąd, w dworze zjawia się Cześnikowa. Najwymowniej jak umie, oczernia swoich bratanków, szydzi z ich śmiechu wartych kawalerskich ślubów, pomawia o zabobonność, tchórzostwo, zniewieściałość, niemęskość. Chce bowiem, zanim jeszcze do czegokolwiek dojdzie, udaremnić ich ewentualne konkury do miecznikówien. Jako sprytna intrygantka czuje już przecież nosem to, czego oni jeszcze nawet nie mogą przeczuć. I ma sukces, bo obie panny biorą jej oszczerstwa za dobrą monetę. Od razu naradzają się zatem, jak utrzeć gładyszom nosa. Tymczasem do dworu przybywają myśliwi ze swarliwym Skołubą i napotkanymi po drodze Zbigniewem i Stefanem.

Sala dworu w Chruszczynie Wielkiej, rekonstrukcja Kazimierz Małkowski



STRESZCZENIE • AKT III •

Późną porą Skołuba wprowadza Macieja do ponurej komnaty, strasząc wylęknionego staruszka to wiekowym zegarem, który aczkolwiek zepsuty, wygrywa podobno po nocach kuranty, to prababkami z portretów, które niekiedy lubią wychodzić z ram i błąkać się po zamku. Właśnie tu, nie gdzie indziej, Maciej ma spać, paniczom wyznaczono przyległe pokoje. Gdy jest już sam, wpada w paniczny lęk, słysząc szmer i widząc, że postaci z portretów rzeczywiście zaczynają się ruszać. Rzuca się więc do ucieczki i trafia w drzwiach na Stefana i Zbigniewa. Tych zabobonna trwożliwość Macieja co prawda bawi, mimo to Zbigniew zabiera staruszka do siebie. Stefanowi – gdy jest już sam – zmienia się nastrój. Księżycowa noc, cisza, oczy Hanny, których nie może zapomnieć, za co się karci, zegar bijący na północ, który gra poloneza znanego z dzieciństwa, wszystko to wprawia go w rozmarzenie, ożywia wspomnienia, serdecznie wzrusza. W takim stanie zastaje go Zbigniew, któremu też nie chce się spać, gdyż jemu z kolei w głowie zawróciła Jadwiga. Zwierzając się sobie z ulgą, nie mają oczywiście pojęcia, że ujawniają najsekretniejsze uczucia obu ukrytym w galerii za portretami pannom, i że te, na swój sposób po cichu wzajemnie je sobie komentują. Jest jeszcze jeden świadek zdarzenia – ukryty w zegarze Damazy. To on wprawiał jego mechanizm w ruch. Po tym, co usłyszał, ma jednak dość i opuszcza kryjówkę, co Hanna z Jadwigą przyjmują w zaskoczeniu mimowolnym okrzykiem. Stolnikowicze, czując „niewieści żart", rozbiegają się w poszukiwaniu sprawczyń, zostawiając na straży w komnacie wystraszonego, rozespanego jeszcze Macieja. W jego też ręce wpada w końcu ukryty w cieniu zegara Damazy. A gdy Stefan i Zbigniew żądają po powrocie, by się wytłumaczył, Damazy ratuje skórę kłamiąc, że sprawdzał tylko wiarygodność pogłosek o jakiejś klątwie i o „haniebnej przeszłości" kalinowskiego dworu. Skuteczny wykręt, gdyż bracia puszczają go wolno, sami zaś postanawiają natychmiast opuścić dwór.



Autograf arii z kurantem, własność WTM w Warszawie.

STRESZCZENIE • AKT IV •

Nie zdradzając powodu, bracia już z rana, „przy święcie", bo w sam Nowy Rok, szykują się do odjazdu. Hanna nie może pojąć idiotyzmu „kawalerskich ślubów" i tego, że ktoś tak niesprawiedliwie szacuje „polskie niewiasty". Damazy woli przeczekać nadciągającą burzę w bezpiecznym oddaleniu. Żegnając się z Hanną speszony Stefan wyznaje jej swoje uczucia, nie jest w stanie jednakże podać powodu odjazdu. Miecznik zaskoczony obrotem spraw, podejrzewa braci o zwyczajne tchórzostwo, czym oburza Macieja do tego stopnia, że ten bez ogródek rąbie mu w twarz wszystko, co nawygadywał Damazy. Miecznik chce go wziąć zaraz na spytki, ale dowiaduje się, że Damazy uciekł. Do dworu tymczasem zjeżdża w brzęku i wrzawie kulig. Wśród rozbawionego towarzystwa jest schwytany w drodze zamaskowany Damazy. By ratować skórę, kręci coś o miłości do którejś z miecznikówien, ale widząc groźne miny Stefana i Zbigniewa, nie ma odwagi wskazać jej z imienia. I znów ma szczęście, bo bracia naraz kolejno zwracają się do Miecznika z prośbą by im oddał swe córy za żony. Ten błogosławiąc obu parom, może wreszcie wyjaśnić, dlaczego dwór, w którym wszystkie panny zawsze szły gładko za mąż, stał się w końcu dla okolicznych ciotek „strasznym". I nawet Cześnikowa, choć jak niepyszna musi pogodzić się z przegraną, rozważa czy nie pozostać w Kalinowie, gdzie może jeszcze najprędzej wyrwie się z nieznośnego wdowieństwa.

od góry: Odwiedziny. *Czym chata bogata tym rada*, „Biesiada literacka", 1877
Julian Kossak, *Wyjazd na polowanie*; Feliks Sypniewski, *Kulig noworoczny*.

Pas jedwabny półlity, Polska?, 2 poł. XIX w., wł. CMW w Łodzi

Przykład XIX-wiecznego pasa kontuszowego, który pojawił się wraz z przemianami w Galicji w drugiej połowie XIX wieku. W strojach polskich występowano w parlamencie wiedeńskim, w lwowskim Sejmie Krajowym, samorządach powiatowych. Obchody świąt i rocznic, oficjalne bale, uroczystości rodzinne, a zwłaszcza śluby nie mogły się obyć bez efektownych historyzujących strojów, przewiązanych – jeśli nie starodawnym pasem – to jego XIX-wieczną imitacją. Taką XIX-wieczną „imitacją" jest powyższy pas, dekorowany w głowach motywami bota, najpopularniejszym tekstylnym ornamentem w europejskim wzornictwie XIX wieku.

STAROŚWIECCZYZNA I POSTĘP CZASU*

Zbigniew Raszewski

(...) Im bliżej powstania styczniowego, tym większe powodzenie miały sztuki historyczne. W tej dziwnej atmosferze, dziś najlepiej wyczuwalnej w dokumentach (bo chyba nikt jeszcze trafnie jej nie opisał), publiczność mniej była ciekawa interpretacji, bardziej poczucia jakiejś intymnej łączności z historią. Takie poczucie dał jej dopiero *Straszny dwór*.
Niby opera, niby sztambuch romantyczny z kolorowymi obrazkami i wierszami przepisanymi z innych sztambuchów. Liryzm *Strasznego dworu* brzmi romantycznie. Jego historyzm jest dawniejszej próby. Chęciński napisał w libretcie: „Rzecz dzieje się w pierwszej połowie zeszłego stulecia." A więc w czasach saskich, do czego teatry na ogół stosują się w kostiumie, zwłaszcza damskim. Jednakże dwaj amanci w tej operze, „towarzysze pancerni", są walecznymi żołnierzami, co w czasach saskich wygląda na anachronizm. Teatry rozwiązują ten problem następująco. Od czasów premiery nadają obozowi w prologu inny koloryt, siedemnastowieczny. Dzięki temu młodzi ludzie wiodą podwójną egzystencję. Gospodarują i kochają się w wieku XVIII, a biją się w XVII. Była to stara metoda, wynaleziona przez „oświeconych". Konflikt fraka z kontuszem zwykli oni pokazywać w czasach, w których miał istotnie duże znaczenie, to znaczy w swoich, w wieku XVIII. Ilekroć chcieli bronić kultury staropolskiej, najspokojniej przyznawali się do przewag sarmackich odnoszonych „pod Czarnieckim i pod Chodkiewiczem". (...)

Taka transfiguracja stanowi centralną scenę *Strasznego dworu*. Jej oddziaływanie wynika przede wszystkim z muzyki, ściślej mówiąc ze szczególnej właściwości muzyki, która polega na rozprzęganiu czasu. Słuchając arii Miecznika publiczność na chwilę zapomina, że jest on postacią dramatu. Jego słowa i gest stapiają się z rytmem poloneza. Dochodzi do głosu coś, co trudno ująć w słowa: staropolszczyzna „w ogóle". Już od dawna postać starego szlachcica, w miarę jak ginął z życia, w teatrze coraz silniej łączyła się z właściwym żywiołem liryzmu, odchodziła w świat muzyki. W wodewilu Dmuszewskiego, w komedii Kamińskiego Staruszkiewicze najlepiej wysławiali się w rytm poloneza. Muzyka Moniuszki, niewymyślna, ale bezsprzecznie sugestywna, była finałem tej suity.
Co do tego, że Miecznik stanowi ostatnie wcielenie Staruszkiewicza*,

nie powinno być większych wątpliwości. Na pewno pełni funkcje Staruszkiewicza. Jest ojcem panny, w której kocha się dwóch rywali, jeden wąsaty Katon, a drugi przebrany w „klejdę [z niemieckiego Kleid], pończochy i trzewiki". (*To jest ta dusza, co bez kontusza, wzdycha przebrana w niemiecki frak*.) Całe libretto *Strasznego dworu* opiera się na wzorach wytworzonych przez Bohomolca i jego następców, oczywiście tych, którzy piętnowali „fraczek zawstydzony". Pan Damazy, prawy spadkobierca Damisa, Starościca, Szarmantckiego, Astolfa i Adolfa, kłamie, intryguje, a nawet straszy. Zbigniew i jego brat to wcielenie uczciwości. Przez chwilę rysuje się między tą trójką coś w rodzaju konfliktu, nasuwającego na myśl *Kulig* Wybickiego. Damazy oczernił Miecznika przed braćmi, podał w wątpliwość uczciwe pochodzenie jego fortuny. (Wybicki powiedziałby, że nie bez racji.) Potem przezornie wyjechał i wrócił z kuligiem, pewien, że nie zastanie swych rywali. Istotnie zabierali się w drogę, lecz Miecznik wyjaśnił im pochodzenie nazwy „straszny dwór". Jak wiadomo, miała sens żartobliwy. I to koniec dramatu.

Nurt dramatyczny słabo pulsuje w tej operze, bo źródło dramatyzmu wyschło. W poprzednich sztukach napięcie wynikało najczęściej z dziwactw Staruszkiewicza, z jego uporu i samowoli. Miecznik odziedziczył po swoich poprzednikach tylko awersję do fraka (najstarszy rys wywodzący się jeszcze z Bohomolca) i chlubną przeszłość wojskową, ułatwiającą porozumienie z amantami (ten rys nadał mu Bogusławski, rozwinęli: Dmuszewski i Fredro). Natomiast, przykre rysy Staruszkiewicza wygładziły się za dotknięciem Moniuszki i Chęcińskiego. Miecznik nikogo nie tyranizuje. Nikomu nie wymyśla. Nawet oszczerstwa odpiera taktownie, nie bez poczucia humoru. Unosi się tylko raz, wychwalając ofiarność w obronie kraju. (Wykonawcy zazwyczaj tupią pod koniec tej sceny.) Staruszkiewicz zszedł ze sceny jako pogodny patriarcha, postać zastanawiająca pod piórem Chęcińskiego (autora *Szlachectwa duszy*) i Moniuszki, twórcy *Halki*, Możliwe, że nigdy nie napisaliby oni tej opery, gdyby nie ówczesna sytuacja Warszawy. (1)
Chęciński zaczął libretto *Strasznego dworu* w 1861, ale skończył 14 I 1862, w 9 miesięcy po pamiętnej masakrze na Placu Zamkowym. Moniuszko skończył wyciąg fortepianowy 26 XI 1863, w dziesiątym miesiącu powstania, już po zamachu na Berga (19 IX 1863), gdy w Warszawie obowiązywała godzina policyjna, a na ulicach dokonywano łapanek i publicznych egzekucji. Instrumentację zaczął 4 VI 1864. Traugutt był już aresztowany (w nocy z 10 na 11 VI) i miał być niebawem powieszony (5 VIII). Kiedy zaczęły się próby (5 I 1865), trwała pacyfikacja kraju. Premiera odbyła się w Warszawie 26 IX 1865. (2)

Tekst był surowo ocenzurowany. Z arii Miecznika usunięto całe trio (pochwała waleczności) i zastąpiono innymi słowami. Skreślono *niemiecki frak* Damazego i wszystkie wzmianki, które go dotyczyły. Namiestnik Berg był z pochodzenia Niemcem. Oba państwa niemieckie pomogły zdławić powstanie. Z woli cenzora Damazy musiał przebrać się w brązowy żupanik i „kapotę czarną, sukienną, dość długą". (3)

Mimo to publiczność premierowa doznała wstrząsu na sam dźwięk marsza z prologu:

Zamiast bezczynnie służyć w żołnierce,
Wracamy z bratem w domowy próg;
Lecz zachowamy zbroję i serce,
Jak dla marsowych wypada sług,
Jak dla marsowych wypada sług. (4)

Niedwuznacznie brzmiało również pożegnanie Stefana, który oświadczył towarzyszom broni: *Wśród lepszych dni ujrzymy się!*

Wszyscy
Wśród lepszych dni ujrzymy się!
Po trzech przedstawieniach cenzura, o której Moniuszko wyrażał się z rzadko spotykaną czułością („matka nasza"), zakazała *Strasznego dworu*.

Więcej sztuk tego rodzaju nie było. (Przynajmniej tak ważnych jak *Straszny dwór*.) Konflikt znikł z życia. Po 1865 noszono kontusze od święta, w Galicji. Na co dzień nikt nie myślał ich nosić. Marynarki wyparły strój staropolski, jak dziś na naszych oczach wypierają kimona i burnusy. Polska weszła na drogę pełnej europeizacji, jak sobie tego życzył jej ostatni król.

Skończyła się historia pewnej odmiany komediowej, którą dla wygody można by krótko nazwać „frak - kontusz". Dotychczas nie wyodrębniono jej w badaniach, co dziwi. Odegrała przecież ważną rolę w naszej historii i wiele mówi o dziejach teatru, nie tego, który wymarzyli sobie najinteligentniejsi Polacy, ale tego, który był.
Wszystkie sztuki omówione w tym szkicu można podzielić na dwie grupy. Jedne przekonywały publiczność, że należy pogrzebać obyczaj sarmacki (typ *Staroświecczyzna i postęp czasu*). Inne próbowały podtrzymać go (typ Fraczek zawstydzony). Zestawienie najpopularniejszych sztuk dowodzi, że w stuleciu 1765-1865 zwycięski okazał się typ *Fraczek zawstydzony*.

Jan Piotr Norblin: u góry, od lewej: *Opasły szlachcic* i *Chudy szlachcic*, (piórko, sepia) u dołu: *Przemawiający szlachcic* (rys. ołówkiem) wszystkie trzy: Muzeum Narodowe w Warszawie; po prawej na dole: *Krzykacz sejmikowy* (sepia), Muzeum Narodowe w Krakowie, oddział Czartoryskich.

Rzeczpospolita pobita, a w końcu podbita nie chciała się wyrzec obyczaju przywodzącego na myśl dawną świetność, co wydaje się zrozumiałe, skoro miała kulturę szlachecką i teatr szlachecki. Zastanawiać mogłoby tylko to, że dążenia publiczności, wyrażane w naiwnych symbolach teatralnych, zdawały się godzić w jej najżywotniejsze interesy. Próby odnowienia dawnej Rzeczypospolitej przynosiły jej same klęski. Rację zdawali się mieć autorzy domagający się gruntownych zmian polityki, obyczaju, a nawet moralności. Wybicki (autor naszego hymnu narodowego). Kamiński, który w 1849 roku przestrzegł widownię, że nawet najzaciętszy Sarmata, choćby zamknął się w swoim zamku, ulegnie w końcu nalotowi motorowych „kariolek napowietrznych". Jak wynika z przytoczonych przykładów, autorzy nie przekonali publiczności. Nie zdołali się nawet dokładniej wypowiedzieć, bo wybitni aktorzy naginali ich wypowiedzi do upodobań publiczności. Od czasu gdy najbardziej krytyczne umysły znalazły się na emigracji, a Teatr Narodowy przestał spełniać swe zadania, teatr polski, najżywotniejszy na prowincji, zwłaszcza wschodniej, popadał w nastrój getta. To jasne i można by nawet na tym skończyć, gdyby nie kilka ważnych okoliczności.

Komedia „frak-kontusz" wytworzyła niewiele ciekawych postaci, za to jedną świetną: Staruszkiewicza. Otóż najciekawszą kreację Staruszkiewicza zawdzięczamy wcale nie Wybickiemu ani Kamińskiemu, tylko Fredrze. Fredro wysnuł ze swoich obserwacji zdumiewające wnioski, ale napisał niewątpliwie najlepsze sceny, w jakich występuje Staruszkiewicz. Nie można twierdzić, że autorzy zafascynowani przeszłością wcale nie spełnili swojego zadania. W teatrze, trochę tak jak w nauce, bardziej niż trafne rozwiązanie liczy się czasem „postawienie" problemu.

* Końcowy ustęp większej całości, poświeconej 10 utworom powstałym w stuleciu 1765-1865: Franciszka Bohomolca (*Małżeństwo z kalendarza*, 1766, *Staruszkiewicz*, 1766), anonima (*Fraczek zawstydzony*, 1781), Józefa Wybickiego (*Kulig*, 1783), Juliana Ursyna Niemcewicza (*Powrót posła*, 1790), Ludwika Adama Dmuszewskiego (*Szkoda wąsów*, 1814), Aleksandra Fredry (*Cudzoziemszczyzna*, 1824), Jana Nepomucena Kamińskiego (*Staroświecczyzna i postęp czasu*, 1849), Józefa Korzeniowskiego (*Wąsy i peruka*, 1852), Chęcińskiego/Moniuszki (*Straszny dwór*, 1865). Najsilniej, jak w opu-

Aleksander Orłowski (1777-1832), *Fircyk*, Kazimierz Wojniakowski (1771-1812), *Modnil*

szczonej tu części stwierdza autor, łączy je treść. Jest w tych sztukach pewna osobliwość: podział postaci wedle garderoby. Część postaci nosi kontusze, reszta strój zachodnioeuropejski (...) Cała dziesiątka tworzy zwartą całość. Do komedii Kamińskiego były to sztuki „współczesne". Ostatnie mają temat historyczny. Wszystkie łączą się z próbami przystosowania szlachty polskiej do nowych warunków życia wytworzonych na Zachodzie. Powstały w pierwszym stuleciu Teatru Narodowego, wtedy kiedy przezwyciężano kryzys kultury sarmackiej, i później, gdy próbowano przywrócić dawną Rzeczpospolitą w serii „powstań narodowych". Po rozważeniu tych okoliczności uderza dziwne zjawisko. Teatr Narodowy powstał jako przednia straż do walki z sarmatyzmem (...) ale nie zastosował się do tego programu.
W procesie fraka z kontuszem adwokaci fraka znaleźli się w mniejszości.

---

(1) Nie dostrzeżono dotychczas oczywistego wpływu, jaki na libretto *Strasznego dworu* wywarł Mieczysław Grabowski i jego „koteria petersburska". Tę opisał Z. Szwejkowski (Powieści historyczne Henryka Rzewuskiego, Warszawa 1922).

(2) Powstanie opery: W. Rudziński, Stanisław Moniuszko, cz. 2, Kraków 1961, s. 438-470.

(3) Tak w ocenzurowanym pierwodruku.

Michał Płoński (1778-1812), *Szlachcic*

Józef Baliński

Tytuł i temat nakazują rozpocząć niniejszą glosę od przypomnienia moniuszkowskiej hierarchii wartości, a według tej drugi akt *Strasznego dworu* to jego część najdoskonalsza. Wziąwszy więc pod uwagę, że sam *Dwór* wybija się ponad wszystkie sześć oper Moniuszki i jest bez wątpienia jego opus maximum, akt ów jako najwyższy wzlot, siłą rzeczy musi wzbudzać specjalną uwagę. Można by się zatem spodziewać, że jego zawartość – paręset taktów spiętych w sześć numerów muzycznych – obrosła w toku kolejnych dziesięcioleci w komentarze, analizy i że jego renoma jest oczywistym rezultatem sumiennych i skrupulatnych studiów. Nic podobnego. Analitycznych prac nie ma i nigdy nie było, literatura przedmiotu – wstyd, lecz trzeba to rzec – nie dość, że ilościowo przedstawia się skąpo, to jeszcze treściowo jest na dobrą sprawę czcza. Cały entuzjazm, cały rozgłos, hura-zachwyt okazuje się zatem oceną na kredyt i opiera się na gołosłownych superlatywach – nie raz tak wyszukanych albo tak wymyślnych, że aż cudacznych. Najdalej tą drogą zaszedł bodajże Piotr Kamiński, który ten właśnie akt, nie wyjaśniwszy, dlaczego, nazywa *tout court* „brylantowym"...

Chcę w tym miejscu przyjrzeć się bliżej tylko sławie sceny, którą drugi akt efektownie się zaczyna, a która formalnie jest ciekawa również dlatego, że stanowi *pendant* do początkowej sceny opery. Tej z buńczucznym sprzysiężeniem niedoszłych „wiecznych kawalerów". O ile tam, scenę zaludnia kawalerka – rycerstwo – krótko mówiąc personel bez reszty męski, o tyle tu dla odmiany mamy do czynienia z kolektywem samych pań, zbiorowością, na którą staropolszczyzna miała co najmniej dwa słowa: swojsko brzmiący „babiniec" albo zapożyczony z niemczyzny „fraucymer". Dramaturgicznie dzieje się tu niewiele. Kobiety siedzą „w dużej komnacie z kominkiem" i wyraźnie się nudzą. Przesiadują, i owszem, nie jak bądź, tylko wedle stanu i rangi: z przodu, przy krosnach, szlachcianki – haftarki, z tyłu, przy kołowrotkach „zdolne do przędziwa chłopki" (Witold Rudziński) – nudzą się wszakże wszystkie jednakowo. Co rusz zatem odrywają się od roboty, narażając się na gderliwe pomruki Starej (bezimiennej) Niewiasty. Piotr Kamiński charakteryzuje je w swoim streszczeniu jako „połajanki" – trudno dociec, czy dla ożywienia narracji, czy z przesadnego upodobania do figury przesadni – Stara, jednak, tylko marudzi i

zrzędzi, a już na pewno nukomu nie wymyśla...
Pieśń, którą chór pań próbuje rozproszyć nudę, współgra z uprzykrzającym zajęciem i wyraźnie niemiłym stanem zbiorowego znudzenia tak pod względem muzycznym jak w warstwie słownej, miejscami odsłania jednak zarazem skryte rojenia panien o zamążpójściu. Pełny wyraz znajdują one w przerywniku Jadwigi z uroczo wplecioną ludową metaforą schwytania „ptaszka". Jak zatem widać, nie „wypadki" sceniczne i nie tekst – chwilami nudnawy, w niejednym miejscu z kulejącą prozodią – tworzą aurę i artyzm tej sceny, tylko jej przebieg muzyczny. *Chór ten wraz interpretacją Jadwigi i Hanny klasycznie prosty (...) należy do najszlachetniejszych inspiracji Moniuszki, tego geniusza na polu muzyki rodzajowej* – orzekł wiele lat temu Zdzisław Jachimecki (1), nie tłumacząc, na czym owa doskonałość polega, ani nie uzasadniając swego sądu wnikliwszym wywodem czy charakterystyką.

Dwukrotnie przerywana pieśń ma rytm na 3/8 i tempo *allegretto*. Obie jej strofy mogą więc brzmieć bądź jak ożywiony kujawiak, bądź jak niemrawy mazurek, wszystko zależy od temperamentu dyrygenta. Ożywienie z urozmaiceniem wnoszą doń przerywniki, oba w metrum na 2/4 i w żywszym już tempie *allegro*, oba nieubłaganie ucięte przez monotonne utyskiwanie starki. Scenę z chórem poprzedza trzydziesto dwu taktowy orkiestrowy wstęp, zamyka sentymentalna *Dumka* Jadwigi (*Andantino* e-moll, w zakończeniu – *allegro* w durowym już trybie i w równoimiennej tonacji E). W schematycznym ujęciu kompozycja całkowita sceny przestawia się zatem następująco: Wstęp – 1 strofa – przerywnik młódek – reprymenda starki – 2 strofa – przerywnik młódek – reprymenda starki – przerywnik młódek, przygotowania do wróżb – *Dumka*.
Scena, jak czytamy gdzie indziej, *ma wyraźnie l u d o w e pochodzenie, odtwarza piękno o b y c z a j u staropolskiego* prezentuje sarmatyzm *w dobrym wydaniu. Wdzięczny chór kobiet przy igle jest* (tak) *subtelny jak* (ich) *delikatne ściegi... Kunsztowność końcowej partii podnoszą przepyszne zwroty harmoniczne. Prześlicznie brzmi też końcówka tego pełnego uroku i poezji przeszłości* (...) *obrazka obyczaju ludowego i szlacheckiego.*(2) Tyle popularna, a zarazem jedyna monografia (1954) *Strasznego dworu* pióra znawcy i wydawcy Moniuszki, Witolda Rudzińskiego. Wspomniany już Jachimecki, dwadzieścia lat wcześniej (1934) zaliczył ten ustęp do *najpiękniejszych pereł literatury muzycznej dla zespołów kobiecych. Liryczna inwencja kompozytora promieniuje tu, pomysłami o rafaelowskiej słodyczy...* Z krótkiego instrumentalnego

wstępu roztacza się *pełna lawendowych woni atmosfera domu Miecznika. Z każdej nutki tego nieporównanie swojskiego obrazu płynie duch polskości, sam zaś chór należy do najszlachetniejszych inspiracji jego twórcy.*
Jarosław Iwaszkiewicz, sam niespecjalny wielbiciel Moniuszki, palnął kiedyś (choć enuncjacji tych do druku nie oddał), że zapatrzony w Wagnera (!) Jachimecki popełniał (wobec Moniuszki) jaskrawe niesprawiedliwości (3). Stronniczo niesprawiedliwy jest tu jednak sam Iwaszkiewicz, gdyż Jachimecki, przynajmniej w tym miejscu, w imię racji, które łatwo odgadnąć, tudniej pojąć, pomija milczeniem aspekt, którego nie mógł przecież nie dostrzec. Otóż nader podobny przebieg i niemal identyczną strukturę ma pierwsza scena drugiego aktu innego na pewno doskonale mu znanego dzieła. Zbieżności – nie sposób zaprzeczyć – są wprost uderzające.

I tam chodzi o pierwszą (wyłącznie żeńską) scenę drugiego aktu, kompozycyjnie potraktowaną jako symetryczne przeciwstawienie pierwszego, „marynarskiego" aktu. Przedstawiony w niej chór krzepkich skandynawskich kobiet przesiaduje, jak w naszym *Dworze*, „w dużej sali z kominkiem" i „śpiewa pieśń" – jak by to ujął Słowacki – „przy przędzy". Haftarek nie ma, nie ma też społecznego zróżnicowania, wszystkie postaci tkwią przy głośnych „samoprząśniczych" warsztatach, jak wtenczas zwano kołowrotki z napędem nożnym. To ograniczenie personelu do prządek jest zgodne z wyobraźnią autora, jego temperamentem, nadzwyczajnym zamiłowaniem do figur i sytuacji mitycznych, skłonnością do akcentowania symbolicznej wymowy postaci i zjawisk, upodobaniem do mityzacji. *Holender tułacz*, o którym mowa, to rzecz w pełni autorska, gdzie tekst (*ein kleines Meisterstück*)(4) wzajemnie się dopełniają z muzyką, a w niejednym miejscu wręcz przenikają. I tak, o ile w męskim, morskim akcie muzyka świszczy, gwiżdże i dmie, o tyle tu, w tym na wpół żartobliwym miarowo (2/4) durowym (A) *allegretto* mechanicznie furkocze, stukocze, terkocze (*Summ und brumm du gutes Rädchen, munter, munter dreh dich um...*) Nie rozstrzygnięta pozostaje kwestia, czy strofy znudzonych przędziwem dziewcząt Wagner wystylizował na ludowo (jak głoszono dawniej) czy też mają one raczej drobnomieszczański polor biedermajeru. Najstarsza w tym kolektywie ma na imię Mary i tak samo jak Stara Niewiasta monotonnie strofuje prząśniczki za opieszałość. Te jednak są myślami całkiem gdzie indziej, tak jak bliska rozstroju nerwowego Senta, której wizjonerska dramatyczna *Ballada* zamyka scenę. Tak jak Jadwiga w *Dumce* zaczyna ona swój śpiew w tajemni-

czo-ponurym moll (g) i podobnie jak to jest w *Strasznym dworze* kończy euforycznym dur (B). Tylko skala emocji obu postaci jest zdecydowanie różna. Tomasz Mann w eseju *Cierpienie i wielkość Ryszarda Wagnera* (5) mówi o somnambulizmie, romantycznym heroizmie i „szlachetnej histerii" jako cesze wyróżniającej Wagnerowskie kobiety, a Senta jest jak wiadomo pierwszą w ich szeregu. Struktura całości i tu jest znamiennie przejrzysta. Chór poprzedza zwarta (11 taktowa) przygrywka orkiestry, po każdej strofie Mary przywołuje dziewczęta do porządku, na koniec dostaje się także wyobcowanej dotąd w swej egzaltacji Sencie, a skutkiem tej reprymendy jest jej spontaniczny wybuch.

Rzecz zdumiewająca: Jachimecki, który szuka i dopatruje się u Moniuszki analogii z Wagnerem tam, gdzie ich nie ma - na przykład w tercecie z I aktu *Strasznego dworu* (1865), który zestawia z scenami z *Tristana* (1865)* a nawet z parę lat późniejszym (!) *Zygfrydem* (1871) - nie dostrzega, albo zatyka oczy i uszy na jawne analogie z *Holendrem tułaczem*!

Sprawa, zaprzeczyć nie sposób, jest żenująca i kłopotliwa; no bo jakże to: „opera narodowa" (6), „sarmatyzm" „swojskość niepozorowana", „obrazek - żywy, ludowy", a jednocześnie „szlachecki", a tu coś jakby odpisane skądinąd. Albo inaczej: nabożeństwo dla twórcy przy jednoczesnym braku poważnego zainteresowania tym, co nam pozostawił. Zachwyt, podziw, niesłabnące uznanie, a w literaturze przedmiotu od półwiecza rzetelna pustka? I do tego wszystkiego Wagner, który wywołuje u nas zwykle świerzbiączkę, chyba że komuś zaświta w głowie „tristanowski akord"!... Szymanowski w szkicu z 1919 wytyka Moniuszce manierę „wyniesioną z niedługich studiów w Berlinie", „profesorsko-niemiecką" (7), jak to określa. Naturalnie, w tamtym czasie o Wagnerze nie mógł on nawet słyszeć, ale już parę lat później, po lekturze *Opery i dramatu* w liście do Sikorskiego nazywa go zbawicielem naszej muzyki. To prawda, *expressis verbis* wychwala jedynie wagnerowskie teorie, sama muzyka jest mu jeszcze wyraźnie nie w smak. Tak dalece, że odmawia mu nawet koniecznego twórczego talentu, *by stosownym przykładem w praktyce mógł jasno poprzeć teorię swojej zasady...* W 1853 roku, gdy ten list pisał, Moniuszko nie widział jednak jeszcze żadnego wagnerowskiego przedstawienia, nie wiadomo więc, na czym swój osąd opierał. Zapewne na recenzjach, niewykluczone jednak, co by już gorzej o nim świadczyło, że na wyciągach fortepianowych będących już do nabycia. A *Holender*, nibyż

tradycyjna jeszcze niemiecka opera romantyczna, ale miejscami jednak, już prawdziwy muzyczny dramat - mimo prapremierowej klęski, skutecznie zdobywał coraz więcej scen i coraz większy rozgłos. (8)

(1) Zdzisław Jachimecki, *Moniuszko*, przedmowa Witold Rudziński, wyd. II, PWM Kraków 1983;

(2) Witold Rudziński, *Straszny dwór S. Moniuszki*, s. 158, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1956, Mała Biblioteka Operowa, t. 7.

(3) Jarosław Iwaszkiewicz, *Moniuszko*, [w tegoż:] *Dziedzictwo Chopina i szkice muzyczne*, Wybór, opracowanie tekstu i posłowie Radosław Romaniuk, PIW, Warszawa 2010 (tekst zamieszczony w części *Listy o muzyce* odczytane z rękopisów). *Porównywanie Moniuszki* wytyka pisarz muzykologowi - *z jego wielkimi współczesnymi - Wagnerem i Brahmsem - jest wątpliwą metodą umiejscowienia wielkich wartości muzycznych, które Moniuszko wnosił w nasze życie kulturalne* (...).

(4) Ludwig Spohr (poza tym krytyczny wobec *Holendra*) w prywatnym liście z 5 czerwca 1843 roku, nazajutrz po premierze opery w Kassel: *Der fliegende Holländer*, Texte, Materialien, Kommentare, mit einem Essay von Isolde Vetter, hrsg. Attila Csampai Und Dieter Holland, Rowohlt 1982.

(5) Thomas Mann, *Cierpienie i wielkość Ryszarda Wagnera*, [w tegoż:] *Moje czasy. Eseje*, przekład Wojciech Kunicki, wybór i wstęp Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2002, s. 257.

(6) Elementy narodowe - pisze R. D. Golianek - najsilniej ujawniają się w tkance libretta, jego tematyce, tekście słownym, w patriotycznej wymowie, w przedstawianych na scenie zwyczajach i obrzędach. Ten sposób nawiązywania do jakości nacechowanych narodowo jest w operach Moniuszki dominujący, a narzucająca się bezpośredniość i łatwość interpretacji w duchu narodowym, wynikająca de facto z l i b r e t t a, a n i e z m u z y k i (podkreśl. J.B.) zadecydowała o okrzyknięciu Moniuszki mianem twórcy opery narodowej. Por. Ryszard Daniel Golianek, *Moniuszko: opera w narodowych barwach*, [w tegoż:] *Zrozumieć operę*, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2009, s. 133-149, loc.cit. s.149.

(7) Karol Szymanowski, *Uwagi w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce*, w tegoż: *Pisma*, t. I: Pisma muzyczne, oprac. Kornel Michałowski, wstęp Stefan Kisielewski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984.

(8) Stanisław Moniuszko, *Listy zebrane*, wyd. W. Rudziński I M. Stokowska, Kraków 1969; Karol Musioł, Wagner und Polen. Wagner a Polska, Mühlscher Universitätverlag Bayreuth, Werner Fehr 1980.
Do 1865 roku wystawiają go Ryga i Kassel (1843), Berlin (1844), Zurych(1852), Praga (1856), Wiedeń (1860) i Monachium (1865); krótko potem dochodzą m.in.

STRASZNY DWÓR. GAWĘDA

Kazimierz Władysław Wójcicki

(...) Posłuchajta przeto. Będzie temu z lat czterdzieści, służyłem za pacholę na dworze Chorążego z Radziwia. Panisko stare i słabe, upadło najprzód na nogi, a niedługo i zmarło, płacząc zawsze swej miłej małżonki, co przed dwoma laty przeniosła się do wieczności. Było niemało płaczu, bo każdy żałował dobrego paniska. Zostawił dwóch synów: Zbigniewa i Zygmunta, już dojrzałe wyrostki, bo jeden miał 29, drugi 30 roków. Po żalu trzeba myśleć i o sobie, zaczęli więc razem gospodarzyć i przeglądać papiery śp. swego rodzica. Naleźli niemało pieniędzy, rozpożyczonych różnym sąsiadom: więc jakoś w pół roku począł się wybierać panicz Zygmunt w daleką drogę, aż na Mazury, do jakiegoś stolnika, u którego najwięcej mieli grosiwa do odebrania, a w skrypcie zaręczenie było święte, na słowo szlacheckie. Kiedy już dzień naznaczono wyjazdu, panicz mię zawołał i rzekł: No mój Maćku, pojedziecie z nami, jedziem daleko, aż za Wisłę. Pamiętaj wracać prędko, miły bracie mój! zawołał pan Zbigniew, mało nie płacząc, jak baba! A pan Zygmunt, ze łzami w oczach wskoczył w brykę i gnać kazał. Tydzień jechalim, aż wjechalim na Mazury. Przeprawiwszy się ze strachem przez Wisłę, zobaczyłem przecie dworzec pana Stolnika. Straszny to był dworzec. Tak, miły kmotrze, był to straszny dworzec, bo moje panisko nie zobaczyło długo swego brata. Zajeżdżamy na podwórzec, aż tu jak wyskczy cała psiarnia ogarów, kundlów, brytanów i chartów - mało nas nie pościągała z bryki. Zajeżdżamy przed ganek; tu panicza powitał gospodarz. Nie zapomnę tej postawy pańskiej i miłego oblicza. Powitał rado panicza, wprowadził w dużą gościnną komnatę; ja też za panem szedłem bojaźliwie. Że to był bliski czas wieczerzy, niedługo roztwierają się podwoje alkowy, i wchodzi pani Stolnikowa, wiodąc za sobą dwie urocze córy, a za nimi gładką służebnicę. O! kiedy na nią spojrzał Maciej, co tu siedzi, zdechł na poły i serca nie uczuł, jakby mu je czarownica wyjęła. Aleć i z moim panem nie było lepiej, zaczerwienił się po uszy, a kiedy pani domu zaczęła pytać o brata, moje panisko, co zawsze było rezolutne, ani be, ani me: wszystko zerka na panny z boku. Po wieczerzy, gdy chwila spoczynku nadeszła, pan Zygmunt stracił głowę i niedługo trzeba by mu czarną kokosz przyłożyć. Nie umiał zdjąć szaty, jeno siedział zadumany. Żal mi było paniska, więc jąłem pytać, azali nie chory?

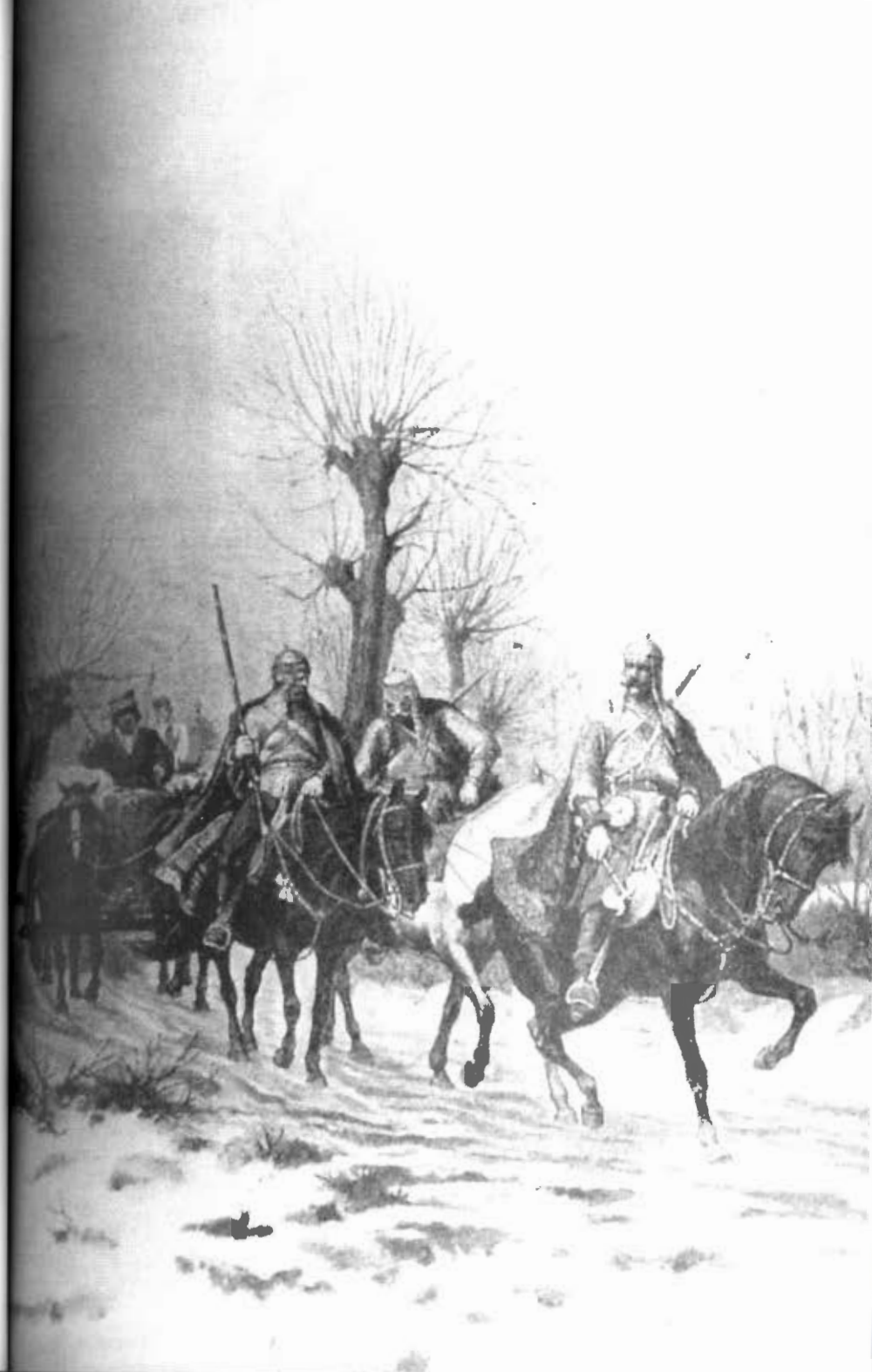
- Dobrze mówisz Macieju, widzę żem chory - to wyrzekłszy, upadł na łoże. Całej nocy oka nie zmrużył, boć i ja nie spałem: on ciągle widział przed oczyma młodszą Stolnikównę, pannę Jadwigę: a ja miłą służebnicę. Dzionek zajrzał w okna nasze, a panicz wzdychał i wzdychał. Niedługo

nadchodzi pan Stolnik i zdziwił się niepomału, że młody ziemianin tak długo bawi się łożem. Po śniadaniu radził łowy. Wyjechalim, ale panicz, choć strzelał do zwierzyny pod nosem biegnącej, żadnej nie trafił; każdy go więc miał za bajbardzo. Wstydno mi było, że krwi tak zacnej młodzian, zaczarowany oczami gładkiej dziewki, na pośmiechy wychodzi: rzekłem więc śmiało: Panie mój! czy wam tuman w oczach stoi, czyście miłosnego zjedli chleba? Cóż się z wami stało, miłyć mój panie? Źle się dzieje, odrzekł na to, ale w Bogu nadzieja. Trzeba odjechać. Każ, Macieju, zaprządz co rychlej, zaraz wrócimy doma. Więc co rychlej skoczyłem do stajni, wróciwszy z łowów, i dałem znać, że wszystko gotowe. Panicz chciał się pożegnać: aż tu jak wyskoczy z furyą pan Stolnik na ganek, jak krzyknie na swoją czeladź, aż tu, jak mrygnął okiem, zdjęto nam wszystkie cztery koła z bryczki, i woźnica nasz ze wstydem, na osiach jeno, zaciągnąć musiał bryczkę do wozowni. Wtedy pan Zygmunt prosił na osobność pana Stolnika i tam mu wyznał, dlaczego dłużej bawić nie może.

Jak to!, krzyknął Stolnik, Waść się ważysz tam nieść oczy! Nie ujdzie Waści na sucho, ale niedługo wyrzekł łagodniej: W moim domu nie za wysokie progi na Waści nogi. Wszystko to dobrze pójdzie. Niedługo weszła i pani Stolnikowa, a za nią dwie córy: mój panicz zadrżał, aleć nabrawszy otuchy, patrząc w oczy panny Jadwigi, jak żółw na swoje jaja, począł prawić gładko i rozumnie, aż wszystkich zadziwił, co się zrobiło z niemowy wczorajszego(...). Odtąd dzień po dniu mój panicz bliżej panny Jadwigi. Tak mija miesiąc, jeden, mija drugi, aż nareszcie przybywa poseł od brata z domu, oddał list paniczowi, mnie wziął na stronę.

Na wszystkich świętych!, zawołał, co się tu dzieje? Pan nasz, co doma został, miał sny okropne; czekał choć listu, a tu ani brata, ani pisma: przyjechała tam niedługo stara Skarbnikowa i napędziła mu więcej Pietra. Czy wierzyta, opowiadała, że w tym strasznym dworze czarami zatrzymano pana Zygmunta; że co noc straszne wiedźmy z ognistymi ogony latają nad dworem; że pan domu i pani są to same heretyki, które sprawę z dyabłem trzymają!

Na takie wieści wszyscy poczęli płakać, mając was za zagubionych, bo Skarbnikowa zaprzysięgła prawdę swoim słowom. To gdy usłyszał pan Zbigniew, zawołał mnie do siebie i rzekł: Jaśko, z tem pismem jedź co żywo z Bogiem do mego brata, azali żyw jest? A więc wsiadłem na konia, wziąłem szkaplerz z relikwią i trochę wody święconej od złego i pognałem: owóż piątego dnia, staję w tym dworze strasznym. Tak! tak! miły bracie, odrzekłem na to, straszne tu się dzieją rzeczy, i ani mój panicz, ani ja, nie odjedziemy doma. Niedługo z pismem jeno wrócicie. Jakem myślał, tak się stało. Mój panicz odpisał bratu, a Jasiek z listem na drugi dzień odjechał.



Aleksander Fredro

Klara
(z wzrastającym zapałem)
I żal jednego twę zemstę zwycięża?
Żal, że chciał dopiąć i celu nie dopnie?
I my nasz zamiar: nigdy nie mieć męża,
Mamy oznajmić, głosić nieroztropnie?
Wszystkim do razu odebrać nadzieję
I miłość własną każdego ocalić?
O nie! Nic z tego, moi dobrodzieje!
Wy, co ze zwycięstw lubicie się chwalić,
U nóg tu, każdy niech kark zgina hardy!
Każdy z osobna dozna naszej wzgardy.

Aniela *(z zapałem)*
Wzdychaj więc każdy!

Klara *(z zapałem)*
I kochaj się we mnie!

Aniela
Dlaczegóż w tobie?

Klara
By jęczał daremnie,

Aniela
I moje serce niewięcej im sprzyja.

Klara
Anielo – ręka! Powtórzmy tu śluby
Nam wiecznej chwały – a im wiecznej zguby.

Razem
(podając sobie race, mówią razem i powoli)
Przyrzekam na kobiety stałość niewzruszoną
Nienawidzić ród męski, nigdy nie być żoną.

Jan Chęciński

Stefan
Zamiast bezczynnie służyć w żołnierce
Wracamy z bratem w domowy próg;
Lecz zachowamy zbroję i serce
Jak dla marsowych wypada sług.
Rdza ich nie ujmie pod panowanie,
A chcąc rycerskie affekta kryć,
Zostaniem oba w bezżennym stanie,
By w każdej chwili swobodnym być.
Toż kiedykolwiek burza nadleci,
Czy to z odległych, czy z bliskich stron,
Już nas nie wstrzyma kwilenie dzieci,
Trwoga krewniaków, ni lament żon.

Maciej i chór
Już nas / ich nie wstrzyma kwilenie dzieci
Trwoga krewniaków ni lament żon!

Zbigniew
(wesoło podając rękę Stejanowi
Tęgoś wyrzekł, panie bracie,
To mi głowa, to mi plan!
Nie ma niewiast w naszej chacie
Wiwat! semper wolny stan!

By wasze pić zdrowie,
Szczęśliwi mężowie,
Hej! hej! daj nam
Daj, tu miodu dzban!
Niech żyją poddani
Ja nie chcę mieć pani,
Chcę zdrów żyć sam,
Ja sługa, ja pan!

Wtem Wawrzyniec, kredencerz domu, wszedł z serwetą na plecach i przybliżywszy się do W. sędziego, coś mu szepnął, a sędzia wstawszy powiedział żonie:
- Kochanku, proś JW kasztelana do stołu.
I każdy z nas, skłoniwszy się i wziąwszy kobietę pod rękę, poszliśmy wszyscy do sali, gdzie stół był zastawiony, a przy nim stołki i ławki. Siedliśmy wszyscy za stołem, oprócz samego sędziego, któren jako gospodarz, chodził tylko około stołu od jednego gościa do drugiego, aby usługi z oka nie spuścić,
(...) Przy obiedzie po pierwszych potrawach zaczęto kielichem się bawić. Kielich mały kolejno zaczął obchodzić; jedni winem, drudzy miodem zdrowia rozmaite pili. U stołu gospodarz zaczął od JW kasztelana Jeleńskiego i pił w ręce chorążego Rdułtowskiego, a wkrótce potem w ręce kasztelana spełnił za zdrowie chorążego; potem kasztelan zaczął zdrowie gospodarskie, chorąży gospodyni, a gospodarz wznowu rozmaitych zasłużonych a przytomnych obywatelów: i z rąk do rąk kielichy szły, a każdy skrupulatnie swój wypełniał, bez wylewania na ziemię, bez zafarbowania wody i innych tym podobnych obłud, jakie się później rozmnożyły, nim przyszło do tego, że gościa, bogdajby najzacniejszego, przyjmuje się bez picia jego zdrowia, co ma być dowód, że teraz większa grzeczność jak za naszych czasów! - Po obiedzie zaczynały się pląsy, taniec * i mazur na przemian. A tak i młodzież i sędziwi bawili się, a kielichy ciągle chodziły, że aż miło. Zabawy były niewinne, szczere; każden serce na ustach nosił i nikt się nie bał jego okazywać, bo nikt nie miał powodu z niego się wstydzić. Kiedyśmy w poufnej kompanii zaczynali przy kielichu śpiewać kociurbychę, to kiedy przychodziło do ostatniej zwrotki: ,,Kardasz, kardasz nad kardaszami!", a hukniem razem: „Kochajmy się!" - to nie było czcze słowo, ale można było być pewnym, że jeden dla wszystkich a wszyscy dla jednego choć w czyściec. Otóż tak to było i w Omniewiczach.

Mocarze świata zazdrościliby szlachcicowi polskiemu, żeby byli świadkami, jak umiał i siebie, i gości bawić na łonie równości.

*) polonez

To u nas wielkie złe, że zagraniczni ludzie chcą nas uczyć tego, co się u nas działo; a co gorszego, że młodzież nasza chętniej im wierzy niżeli nam, cośmy na to patrzali. Długi czas przykro mi było, że nie umiem po francusku, bo człowiek w ich książkach znalazłby jakieś rozrywki; ale obcując z ludźmi uczonymi, podowiadywałem się, że Francuzi o nas takie dziwolągi piszą, że teraz się cieszę, że tych książek rozumieć nie mogę, bo niczego bym się z nich nie nauczył, a co bym się nagniewał, to byłoby w zysku.

(...) Otóż generał Demulier, wszystkiemu u nas naganiając i tylko siebie chwaląc, robi księcia Karola Radziwiłła głupcem.Toż i inny Francuz, którego nazwiska nie umiem wymówić ani napisać, w dziele swoim *O nierządzie Polskim*, lubo naszym więcej sprawiedliwości oddaje, jakoż i o księcia Karola wytrwałości i męstwie przez piąte i dziesiąte coś usłyszawszy twierdzi, jakoby on na czele młodzieży rozbojem się bawił i okrucieństwa na Litwie popełniał, i w tym się godzi z Demulierem, że nasz książę rozumu nie miał i był barbarzyńcem.

Że książę nie był po zagranicznemu oświecony, to pewna; ale że miał polski rozum wielki, to jeszcze pewniejsze. Miał on to światło przyrodzone, które u nas zawsze w kąt zaprze światło nabyte, bo taki lepszy rozum z głowy niż z książki: pierwszy umie wielkie rzeczy dobrze robić, drugi umie wielkie rzeczy dobrze opisać. Księżna hetmanowa wielka litewska, ostatnia z książąt Wiśniowieckich domu, ze wszystkimi tronami chrześcijańskimi spokrewniona była pani wielkiego światła i książki nawet pisała; ale nie mając, jeno jednego syna, pieściła go do zbytku; i książę Karol miał już rok piętnasty, kiedy czytać jeszcze nie umiał, bo każdy nauczyciel, co go naglił do pracy, za jego oskarżeniem był natychmiast od dworu przez księżnę matkę oddalony; a książątko tylko w palcaty umiało a tłuc z paziami, konia oklep dojeżdżać i z fuzyjki w jaja na powietrzu trafiać...

Aleksandr Orłowski (1777-1832), *Szkachcic Solecki*, 1821, karykatura, Muzeum Narodowe w Warszawie

Nasz malarz Orłowski,
Przerwała Telimena, miał gust soplicowski.
(Trzeba wiedzieć, że to jest Sopliców choroba,
Że im oprócz Ojczyzny nic się nie podoba).
Orłowski, który życie strawił w Peterburku,
Sławny malarz (mam jego kilka szkiców w biurku),
Mieszkał tuż przy cesarzu, na dworze, jak w raju,
A nie uwierzy Hrabia, jak tęsknił po kraju,
Lubił ciągle wspominać swej młodości czasy,
Wysławiał wszystko w Polszcze: ziemię, niebo, lasy..."

A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, ks. III

Stanisław Baliński

5. Tenor

Z kolei śpiewa tenor. – I sala zamiera.

Wszystko, co chciałby czasem, na kształt bohatera,
Wypowiedzieć mężczyzna z namiętnością żywą,
A czego mu powiedzieć nie daje wstydliwość,
Objawia się w tenorze i w śpiewackiej duszy,
Gdy uwodzi jak władca i jak paw się puszy.

Czasem jest tenor siłą, zdobywczym eposem,
Jak Gruszczyński, gdy śpiewał nieodpartym głosem,
Miotając się po scenie: „zwycięstwo" i „biada",
Do Aidy, co stała posępna i blada.

A czasem, jest rozpaczą i kochankiem płaczu,
Jak Dygas, kiedy przez łzy łkał: ,,Śmiej się, pajacu",
A czasem jest zadumą i sielskim amantem,
Jak Dobosz, jak noc wiejska, jak aria z kurantem.

Czasem wreszcie drapuje się w płaszcz trubadura
I chce tylko uwodzić. Tak śpiewał Kiepura,
Kiedy w hiszpańskim stroju wzywał z włoskim szarmem
(W strasznym polskim przekładzie) „ubóstwianej" Carmen.

Aria tenora rośnie i ku szczytom zmierza,
Sala oddech zapiera, a on go rozszerza.
Wspiął się lekko i z płuca powietrza dobywszy
Sięgnął tonów wciąż słodszych i nut coraz wyższych.
Rozwarł oba ramiona prawie prostopadle,
Na sekundę z melodią przystanął... I nagle
Odbił się – i uchwycił górne „do" podniebne,
Tak boskie, tak wspaniałe... I tak niepotrzebne.

Pas jedwabny lity, wykonany w pracowni Franciszka Masłowskiego w Krakowie, l.1781/5-1806, wł. CMW w Łodzi

Ten krakowski pas reprezentuje już drugie pokolenie polskich twórców pasów kontuszowych. Francis Masłowski, herbu Samson, urodził się w Kobyłce/Kobyłkach pod Warszawą, gdzie od lat 70. XVIII w. do cz insurekcji warszawskiej powstawały niezwykle różnorodne pasy kontuszowe. I zapewne tam wyuczył tkackiego zawodu. W jego krakowskiej pracowni powstawały kompozycje ściśle nawiązujące do kobyłecki wzorców. Przedstawiony powyżej pas czterostronny o pięknych zestawieniach barwnych: we wciążu z fio wym i srebrnym ornamentem na złotym tle oraz złotym ornamentem na tłach koralowym i seledynowym o wielobarwną dekoracją kwiatowo-roślinną w głowach i szlaczkach należy do najlepszych przykładów polski pasów kontuszowych, umiejętnie łączących pierwiastki orientalne i okcydentalne w nowe, świeże ornam talnie kompozycje o subtelnej koloryzacji. To pas prawdziwie suty, wytkany ze znakomitego jedw i świetnych jakościowo nici kruszcowych. Złoto i srebro lśnią do dzisiaj, ale nie ujmują barwności pal jedwabnych wątków. Należy też do największych i najbardziej imponujących pasów kontuszowych, tkan w polskich fabrykach. Jego długość to bez mała pięć metrów, przy szerokości 37,5 cm.

Źródła tekstów:
Stanisław Baliński, Peregrynacje. Poezje wybrane 1928-1981, wybrał i notą edytorską opatrzył Paweł Hertz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982; Jan Chęciński, Straszny dwór. Libretto do opery w 4 aktach (5 odsłonach), do którego muzykę stworzył Stanisław Moniuszko, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1949; Aleksander Fredro, Śluby panieńskie, [w tegoż:] Pisma wszystkie, Opracował Stanisław Pigoń. Wstępem poprzedził K. Wyka, t. IV, Warszawa 1955- [redacted] Zbigniew Raszewski, Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765-1865), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963; Henryk Rzewuski, Pamiątki Soplicy, opracowanie Zofia Lewinówna, wyd. II, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978; Kazimierz Władysław Wójcicki, Straszny dwór. Gawęda dworzan w baszcie nad Broną, [w tegoż:] Stare gawędy i obrazy, Warszawa 1840; skróty i cięcia nie wszędzie zaznaczone.

Ilustracje całostronicowe:
Stanisław Moniuszko, Chomografia barwna Lafoss'a, 1846, w: Aobum de Vilna J. K. Wilczyńskiego, Paryż ok. 1860, Wilno, Biblioteka Uniwersytetu Wileńskiego; Jan Piotr Norblin, Patron polski, ryt. L. Philippe Debucourt, Costumes polonaises, Gabinet rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego; Posłowie Rzeczypospolitej u Porty Ottomańskiej (wg rysunku Juliusza Kossaka), za: Dr Antoni J. (Rolle), Zameczki podolskie na kresach multańskich, t. I, Warszawa 1880; Władysław Szerner, Kawaleria Rzeczypospolitej w XVII wieku, rys., za: Dr Antoni J. (Rolle), Zameczki podolskie na kresach multańskich, t. III, Warszawa 1880.

Źródła ilustracji:
s. 9 Pas kontuszowy słucki CMW_9823z1271, zdjęcie Lech Andrzejewski, wł. Archiwum Fotograficzne Centralne Muzeum Włókiennictwa (CMW) w Łodzi; s. 20 Pas kontuszowy 10378(Z)1315, zdjęcie Lech Andrzejewski, wł. Archiwum Fotograficzne CMW w Łodzi; s. 38-39 Pas kontuszowy 17572(Z)1804; s. 46 Pas kontuszowy 5880(Z)677, zdjęcie Katarzyna Biłas, wł. CMW w Łodzi.
Komentarze pióra Małgorzaty Wróblewskiej Markiewicz.

Dr Antoni J. (Rolle), Zameczki podolskie na kresach multańskich, t. 1-3, Warszawa 1880 (reprint); Sławomir Gowin, Aleksander Orłowski (1777-1832), Edipresse Polska, Warszawa 2007; Maria Kałamajska-Saeed, Polskie pasy kontuszowe, KAW, Warszawa 1987; Alicja Kępińska, Jan Piotr Norblin, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1978; Jędrzej Kitowicz, Opis obyczajów za panowania Augusta III, wstęp Marii Dernałowicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985; Władysław Łoziński, Życie polskie w dawnych wiekach, Księgarnia Polska w Paryżu, b.r.w.; Makaty buczackie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, katalog wystawy, Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej we Włocławku, Muzeum Narodowe w Warszawie 1996; Kazimierz Mokłowski, Sztuka ludowa w Polsce, H.Altenberg Lwów 1903; Stanisław Moniuszko, Straszny dwór. Opera w 4 aktach do słów Jana Chęcińskiego, wyciąg fortepianowy, oprac. Jarzy Lefeld, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakow 1951; Aleksander Orłowski (1777-1832), Wystawa dzieł ze zbiorów radzieckich i polskich, grudzień 1957-luty 1958, Katalog, Muzeum Narodowe w Warszawie 1957; Fryderyk Schulz, Podróże Inflantczyka z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791-1793, przekład Józef Ignacy Kraszewski, opracowanie Wacław Zawadzki, Czytelnik, Warszawa 1956; Maria Taszycka, Polskie pasy kontuszowe, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1985; Władysław Tatarkiewicz, Aleksander Orłowski, Monografie Artystyczne, t.VII, Nakład Gebethnera i Wolfa, Warszawa 1926;

Pas z okładki:
Na podstawie dokumentacji malarskiej pasa kutkorskiego – rysunek, akwarela, karton, Karol Wawrosz, Kraków-Lwów; Karol Wawrosz, Dokumentacja pasa kontuszowego (awers głowy, fragment wciąża), wykonanego w Kobyłce pod Warszawą, akwarela z 1895 r., wl. CMW w Łodzi

Pas ze stron 38-39:
Pas jedwabny lity, manufaktura Karola Radziwiłła lub Skarbu Radziwiłłowskiego, kierownictwo Leon Madżarski, Słuck, l. 1780-1807, wł. CMW w Łodzi
Właścicielem pasa był Benedykt Dybowski herbu Nałęcz, społecznik i patriota – w 1863 roku komisarz Rządu Narodowego na Litwę i Białoruś. W 1864 objęty oskarżeniem w procesie Romualda Traugutta, skazany na śmierć, zamienioną na katorgę i zsyłkę. Syberię, poznał najpierw jako lekarz-zesłaniec, a potem jako kierownik ekspedycji naukowych. Zasłynął jako badacz jeziora Bajkał, a także Kamczatki i południowej Azji. Lekarz, przyrodnik (ojciec światowej limnologii), podróżnik i etnograf, zgromadził i opracowywał bezcenne kolekcje przyrodnicze, antropologiczne i etnograficzne, które zasiliły muzea m.in.: Lwowa, Krakowa, Warszawy, Moskwy. Profesor Szkoły Głównej Warszawskiej i Uniwersytetu Jana Kazimierza, członek Akademii Umiejętności. Na dalekiej Syberii tytułowany Dobrym Białym Bogiem, odkrył i opisał kilkaset gatunków zwierząt, opublikował przeszło 340 prac naukowo-badawczych. Do dziś jego imieniem zostało nazwanych ponad 100 gatunków zwierząt i roślin. Nosi je również położona nad Bajkałem stacja naukowa, jedna z wysp Komandorskich, a także szczyt na Kamczatce.

DYREKTOR NACZELNY WOJCIECH NOWICKI, zastępca dyrektora ds. administracyjnych Maciej Bargiełowski, zastępca dyrektora ds. produkcji Krzysztof Bogusz, zastępca dyrektora ds. inwestycyjnych Grzegorz Kruhły, główna księgowa Teresa Płonowska, SOLIŚCI: soprany: Monika Cichocka, Aleksandra Novina-Chacińska, Olga Maroszek, Anna Wiśniewska-Schoppa, Joanna Woś, Dorota Wójcik, Patrycja Krzeszowska, Małgorzata Borowik*, Justyna Dyla*, Gabriela Kamińska*, Sylwia Maszewska*, Maria Rozynek*, Maria Szczucka*, mezzosoprany: Bernadetta Grabias, Agnieszka Makówka, tenory: Krzysztof Marciniak, Dominik Sutowicz, Leonardo Ferrando*, Sylwester Kostecki*, Aleksander Kunach*, Sang Jun Lee*, Tomasz Rak*, Sylwester Smulczyński*, Pavlo Tolstoy*, barytony: Andrzej Kostrzewski, Zenon Kowalski, Przemysław Rezner, Adam Szerszeń, Eugniusz Nizioł*, Rafał Songan*, basy: Patryk Rymanowski, Grzegorz Szostak, Robert Ulatowski, Krzysztof Szumański*, pianiści korepetytorzy solistów: Tetyana Dranchuk, Ewa Szpakowska, Taras Hlushko, BALET: I soliści: Monika Maciejewska-Potockas, Gintautas Potockas, Piotr Ratajewski, soliści: Valentyna Batrak, Ekaterina Kitaeva-Muśko, Julia Sadowska, Witold Biegański, Nazar Botsiy, Wojciech Domagała, Jan Łukasiewicz, Krzysztof Pabjańczyk, koryfeje: Agnieszka Białous, Aleksandra Gryś, Ewa Kowalska-Brodek, Aneta Kosmowska. Minori Nakayama, Anna Pruszyńska-Galvany, Yuki Itaya, Wiktor Krakowiak-Chu, Dominik Senator, Kirill Shcherban, Ryo Takaya, zespół: Izabela Barbacka, Marta Borczakowska, Lydie Boutfeux, Caroline Bulst, Klaudia Elvetico, Hanna Jankowska, Karolina Jaremko, Lidia Kolbus, Matylda Molińska, Riho Okuno, Sakurako Onodera, Daria Ozga, Maria Pawelec, Hannah Sofo, Bogumiła Sołek, Adrianna Stępień, Klaudia Strzelczyk, Reina Yamashita, Grzegorz Brożek, Jakub Jóźwik, Tomu Kawai, Mateusz Kubiak, Dawid Kucharski, Yukihiro Minamizawa, Federico Paris, Arthur Stashak, kierownik baletu: Dominik Muśko, asystentci-pedagodzy: Lubov Bakhareva, Anna Lewandowska, akompaniatorzy: Elżbieta Bruc, Bogusław Bigos*, Marta Zawada*, koordynator baletu: Jarosław Biernacki*, inspektor baletu: Krzysztof Pabjańczyk, ORKIESTRA: I skrzypce: Ludwika Tomaszewska-Klimek, Iwona Tomaszewska, Andrzej Marchel, Ryszard Dutkowski, Marcin Budziarski, Henryka Nierychło, Marek Nowakowski, Bogdan Mazur, Paweł Załucki, Karolina Pacholczyk, Aleksandra Bartoszek, Wiesława Ryczel*, II skrzypce: Hanna Drzewiecka-Borucka, Katarzyna Gałdecka-Sprawka, Lech Gutowski, Beata Bugała, Wojciech Cłapiński, Ewa Walkiewicz, Ariadna Pacześniak, Patrycja Badowska, Marta Jabłońska, Katarzyna Korzycka, Andrzej Kowalczyk*, Stanisław Pławner*, Beata Włodek-Pędziwiatr*, altówki: Maria Tomala, Kazimierz Mazur, Franciszek Nierychło, Katarzyna Piasecka-Filipiak, Jacek Rurak, Przemysław Florczak, Katarzyna Marchel, Justyna Łuczyńska, Adam Brakowski, wiolonczele: Agnieszka Kołodziej, Maciej Baran, Joanna Dzidowska, Marek Przybyła, Ewa Żeno, Hanna Mudza, Agata Kruk-Kasprzyk, Adam Czyszak, Marta Wróblewska*, kontrabasy: Michał Przeździecki, Miłosz Krupka, Sylwester Masłoń, Marcin Wajch, Michał Łuczak, harfy: Dorota Szyszkowska-Janiak, Joanna Tomala, flety: Cezary Dynowski, Marzena Kowalczyk, Marta Durczewska-Grzywińska, Olga Leonkiewicz, Dionizy Chrząstowski*, oboje: Agata Piotrowska-Bartoszek, Krzysztof Siemiński, Justyna Herc-Pabisiak, Monika Woźniak, klarnety: Piotr Maciejewski, Zuzanna Niedzielak, Krzysztof Płoszyński, Mariusz Walkiewicz, fagoty: Andrzej Kalkandzis, Michał Łabecki, Beata Strembicka, trąbki: Konrad Boniński, Mirosław Dudek, Tomasz Chrześcijanek, Adam Kowalczyk, waltornie: Waldemar Szelągowski, Tomasz Sopur, Marta Dominiuk-Kwiatkowska, Zbigniew Galant*, Mieczysław Woźnica*, puzony: Jacek Kasprzak, Waldemar Szubski, Dariusz Sprawka, Bartłomiej Kruszyński, Tomasz Jagoda, Waldemar Paś*, tuba: Jacek Dzidowski, perkusja: Sebastian Dworczak, Bożena Kozłowska, Magdalena Kowalczyk, Bogusława Stelmach, Jakub Jeziorowski, Jan Pawlak, fortepian: Andrzej Zawadzki

kierownik muzyczny: Eraldo Salmieri, DYRYGENCI: Marta, Kosielska, Tadeusz Kozłowski*, Michał Kocimski*, koncertmistrz: Ludwika Tomaszewska-Klimek, inspektorzy: Waldemar Szubski, Andrzej Marchel, CHÓR: soprany: Anna Bacciarelli, Agnieszka Białek, Dorota Bronikowska, Maria Gorlach, Dagny Konopacka, Agnieszka Lechocińska, Katarzyna Nowacka, Sylwia Nowicka, Beata Olszewska, Irena Pietrzak, Katarzyna Pisarek, Maria Stuczyńska, Bogna Szymańska, Dorota Szymczak-Drygas, Anna Terlecka-Kierner, Agnieszka Wasilewska-Stefańska, Jadwiga Wiktorska-Zając, Dorota Woźniak, Ewa Anders*, Maria Brojek*, Elżbieta Grzelak*, alty: Agorica Basiuras, Anna Dylikowska-Dobiec, Ewelina Hrycak, Teresa Kmiecik-Biernacka, Dominika Kobalczyk, Anna Kobylańska-Przybyła, Katarzyna Kuźnik, Justyna Ozdowska, Paulina Pomykała, Jolanta Sitek, Joanna Skoblewska, Anna Szymańska, Otylia Świderska, Izabela Wesołowska, Agnieszka Witkowska, Marzena Zarzycka, Dorota Zatke, Wiesława Świstak-Mazur*, Leokadia Jarzyńska*, tenory: Michał Jan Barański, Mirosław Bednarczyk, Marcin Ciechowicz, Przemysław Cierzniewski, Krzysztof Dyttus, Wojciech Kryger, Artur Mleko, Grzegorz Siwiński, Cezary Socha, Wojciech Strzelecki, Marek Twardowski, Ryszard Adamus*, Feliks Dłubak*, Wacław Dobrowolski*, Jerzy Spelak* basy: Michał Barański, Zbigniew Gawroński, Romuald Kisielewski, Grzegorz Kujawiak, Zbigniew Kuźnik, Józef Mituta, Wiesław Rudnicki, Andrzej Staniewski, Adam Suwald, Jakub Telinga, Witold Tomczyk, kierownik chóru Waldemar Sutryk, z-ca kierownika chóru Michał Jan Barański, inspektor chóru Krzysztof Dyttus, korepetytor chóru Zbigniew Rymarczyk, inspicjenci Anna Krzemińska, Andrzej Kowalik, Zbigniew Pawełczyk, z-ca kierownika działu organizacji pracy artystycznej Rafał Domagała, kierownik biura obsługi widzów Elżbieta Magin, z-ca kierownika działu literackiego Iwona Marchewka, kierownik działu produkcji przedstawień Katarzyna Zbłowska, zastępca kierownika działu ds. produkcji kostiumów Marzena Szkobel, zastępca kierownika działu ds. produkcji dekoracji Zygmunt Dziubiński, kierownik działu eksploatacji przedstawień Sylwester Borowski, główny specjalista ds. urządzeń sceny Marek Ziółkowski, kierownik impresariatu Krystyna Filip, kierownik działu organizacji i kadr Iwona Czubaszek, kierownik działu administracyjnego Mariola Majda, kierownik działu zaopatrzenia i transportu Marian Brodowicz, kierownik działu zamówień publicznych Ewa Danielak, kierownik działu inwestycji Paweł Malinowski, główny specjalista ds. funduszy UE Małgorzata Kazimierska, kierownik działu eksploatacji Dominik Dudziński, główny energetyk Jerzy Tomasik, kierownik działu zakwaterowań i ochrony mienia Mariola Materka, kierownik zakładowej służby ratowniczej Tomasz Lewandowski, kierownik pracowni malarskiej Krzysztof Lisowski, kierownik pracowni perukarstwa i charakteryzacji Teresa Janicka, starszy mistrz pracowni krawieckiej damskiej Beata Adamiak, starszy mistrz pracowni krawieckiej męskiej Ewa Rykowska, starszy mistrz pracowni tapicerskiej Zdzisław Kapituła, starszy mistrz pracowni nakryć głowy i dodatków do kostiumów Anna Kołomańska, starszy mistrz pracowni modelatorskiej Marzanna Machalska, starszy mistrz pracowni szewskiej Krzysztof Pacyniak, starszy mistrz pracowni stolarskiej Jacek Tomczyk, starszy mistrz pracowni ślusarskiej Jerzy Urbaniak, główny brygadier brygady akustyków Roman Kulesza, główny brygadier brygady montażu dekoracji – koordynator sceny Jacek Wojciechowski, główny brygadier brygady napędów sceny Andrzej Maciejewski, główny brygadier brygady oświetlenia sceny Adam Trautz, główny brygadier w brygadzie mechaników Tomasz Pira, mistrz brygady garderobianych Anna Krawczyńska.

* współpraca

MARSZAŁEK
WOJEWÓDZTWA ŁÓDZKIEGO
Witold Stępień

Instytucja kultury
Samorządu
Województwa Łódzkiego

łódzkie

Sztankiet do pracowni malarskiej dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

TVP KULTURA

TVP ŁÓDŹ

radio ŁÓDŹ

Pasy kontuszowe (na okładce i wewnątrz publikacji) pochodzą ze zbiorów Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, któremu za ich udostępnienie oraz zgodę na wykorzystanie w programie dyrekcja Teatru Wielkiego składa specjalne podziękowanie.

Wybór i opisy ilustracji pasów:
Małgorzata Wróblewska Markiewicz

Centralne
Muzeum
Włókiennictwa
w Łodzi

Redakcja wykonawcza partytury:

Fundacja
Straszny Dwór

95 LAT
WOJEWÓDZTWA
ŁÓDZKIEGO

skład i przygotowanie
Iwona March

wyda
Teatr Wielki w Ł
pl. Dąbrowskiego, 90-249 Ł
www.operalodz.

kasa bilet
od poniedziałku do sob
12.00–1
niedziele i św
(w dniu przedstaw
15.00–1
telefon: 42 633 7

BIURO OBSŁUGI WIDZ
od poniedziałku do pi
8.00–16.00 tel: 42 633 3
e-mail: widz@teatr-wielki.lo

Bilety do kupienia on-line na stro
www.operalodz.com lub www.bilety2

oddano do druku: 3.10.

Polonus sum Poloni nihil a me alienum puto

Hemryk Rzewuski,
Pamiatki JPana Seweryna Soplicy, cześnika parnawskiego

E ZBIORÓW
vtutu Teatralnego

www.operalodz.com