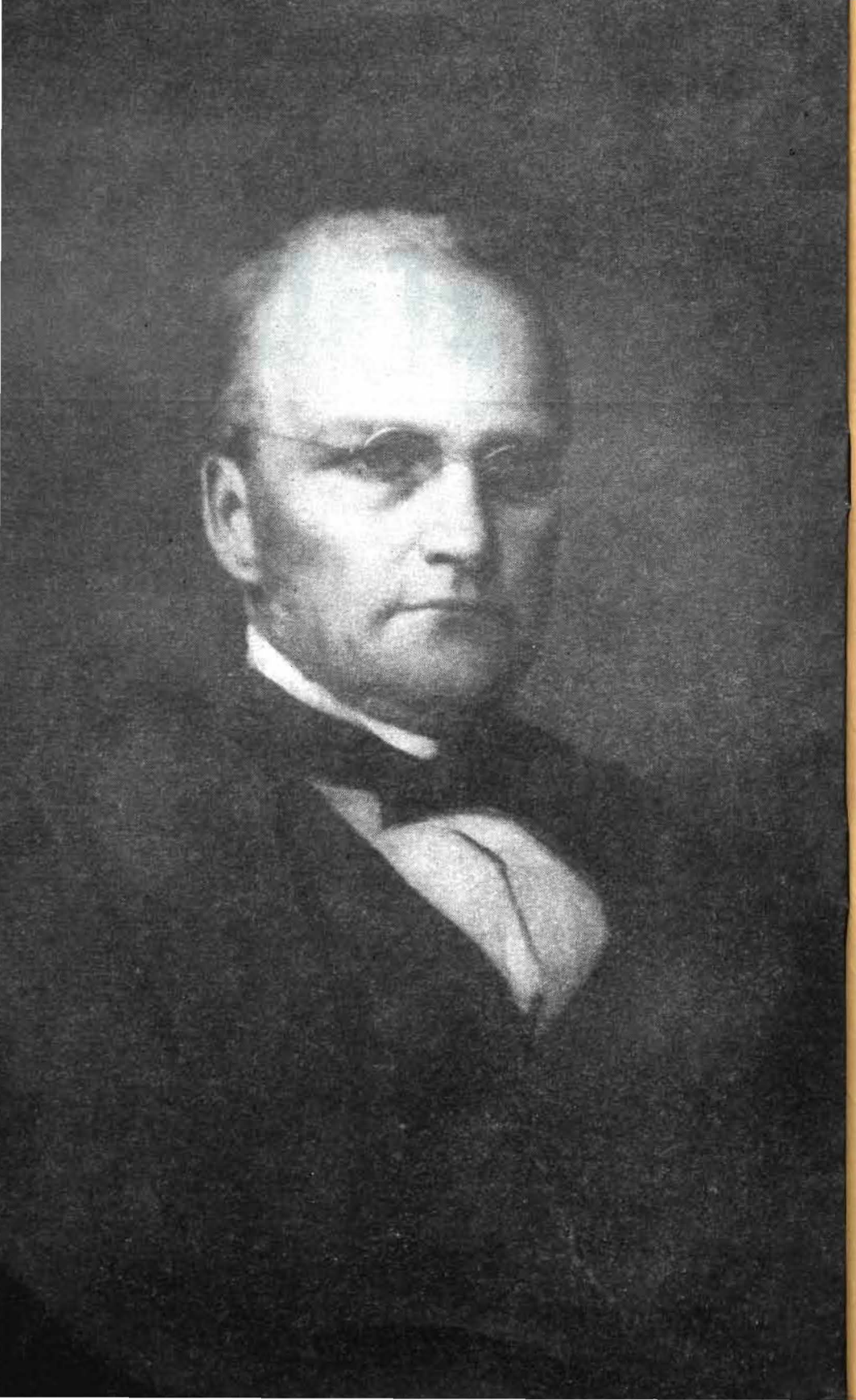
Halka

Stanisław Moniuszko

Halka

W 150 ROCZNICĘ
POŁOŻENIA KAMIENIA WĘGIELNEGO
POD GMACH
TEATRU WIELKIEGO W WARSZAWIE
(1825)

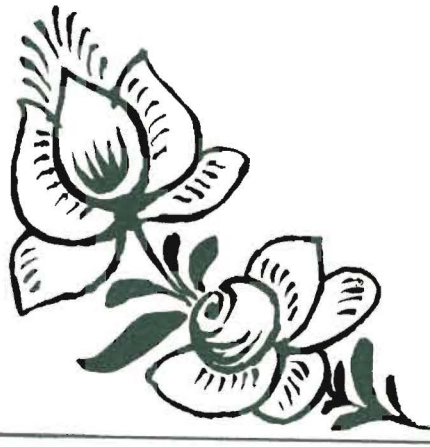
W 10 ROCZNICĘ
OTWARCIA TEATRU WIELKIEGO
W ODBUDOWANYM GMACHU
(1965—1975)



(...) Stanisław Moniuszko urodził się mniej więcej w połowie okresu pomiędzy upadkiem Napoleona a powstaniem listopadowym. Nie mógł bezpośrednio korzystać z wielkich dobrodziejstw Uniwersytetu Wileńskiego, ale wychowywał się wśród ludzi, którzy byli przesiąknięci postępowymi myślami Oświecenia, rozwijał się w atmosferze, którą opisaliśmy powyżej. Wycisnęła ona decydujące piętno na jego charakterze, osobowości, poglądach i postawie artystycznej. Bardzo szybko opowiedział się po stronie społeczeństwa mieszczańskiego, z zapałem oddawał się poznawaniu i badaniu sztuki ludowej. To spowodowało, że wiernie towarzysząc narodowi polskiemu w jego ciężkich dziejach pomiędzy dwoma powstaniami — stał się jednym z tych, którzy wytyczali kierunek wyobraźni narodowej, stał się umiłowanym przez naród polski twórcą muzycznym. Śledząc dzieje tego trudnego, pracowitego, płynącego w najopłakańszych warunkach, a przecież zwycięskiego żywota — trzeba stale pamiętać o ogólnej sytuacji historycznej, w jakiej przypadło mu żyć, pracować i tworzyć. Albowiem **sztuka, pojmowana jako służba społeczna, wiernie towarzysząca ciężkim zmaganiom narodu, stała się istotą i treścią życia Moniuszki.**

Witold Rudziński
Moniuszko, PWM 1972

STANISŁAW MONIUSZKO (1819—1872)
Portret T. Maliszewskiego.



HIERONIM FEICHT

Stanisław Moniuszko

Motto:
„Byłoby dla mnie największą radością, gdyby moje króciutkie, pobieżne uwagi o znakomitych utworach p. Moniuszki mogły... zwiększyć (w Rosji) rozgłos tak niezwykłego talentu tego n a r o d o w e g o kompozytora".
Aleksander Sierow, Petersburg, 1856 (przed *Halką* warszawską).

„W panu St. Moniuszce, w najwyższym stopniu utalentowanym kompozytorze, wypowiada się energicznie... koncentracja polskiego ducha n a r o d o w e g o"...
Hans von Bülow, 12.XI.1858 (z recenzji *Halki*).

„Te dźwięki n a r o d o w e mocno chwytają nas za serce".
Dr Ludwik Prohazka, Praha, 1.III.1868 (z recenzji *Halki*).

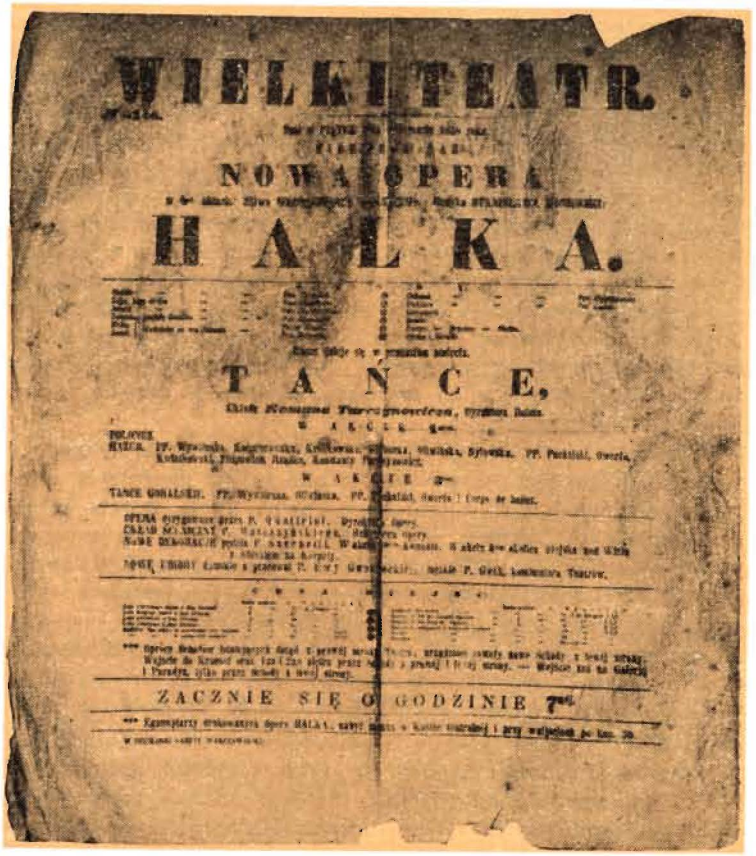
Stanisława Moniuszkę uznano za kompozytora narodowego. Uznanie to nie najszczęśliwiej powiązano w enuncjacjach popularnych z *Halką*, co może dziwić obcych, dostrzegających w niej wprawdzie niezaprzeczalne muzyczne elementy polskie (cały balet składający się kolejno z poloneza, mazura i tańców góralskich, aria Stolnika itp.), ale wyczuwających również włoskie cechy operowe. Także treść literacka nie jest wyłącznie nasza; przeciwnie, jest międzynarodowa i... nawet błaha. To *treść niezmiernie pospolita i rzekłbyś niepolska* — pisał Józef Sikorski. Toteż, jeśli chodzi o elementy narodowe w tym stylistycznie niejednolitym dziele Moniuszki, nie sama treść, tylko sposób jej przeprowadzenia decyduje, że poza uniwersalnością tematu jest to również temat specyficznie polski. Zauważono to nie dziś dopiero. Dostrzegli to już ówcześni, a wyraz temu dali zarówno swoi, jak i obcy.

Oto sfera feudalna: wszyscy, ilu ich tam jest — pisze wspomniany Sikorski — *w żupanach, kontuszach i rogatywkach, przy karabelach, przyznacie, że tego nigdzie pod słońcem nie znajdziecie, tylko na polskiej ziemi w historycznym obyczaju. Zaś żywioł drugi, który można by demokratycznym nazwać, przedstawiony jest w dramacie Halką. Rola jej kąpie się w żywiole sielskim tak cudownie, tak po naszemu roztoczonym, że ani chwili wątpliwości nie podpada, że to nasza dziewoja. Włodzimierz Wolski (autor libretta) tak ją przedstawił uroczo i ludowo, że... postać Halki uznalibyśmy za mistrzowską, może za pierwszą polską kobietę dobrze oddaną.* Podobnie pisze Hans von Bülow, choć w sposób może niekoniecznie dla nas miły: *Akcja opery opiera się na prastarym, ale wiecznie młodym temacie, na konflikcie między panem a niewolnikiem, szlachcicem a chłopem, i ma przez to godną uwagi tendencję obyczajową, że rzuca niemoralnemu panowaniu właśnie s ł o w i a ń s k i e j szlachty nad podwładnymi rękawicę wyzwania bez wszelkich ogródek. Bohaterkę Halkę należy pojmować jako przedstawicielkę uciemiężonego włościaństwa, a jej tragiczny koniec jest filipiką przeciw feudalnym nadużyciom.*

Jednakże nie dopiero od *Halki* był Moniuszko narodowym, na wskroś polskim kompozytorem. Był nim już od pierwszych trzech pieśni, wydanych z dziewiętnastym rokiem życia, jeszcze w czasie studiów w Berlinie, w r. 1838. Zaniepokoił się recenzent poznański: *Cóż powiedzą o nich Niemcy? Może Rellstab lub Fink podkreślą niektóre przejścia. Pewni jednak jesteśmy* — pocieszał się recenzent — *że Robert Schumann by je pochwalił.* A oto co powiedział Fink, postrach recenzenta poznańskiego: *Polskie pieśni Moniuszki... w słowie i tonie mają coś n a r o d o w e g o, co się w muzyce doskonale... przez niespokojną modulację wyraża itd.*

Pierwszy *Śpiewnik domowy* (r. 1842) przyniósł piosenki sielskie i wieśniacze znad Niemna, ujęte w wiersze przez najlepszych naszych poetów (Mickiewicza, Malczewskiego, Korsaka, Chodźkę, Wasilewskiego, Zana, Odyńca, Czeczota, Kraszewskiego). *Umieściłem je* — pisał Moniuszko — *będąc tego przekonania, że te utwory poetyczne najwięcej na sobie charakteru i barwy krajowej okazywały. To, co jest narodowe, krajowe, miejscowe, co jest celem dziecinnych naszych przypomnień, nigdy mieszkańcom ziemi, na której się urodzili i wzrośli, podobać się nie przestanie.*

Po dwóch *Śpiewnikach domowych* i po znakomitej w swej pierwszej dwuaktowej wersji *Halce* wileńskiej zwrócił się Moniuszko do trzeciej, charakterystycznej dla swej twórczości formy, do kontaty. Dla napisania *Mildy*, wysnutej z podań Litwy, odbył podróż po Żmudzi. *Zebrał mnóstwo narodowych motywów, przejął się ich duchem i ducha tego przelał w swoją poetyczno-muzykalną kompozycję, jak genialny Chopin* — pisze anonimowy recenzent (r. 1848). I w Petersburgu uznano *Mildę* za kompozycję oryginalną, na wskroś przejętą swojskością. Ale nie tylko dla *Mildy* przebadał Moniuszko folklor. Wsłuchiwał się weń, gdzie się dało. *W miasteczku Smorgonie* — pisze uczeń Moniuszki, August Iwański — *zostałem przez Moniuszkę wezwany do karczmy dla oglądnięcia tańca białoruskiego.* Po karczmach oraz na tratwach, pływając z flisakami po Wilii i Niemnie, wchłaniał Moniuszko w siebie podania i pieśni ludowe, które


WIELKI TEATR.

NOWA OPERA

HALKA.

TANCE,

ZACZNIE SIĘ O GODZINIE 7

Afisz warszawskiej premiery *Halki* (1858). Ze zbiorów PIS.

miały w przyszłości zabarwić jego utwory muzyczne. Toteż z pieśni, bo *Halki* nie znał, wysnuł umierający Kurpiński wniosek, że pozostawia po sobie w Moniuszce narodowego kompozytora: *...ja w tych pieśniach* (trzech *Śpiewników domowych*), *tak różnych formą i charakterem, widzę materiał na wielkiego narodowego i dramatycznego kompozytora.*

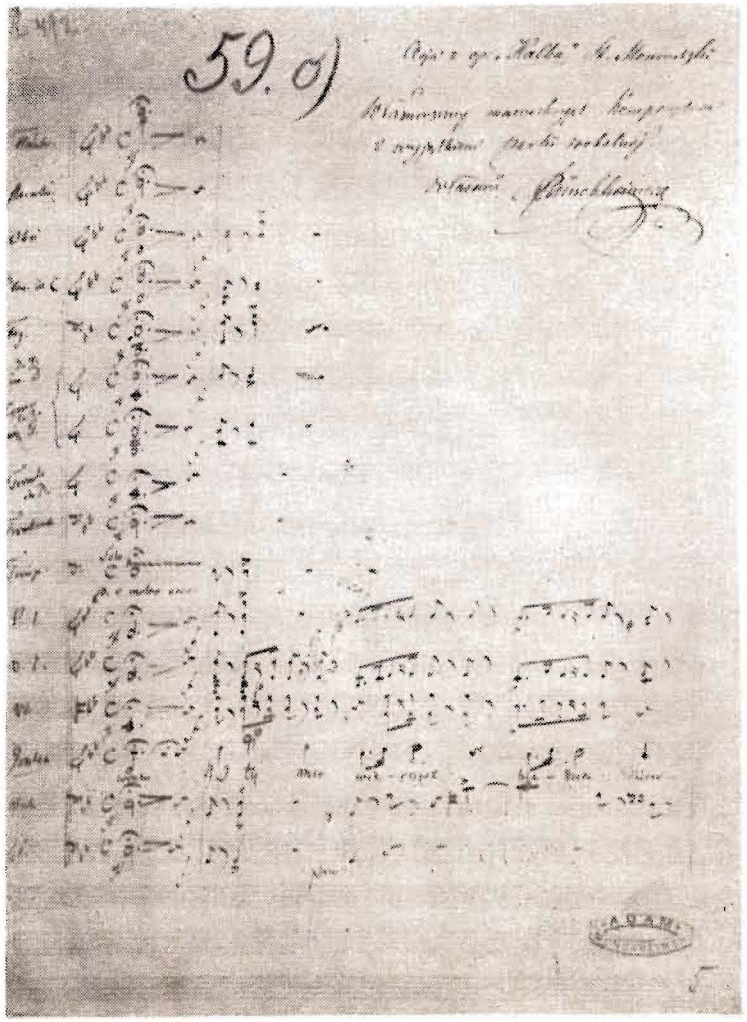
Wreszcie Moniuszko sam o sobie mówił: *Ja nic nowego nie tworzę; wędrując po polskich ziemiach, jestem natchniony duchem narodowych pieśni i z nich mimo woli przelewam natchnienie do wszystkich mych płodów.*

A zagadnienie Moniuszko — Chopin? Aż nazbyt dobrze znane są słowa Moniuszki skreślone po śmierci Chopina do Sikorskiego: *Że ktoś jest tyle głupi, ażeby się mną po stracie Chopina mógł pocieszać, to nie moja wina, nigdy siebie nie stawiałem obok jakiejkolwiek uprawnionej znakomitości europejskiej, cóż mówić o Chopinie, dla którego uwielbienia nie mam granic!*

W bezwzględną szczerość tych słów nikt nigdy nie wątpił.

Przecież pełen skromności Moniuszko z szacunkiem (może aż nazbyt wielkim) odnosił się do starego Elsnera, pośpieszył do łoża konającego Kurpińskiego, poważał Dobrzyńskiego: *grano na moje usilne prośby wyłącznie utwory Dobrzyńskiego, który w tym rodzaju muzyki* (tj. w muzyce kameralnej) *prześciga wiele imion rozgłośnych europejskich.* Odnosił się więc z całym szacunkiem do osobistości, które nie dorastały do niego, z czego może nawet nie zdawał sobie sprawy. Tym bardziej więc rozumiał dystans, jaki go dzielił od Chopina. Niemniej były próby zestawiania go z Chopinem. Omawiający cztery zeszyty *Śpiewnika domowego* Aleksander Sierow wyczuwa w pieśni *Gdyby kto mnie kochał* śpiewność, jak w niektórych utworach Chopina,

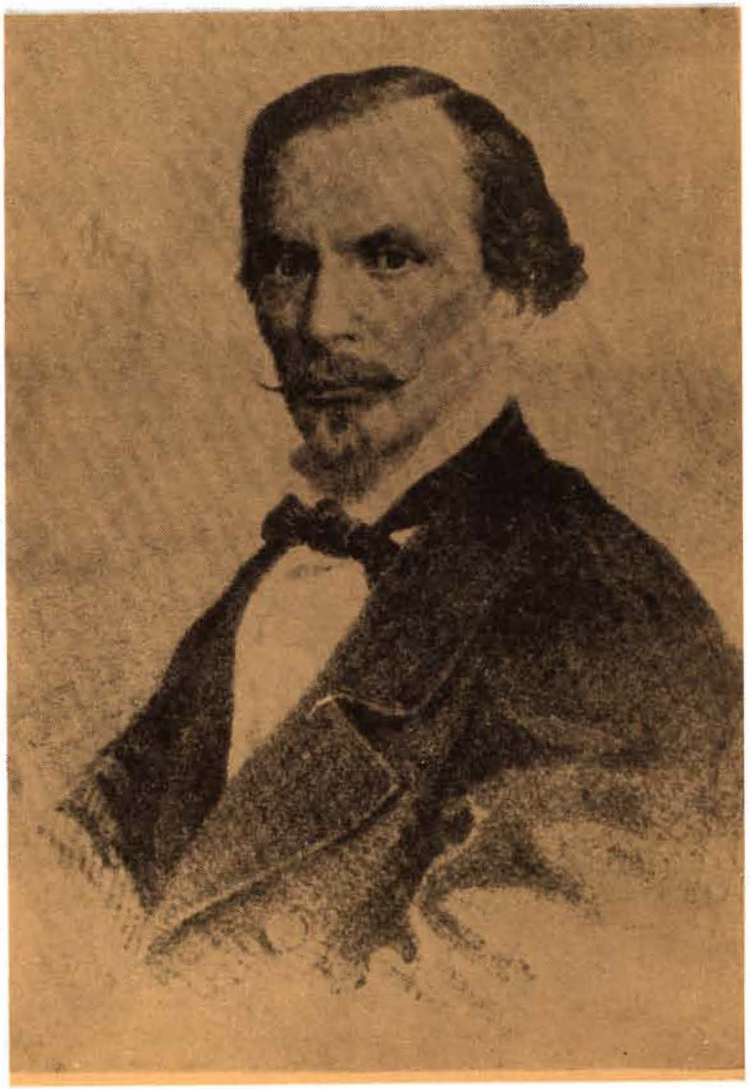
Fragment rękopisu partytury *Halki*.



a w akompaniamencie do piosenki *Aniołek* niektóre chwyty przypominające bardzo żywo Chopina. Nieco ostrożniej niż Sierow, tzn. nie doszukując się wspólnych cech czy melodyjnych, czy w sposobie opracowywania akompaniamentu, widzi jednak i J. Reiss możność zestawienia obu kompozytorów ze sobą. *Śpiewniki Moniuszki* — pisze on — *stały się najczystszą krynicą polskości... w tym samym stopniu jak Chopinowskie mazurki.*

Jedno i drugie były rewolucyjnym zarzewiem i manifestacją polskości narodu żyjącego w niewoli. Wreszcie i u Moniuszki znajdzie się ta czy owa kompozycja wytrzymująca zestawienie z dziełami Chopina. Takim, i to największym arcydziełem Moniuszki jest porywający ogniem rytmu a czarujący pięknem melodii mazur z *Halki*. Takiego mazura nie miała dotąd muzyka polska i trudno sobie, wedle Reissa, wyobrazić, by można było napisać jeszcze piękniejszego. Czy nie można go zestawić np. z Chopinowskim polonezem A-dur? Niemniej jednak jest faktem, że *geniusz Chopina wyprzedził współczesną sobie epokę i szybował tak wysokim szlakiem, że niepodobna było podążyć za jego lotem lub wspiąć się na te wyżyny, na których dzięki niemu stanęła wówczas muzyka polska. Ażeby zmniejszyć dystans pomiędzy stanem naszej ówczesnej muzyki w kraju a między twórczością Chopina i jej rewolucyjnymi zdobyczami, trzeba było... jakby ogniwa łącznego i pośrednika, który by twórczością swoją podniósł poziom naszej kultury muzycznej i muzyce polskiej opartej na ideologii narodowej nadał piętno artyzmu. Zadanie to spełnił w idealny sposób Stanisław Moniuszko* (J. Reiss).

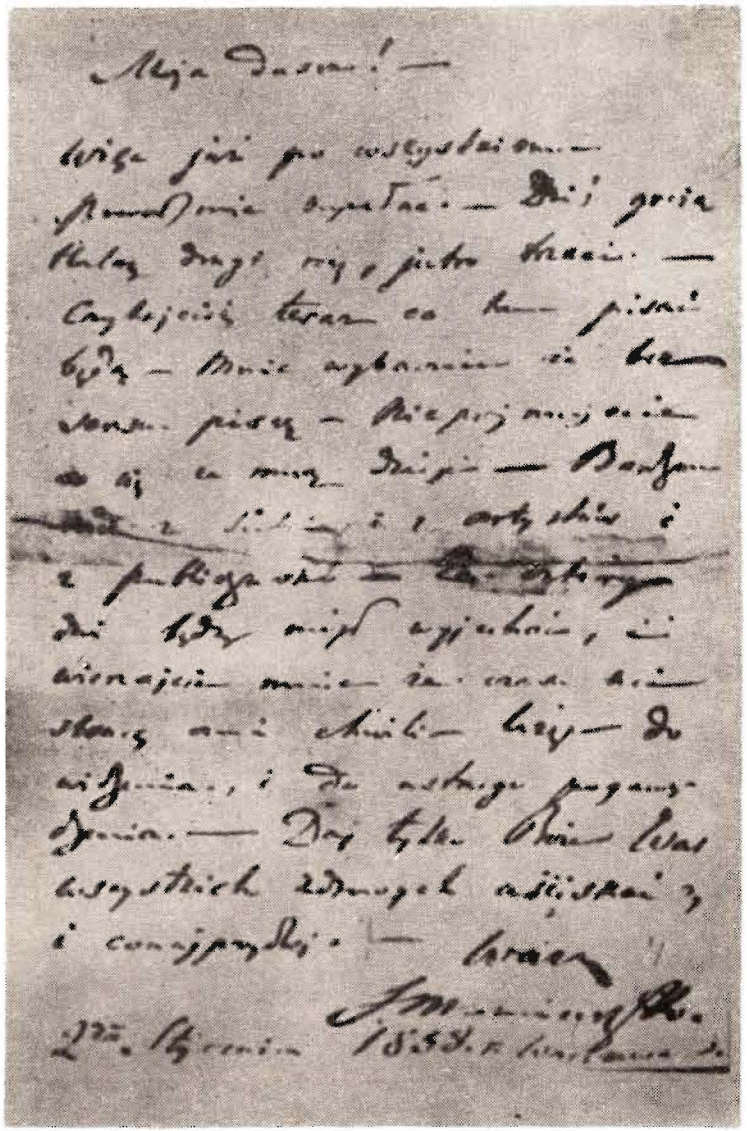
W Polsce zdobył sobie Moniuszko popularność nagle, spontanicznie Złożyła się na to okoliczność, że *Halka* z powodu swych ostrych socjalnych i obyczajowych akcentów nie dopuszczana za życia cara Mikołaja I do wykonania, czekała ponad 10 lat na premierę. Gdy nadszedł jej moment, gdy w chwili przygotowywania jej zaczęły po Warszawie krążyć wieści sensacyjne czy niepokoje, jak np. taki, czy aby tenor Dobrski ma piękną arię, a panna Rivoli zdecyduje się śpiewać Halkę, gdy potem 1 stycznia 1858 r. objawiło się bogactwo inwencji melodycznej całego dzieła, a dwie antagonistyczne klasy społeczne przedstawiły się oczom publiczności odmalowane obiektywnie przez kompozytora pełnymi — na jakie go stać było — barwami, wybuch entuzjazmu nie znalazł wprost granic. Odtąd trwała popularność towarzyszyła Moniuszce przez całą drugą połowę XIX wieku i przez jakieś 30 lat wieku XX, gdy Chopin musiał w XIX w. zdobywać sobie popularność nawet we własnej ojczyźnie, zanim osiągnął ją w mierze sobie należnej mniej więcej od trzeciego dziesiątka lat XX wieku (pierwszy konkurs chopinowski). Chóry imienia Moniuszki (oczywiście w Polsce) datują się od r. 1830 po rok 1948, chóry „Halka" od r. 1883 po nasze czasy, sekcja imienia Moniuszki przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym powstaje w r. 1891, filmy: *Halka* w r. 1937, *Premiera warszawska* w r. 1951, Opera im. Moniuszki w Poznaniu w r. 1950, monografie wielkich rozmiarów o poziomie ściśle naukowym Jachimeckiego, Opieńskiego i Rudzińskiego.



Włodzimierz Wolski (1824—1862)

Dziś należałoby sobie życzyć większego kultywowania pieśni solowych i kantat chórowych Moniuszki.

W piśmiennictwie światowym nie wspomina się niemal o Moniuszce. Nie znaczy to, by *Halka* nie była poza Polską wykonywana. Poznały ją przede wszystkim kraje słowiańskie. W Rosji carskiej, a tym bardziej w Związku Radzieckim doszła *Halka* do głosu w Kijowie, Moskwie, Petersburgu, Żytomierzu, Odessie, Charkowie, Kazaniu, Astrachaniu itd. Następnym krajem słowiańskim jest Czechosłowacja: Praga, Brno, Pilzno, Ołomuniec.



List Moniuszki do żony, pisany nazajutrz po warszawskiej premierze *Halki*.

W Jugosławii wykonano ją w Zagrzebiu, Lublanie i Belgradzie. Poza tym poznały ją Sofia, Wiedeń, Nowy Jork, Mediolan, Bern, Helsinki, Tallin itd. Ale jest to tylko stwierdzenie, że *Halka* tam dotarła, bo poza Związkiem Radzieckim nie utrzymuje się ona na scenach. Poważne znaczenie ma tu fakt, że Moniuszce nie przyznano dotąd właściwego miejsca w piśmiennictwie światowym.

Gdy idzie o Włochy, Francję, Anglię, to w podręcznikach do historii muzyki powszechnej znajdują się wszyscy ich kompozytorzy nie tylko o poziomie Moniuszki, ale i poniżej niego. Czytamy więc o Gossecu i Lesueurze, o Zelterze, Reichardtcie, Rungenhagenie, nie mówiąc o Loewem i Spohrze, o Bellinim — oczywiście — i o Donizettim itd. itd. W starszych przewodnikach po operze, gdzie znajdziesz Blecha, Brülla, Frankensteina, Maillarta, Nezlera, Taubmanna, Siegfrieda Wagnera (obowiązkowo!), Thuillego (a kto i gdzie wykonuje ich opery?), nie znaj-

Paulina Rivoli i Julian Dobrski, pierwsi wykonawcy ról Halki i Jontka na scenie warszawskiej.

dziesz Polaka Moniuszki, Węgra Ferenca Erkela, Kroata Lisińskiego, podobnie jak i twórców oper skandynawskich. W nowych książkach o operze, jak *Knaurs Opernführer* (r. 1957), musi się Moniuszko zadowolić zdaniem: *godna uwagi jako opera narodowa jest „Halka" Moniuszki.* Mało! Bo skoro godna uwagi, to należy chyba wskazać na to, co ją wyróżnia od podobnych oper na temat pokrzywdzonej dziewczyny z ludu. A jeśli nie jest się przypadkowo czułym na elementy jej narodowe, to nie można nie widzieć, że i niezależnie od nich ma się tu do czynienia z muzyką wartościową. *Ależ to wielki kompozytor* — powiedział berliński nauczyciel spiewu, Teschner, Janowi Karłowiczowi, gdy mu ten pokazał utwory Moniuszki — *wielki kompozytor, który potrafi w cudowny sposób połączyć śpiewność włoską z uczonością niemiecką, a bogactwo pomysłów posiadał niewyczerpane, jak nikt z naszych* (tj. Niemców).

HIERONIM FEICHT

Przed premierą „Halki"

— Rozmowa z dyr. Antonim Wicherkiem

— *Jedną z czterech premier inaugurujących w 1965 roku działalność Teatru Wielkiego była* Halka. *Dziesięć lat minęło w mgnieniu oka i już Teatr obchodzi swój pierwszy jubileusz na Placu Teatralnym. Kulminacją uroczystości z tym związanych będzie spektakl* Halki, *przygotowanej w nowej inscenizacji...*

— *Halka* utrzymywała się w naszym repertuarze przez dziesięć lat. Nadszedł więc już czas, aby zmienić jej kształt sceniczny. „Mody" się zmieniają. Raz Moniuszko jest modny, kiedy indziej mniej modny. Podobnie rzecz się miała i z Wagnerem. Dzisiaj, na szczęście, nadeszła moda z pewnością bardziej obiektywna i sprawiedliwa dla obu kompozytorów. Ostatnio spotykaliśmy się z różnymi eksperymentami w inscenizowaniu *Halki*, prezentowanymi na scenach Poznania, Łodzi, Wrocławia. Raz nawet zaproponowano publiczności spektakl rozpoczynający się od trzeciego aktu...

— *Tak. Przypadkowo oglądałem tę eksperymentalną inscenizację... Byłem przekonany, że spóźniłem się na przedstawienie przynajmniej o dwie godziny...*

— Ja nie oburzam się na twórców owych eksperymentów. Być może były one interesujące, nawet potrzebne. My jednak nie chcemy powielać tych prób i staramy się możliwie najwierniej zbliżyć do muzyki i libretta, napisanych ręką Moniuszki na stronach partytury.

— *Czy nie sądzi Pan, że scena Teatru Wielkiego nie jest odpowiednim miejscem do eksperymentowania, przynajmniej w dziedzinie dzieł narodowych? Międzynarodowa publiczność oczekuje przecież od Teatru Wielkiego wzorowej prezentacji polskiej klasyki. Inaczej mówiąc, Teatr Wielki powinien spełniać taką rolę wobec dzieł Moniuszki, jaką w przypadku twórczości Wagnera pełni Bayreuth, Mozarta — Wiedeń i Salzburg, Straussa — Monachium, a Czajkowskiego i Musorgskiego — Moskwa...*

— Podzielam Pana opinię, chociaż daleki jestem od sądu, że do eksperymentów upoważnione są wszystkie sceny z wyjątkiem Warszawy. Naszym celem jest ukazanie *Halki*, opery na wskroś romantycznej, w jej romantycznym kształcie. Ten typ inscenizacji, ostatnio na świecie niezwykle modny i popularny, był możliwy do zrealizowania w Teatrze Wielkim dzięki pozyskaniu do współpracy Marii Fołtyn i Andrzeja Majewskiego — twórców, którym ten gatunek teatru jest szczególnie bliski.

— *Należy więc sądzić, że nowa* Halka *ukazana zostanie w takiej postaci, w jakiej wyobraził ją sobie sto lat temu kompozytor?*

— Nie, takich rzeczy nie należy już dzisiaj praktykować. To tak, jak z *Weselem* Wyspiańskiego, które w swoim czasie starano

się przedstawić z zachowaniem najdrobniejszych prapremierowych szczegółów i tradycji. Niestety, nie przyniosło to oczekiwanego efektu artystycznego. Dzieła Wagnera także inscenizuje się dziś inaczej, niż wymarzył to sobie kiedyś Mistrz z Bayreuth. W warszawskiej inscenizacji *Halki* respektujemy wszystkie intencje kompozytora, ale staramy się przepuścić je przez filtr wyobraźni odbiorcy żyjącego w trzecim ćwierćwieczu XX stulecia. Nie oznacza to bynajmniej, że zrezygnowaliśmy z całego sztafażu romantycznej opery. Przeciwnie, chcemy wyjść naprzeciw tęsknotom melomanów i potrzebom międzynarodowej widowni, dla której spektakl polskiej narodowej opery, oglądanej być może jedyny raz w życiu, na zawsze kojarzyć się będzie z kolorytem i obyczajowością Polski.

— *Na początku rozmowy powiedział Pan, że naczelną ideą, która przyświecała realizatorom, było wierne oddanie intencji Moniuszki...*

— Tak, i to zarówno w odniesieniu do tekstu, jak i do muzyki. Często zarzucano temu kompozytorowi mało wybredną instrumentację, monotonną harmonizację, zbyt czytelne wpływy opery włoskiej... Krytykując, zdawano się nie dostrzegać ogromnej inwencji melodycznej, specyficznej, lecz nie pozbawionej uroku instrumentacji, która hamowana była niewątpliwie poziomem, składem i możliwościami orkiestr w Wilnie i w Warszawie. Jestem przekonany, że gdyby Moniuszko tworzył z myślą o znakomitych już wówczas zespołach Wiednia czy Berlina, partytura jego wyglądałaby nieco inaczej. Ale nawet w tej instrumentacji (opr. Kazimierza Sikorskiego), przy wprowadzeniu ewentualnych drobnych retuszów, zawsze przez dyrygentów praktykowanych, dostrzec można całe bogactwo tej muzyki. Wprowadzanie poważniejszych zmian zniszczyłoby — moim zdaniem — charakter tej partytury, jej specyficzne brzmienie i nastrój. Wystarczy zróżnicować dynamikę wewnętrzną, a wówczas tu i tam odezwą się nie słyszane dotychczas kontrapunkty, nowe współbrzmienia, motywy... Wymaga to jednak żmudnej pracy zarówno od dyrygenta, jak i od orkiestry.

— *Czy, zdaniem Pana,* Halka *ma szanse wejścia na sceny światowe? Ostatnie sukcesy tej opery w Hawanie, Meksyku, w Tokio, zaczynają nas o tym powoli przekonywać...*

— Już wiele dziesiątków lat temu utarło się powiedzenie, że muzyka Moniuszki, podobnie jak dzieła Mickiewicza czy Słowackiego, jest w pełni zrozumiała tylko dla Polaków. Nie trzeba wyjaśniać, jak błędne jest takie twierdzenie i jak utrudnia ono popularyzację muzyki Moniuszki na świecie. A przecież kompozytor ten zajmuje należną mu pozycję w dziejach kultury muzycznej, podobnie jak Glinka czy Smetana. Tylko że — dla przykładu — nasi czescy sąsiedzi nie mają żadnych „narodowych" kompleksów w programowaniu swojej twórczości, w wyniku czego *Sprzedana narzeczona* i *Jenufa* weszły na stałe do repertuaru największych teatrów, poczynając od Metropolitan Opera, a na La Scali kończąc. Trudno więc znaleźć przyczyny, dla których *Halka* miałaby pozostać dziełem nieznanym międzynarodowej publiczności. Jeżeli prześledzimy głosy krytyczne, napisane po premierach w XIX i XX stuleciu, natrafimy nie tylko na wysoką ocenę opery, ale także spotkamy się z częstym pytaniem: dlaczego dzieło napisane z tak wielką inwencją i talentem, z widocznym trudem toruje sobie drogę na sceny światowe? Nie chciałbym tutaj bazować wyłącznie na pełnych entuzjazmu ocenach Czajkowskiego, Dargomyżskiego czy Bülowa. O wartości *Halki* świadczą chyba najlepiej recenzje skądinąd niechętnych przecież naszej kulturze krytyków niemieckich, jakie ukazały się po premierach *Halki* w 1936 roku w Hamburgu i Berlinie. Jestem głęboko przekonany, że polska narodowa opera ma duże szanse wejścia na wielkie sceny. Podkreślam umyślnie wielkie sceny, bowiem tym, co może jej najbardziej zaszkodzić, jest ubóstwo inscenizacyjne.

— *Miejmy nadzieję, że nowa inscenizacja* Halki *włączona zostanie do planów wyjazdowych Teatru Wielkiego...*

— Przyjmując propozycje występów zagranicznych, przede wszystkim myślimy o propagowaniu muzyki polskiej, i to zarówno klasycznej, jak i współczesnej. Bylibyśmy bardzo radzi, gdyby właśnie *Halka* stała się jedną z naszych „żelaznych" pozycji wyjazdowych.

Rozmawiał
Bogusław Kaczyński

Byłam na „Halce" – toż to emanacja polskości! Pewnie, że to nie Wagner, ale operę traktuje po nowemu. Jego muzyka zmusza aktora do gry na scenie, wyciska łzy z oczu; widziałam ludzi zaciskających pięści w czasie przedstawienia. Nasz wielki Chopin – gdyby chciał i mógł pisać opery – byłby uszczęśliwiony takim przyjęciem, jakie zgotowano „Halce".

Maria Kalergis

(cyt. za pracą W. Rudzińskiego *Moniuszko*, PWM 1972)

JAN PROSNAK

Halka

1 stycznia 1848 roku dwuaktowa *Halka* (wersja pierwotna) zostaje po raz pierwszy wykonana w Wilnie. Ówczesny sprawozdawca *Kuriera Wileńskiego,* podpisany kryptonimem J.D., odnotowując owo pamiętne w dziejach polskiego teatru operowego wydarzenie, nadmienił, że *dzieła wyższego natchnienia, w jakkolwiek niezupełnem wystawione świetle, nie mogą przejść niepostrzeżonemi w tłoku codziennych nowości. Dowodem powyższego twierdzenia jest silne wrażenie sprawione na wileńskiej publiczności przedstawieniem nowej opery p. Moniuszki.*

Zachęcony lokalnym powodzeniem swego najnowszego dzieła scenicznego i słusznie przekonany o jego niepospolitych wartościach artystycznych, kompozytor czyni starania, aby wystawić *Halkę* na scenie warszawskiej, starania bezowocne. Intrygi i zawiści zawodowe torpedują zamiary Moniuszki i jego znakomite dzieło. Zawodzą również przyjaciele, na których liczył. W kilka lat później pisze z Wilna do Sikorskiego: ... *Żadnej pociechy! ba! folgi żadnej! Wszystko, co mię dźwigało jakby znużone bezskutecznym trudem wymarło albo rozpierzchło się daleko w rozmaity sposób (dobrowolnie, mimowolnie...) Nic a nic nie piszę na serio — tylko szkicuję.*

(...) Po dziesięciu latach od daty pierwszego wykonania *Halki* na wileńskiej estradzie odbywa się w Teatrze Wielkim w Warszawie premiera Moniuszkowskiego dzieła w nowej jego wersji, wzbogaconej — w stosunku do *Halki* wileńskiej — o dwa akty. Pamiętny ten spektakl odnotowały kroniki Opery Warszawskiej datą: 1 stycznia 1858 roku. Nazajutrz pisał kompozytor do żony: *Więc już po wszystkiem! Powodzenie zupełne. Dziś grają Halkę drugi raz, jutro trzeci. Czytajcież teraz, co tam pisać będą. Mnie przebaczcie, że bez sensu piszę — nie pojmujecie, co się ze mną dzieje. Bardzom rad z siebie i artystów, i publiczności.* List zawierał następujący dopisek Jana Müllera, szwagra kompozytora: *Staś z napływu uszczęśliwienia napisał do Was jak półwariat; więc jako poważniejszy człowiek, biorę się do opisania większych szczegółów. Po odegraniu uwertury brawo dane było ogromne; za odkryciem kurtyny, kiedy się Polonez pokazał, huczał cały teatr... po 3 akcie wywołali kochanego Stasia 4 razy... Po czwartym akcie baby wszystkie pewno poszalały, bo bili brawo na zabój; w ogóle entuzjazm był nadzwyczajny. Dziś w kasie jest gwar ogromny, nie można biletów dostąpić.* — Rolę Halki kreowała wybitna śpiewaczka Paulina Rivoli, rolę Zofii Kornelia Quattrini, Jontka — Julian Dobrski, Janusza — Adam Ziółkowski, Stolnika — Wilhelm Troszel. Dyrygował życzliwy kompozytorowi dyrektor Opery Warszawskiej — Jan Quattrini. Tańce układu Romana Turczynowicza stanowiły niemałą ozdobę warszawskiego premierowego spektaklu. Reżyserował Leopold Matuszyński, serdeczny przyjaciel artysty.

Filadelfijski muzykolog, James Huneker, pisząc o pierwszych etiudach Chopina użył słów: *Tak po prostu, bez bicia w dzwony i hałasu oznajmiał wielki kompozytor polski o fakcie niezmiernej doniosłości dla wszystkich pianistów świata.*

O fakcie niezwykłej doniosłości dla naszej twórczości operowej oznajmiała *Halka* Moniuszki, dzieło o wielkim znaczeniu dla polskiego teatru muzycznego, urzekające nowością odważnej koncepcji dramaturgicznej oraz muzyką uskrzydloną polotem i zdumiewająco bujną i świeżą inwencją w zakresie melodyki, harmoniki i środków wyrazowych.

Rozpatrzmy kilka zagadnień dotyczących libretta i muzyki *Halki.*

* * *

Konflikt klasowy: magnacko-szlachecko-chłopski — oto jeden z elementów libretta *Halki.* Wyrazicielem tego zaognionego od wieków antagonizmu jest w operze Jontek, góral ze wsi Janusza, beznadziejnie kochający od lat chłopięcych Halkę, dziewczynę wywodzącą się z tego samego co on środowiska. Jontkowe oskarżenia pod adresem szlachty i magnaterii mają akcenty wyraźnie buntownicze. I w tych właśnie scenach opery, w tych właśnie jej librettowych partiach łatwo dostrzegamy czynniki, które sceny te ideologicznie kształtowały. Czynnik pierwszy — to owa nuta buntu chłopów znana z niektórych oper polskiego Oświecenia, w szczególności z zaginionej opery-wodewilu M. Kamieńskiego i S. Szymańskiego pt. *Zośka, czyli wiejskie zaloty,* wystawianej z ogromnym powodzeniem w czasach stanisławowskich w różnych miastach kraju. Rewolta ludowa przeciw systemowi feudalno-pańszczyźnianemu, dynamizująca w niemałym stopniu akcję wymienionej polskiej opery z doby Oświecenia — to wyraźna zapowiedź opery Moniuszkowskiej w jej społecznie dramatycznych partiach.

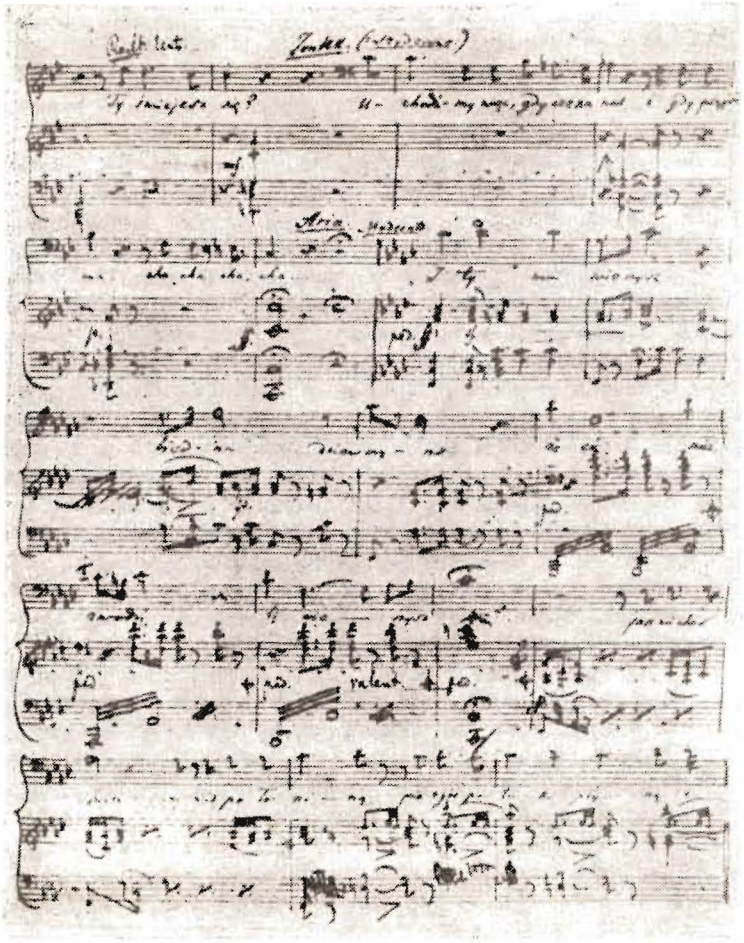
Czynnik drugi, daty znacznie świeższej, wiąże się bezpośrednio z okresem, w którym opera Moniuszkowska powstała: z dramatycznymi krajowymi wydarzeniami 1846 roku (bunty zrewolucjonizowanych mas chłopskich na terenach zaboru austriackiego i Królestwa Polskiego). Gdy przyjaciel Moniuszki, Aleksander Walicki, pisać będzie już po śmierci kompozytora pierw-

szą jemu poświęconą monografię, powie w odniesieniu do *Halki: Treść jej dziś wydaje się większości bladą, ale wtedy, kiedy była pisaną, stanowiła kwestię palącą Jeżeli tylko przypomnimy, że napisana została świeżo pod wrażeniem wypadków 1846 roku, to już dostatecznym będzie objaśnieniem.* — Ważny to dokument wiarygodnego kronikarza twórczych wzlotów wielkiego kompozytora, dokument uwydatniający jeden z najistotniejszych elementów Moniuszkowskiej *Halki.*

* * *

Jeżeli chodzi o rodowody romansowych wątków *Halki,* powszechnie wskazuje się w odniesieniu do tego zagadnienia na

Fragment rękopisu partytury *Halki* w dwuaktowej wersji wileńskiej Ze zbiorów Poznańskiego Tow. Przyjaciół Nauk.



J. Simmler — Artyści Opery Warszawskiej. Od lewej: Józefa Leśkiewiczowa, Alojzy Żółkowski, Wilhelm Troszel, Paulina Rivoli, Julian Dobrski, Ludwika Rywacka. Ze zbiorów Muzeum Teatralnego w Warszawie.

opublikowane w połowie zeszłego stulecia przez K. Wł. Wójcickiego opowiadanie pt. *Góralka,* którego akcja rozgrywa się w XVIII wieku. Czytał je niewątpliwie zarówno Moniuszko, jak Wolski, i z całą pewnością opowiadanie Wójcickiego stanowiło dla nich źródło zasadniczego wątku o tragicznych losach biednej dziewczyny, uwiedzionej przez panicza, biorącego za żonę osobę ze swojej sfery.

Ale znacznie wcześniej, aniżeli opowiadanie Wójcickiego, ukazuje się ballada Mickiewicza pt. *Rybka (1822),* do którego to utworu w latach pięćdziesiątych pisze Moniuszko muzykę. W tej właśnie balladzie występują niemal analogiczne jak w *Halce* wątki romansowej fabuły Bardzo podobne występują także w słynnej operze *Niema z Portici* ulubionego przez Moniuszkę kompozytora francuskiego, Daniela Aubera (rybaczka Fenella, uwiedziona przez królewicza Alfonsa, który zawiera mariaż z księżniczką hiszpańską, Elwirą — to oczywisty odpowiednik góralskiej dziewczyny z Moniuszkowskiej *Halki*). Operę Aubera, wielokrotnie wystawianą w Polsce od czasów powstania listopadowego, znał Moniuszko niewątpliwie, jak również jego librecista. Pokrewne (by wspomnieć choćby balladę Mickiewicza) romansowe wątki pojawiają się w operze Dargomyżskiego *Rusałka,* powstałej w połowie XIX wieku, i bardzo podobne w opowiadaniu A Pietkiewicza (Adama Pługa) pt. *Dzieciobójca,*

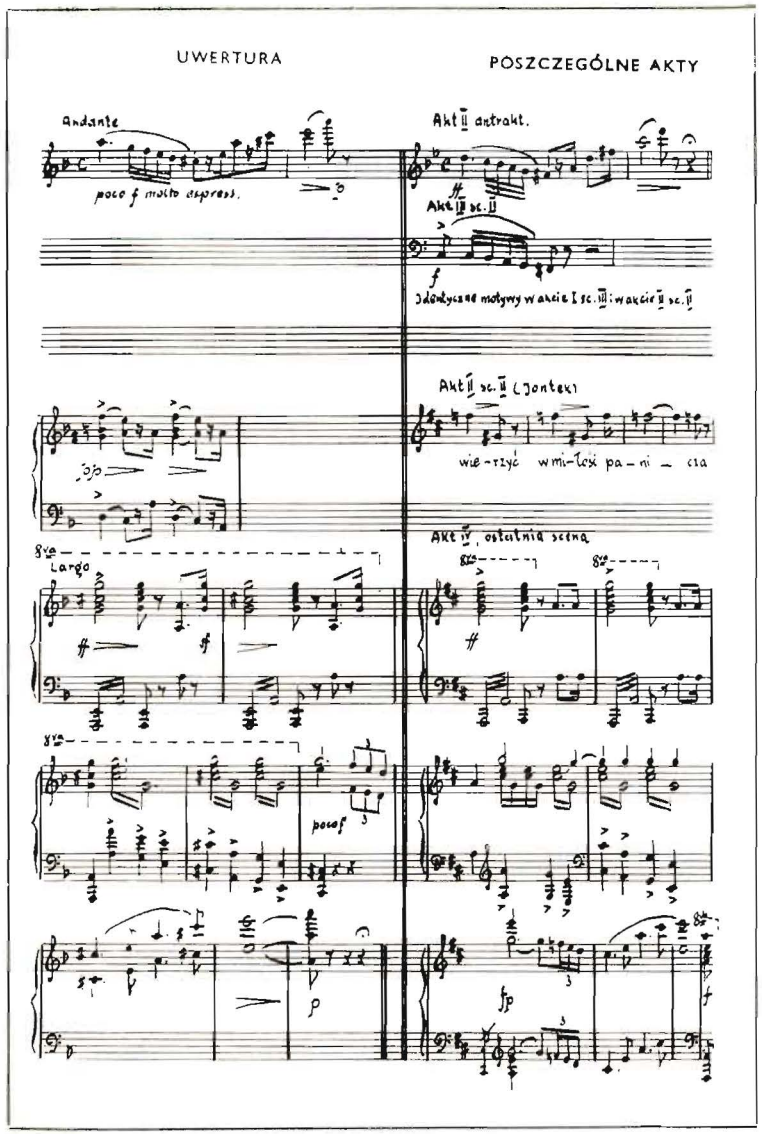
Paulina Rivoli w roli Halki.

pochodzącym również z tego samego okresu (temat utworu: lekkomyślny, bez zasad etycznych panicz, uwodzący chłopską dziewczynę, która po stracie swego ukochanego Janka — oddanego do więzienia jako buntownika przez panicza — rzuca się z rozpaczy w wir młyńskiego upustu). Podobne motywy stanowią kanwę niejednego utworu literatury europejskiej. Ale mimo tematycznej wspólnoty, tematycznej zbieżności, romansowe wątki opery Moniuszki mają zdecydowanie polską uczuciową inkrustację, są nawet terytorialnie wyraźnie zlokalizowane, akcja bowiem *Halki* rozgrywa się w okolicy Krakowa i na Podhalu.

* * *

Julian Dobrski w roli Jontka. Drzeworyt, *Tygodnik Ilustrowany* (1865)

Moniuszko, pisząc w liście do Józefa Sikorskiego o *Halce* wileńskiej wyraził się, że dopóki widział dzieło swe w paryturze, niepokoił się o *niektóre zuchwalstwa,* których się dopuścił. Bliższych wyjaśnień w związku z tymi wynurzeniami autor nie podał, ale łatwo są w operze dostrzegalne owe *niektóre zuchwalstwa. Zuchwalstwem* był przede wszystkim centralny klasowo-antagonistyczny temat opery, który wywołał wśród sfer zachowawczych niepohamowane oburzenie, *zuchwalstwem* były pewne elementy dzieła ściśle już muzyczne, w szczególności harmoniczne i modulacyjne. Bezprecedensową nowość w dziedzinie polskiej twórczości operowej stanowiła technika kompozytorska zastosowana w *Halce.* Wymownym przyczynkiem do tego zagadnienia jest m.in. świetna uwertura, zawierająca potencjalnie róż-



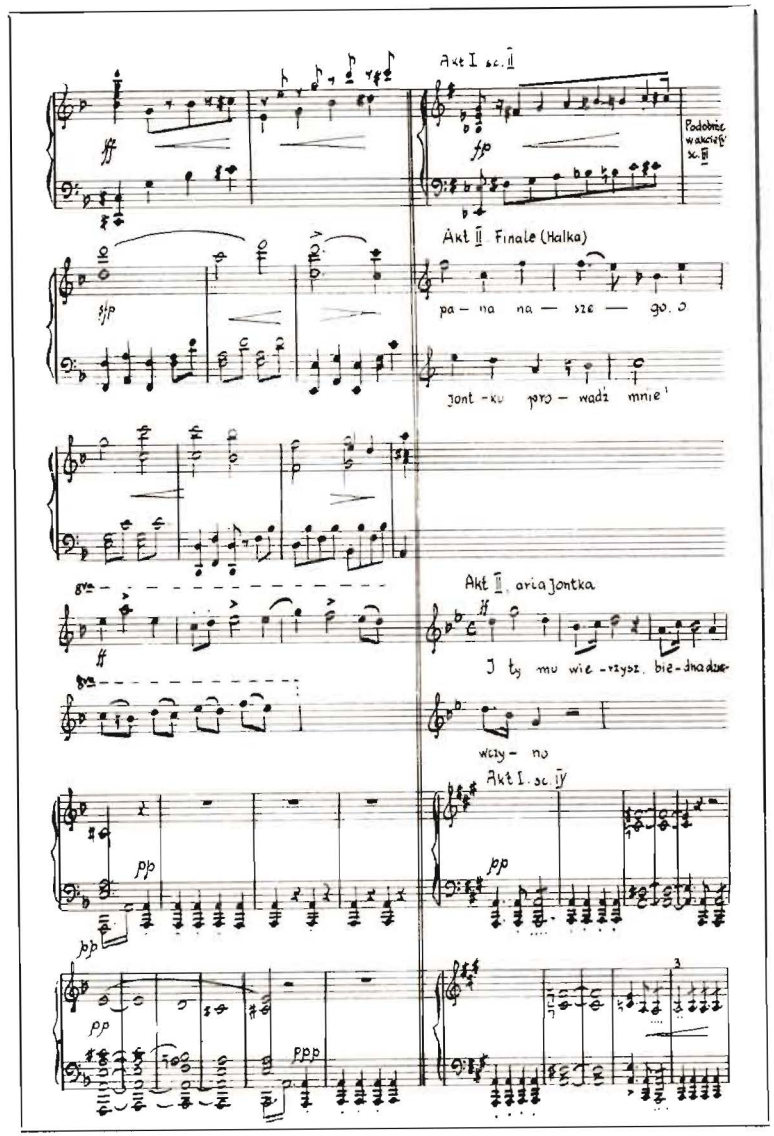
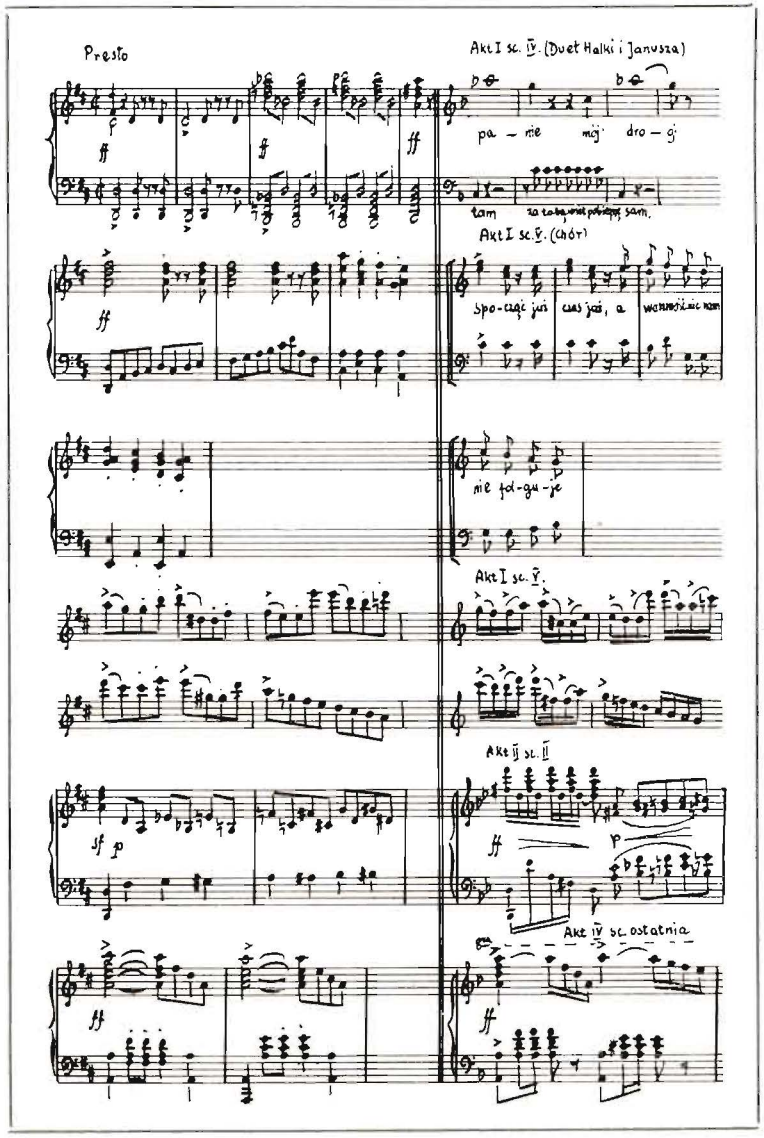


TABELA WSPÓLNYCH MOTYWÓW

ne składniki muzyczne dzieła: solowe i ansamblowe, wokalne i instrumentalne, różne konstrukcyjne elementy i podstawowe wątki opery, ukazane w uwerturze w ich embrionalnych postaciach, rozwiniętych dopiero w toku akcji utworu. Załączona tabela unaocznia ową finezyjną technikę, rodowody wielu motywów tworzących misterną kanwę muzyczną samej już opery.

Pewne bardzo istotne dla dzieła wątki kompozytor pomija w uwerturze, by wymienić m.in. słynną arię Halki *Jako od wichru*, ale czyni to z przesłanek ekonomiki muzycznej dzieła, z tendencji oszczędnego posługiwania się zasobem środków, których wyrazowość, ekspresja, celność efektu artystycznego nieustannie wzrastają w miarę rozwoju dramatycznej akcji. A owa aria Halki *Jako od wichru*, wielokrotnie powtórzona w różnych partiach opery, niekiedy tylko fragmentarycznie, w swych początkowych motywach — to także znamienny dokument nowatorskiej techniki wyraźnie podkreślającej znaczenie *motywów prze-*



wodnich. W podobny sposób traktuje kompozytor inne składniki, nie zastosowane w symfonicznej uwerturze, by zwrócić tu uwagę m.in, na śpiew wieśniaków *Daj wam, Boże, długie lata,* pojawiający się trzykrotnie w akcie IV, za każdym razem w innym opracowaniu — po raz pierwszy dwugłosowo (tekst *Dziękujemy panieneczce*), za drugim razem ansamblowo, za trzecim — techniką mieszaną (dwugłos połączony z ansamblem).

W roku 1841 Robert Schumann kończy swą słynną *IV Symfonię d-moll,* której poszczególne części zazębiają się o wspólne motywy. W latach 1846—47 Richard Wagner pisze głośną operę *Lohengrin;* historyczne jej znaczenie, jak i późniejszych dramatów muzycznych wielkiego reformatora niemieckiego, dotyczy m.in. użytych w nich motywów przewodnich.

Moniuszko posługując się w swej 4-aktowej *Halce,* powstałej w latach 1847—1857, techniką świadomie stosowanych powtórek tematycznych i motywicznych, urastających niekiedy do znaczenia motywów przewodnich — nie był więc pod tym względem jako kompozytor odosobniony w dziedzinie ówczesnej twórczości muzycznej, ale na naszym gruncie, w polskiej twórczości operowej, jego technika *muzyki organicznej* stanowiła novum w pełnym tego słowa znaczeniu.

* * *

Z okazji jubileuszowego 500 przedstawienia *Halki* w Teatrze Wielkim w Warszawie ówczesne *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* (Warszawa 1900, nr 49 i 50) opublikowało szereg notatek i wspomnień o Moniuszkowskiej operze. Jednym z autorów był znany dyrygent Emil Młynarski, dyrektor Opery Warszawskiej w latach 1898—1902 i 1919—1929, entuzjastyczny wielbiciel *Halki* i wieloletni jej interpretator (pod jego dyrekcją *Halka* była wielokrotnie wystawiona w Warszawie, jak również za granicą: w Wiedniu w 1926, w Pradze w 1928). Oto co pisał Młynarski: *Co do mnie, stawiam najwyżej* Halkę, *bo tu widzę właśnie znamiona głębokiej, przepojonej odczutemi bólami duszy poety-śpiewaka. Natchnienie Moniuszki wyśpiewało pieśń prawdy, którą jest ogólnoludzki zawód* (dramat? — J. P.) *porzuconej Halki i wieczna jak świat potęga wiary, górująca nad cierpieniem indywidualnym.* Żadnej w ocenie tej, nie pozbawionej nota bene frazeologicznych sloganów, nie ma aluzji do społecznych tendencji opery, anemiczny osąd, sterujący w kierunku ponadczasowych i ponadterytorialnych zagadnień ludzkiego cierpienia, jest dominantą zacytowanej wypowiedzi. Zagubiony został ideologiczny rdzeń Moniuszkowskiego arcydzieła.

W tradycyjnych interpretacjach, powielanych przez długie lata przez różne sceny krajowe i zagraniczne, poszczególne elementy dramaturgiczne dzieła nie były ukazywane w ich zasadniczej dynamice, tłumione bezideową koncepcją inscenizatorów.

Ważną datę w historii inscenizacji *Halki* Moniuszkowskiej stanowią premiery dzieła w inscenizacji Leona Schillera i radzieckiego reżysera Borysa Pokrowskiego. Pierwsza z tych premier odbyła się 22 stycznia 1950 r. w Operze Poznańskiej (powtórzona w kilka lat później w Teatrze Wielkim w Warszawie, w Helsinkach i Berlinie), druga w Teatrze wielkim ZSRR w Moskwie (w nowym tłumaczeniu N. Biriukowa). Obie te inscenizacje uwydatniły po raz pierwszy w pełni tuszowaną przez długie lata właściwą ideologię *Halki,* jej ostro zarysowany społeczny profil i społeczną dynamikę.

Od przeszło stu lat *Halka* wystawiana jest na scenach polskich i zagranicznych, a w jej sukcesach zaznacza się nie regresja uznania, lecz powszechny podziw dla wielkiego dzieła kompozytora i nieustanny wzrost zainteresowań tą wybitną operą. Wymowną w tym względzie ilustracją jest zarówno stale wzrastająca liczba przedstawień, jak i ilość nowych premier *Halki*, także i za granicą, gdzie w okresie międzywojennego dwudziestolecia odbyło się 18 pierwszych wykonań dzieła, podczas gdy po wojnie tyleż razy wystawiono *Halkę* za granicą w ciągu pierwszego tylko dziesięciolecia (w Moskwie grano ją w latach 1949—1957 przeszło 100 razy, w Berlinie od roku 1953 do 1957 ponad 50 razy).

Pięćsetne przedstawienie *Halki* w Warszawie (1900): Salomea Kruszelnicka (Halka) i Gabriel Gorski (Janusz).

Pięćsetne przedstawienie *Halki* w Warszawie (1900). Od lewej: Władysław Kohman-Floriański, Salomea Kruszelnicka, Henryk Kawalski, Maria Skulska, Józef Chodakowski, Stefan Wołłoszko, Gabriel Gorski, Szaniawski.

Pięćsetne przedstawienie *Halki* w Warszawie (1900). Od lewej: Gabriel Gorski (Janusz), Władysław Kohman-Floriański (Jontek), Salomea Kruszelnicka (Halka).

„Halka" w Polsce i za granicą

(Zestawienie obejmuje pierwsze wykonania w poszczególnych miastach, zarówno inscenizacje własne, jak i występy zespołów objazdowych).

Sceny krajowe: Wilno (1848), Warszawa (1858), Grodno (1861), Kraków (1866), Lwów (1867), Brody (1867), Lublin (1867), (Płock (1870), Kalisz (1870), Poznań (1873), Łódź (1875), Piotrków (1876), Gniezno (1882), Kielce (1883), Częstochowa (1895), Bydgoszcz (1899, w jęz. niemieckim), Ciechocinek (1911), Bytom (1920), Zabrze (1920), Gliwice (1920), Królewska Huta (1920), Katowice (1920), Sosnowiec (1921), Szopienice (1921), Nowy Bytom (1922), Tarnowskie Góry (1922), Rybnik (1922), Bielsko (1922), Cieszyn (1922), Toruń (1925), Opole (1929), Zakopane (1931), Wrocław (1945), Gdańsk (1949), Rzeszów (1955).

Podczas okupacji *Halka* była wystawiona w Wilnie w r. 1944 w domu, gdzie mieszkał Moniuszko (przy ul. Niemieckiej 3). Dom ten spalili cofający się hitlerowcy. Przedstawienie odbyło się dzięki staraniom prof. Adama Ludwiga:

Sceny zagraniczne: Kijów (1862 — fragm.), Praga (1868), Moskwa (1869), Petersburg (1870), Charków (1884), Astrachań (1885), Tyflis (1885), Ryga (1889), Wiedeń (1892), Kaługa (1896), Lublana (1898), Nowy Jork (1903, w jęz. rosyjskim), Mediolan (1905), Mińsk (1907), Jekaterynosław (1908), Saratow (1915), Sofia (1921), Morawska Ostrawa (1922), Milwaukee (1923), Rochester, Buffalo, Detroit, Cleveland, Brooklyn, Wilkesbarre, Pittsburgh, Baltimore, Filadelfia, Newark (wyst. gośc. Manhattan Opera z Nowego Jorku — 1924), Taszkent (1925), Bratysława (1928), Brno Morawskie (1929), Belgrad (1933), Berno Szwajcarskie (1933), Zagrzeb (1934), Boston (1934), Chicago (1934), Zurych (1935), Hamburg (1935), Berlin (1936), Erfurt (1936), Helsinki (1936), Tallin (1937), Sängerhausen (1937), Gorki (1940), Jerozolima (1942), Kujbyszew (1948), Leningrad (1948), Budapeszt (1949), Perm (1950), Ałma-Ata (1951), Lipsk (1951, wyk. estr.), Tartu (1951), Hartford (1952), Cluj (1952), Görlitz (1952), Toledo (1953), Worcester (1953), Toronto (1953), Montreal (1953), Świerdłowsk (1953), Saint-Louis (1954), Liège (1956), Tuluza (1957), Dessau (1957), Drezno (1958), Lille (1960), Londyn (1961), Saarbrücken (1966), Hawana (1971), Budziejowice Czeskie (1973), Tilburn (1974), Meksyk (1974), Tokio (1975).

JAN PROSNAK

(fragmenty artykułu z programu opery *Halka* wystawionej na otwarcie Teatru Wielkiego w 1965 r. Zestawienie premier zagranicznych uzupełnił Józef Grubowski.)

„Halka" na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie

1 stycznia 1858 — inscenizacja Leopolda Matuszyńskiego — 499 przedstawień

9 grudnia 1900 — inscenizacja Józefa Chodakowskiego — 168 przedstawień

4 lutego 1912 — inscenizacja Mikołaja Lewickiego — 44 przedstawienia

1 stycznia 1915 — inscenizacja Gabriela Gorskiego — 15 przedstawień

9 października 1915 — inscenizacja Wiktora Grąbczewskiego (wg insc. M. Lewickiego) — 32 przedstawienia

1 stycznia 1918 — inscenizacja Henryka Kawalskiego — 188 przedstawień

6 września 1929 — inscenizacja Adolfa Popławskiego — 115 przedstawień

27 stycznia 1947 — inscenizacja Stanisława Cegielskiego (w sali przy ul. Marszałkowskiej 8) — 65 przedstawień

31 maja 1953 — inscenizacja Leona Schillera — 333 przedstawienia (w sali *Romy* przy ul. Nowogrodzkiej).

21 listopada — inscenizacja Bronisława Dąbrowskiego (na otwarcie odbudowanego Teatru Wielkiego) — 196 przedstawień

Łącznie w latach 1858—1975 odbyło się w Teatrze Wielkim w Warszawie 1655 przedstawień *Halki*.

Zestawienie opracował
JÓZEF GRUBOWSKI

KAZIMIERZ WŁADYSŁAW WÓJCICKI

Góralka

Obraz dramatyczny z XVIII wieku

(Fragment)

(...) Zwolna zachodziło słońce, mrok ciemny zapadł. Zbigniew stanął najprzód w zamku, i wnet wszystkie mury zajaśniały światłem, tysiąca lamp różnobarwnych. Górale z licznych włości Lutomira, zapełniali całą drogę do zamku, witając okrzykami radości nowożeńców, co w paradnym pojeździe, wolno pod górę do zamku jechali. Wanda upojona radością, siedząc obok małżonka, patrzyła z zajęciem na te hołdy wieśniaków, na oświecony zamek i liczne ognie rozpalone w okolicznych górach. W półgóry, zagrzmiały moździerze zamkowe, i liczna strzelba, zabrzmiała huczna muzyka, ustawiona przed bramą wjazdową. Kiedy zbliżył się pojazd pod sam zamek, Lutomir ponury dotąd, krzyknął nagle: zapytany od żony o powód, odrzekł zimno: iż płomień kagańców wziął za pożar, oczy wszakże miał w jedną stronę zwrócone. Pan Tadeusz na srebrnej misie podał państwu w bramie chleb i sól, a uradowany już teraz Krzysztof, na poduszce klucze zamkowe.

Zbigniew dojrzał zmianę i ponurość na twarzy Lutomira, której ani drużyna wesołych gości, ani przymilenia małżonki spędzić nie mogły. Zmiarkował powód, bo dojrzał bystrym okiem jak wśród tłumu górali, mignął biały rańtuch Hanny.

Zastawiono wykwintną wieczerzę, a ochotni goście spełniali przy brzmieniu muzyki i strzałach moździerzy, zdrowie państwa młodych, posadzonych na pierwszym miejscu.

O północy po uczcie, znikł Lutomir, błądząc po tarasie zamkowym, biegł nie raz rączo jakby co gonił, lecz daremnie ścigał widmo, wrócił zmordowany, ponury, milczący.

Nazajutrz smutna wieść rozbiegła się w zamku, Hanna skoczyła z wysokiej skały w bystry strumień, gdzie śmierć cierpieniom znalazła. Zbigniew nakazał milczenie wszystkim, przecież gdy zeszedł się z Lutomirem, ten ująwszy go za rękę, wyprowadził do ogrodu w samotne ustronie.

— Zbigniewie! *(rzekł smutnie)*, ja ten zamek opuszczam na zawsze *(i dobył papier)*, wywdzięczam ci twoją przyjaźń prawdziwą! Chciałeś mnie widzieć szczęśliwym, nie twoja wina, że daleki od tego jestem. Bądź zdrów! przyjm mój uścisk braterski, serdeczny.

(I rzucił się w objęcia Zbigniewa, zalany łzami)

Zbigniew

Ty cierpisz wiele, wybladły, ponury!

Lutomir

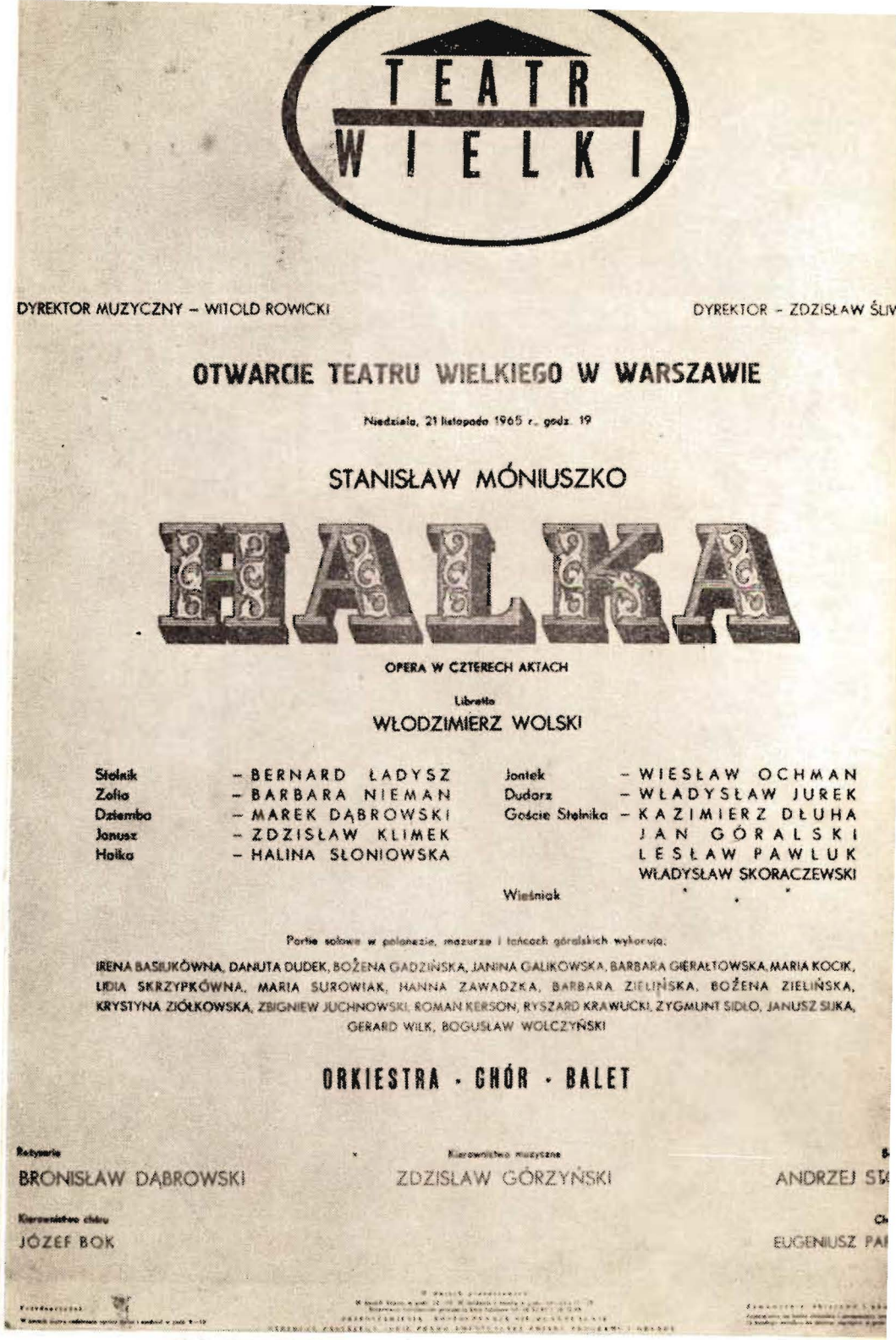
Widziałem we śnie Hannę, widziałem jak skończyła, i słyszałem

te słowa: „Pamiętaj o synu naszym". Ja ci teraz, te same słowa powtarzam: „Pamiętaj o synu naszym".

* *

We dwa dni w pełnym zamku, i gości i służby i muzyki, zabrzmiały pogrzebowe pieśni. W zamkowej kaplicy, pochowano zwłoki Lutomira, zgon jego nagły, zadziwił obecnych. Małżonka pana zamku, w żałobie grubej, wyjechała do Krakowa: wkrótce zamek wyludniony, był jeszcze samotniejszy jak dawniej: Zbigniew w nim tylko został i starzy słudzy.

W przytoczonym fragmencie gawędy K W Wójcickiego zachowano pisownię i interpunkcję oryginału.



Afisz *Halki*, wystawionej jako jedna z premier otwarcia Teatru Wielkiego w Warszawie (1965).

(...) Umiał przemawiać Moniuszko tą mową natchnionych dźwięków do każdego pojęcia; umiał przenikać nią i wzruszać zarówno serca bijące pod szatą bogacza, jak pod siermięgą prostaczka; pieśń jego stała się własnością i pociechą wszystkich; na jej skrzydłach modlitwa wzlata ze świątyni do stóp Bożego tronu; jej tony brzmią potęgą artyzmu w przybytkach sztuki, jej dźwięki rozlegają się w miastach i siołach, pod sklepieniami pałaców i pod strzechą wieśniaczej chaty...

Jan Chęciński

(Z przemówienia nad trumną Moniuszki)

BOGUSŁAW KACZYŃSKI

Wokół libretta „Halki"

Libretto *Halki*, w swoim pierwotnym kształcie, powstało między czerwcem a październikiem 1846 roku. Pierwsza data określa przyjazd Moniuszki z Wilna do Warszawy z zamiarem znalezienia odpowiedniego tekstu dla swojej przyszłej opery, druga zaś zamyka pobyt w stolicy. Kompozytor zabrawszy ze sobą tekst Włodzimierza Wolskiego wracał do Wilna, aby niezwłocznie przystąpić do tworzenia opery.

W jakich okolicznościach doszło do spotkania poety z kompozytorem i jaki przebieg miała ich współpraca — dokładnie nie wiadomo. Nie ulega jednak wątpliwości, że Moniuszko odegrał poważną rolę w tworzeniu libretta: nie tylko zdołał przekonać Wolskiego o nierealności przeniesienia na scenę jego poematu *Halszka*, rojącego się od niewiarygodnych, w dzisiejszym rozumieniu surrealistycznych sytuacji, ale także był współtwórcą fabuły i konstrukcji dramaturgicznej. Najwyraźniej też traktował libretto Wolskiego jako punkt wyjścia do dalszej samodzielnej pracy, prowadzonej przecież z daleka od Warszawy, bez możliwości częstego porozumiewania się z poetą. Tym zapewne tłumaczyć należy swobodę, z jaką Moniuszko traktował tekst literacki. Wolski zresztą zdawał się nie okazywać większego zainteresowania dalszymi losami swojego dzieła i być może przez dłuższy czas nie znał libretta dwuaktowej *Halki*. Co dziwniejsze, Moniuszko także nie przywiązywał większej wagi do licznych zmian, jakich dokonał w trakcie pracy. Dowodzi tego wydane przez J. Zawadzkiego w 1847 roku w Wilnie, dzięki zabiegom samego kompozytora, libretto *Halki* Włodzimierza Wolskiego, które jest oryginalnym tekstem, dostarczonym Moniuszce w chwili wyjazdu z Warszawy. W tym momencie — za wiedzą i przy poparciu samego kompozytora — rozpoczęto rozpowszechnianie dwóch różniących się między sobą tekstów: jednego literackiego, pióra Włodzimierza Wolskiego, który sprzedawano przy wejściu na widownię i drugiego, wpisanego przez Moniuszkę na stronach partytury i wykonywanego przez śpiewaków. Ta paradoksalna sytuacja przetrwała zresztą do dnia dzisiejszego.

Wracajmy jednak do dziejów libretta *Halki*. W 1847 roku Moniuszko ponownie przyjechał do Warszawy z nadzieją wystawienia *Halki* na scenie Teatru Wielkiego. Wstępne rozmowy z dyrekcją przyniosły pozytywne rezultaty. Przy okazji zorganizowano nawet próbę, na której, przy akompaniamencie Moniuszki, artyści wykonali kilka fragmentów opery. *Halkę* włączono do najbliższych planów Teatru Wielkiego i polecono kopistom przystąpić do rozpisywania partytury. W sierpniu 1847 roku Moniuszko pisał do żony:

Interesa Halki stoją jak najlepiej, życzliwość ze wszystkich stron ją otacza, pomimo to dla nieprzewidzianych przeszkód i okoliczności, których najlepsza wola usunąć nie jest w stanie, przedstawienie odłożone jest aż na dwa miesiące.

Owe *dwa miesiące* w rzeczywistości trwać miały aż dziesięć lat. Tymczasem *Halka* wystawiona została w Wilnie na estradzie koncertowej (1 stycznia 1848), a potem na scenie (1854).

W 1857 roku nieoczekiwanie odżył projekt wystawienia *Halki* w Warszawie. Moniuszko, bogatszy w dziesięcioletnie doświadczenie, krytycznie ustosunkował się do pierwotnej wersji swojego dzieła. W liście do Józefa Sikorskiego (18—30 maja 1857) pisał:

Partytury pisanej owego czasu wyrzekam się zupełnie, nie co do myśli — bo dźwięki pozostały co do nuty, tylko że w nowym przerobieniu zyskały na postępującym kompozytora doświadczeniu.

W innym liście, adresowanym także do Sikorskiego, czytamy:

Zaklinam Cię na wszystkie muzyczne świętości! Wpłyń na to, ażeby Halkę *(jeżeli by przyszło do czego) nie ruszano taką, jaka jest w bibliotece Teatru. Byłaby to dla mnie wielka krzywda. Partycję fortepianową w nowym opracowaniu, dokładnie spisaną, mam już gotową. Na pierwsze skinienie poślę Wam, a otulajcież ją poczciwą życzliwością.*

Na podstawie zachowanych dokumentów wnioskować można, że zapowiadane przez Moniuszkę poprawki nie miały jeszcze nic wspólnego ani ze zmianą tekstu, ani z rozbudowaniem opery do czterech aktów. Zachowując w dalszym ciągu dwuaktowy podział kompozytor dopisał kilka nowych fragmentów, jak np. duet Jontka i Janusza w pierwszym akcie, tańce góralskie w drugim akcie. Ponadto dla uzyskania lepszej proporcji brzmieniowej przetransponowana została partia Jontka, którą od tej chwili śpiewać miał zamiast barytona — tenor. Rozszerzenie opery najprawdopodobniej odbyło się przy udziale Wolskiego. Istnieją jednak przypuszczenia, że tekst duetu Jontka i Janusza napisał sam Moniuszko.

Latem 1857 roku kompozytor przyjechał ponownie do Warszawy, aby osobiście uczestniczyć w przygotowaniach do premiery. Wówczas — ulegając namowom realizatorów przedstawienia — zdecydował się w błyskawicznym tempie rozszerzyć *Halkę* do czterech aktów. Wolski — jak sam podaje we wstępie do wydania *Poezyj* — w ciągu kilku dni opracował nową wersję libretta: dopisał kilka brakujących scen i wprowadził pewne zmiany typu artystycznego w dialogach.

Różnice między librettem *Halki* wileńskiej i warszawskiej najlepiej ukazują odpisy ról, jakie przed premierą rozesłano solistom. Kopie te, wykonane w 1847 roku, opatrzone były początkowo tekstem wileńskim. Kiedy po dziesięciu latach zalegania półek bibliotecznych ponownie rozdano je artystom, zmieniono stary tekst na nowy. Zmian tych dokonał sam Moniuszko. Na krótko przed premierą własnoręcznie wpisywał on nowe teksty, zmianę nazw postaci (z Cześnika na Stolnika, z Marszałka na Dziembę) oraz dokonał zmian podziału na akty i sceny, według czteroaktowego układu.

Halka na scenie Opery Warszawskiej w inscenizacji Leona Schillera (1953).

W jakim tempie odbywała się ta praca, świadczy fragment listu pisanego do córki (16 listopada 1857):

Jeśli kiedy zdarzy się tobie widzieć Żyda w tańcu, będziesz miała dokładne wyobrażenie, co się obecnie dzieje z twoim tatulczykiem. I tak: wstaję przed 6 i zaraz biorę się do poprawiania głosów, które się składają z tysiąca i kilku arkuszy, a na każdej stronicy po kilka pomyłek! Trwa to przez trzy godziny — spokojnie. Po dziewiątej łaskawi znajomi zaczynają przeszkadzać, ile im sił starczy. Od 11 do 3 codziennie mam próbę. Potem obiad i drzemka. O 5 znów biorę się do roboty, aż do późnej nocy. Już dziesiąty dzień jestem w Warszawie, a w teatrze byłem tylko dwa razy!

Te dotychczas nieznane odpisy ról udało się odnaleźć autorowi niniejszego szkicu w zbiorach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Wśród materiałów brakuje egzemplarza partii Jontka, ponieważ cała rola ze względów zasadniczych musiała być przepisana na nowo. Odnalezione egzemplarze nie zawierają także tych fragmentów, które, jak np. aria Halki czy Stolnika, zostały przez Moniuszkę dopisane w ostatniej chwili.

Dla przykładu porównajmy dwie wersje piosenki śpiewanej przez Halkę w I akcie. Pierwsza wersja opatrzona jest tekstem wileńskim, druga zaś zawiera nowe słowa, wpisane ręką Moniuszki:

A.

Jak mój wianuszek zwiądł potargany,
Tak się duszyczka stargała.
Gdzieżeś, ach, gdzieżeś wianku różany?
Gdzieś się główeczko podziała?

B

Jako od burzy krzew połamany,
Tak się duszyczka stargała.
Gdzieżeś, ach, gdzieżeś kwiatku różany,
Gdzie w nim lilijko ty biała...

W odpisie roli Halki naniesione zostały dodatkowe poprawki (trzeci tekst), które najprawdopodobniej wyszły spod pióra samej Pauliny Rivoli:

Jak wichru tchnieniem kwiatek złamany,
Tak się duszyczka stargała.
Gdzieżeś, ach, gdzieżeś kwiatku różany,
Gdzieś się główeczko podziała...

Tekst ten, wykonywany najprawdopodobniej na przedstawieniach z udziałem Pauliny Rivoli, nigdy nie zyskał jednak aprobaty Moniuszki i nie został włączony do drukowanego wyciągu opery.

Przyjrzyjmy się teraz zmianom w recytatywie Janusza z I aktu.

A.

Czego ta dziewka tutaj przybywa,
By mącić spokojność moją?
Lecz o biednej chłopki rozpacze,
O łzy, o jęki, czyż ja stoję?
Ha, jeżeli ją zobaczę,
To ją może uspokoję,
A potem precz! precz! precz!
Jej łez się boję...

B.

Skądże przybyła mimo mej woli?
To piekło ją chyba gnało,
Choć jej żal mnie w sercu tak boli...
Lecz już za późno! już się stało!
Ha! a może łzy niedoli,
Gdy ją ujrzę, uspokoję,
A potem precz! precz! precz!
Jej łez się boję...

Afisz przedstawienia *Halki* w Cyvic Opera House w Chicago z udziałem Marii Fołtyn i Bogdana Paprockiego. Przedstawienie przygotowano w setną rocznicę warszawskiej premiery *Halki*.

Zarówno w wersji wileńskiej, jak i w początkowej redakcji warszawskiej po recytatywie Janusza brakuje arii, która śpiewana była na premierze i wydrukowana została w wyciągu fortepianowym wydanym przez Gebethnera.

Interesujących wniosków dostarczyć może także prześledzenie tekstu, jaki w 1857 roku poeta dostarczył kompozytorowi, i skontrolowanie jak dalece tekst ten został przez Moniuszkę zmieniony. Wobec zaginięcia rękopisów Wolskiego, za oryginał jego pracy uznać należy drugą wersję libretta, wydaną bez wiedzy Moniuszki drukiem pod koniec 1857 r. (a więc przed premierą w Warszawie) u Nowoleckiego, a następnie w 1859 roku zamieszczoną w zbiorze *Poezyj*. Znamienną rzeczą jest adnotacja Wolskiego, zamieszczona we wstępie do tego wydania:

... *pomieściłem przy końcu pierwszego tomu i libretto do* Halki, *nie jako utwór, co bym go chciał postawić na równi z innymi, ale jako pamiątkę z tejże samej epoki młodzieńczej, w trzy czy cztery dni napisaną. Ktokolwiek ma wyobrażenie o kompozycji muzyki dramaturgicznej, wie, ile to kompozytorowi zależy nie tylko na sytuacjach, ale po prostu na formie wiersza, na wyrazach, które ma odmalować tonami, na wdzięku ich brzmienia i powiązania. Mój szkic librettowy, nie mogący rościć prawa ani do głębszej znajomości rzeczy, ani do żadnej wyższej wartości artystycznej, do której w ogóle libretta nie pretendują, dokazał jednak swojego. Skupiwszy w siaki taki dramacik trzy główne żywioły muzyki rodzinnej: kościelny, szlachecki i ludowy, zdołał natchnąć naszego Moniuszkę do muzyki, a z pewnością przetrwa niejedną grzmiącą i efektowną operę głośnych zagranicznych kompozytorów. Zachowuję też tu w tym drobiazgu pierwotny dwuaktowy układ, który przyszłego roku po dodaniu kilku scenek, ostatecznie przemieniłem na cztery.*

Nazywając swoje dzieło *szkicem librettowym*, Wolski niejako zaaprobował wszystkie zmiany, dokonane przez kompozytora. Różnice te najlepiej obrazuje zestawienie tekstu Wolskiego z 1857 roku z tekstem Moniuszki, zamieszczonym w wyciągu Gebethnera, który jako pierwodruk wydany za życia kompozytora, uznać należy za tekst autentyczny i obowiązujący. (Poprawkom mogą jedynie ulec te fragmenty tekstu, które zmienione zostały ze względów cenzuralnych.)

Rozpocznijmy porównania od recytatywu Janusza z I aktu:

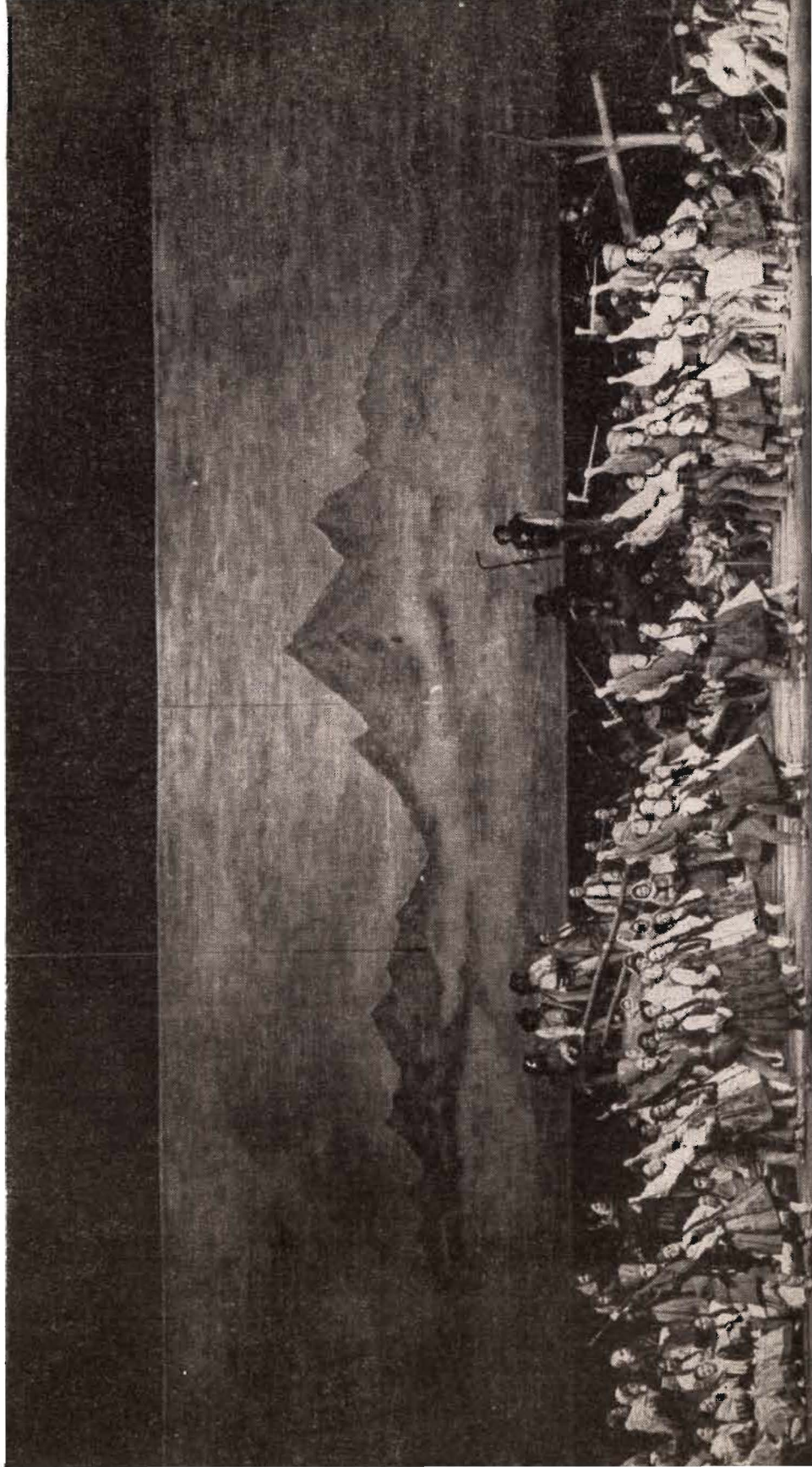
Wyciąg Gebethnera:

Skąd tu przybyła mimo mej woli?
To piekło ją chyba gnało!
Choć jej żal tak w sercu mnie boli...
Lecz już za późno — już się stało!
Ha, a może łzy niedoli
Gdy ją ujrzę, uspokoję,
A potem precz! precz! precz!
Jej łez się boję

Libretto Wolskiego:

Skąd tu przybyła mimo mej woli?
To piekło ją chyba gnało!
Choć żal jej boli mnie, boli,
Lecz już za późno — już się stało!
I serce inną ukochało
Ach, a może łzy niedoli
Gdy ją ujrzę, uspokoję...
A potem precz, precz!
Jej łez się boję.

Po zakończeniu tych słów, zarówno w jednym, jak i w drugim wydaniu, następuje tekst arii: *Czemuż mnie w chwilach samotnych owych...*



Halka w Teatrze Wielkim w Warszawie (1965).

Porównajmy także słowa chóru w finale III aktu.

Wyciąg Gebethnera:

Tak to, tak z dziewczętami,
To taka dola ich!
Oj tak to z nimi!
Oj, biedna nieboga, oj biednaż ona!
Tak to z dziewkami,
Taka to dola ich!

Ten rozbudowany ansambl znajduje w tekście Wolskiego jedynie trzywierszowy odpowiednik:

Tak to, tak z dziewczętami,
Tak z zalotami dworskiemi,
Taka to dola ich!

Natomiast w *Halce* wileńskiej chór śpiewał:

Tak to, tak z panami!
Tak z zalotami pańskiemi!

i dalej:

Biedna, nieboga, tak to z panami
Tak z zalotami pańskiemi!

Przed laty Witold Rudziński zwrócił uwagę na stopniowe złagodzenie tego tekstu w kolejnych wydaniach, na co wpływ miały przede wszystkim względy cenzuralne. Zgodzić się też należy z jego sugestią, aby ten istotny dla społecznego obrazu opery fragment wykonywać w jego pierwotnym, wileńskim brzmieniu.

*
* *

I tak w miarę potrzeb wznawiano książeczki zawierające libretto *Halki* pióra Włodzimierza Wolskiego, które chętnie kupowała publiczność. W dwa lata po warszawskiej premierze, w 1860 roku, ukazało się nakładem Gebethnera i Wolffa trzecie wydanie libretta, w którym cały tekst pozostawiono bez zmian w stosunku do edycji Nowoleckiego, a dodano jedynie nową wersję zakończenia opery, co oczywiście nie mogło się odbyć bez zgody i wiedzy Wolskiego. W finale opery Jontek skakał za Halką do rzeki, a Janusz — zgodnie z komentarzem — widząc to *wbiega na skały nad rzeką i ciska się do wody. Widać na czółnie na rzece martwą Halkę, a przy niej Jontek podaje rękę Januszowi, który się z wody wdziera na czółno.*

Na marginesie warto dodać, że zupełnie inny typ zakończenia zaproponowała reżyser Maria Fołtyn, prezentując *Halkę* w Hawanie i Mexico-City. W jej inscenizacji Jontek zabija Janusza i sam ginie w nurtach rzeki!

W 1923 roku firma Gebethner i Wolff znów wydała libretto z zamieszczoną na stronie tytułowej adnotacją: *Wydanie trzynaste, przejrzane i poprawione według partytury.* Mogło się więc wydawać, że w 77 lat po skomponowaniu opery dokonano wreszcie korekty tekstu. Niestety, oprócz kilku mało istotnych zmian, wydawnictwo w dalszym ciągu oferowało czytelnikom tekst, układ i zakończenie, nie pokrywające się z operą Moniuszki.

Po wojnie, w 1952 roku, wydano libretto *Halki* pod redakcją Leona Schillera. Książeczka ta była jedną z trzech części edycji *Halki*, obejmującej także partyturę i wyciąg fortepianowy.

O ile układ tekstu pokrywał się tutaj w pełni z wyciągiem Gebethnera, o tyle autor bardzo swobodnie potraktował dialogi, dokonując w nich licznych upiększeń.

Ponadto Schiller, firmujący tekst we wszystkich trzech wydaniach, które ukazywały się w jednym czasie, wpisał nieco inne dialogi do wyciągu i partytury, a inne opublikował w samodzielnie wydanym libretcie.

Podajemy dwa przykłady tych rozbieżności:

Oto fragment duetu Halki z Januszem (I akt):

Libretto:

Opuszczaj prędzej te smutne mury,
Czekaj za miastem, nad Wisłą, tam...
Gdzie krzyż wyniosły i dwie figury,
Ja przyjdę tam, ja przyjdę tam...

Partytura:

Opuszczaj prędzej te smutne mury,
Czekaj za miastem, nad Wisłą tam...
Gdzie krzyż na drodze, koło figury,
Ja przyjdę sam, ja przyjdę sam.

Fragment arii Jontka z IV aktu:

Libretto:

Już w dziecinne lata nasze
Jam do czarnych skał
Szedł w przepaście, bym ci ptaszę
Małe z gniazda dał...

Partytura:

Już w dziecinne lata nasze
Ja do czarnych skał
Po gniazdeczko biegłem
Nad przepaście,
Bym ci ptaszę dał...

*
* *

Reasumując, z żalem należy podkreślić, że o ile kolejne wydania libretta *Halki* są w miarę autentyczne w stosunku do tekstu Włodzimierza Wolskiego (z wyjątkiem wydania Schillera, które nie jest pod żadnym względem autentyczne), o tyle nie wydano dotychczas drukiem oryginalnego libretta *Halki*, wpisanego na stronach partytury przez Stanisława Moniuszkę.

BOGUSŁAW KACZYŃSKI

Artykuł jest fragmentem referatu wygłoszonego na Międzynarodowej Sesji Moniuszkowskiej (Warszawa 1973).

Adam Mickiewicz

RYBKA

Ballada (fragment)

Od dworu spod lasa, z wioski,
Smutna wybiega dziewica.
Rozpuściła na wiatr włoski
I łzami skropiła lica.

Przybiega na koniec łączki,
Gdzie w jezioro wpada rzeka;
Załamuje białe rączki
I tak żałośnie narzeka:

„O wy, co mieszkacie w wodzie,
Siostry moje Świtezianki,
Słuchajcie w ciężkiej przygodzie
Głosu zdradzonej kochanki.

Kochałam pana tak szczerze,
On mię przysięgał zaślubić,
Dziś księżnę za żonę bierze,
Krysię ubogą chce zgubić.

Niechże sobie żyją młodzi,
Niech się z nią obłudnik pieści,
Niech tylko tu nie przychodzi
Urągać się z mych boleści.

Dla opuszczonej kochanki
Cóż pozostało na świecie?
Przyjmijcie mię, Świtezianki!
Lecz moje dziecię ach, dziecię!"

To mówiąc rzewnie zapłacze,
Rączkami oczy zasłoni
I z brzegu do wody skacze,
I w bystrej nurza się toni.

Wtem z lasu, gdzie się dwor bieli,
Tysiączne świecą kagańce,
Zjeżdżają goście weseli,
Muzyka, hałas i tańce.

Lecz mimo tego hałasu
Płacz dziecięcia słychać w lesie,
Wierny sługa wyszedł z lasu
I dziecię na rękach niesie.

.....

„HALKA" W OPINII CUDZOZIEMCÓW

„Opera ta jest pod względem inwencji dramatycznej i charakterystyki narodowej dziełem bardzo utalentowanego umysłu... Począwszy od drugiego aktu, interesujemy się tą muzyką w coraz silniejszym stopniu, te dźwięki narodowe mocno chwytają nas za serce, a w akcie ostatnim porywa nas po prostu potężny prąd dramatyczny, w którym artyzm kompozytora przejawia się w najbardziej imponujący sposób."

(*Narodni Listy* z dn. 1 III 1868 r. po premierze *Halki* w Pradze)

„Temat *Halki* — to jeden z najlepszych tematów operowych, libretto — jedno z najlepszych librett... Wybór podobnego tematu przynosi najwyższy zaszczyt Moniuszce... *Halka* instrumentowana jest przejrzyście, z wielkim smakiem i znajomością rzeczy; głos nigdzie nie jest zagłuszony, użycie instrumentów właściwe, gdzie trzeba, jest i blask, i wrażliwość (w tańcach)... Głosy także są prowadzone przepięknie: naturalnie i zręcznie. Rozkład ich w chórze znakomity... Dramat Halki zawiera mnóstwo efektów, sprawiających nieporównanie silniejsze wrażenie, niż błyszczący galimatias Meyerbeera czy Sierowa".

(Z recenzji Cezara Cui po premierze *Halki* w Petersburgu w r. 1870 — *St Petersburskije Wiedomosti* z dn. 13/25 lutego 1870)

„W operę tę włożył autor tyle duszy, że słusznie zajęła ona jedno z pierwszych miejsc pomiędzy utworami europejskich kompozytorów, a co się tyczy dramatyczności w IV akcie, przewyższa ona wiele oper nowej szkoły".

(*Wiest* po premierze *Halki* w Moskwie w lutym 1869)

„*Halka* Moniuszki jest ulubioną operą polską. Urok melodii utrzymuje dzieło to przy życiu. Jest ono zachwycająco pisane dla głosów i zachwycająco instrumentowane".

(*The Oxford History of music*, 1905)

Halka w Petersburgu, akt czwarty. Wg drzeworytu E. Broża. (1971).

„Ma ona swą własną fizjonomię... Karty partytury reprezentują różne stopnie piękności, lecz zostały one napisane z jednakową dbałością... Trzeci i czwarty akt są naprawdę bardzo piękne, ostatni ze wszystkich najbardziej zwarty. Dramat przebiega tu ze wzrastającym natężeniem ekspresji i ruchu".

(*Corriere della Sera* z dn. 6 XI 1905 r., po premierze *Halki* w Mediolanie)

„Premiera tej opery wprawiła nas w zdumienie: czemu należy przypisać, że dzieło to, posiadające wszystkie zalety, aby w silnym stopniu przemówić do serca i umysłu, nie było nam dotychczas znane... W technice kompozytorskiej, w ariach, zespołach wykazuje Moniuszko mistrzostwo. Wszystko tu brzmi dobrze, celowo, wszystko jest przemyślane".

(*Neue Berner Zeitung* z dn. 14 XI 1933, po premierze *Halki* w Bernie szwajcarskim)

„Jest zagadką, dlaczego to arcydzieło nie zdobyło sobie międzynarodowego znaczenia. Nie wie się o nim w Niemczech, Francji, Anglii. Znane przewodniki operowe nic o nim nie wiedzą. W niemieckich wydawnictwach: Petersa, Breitkopfa i innych

na próżno jej szukać. Żadne nowoczesne wydawnictwo nie zaofiarowało swoich usług, *Halka* pozostaje w archiwach swego, prawdopodobnie niezbyt ruchliwego, a na pewno za mało dbałego warszawskiego wydawcy. Z powodu ograniczonego zakresu rozpowszechnienia mały też wpływ mogła mieć *Halka* na rozwój opery w kierunku dramatu muzycznego... Moniuszce obcymi byli tak niemieccy, jak włoscy geniusze, pisał swoją *Halkę* z dala od obcych wpływów, ale dziwnym trafem zgodnie z prądami wieku... Jest to prawdziwa muzyka operowa... Sztuka konstruowania tematów jest u Moniuszki znacznie wyższa niż u Verdiego,

Strona tytułowa programu *Halki* zrealizowanej na scenie Compania Nacional de Opera de Mexico w Meksyku (1974).

Halka na scenie Opera Nacional de Cuba w Hawanie. Na zdjęciu od lewej: Jana Lewicowa (Zofia), Arnoldo Abraham (Stolnik), Ramon Calzadilla (Janusz).

którego styl dopiero w *Aidzie* potrafił się uwolnić od silnego początkowo wpływu Meyerbeera".

(*Berner Tagwacht* z dn. 15 XI 1933 r.)

„*Halka* Stanisława Moniuszki, grana tego wieczoru, cieszy się u nas wielką popularnością. Bez przesady można powiedzieć, że obok kilkunastu utworów repertuaru klasycznego należy ona do dzieł, które u setek ludzi potrafią zrodzić miłość do sztuki, wywołać pierwsze wzruszenia muzyką. I choćby potem zamiłowania estetyczne i gusty miały się zmienić, owe pierwsze wrażenia i wzruszenia artystyczne są szczególnie drogie i pozostają w pamięci na całe życie."

(B. Szawerdian, *Sowietskaja Kultura* z dn. 16 XII 1967)

Andrzej Majewski — projekt dekoracji aktu I.

Halka

TREŚĆ OPERY

AKT PIERWSZY

Okolice Krakowa. Końcowe lata XVIII wieku. W pałacowych komnatach i ogrodzie Stolnika odbywają się zaręczyny jego córki Zofii z młodym, zubożałym szlachcicem Januszem. Tłum gości, magnatów i szlachty, uczestniczy w tej niecodziennej uroczystości. Chóralny toast, zaintonowany przez Dziembę, zaufanego Stolnika, na cześć młodej pary, jest zarazem pompatyczną pochwałą dwóch szlacheckich rodów, z których wywodzą się narzeczeni: Odrowążów i Pomianów. Posuwisty polonez kończy się staropolskim „Kochajmy się!" Młoda para prosi Stolnika o błogosławieństwo. Tę tradycyjną ceremonię zakłóca nieoczekiwanie przejmujący śpiew zza sceny, żałosna skarga Halki, młodej Góralki, uwiedzionej przez lekkomyślnego Janusza. Stolnik i Zofia komentują widoczną konsternację Janusza jako humanitarny odruch panicza w stosunku do nieszczęśliwej, nieznanej im dziewczyny.

Stolnik i Zofia udają się do komnat. Pozostaje Janusz, a jego dramatyczna aria dźwięczy nutą rozterki, samooskarżenia, ale i determinacji krzywdzącej biedną poddankę. Bezpośrednio po arii Janusza rozbrzmiewa pieśń nieszczęśliwej Halki, sławna aria „Jako od wichru krzew połamany". Kochankowie spotykają się w ogrodzie zamkowym. W wielkim, żarliwym duecie wyznają sobie jeszcze raz miłość. Przynaglany przez osobliwą sytuację, obłudny panicz zmusza Halkę do opuszczenia ogrodu, wyznaczając jej spotkanie „za miastem, nad Wisłą tam, gdzie krzyż wyniosły i dwie figury".

Nieobecność Janusza zwraca uwagę podochoconej szlachty, która wpada na scenę z okrzykiem: „Gdzieżeś, gdzieżeś, panie młody? Hulać trzeba, kiedy gody!"

Stolnik wygłasza kwiecistą orację, dziękując gościom za przybycie na zaręczyny jego córki. Porywający mazur kończy akt pierwszy.

AKT DRUGI

Aleja w ogrodzie Stolnika. Halka powraca pod zamek i nieśmiało zagląda do okien. Nieszczęsna dziewczyna wierzy niezłomnie, że jej „Jaśko-pan" powróci do niej, że dochowa jej wierności. Złudzenia te rozwiewa Góral Jontek, który przyszedł z podhalańskiej swej wioski, aby czuwać nad pokrzywdzoną Halką. Jontek kocha ją miłością wierną, acz beznadziejną. Kiedy Halka dowiaduje się od Jontka o wiarołomstwie i przewrotności panicza i jego zaręczynach ze Stolnikówną, gdy usłyszała huczne wiwatowania w rzęsiście oświetlonych komnatach, zrozpaczona rzuca się do drzwi zamkowych, uderzając w nie gwałtownie. Jej krzyk wywołuje poruszenie wśród ucztujących gości. W drzwiach pałacu ukazuje się Janusz, który stara się nakłonić Halkę do opuszczenia ogrodu i czyni wyrzuty Jontkowi, że pozwolił dziewczynie tu przywędrować. „Precz stąd!" — wykrzykuje Dziemba. Podochoceni towarzysze Dziemby i Stolnika brutalnie wypędzają chłopskich „intruzów".

AKT TRZECI

W kilka tygodni po zaręczynach Zofii z Januszem. Wieś podha-

lańska, będąca rodową własnością panicza. Niedziela, o zachodzie słońca. Przed karczmą gromada Górali i Góralek. Sygnaturka wzywa na nieszpory. Po nabożeństwie wieśniacy rozmawiają o mającym się wkrótce odbyć weselu młodego dziedzica. Gdy starsi gawędzą, młodzież, korzystając z niedzielnego odpoczynku, tańczy z zapałem góralskie tańce.

Zbliża się Jontek, prowadząc niemal obłąkaną, zrozpaczoną Halkę. Oboje pochodzą z tej samej wsi, z poddańczej wioski Janusza. Jontek opowiada o swym pobycie z Halką w pałacu Stolnika i wypędzeniu ich za bramę. Wieśniacy współczują skrzywdzonej dziewczynie. Nad halą przelatuje czarny kruk, jak gdyby wietrząc grozę tragedii, która niebawem rozegra się. Zbliża się orszak ślubny.

AKT CZWARTY

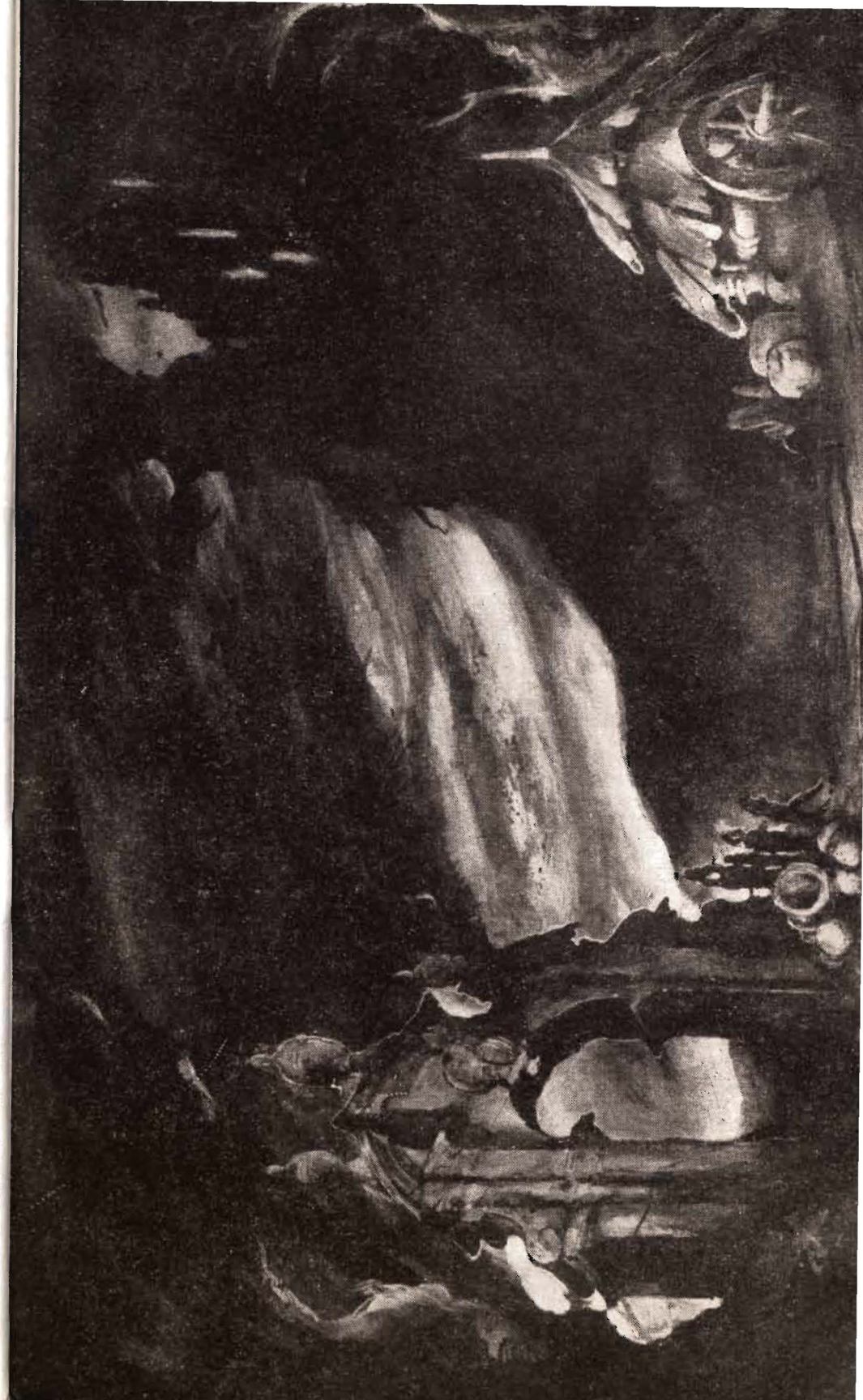
Plac przed kościołem wiejskim, w którym odbyć się ma ślub Janusza z Zofią. Z gór schodzi Jontek, pełen trwogi o los nieszczęsnej Halki, która właśnie się zbliża, chcąc być świadkiem ślubu swego niewiernego kochanka.

Pojawia się dudarz, wygrywający skoczną melodię. Jontek prosi go o pieśń smętniejszą, stosowniejszą do nastrojów towarzyszących jego przeżyciom ostatnich dni. Wbiega na wpół żywa z bólu, nieomal obłąkana Halka. Jontek śpiewa swą słynną, wyrażającą ogrom jego bólu arię „Szumią jodły na gór szczycie".

Rozpoczyna się obrzęd zaślubin Janusza z Zofią. W kościółku rozbrzmiewa rzewny śpiew-modlitwa „Ojcze z niebios". Oszołomiona wydarzeniami i zrozpaczona Halka śpiewa kołysankę o dzieciątku, które musi pochować w trumience. Nagle zrywa się, aby pomścić swoje nieszczęście i śmierć swego dziecka. Z płonącą żagwią zbliża się do świątyni, by spalić ją wraz z niewiernym kochankiem. Wsłuchana w pieśń kościelną zmienia jednak decyzję. Zwycięża w niej miłość do Janusza, któremu nieszczęsna przebacza. Zawiesza na ścianie kościółka swą chustkę, która była niemym świadkiem szczęśliwych chwil u boku panicza, po czym biegnie na skałę i skacze w spienione nurty górskiej rzeki.

Z kościoła wybiega Jontek i rzuca się na ratunek. Cała gromada spieszy mu na pomoc. Niestety, za późno. Halka utonęła. W drzwiach kościoła ukazuje się orszak weselny. Janusz, nie panując nad sobą, zrywa ze ściany znaną mu tak dobrze chustkę Halki. Jest to jakby publiczne przyznanie się do winy i do ukrywanej dotychczas miłości, chęć zachowania tej jedynej pamiątki po zdradzonej kochance. Ale Jontek wyrywa chustkę z rąk uwodziciela, który okazał się niegodny miłości Halki. Zofia mdleje.

J. P.



Andrzej Majewski — projekt dekoracji aktu III.

Halka

RÉSUMÉ

ACTE I

Les environs de Cracovie. La fin du XVIII siècle. Dans les riches appartements et le jardin du château du Sénéchal ont lieu les fiançailles de sa fille Zofia avec Janusz, fils d'une famille de gentilshommes appauvris. Une foule d'invités, seigneurs, gentilshommes et petite noblesse participent à cette fête solennelle. On entend des toasts entonnés par Dziemba, homme de confiance du Sénéchal, élevés en l'honneur du jeune couple. Puis le choeur chante des éloges pompeuses des deux familles nobles, desquelles proviennent les fiancés, c'est à dire des familles Odrowąż et Pomian. Une solennelle polonaise est terminée, selon une ancienne coutume, par les mots: „Aimons-nous". Les jeunes prient le Sénéchal de leur donner sa bénédiction. Pourtant un incident imprévu vient troubler cette cérémonie traditionnelle: un chant poignant se fait entendre de derrière la scène. C'est la plainte douloureuse de Halka, jeune montagnarde, séduite par le frivole Janusz. Le Sénéchal et Zofia interprètent la consternation visible de Janusz, comme preuve de générosité et bonté de coeur et de compassion du jeune homme envers cette malheureuse fille inconnue.

Le Sénéchal et Zofia quittent la scène. Janusz resté seul nous révèle dans son chant dramatique sa lutte intérieure et les remords qu'il éprouve; pourtant il est décidé d'abandonner cette pauvre fille. Dès que Janusz a terminé son air dramatique c'est la voix de Halka qui nous parvient de nouveau; la malheureuse chante l'air célèbre: „Comme le buisson brisé par le vent". Les amoureux se rencontrent dans le jardin du château. Dans un grand duo plein de passion ils se déclarent leur amour réciproque. Pourtant à cause de sa situation équivoque le jeune seigneur hypocrite contraint Halka à quitter le jardin en lui fixant un rendez-vous „au delà de la ville, au bord de la Vistule, là où s'élève une haute croix et deux saintes statues". L'absence de Janusz attire l'attention des invités, qui après avoir trop bu, se précipitent sur la scène en s'écriant: „Où es-tu, où es-tu, jeune fiancé? Les fiançailles il faut les fêter". Le Sénéchal prononce une oraison pompeuse pour remercier les invités d'être venus aux fiançailles de sa fille. Une mazurka endiablée termine le premier acte.

ACTE II

Une allée dans le jardin du Sénéchal. Halka revient et se dirige vers le château en regardant timidement les fenêtres eclairées. La malheureuse a une foi inébranlable que son bien-aimé Jeannot — le seigneur — reviendra à elle et lui restera fidèle. Le montagnard Jontek dissipe ses illusions; il vient de descendre de son village à Podhale pour veiller sur le sort de la malheureuse Halka et pour la protéger. Jontek l'aime d'un amour fidèle bien que sans espoir. Lorsque Halka apprend de Jontek la trahision et la perfidie de son bien-aimé ainsi que ses fiançailles avec la fille du Sénéchal, lorsque les voix joyeuses et bruyantes lui parviennent des salles illuminées, désespérée elle se précipite vers la porte du château en y frappant de toutes ses forces. Son cri provoque une agitation et confusion parmi les convives du banquet. Janusz apparaît au seuil du château et tâche de persuader Halka de s'éloigner du jardin tout en faisant des reproches à Jontek de ne pas avoir empêché Halka de venir dans ces lieux: „Allez-vous en" s'écrie Dziemba. Les compagnons bruyants de Dziemba et du Sénéchal chassent brutalement les paysans „importuns".

ACTE III

Quelques semaines après les fiançailles de Zofia avec Janusz. La scène se déroule dans un village de Podhale, lequel est la propriété patrimoniale du jeune seigneur. Un dimanche, au coucher du soleil. Devant l'auberge se tient un groupe de montagnards, femmes et hommes. On entend sonner les vêpres. Après l'office les campagnards entretiennent au sujet du mariage du jeune héritier qui sera bientôt célébré. Tandis que les vieux discutent, les jeunes profitant du dimanche, jour de repos, exécutent avec entrain et ferveur leurs danses montagnardes.

Apparaît Jontek soutenant Halka presque démente de désespoir. Ils habitent tous les deux le même village appartenant à Janusz. Jontek raconte ce qui s'est passé au château du Sénéchal et comment Halka et lui en ont été chassés. Les paysans témoignent à la malheureuse toute leur compassion. Un corbeau noir, signe de malheur, vient de survoler la vallée, comme s'il flairait l'approche d'une sinistre tragédie qui se déroulera bientôt. Et voilà le cortège nuptial qui approche.

ACTE IV

La place devant l'église du village, dans laquelle doit avoir lieu la cérémonie du mariage de Janusz et Zofia.

Jontek descend des montagnes tout anxieux du sort de la malheureuse Halka, qui vient d'apparaître pour assister de loin au mariage se son amant infidèle.

Un joueur de cornemuse entre en scène en exécutant une vive mélodie. Jontek le prie de jouer un morceau plus triste qui conviendrait mieux à l'état d'âme dans lequel il se trouvait pendant les derniers jours. Et voilà Halka affolée par la souffrance, l'esprit égaré. Jontek exprime son immense douleur par l'air célèbre: „Les sapins bruissent au sommet des montagnes".

La cérémonie du mariage de Janusz et Zofia commence. De l'intérieur de l'église parvient le chant émouvant pareil à une prière: „Notre Père aux cieux". Halka désespérée et étourdie par les évènements qui se déroulent chante la mort de son enfant, qu'elle doit ensevelir dans un petit cercueil. Tout à coup elle se précipite violemment vers l'église une torche allumée à la main; c'est pour se venger de son malheur et de la mort de son enfant qu'elle veut mettre le feu à l'église où se trouve son amant infidèle. Cependant sous l'effet des chants religieux, qui parviennent de l'église, elle change de décision. Son amour pour Janusz remporte victoire et la malheureuse fille lui pardonne. Elle accroche au paroi de l'église son fichu, témoin muet des moments de bonheur vécus au côté du seigneur, puis elle court vers un rocher pour se jeter dans les flots d'un torrent écumant. Jontek et tout un groupe de campagnard se précipitent à son secours. Hélas il est trop tard. Halka a disparu dans les flots.

Au seuil de l'église apparaît le cortège nuptial. Janusz d'un geste spontané, perdant le contrôle de soi-même saisit le fichu de Halka, lequel lui est si bien connu. C'est comme un aveu

public de son amour jusqu'à présent secret et de sa lâcheté, ainsi que le désir de garder l'unique souvenir qui lui reste de sa bien-aimée ignoblement abandonnée. Mais Jontek arrache le fichu des mains du séducteur qui s'est montré indigne de l'amour de Halka. Zofia s'évanouit.

STANISŁAW MONIUSZKO

Halka

Opera w czterech aktach
Opracował KAZIMIERZ SIKORSKI
Libretto WŁODZIMIERZ WOLSKI

Kierownictwo muzyczne ANTONI WICHEREK
Inscenizacja MARIA FOŁTYN i ANDRZEJ MAJEWSKI
Reżyseria MARIA FOŁTYN
Scenografia ANDRZEJ MAJEWSKI
Kierownictwo chóru HENRYK WOJNAROWSKI
Choreografia WITOLD GRUCA

Osoby

Stolnik	— *Włodzimierz Denysenko, Edmund Kossowski, Bernard Ładysz, Jerzy Ostapiuk*
Zofia	— *Bożena Betley-Sieradzka, Barbara Nieman, Janina Ruśkiewicz*
Dziemba	— *Marek Dąbrowski, Edward Pawlak, Władysław Skoraczewski*
Janusz	— *Jan Czekay, Feliks Gałecki, Andrzej Hiolski, Zdzisław Klimek*
Halka	— *Bożena Kinasz-Mikołajczak, Hanna Lisowska, Hanna Rumowska-Machnikowska*
Jontek	— *Bogdan Paprocki, Józef Sojka, Roman Węgrzyn*
Dudarz	— *Władysław Jurek, Zbigniew Nowicki*
Gość I	— *Kazimierz Dłuha, Jan Góralski*
Gość II	— *Stanisław Matuszczyk, Lesław Pawluk*
Gość III	— *Lech Jackowski*
Wieśniak	— *Kazimierz Dłuha, Józef Hazuka, Stanisław Matuszczyk, Józef Sojka*

Partie solowe
w polonezie, mazurze i tańcach góralskich wykonują:
Bożena Gadzińska, Barbara Gierałtowska, Barbara Włodarczyk, Renata Agaciak, Maria Kocik, Elżbieta Kostarz, Alicja Rosłońska, Jolanta Rusak, Jolanta Wilkońska, Bożena Zielińska, Miłosz Andrzejczak, Jerzy Graczyk, Zbigniew Juchnowski, Roman Kerson, Ryszard Krawucki, Zygmunt Sidło, Michał Gniewaszewski, Krzysztof Szymański, Krzysztof Słoń, Łukasz Gruziel.

Solo wiolonczelowe w IV akcie
Wanda Borucińska, Jerzy Ługiewicz, Jerzy Węsławski

ORKIESTRA, CHÓR i BALET TEATRU WIELKIEGO
Statyści

Premiera 26 października 1975
Warszawa

Reprodukcje zamieszczonych w programie zdjęć wykonali:
Stefan Deptuszewski, Leonard Sempoliński, Janusz Czarnecki, Edward Hartwig, Kazimierz Czapiński, Andrzej Zborski, Kazimierz Kucharek.
Streszczenie libretta na język francuski przełożyła *Maria Kempińska.*

Redakcja programu:
Zbigniew Krawczykowski

Projekt obwoluty
i opracowanie graficzne
Zenon Januszewski

Projekt okładki
Stanisław Toepfer

Redaktor techniczny
Andrzej Żuk

Wydawca
TEATR WIELKI W WARSZAWIE

WDA — Zakład Typograficzny. Zam. 4918. 8000. B-122.

ZE ZBIORÓW
JERZEGO T[illegible]SZEWICZA
WARSZAWA

TEATR WIELKI

ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

Z Marią Fołtyn o czterech inscenizacjach „Halki"

W ciągu czterech zaledwie lat już po raz czwarty reżyseruje Pani Halkę. *Czy to po prostu przypadek, osobliwe zrządzenie losu, czy też wynik szczególnej jakiejś predylekcji do tej właśnie Moniuszkowskiej opery?*

— No, cóż — powiedzieć muszę, że istotnie *Halka* jakoś osobliwie zaważyła na moim artystycznym życiu i przebiegu kariery. Przecież to właśnie w *Halce* jako bardzo młoda i niedoświadczona śpiewaczka święciłam swój, nieoczekiwany zresztą dla mnie samej (ale to osobna historia), debiut na scenie Opery Śląskiej. Później śpiewałam Halkę bardzo wiele razy na różnych scenach i chyba rzeczywiście stała się ona jedną z ról najbardziej przeze mnie ukochanych. Następnie, kiedy w 1969 roku śpiewałam Toscę na Kubie i narodził się projekt wystawienia naszej *Halki* w tym dalekim, egzotycznym kraju, poproszono mnie o reżyserię — w ten sposób opera Moniuszki stała się polem mojego debiutu także i w tej dziedzinie: była to moja praca dyplomowa po studiach reżyserskich w warszawskiej PWST.

— *A czy w kolejnych inscenizacjach* Halki *trzyma się Pani jednej, raz opracowanej koncepcji?*

— Niech Bóg zachowa! Żywię przekonanie, że to samo

dzieło, nie naruszając jego muzycznej warstwy, można a nawet trzeba budować od strony scenicznej bardzo rozmaicie — w zależności m.in. od tego, komu się je prezentuje. Tak się zaś składało, że ja akurat musiałam pokazywać naszą narodową operę w środowiskach nie tylko z gruntu odmiennych pod względem obyczajowości, ale reprezentujących całkowicie różne kręgi kulturowe, a chodziło przecież o to, by i tam mogła ona przemówić do serc odbiorców. Tak więc np. wystawiając *Halkę* w październiku 1971 w Hawanie i mając do dyspozycji ciemnoskórą primadonnę, postanowiłam oprzeć zasadniczy konflikt na zagadnieniu rasizmu; pokazaliśmy więc czarną Halkę, z którą pod żadnym pozorem — i tak było na Kubie rzeczywiście aż do roku 1958! — nie mógł się ożenić biały Janusz. Takie ustawienie dramatu zagrało w tamtym środowisku znakomicie, bo było znane z realiów. Premiera stała się więc swojego rodzaju sensacją, wielu pobratymców odtwórczyni tytułowej roli miało łzy w oczach i napewno opera polskiego kompozytora stała się im w jakiś sposób bliska.

Z kolei w niecałe trzy lata później w Meksyku, mając zapewniony udział naszych realizatorów i solistów (Kazimierz Kord — kierownictwo muzyczne, Andrzej Majewski — scenografia, soliści: Hanna Lisowska, Barbara Nieman, Jan Czekay, Leonard Mróz, Bogdan Paprocki), starałam się stworzyć przedstawienie w jak najbardziej polskiej atmosferze. Aby ją jednak przybliżyć tamtejszym widzom, musiałam brać pod uwagę także historię Meksyku i wykształconą w tym kraju specyficzną obyczajowość. Przecież już poślubiona Cortezowi indiańska księżniczka, która wydała na świat pierwszego Metysa, była jedynie narzędziem w grze o podbój Meksyku... U nas się nieraz walczyło o godność kobiety — tam pojęcie takie w ogóle nie istnieje; nie istnieje też pojęcie kobiecej krzywdy. Przeznaczeniem meksykańskiej kobiety jest rodzić dzieci i cierpieć, zaś *macho* — mężczyzna jest panem jej życia i śmierci. Jego nie obowiązuje wierność, miewa dużo dzieci z wieloma kobietami i nikogo to specjalnie nie dziwi ani nie oburza. Są nawet piosenki na ten temat, nie ma natomiast żadnej, która by mówiła o niewierności kobiecej... Biorąc to wszystko pod uwagę, było nie do pomyślenia pokazanie tamtejszej publiczności Jontka smętnie a beznadziejnie zakochanego, biernego i płaczliwego, jakiego u nas tradycyjnie już się ogląda. Postanowiliśmy tedy pokazać zupełnie innego Jontka: wspaniałego i budzącego podziw mężczyznę, który prawdziwie kochał dziewczynę ze swojej wsi, opiekował się nią w niedoli i na koniec za jej krzywdę zabił bogatego uwodziciela. Na to „rewolucyjne" odstępstwo od oryginalnej i uświęconej tradycją wersji zdecydowałam się z całą premedytacją — ku wielkiemu zachwytowi, zwłaszcza Meksykanek, jak się potem okazało. Notabene na afiszu zapowiadającym naszą operę widniała właśnie postać Jontka, nazwanego tam *Halco*; kobieta bowiem nie mogłaby tam być tytułową bohaterką, nikogo by to nie interesowało... Przypuszczam, że przygotowując w kwietniu 1976 *Halkę* dla Turków zdołam wymyślić jeszcze coś innego, w oparciu o historyczne dzieje stosunków polsko-tureckich.

— *No, a jakie idee przyświecały Pani w pracy, kiedy już przyszło do reżyserowania* Halki *dla rodzimej, polskiej publiczności?*

— Założyłam sobie bardzo prostą dramaturgię: dwie bramy, przez które Halka nie może przejść, wiodące do pańskiego dworu i do kościoła. Na tej prościutkiej kanwie buduję historię Halki, pragnąc raczej stworzyć klimat zbliżony do dzieł romantycznej literatury, mówiących o dawnej Polsce, szlacheckiej i ludowej. Na Śląsku (premiera w Bytomiu odbyła się 14 czerwca 1975) starałam się dać widowisko o charakterze romansowym, bardzo polskie w swym charakterze i możliwie barwne, aby widz, żyjący na codzień głównie wśród szaro-czarnego pejzażu, mógł nasycić oko bogactwem kolorów naszego folkloru. Zasadniczego konfliktu nie chciałam w tym przedstawieniu pokazywać zbyt drastycznie; pragnęłam opowiadać nie ferując wyroków ani na jednostki, ani na klasę społeczną — mimo to conajmniej kilka momentów było zaznaczonych bardzo ostro. Pewne zresztą epizody jak np. leitmotiv z chustą Halki, świadczący, że Janusz w gruncie rzeczy nie był podłym człowiekiem i naprawdę żywił dla niej głębsze uczucia, przenoszę zresztą także i do warszawskiego przedstawienia.

— *Właśnie, może więc teraz kilka słów o tym przedstawieniu, które z natury rzeczy najżywiej nas w tej chwili interesuje.*

— Inscenizację tego spektaklu opracowaliśmy wspólnie z Andrzejem Majewskim, oczywiście starając się, aby pozostawała ona w zgodzie z koncepcją muzyczną dyr. Antoniego Wicherka, natomiast reżyseria jest już moim odrębnym dziełem. O głównych założeniach dramaturgicznych już mówiłam — z tym, że warszawskie przedstawienie będzie bardziej „monumentalne" niż śląskie, odpowiednio zresztą do rozmiarów sceny. Akcja wzbogacona została obyczajowością szlachecką i ludową. Ma to być — tak

w każdym razie bym chciała — przedstawienie dla współczesnego widza, ale zarazem mocno oparte o tradycję, bardzo polsko-romantyczne w klimacie, może nawet w jakiś sposób przywodzące na myśl prapremierę w tym samym Teatrze w roku 1858 (trzeba bowiem liczyć się także z możliwością prezentacji tego spektaklu wobec zagranicznych odbiorców). Mam też trochę całkiem nowych pomysłów, podyktowanych m.in. przez techniczne warunki i wyjątkowe możliwości Teatru Wielkiego — ale o tym wolałabym nie mówić przed premierą...

Rozmawiał
Józef Kański

Z Andrzejem Majewskim nie tylko o „Halce"

— Jest Pan laureatem Nagrody Państwowej I stopnia i tegorocznej Nagrody Ministra Kultury i Sztuki. Pańska imponująca kariera scenograficzna wzbudza szczery podziw nie tylko dla wybitnych osiągnięć plastycznych na czołowych scenach muzycznych w Polsce i za granicą. Jest ona również godnym naśladowania przykładem idealnego zachowania proporcji między osobistymi ambicjami artysty, jego obowiązkami wobec własnego teatru i świadomością obywatelską Polaka. Myślę oczywiście o tym, że realizując przedstawienia w londyńskiej Covent Garden, Operze Paryskiej czy Operze Hamburskiej, nie zaniedbuje Pan również Teatru Wielkiego a, gdy trzeba — udaje się Pan w podróż do dalekiego Meksyku, by tam roztoczyć opiekę scenograficzną nad Halką *Stanisława Moniuszki, realizowaną na drugiej półkuli przez Marię Fołtyn. Jak pan godzi wszystkie te przedsięwzięcia?*

— Nie jest to łatwe, ale — jak dotąd — możliwe, dzięki świetnie funkcjonującym w naszym teatrze działom scenografii, sceny, pracowni dekoracji i kostiumów, dzięki życzliwemu i pełnemu zrozumienia stosunkowi Dyrekcji. Praca dla Warszawy i Teatru Wielkiego daje mi zresztą szczególną satysfakcję. Pomijam już wspaniałe warunki sceniczne, jakich próżno by szukać w wielu teatrach zagranicznych. Warszawie zawdzięczam swój debiut operowy z prawdziwego zdarzenia. Tu, jeszcze w Operze Warszawskiej kierowanej przez Bohdana Wodiczkę, przygotowałem swe pierwsze scenografie dla teatru lirycznego: *Syna marnotrawnego* Debussy'ego, *Święto wiosny* Strawińskiego, *Judith* Honeggera i *Orfeusza* Strawińskiego. Tu

wreszcie znalazłem stałą pracę jako scenograf Teatru Wielkiego.

— *A przecież Pana start scenograficzny związany jest z teatrami krakowskimi. W Teatrze im. J. Słowackiego stawiał Pan swe pierwsze kroki, współpracując z Bronisławem Dąbrowskim nad realizacją* Horsztyńskiego *Juliusza Słowackiego.*

— Tam również zrealizowałem z Bohdanem Korzeniewskim *Don Juana* Moliera oraz *Troilusa i Kressydę* Szekspira, zaś scenografią do *Pajaców* Leoncavalla wkroczyłem na scenę Opery Krakowskiej.

— *Później poznawali Pana prace widzowie Wiesbaden, Kolonii, Monachium, Hamburga, Londynu, Wiednia, Amsterdamu, Mediolanu, Paryża i innych ośrodków, poznają wkrótce bywalcy Grand Théâtre w Genewie. Które z doświadczeń w dotychczasowej karierze scenograficznej ocenia Pan jako kluczowe dla swego rozwoju artystycznego?*

— Zetknięcie z wybitnym reżyserem filmowym i teatralnym Johnem Schlesingerem oraz cały etap wstępnej współpracy z nim nad *Salome* Richarda Straussa w Covent Garden. A choć z różnych przyczyn premierę tego przedstawienia przygotowałem ostatecznie z równie znakomitym twórcą — Augustem Everdingiem, a spektakl odniósł zawrotny sukces, moje wspomnienia biegną zawsze ku indywidualności Johna Schlesingera.

— *To właśnie on zetknął się z Pana projektami eksponowanymi w Nowym Jorku, odnalazł Pana i wprowadził do Covent Garden, ustawiając tym samym Pana nazwisko w światowej czołówce twórców teatralnych?*

— Nie tylko. Schlesinger pomógł mi odnaleźć w sobie pewne nie dostrzegane wówczas przeze mnie predylekcje twórcze, wskazał na przewagę jednych nad drugimi. Innymi słowy, uświadomił mi te wartości, które stanowiły, jego zdaniem, o pewnej odrębności stylistycznej moich prac, o ich oryginalności.

— *Stosunkowo najświeższy i największy chyba był jednak Pana sukces w* Elektrze *Richarda Straussa na scenie Opery Paryskiej. Trudno jest zbulwersować Kraków, Warszawę, Amsterdam, Wiedeń, Londyn. Najtrudniej chyba poruszyć Paryż. Panu się to udało, tak przynajmniej można wnioskować z entuzjastycznych recenzji po tym spektaklu.*

— Gdy uświadamiam sobie, jakich chwytów używają najwybitniejsi nawet artyści, aby realizować, śpiewać lub tańczyć na tej scenie, wierzyć mi się wprost nie chce, że wraz z Augustem Everdingiem, Karlem Böhmem i Birgit Nilsson przygotowywałem tę głośną inscenizację. Na premierę *Elektry* przylatywało się do Paryża ze wszystkich stolic europejskich, a nawet z Nowego Jorku. Reakcje tej wybrednej publiczności, a później oceny przedstawienia w prasie francuskiej przeszły moje najśmielsze oczekiwania. Nigdy przedtem ani nigdy potem nie spotkałem się z tak wysoką oceną mojej pracy...

— *Poza Warszawą, oczywiście, gdzie Pana wspaniałe scenografie przyjmowane były zawsze gorącymi owacjami publiczności. Dzisiejsza inscenizacja* Halki *jest Pana powtórnym zetknięciem z dziełem Stanisława Moniuszki. Nie pierwszy już raz podejmuje Pan pracę nad operą, realizowaną kiedyś na innej scenie, a nawet w tej samej reżyserii. Czy jest to więc po prostu przeniesienie meksykańskiej inscenizacji plastycznej?*

— Unikam powtórzeń tej samej scenografii. Nie powtarzam jej i teraz w *Halce*. Meksykańskie przedstawienie powstawało w bardzo specyficznych warunkach. Jego koncepcja inscenizacyjna określona była panującymi tam normami ekonomicznymi, scenicznymi i specyfiką stosowanej tam ekspresji scenicznej. A choć spektakl ten wypadł naprawdę znakomicie, nie sądzę, żeby możliwe było jego wierne przeniesienie na polską scenę. Oboje z Marią Fołtyn wierni jesteśmy, naturalnie, pewnym wspólnym ustaleniom inscenizacyjnym, ale realizujemy je zupełnie innymi środkami.

— *Pana scenografie inspirowane są zazwyczaj najwspanialszą literaturą operową i baletową. Co Pana pociąga w operze Moniuszki?*

— Rzadkiej piękności fragmenty muzyczne, radykalizm społeczny libretta Wolskiego, wreszcie polskość tej opery i jakaś chęć przyłożenia ręki do wieloletniej walki ze wszystkimi słabościami dzieła Moniuszki i Wolskiego, dzieła, mającego przecież realne szanse wejścia do światowego repertuaru.

— *A jaki jest Pana stosunek do folkloru w* Halce, *osadzonej tematycznie w polskiej góralszczyźnie?*

— Pozostaję przy konwenansie. Biorąc pod uwagę dotychczasowe próby osadzenia *Halki* w autentyku kostiumowym, jak również „eksportowy" charakter tego przedstawienia, nie widzę możliwości odwoływania się do dziewiętnastowiecznego stroju góralskiego, który, jak wiadomo, do czasów Witkacego był bardzo mało efektowny scenicznie. Staram się, aby scenografia korespondowała raczej z muzyką, niż ze studiami nad epoką.

Rozmawiał
Paweł Chynowski

WDA — Zakład Typograficzny. Zam. 4803. B-122.