Holender tułacz

Holender tułacz

RICHARD WAGNER

TEATR WIELKI W WARSZAWIE

Premiera dnia 12 kwietnia 1981

O, daj mi
serce kobiece,
w które
cały mógłbym wniknąć,
które by mnie
zupełnie ogarnęło;
jak mało będę wówczas
od ludzi
potrzebował...

/ Richard Wagner do Liszta /

RICHARD WAGNER (1813-1883)

Bohdan Pociej

OPERA ROMANTYCZNA

1.

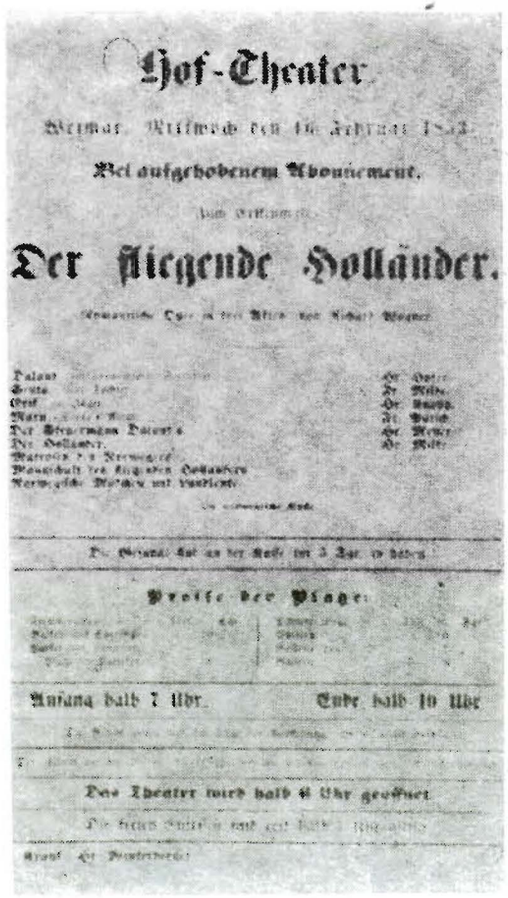
Sławną trójcę romantycznych oper — *Holender tułacz, Tannhäuser, Lohengrin* — traktować można jako wielkie preludium do właściwej epoki Wagnerowskiej. Dzieła te to jakby kolejne trzy stopnie na drodze do samego siebie, do pełnego urzeczywistnienia własnego geniuszu. Od *Holendra* więc wszystko się dopiero zaczyna (poprzedzająca go opera historyczna *Rienzi* zawiera w sobie zaledwie zalążki oryginalności). Talent Wagnera przejawił się późno i rozwijał powoli, nie bez oporów; wszelako *Holender*, dzieło 30-letniego kompozytora, sprawia wrażenie wybuchu młodego talentu, porywa spontanicznością inwencji. Pisał je Wagner w tempie przyspieszonym. 17 września 1839 roku ukończył szkic libretta. Praca nad muzyką trwała nie dłużej niż trzy miesiące: latem 1841 gotowy był szkic, w listopadzie zaś ukończył Wagner partyturę. 2 stycznia 1843 odbyła się w Dreźnie, pod dyrekcją kompozytora, prapremiera (następna premiera, w roku 1844, odbyła się w Berlinie). W roku 1852, w Zurychu, weźmie znów Wagner na warsztat partyturę *Holendra*, aby wprowadzić szereg poprawek, retuszy instrumentacyjnych. Następna redakcja jest z roku 1864, w Monachium; i wreszcie w roku 1880, z okazji monachijskiej premiery, zmieni Wagner trzyaktową koncepcję dramatu na wersję ciągłą, bez przerw (na podobieństwo *Złota Renu*); tak tez Holender jest i dzisiaj wykonywany w Bayreuth. —

Dzieło ma swoją prehistorię; są tu dwa głównie źródła inspiracji. Pierwsze — żywiołowe (bezpośrednia inspiracja naturą) — obfitująca w sztormy podróż morska z Rygi do Londynu, jaką Wagner w towarzystwie młodej żony Minny odbył w lipcu 1839 roku; drugie — literackie (nieco wcześniejsze z roku 1838)· lektura żartobliwie-autobiograficznych *Pamiętników pana Sznabelewopskiego* Heinricha Heinego (wyd. polskie: H. Heine — Dzieła wybrane, Warszawa 1956). Opisuje tam poeta przedstawienie sztuki o *Latającym Holendrze* z amsterdamskiego teatru; libretto Wagnera, w swym układzie wydarzeń, oparte jest dokładnie na tej właśnie wersji starej legendy.

2.

„Opera romantyczna". Tą nazwą czynił Wagner zadość ówczesnej konwencji, określając bliżej rodzaj dzieł swojej pierwszej trylogii. „Romantyczna" — znaczyło, według ówczesnych zwyczajów językowych (w odróżnieniu od opery „historycznej" — u Wagnera *Rienzi* — czy „komicznej"): w sposób istotny wykraczająca poza sferę potocznego („ziemskiego") realizmu. „Romantyczna" a więc: fantastyczna — wzniosła — niesamowita, rozgrywająca się w ramach porządku nadprzyrodzonego.

Afisz premiery *Holendra tułacza* w Weimarze, 1853.


Hof-Theater

Bei aufgehobenem Abonnement.

Der fliegende Holländer.

Preise der Plätze:

Anfang halb 7 Uhr. Ende halb 10 Uhr.

Das Theater wird halb 6 Uhr geöffnet

Na temat romantyczny opery Wagnera składają się, jeśli można tak powiedzieć, trzy zasadnicze motywy.

Nadrzędny, scalający, określający całość, jest motyw rzeczywistości swoiście złożonej, dwubiegunowej czy dwuświatowej. Istnieje mianowicie świat ziemski, realny, ludzki i w równym stopniu, choć inaczej, istnieje świat pozaziemski, świat duchów. Pierwszy jest wytłumaczalny, swojski, dotykowy, poddany bez reszty ludzkim uczuciom (miłość — nienawiść). Drugi jest niewytłumaczalny, wymykający się normalnym emocjom, budzący dreszcz metafizyczny, przejmujący grozą, nieuchwytny a stale obecny. Dwa światy — dwa bieguny istnienia — przyciągają się i zarazem odpychają; istnieje między nimi rozziew i wieczne napięcie; ale jeden bez drugiego nie może istnieć. Oto istota romantyczności.

Drugim motywem, już z innej płaszczyzny, jest motyw Wiecznego Tułacza, skazanego niegdyś przez Opatrzność za jakieś przewinienia (jedna z wersji legendy o Latającym Holendrze podaje na przykład wypłynięcie na morze w Wielki Piątek) na szczególnie dotkliwy rodzaj nieśmiertelności: ustawiczną tułaczkę — wieczne żeglowanie — po morzach i oceanach (nie przypadkiem

Michael Wächter, pierwszy wykonawca roli Holendra. Wilhelmina Schröder-Devrient, pierwsza wykonawczyni roli Senty. *Illustrierte Zeitung*, Lipsk 1843.

Latający Holender nazywany jest również Ahasverem — tj. Żydem Wiecznym Tułaczem — oceanów); wszelako z pewną, acz nikłą szansą wybawienia. Legenda Holendra tułacza — znamienna dla krajów morskich: Anglii, Szkocji, Holandii, Skandynawii — jest stara, starsza na pewno niż europejski XIX-wieczny romantyzm, ale właśnie na gruncie światoodczucia i światopoglądu romantycznego nabrała głębokiego i właściwego sensu. Holender tułacz, błędny i wieczny Żeglarz, to przecież najczystszy człowiek romantyczny, wieczny wędrowiec, obcy, bezdomny (heimlos), wykorzeniony i udręczony wolnością, bez-osłonny, rzucony w nieskończoność (morze jako obraz nieskończonego żywiołu), tęskniący do lądu, pragnący zakotwiczenia, ponownego zakorzenienia, a równocześnie zdający sobie sprawę z zasadniczej niemożności ocalenia, z iluzji jakiegokolwiek miejsca stałego.

Z tym motywem Żeglarza Wiecznego Tułacza wiąże się ściśle trzeci z naszych zasadniczych motywów — motyw kobiety, dziewczyny „zbawiającej" „potępionego" mężczyznę, szczególnie bliski Wagnerowi, wrośnięty w jego odczucie świata, wpleciony w jego biografię; i tutaj więc Wagner — z całym swoim poczuciem wygnania, tułactwa, wędrówki — okazywał się najprawdziwszym człowiekiem romantyzmu. Elżbieta z *Tannhäusera*, Elza z *Lohengrina* — to dalsze postacie kobiet przenikniętych bez reszty ideą „miłości zbawczej"; nie obca będzie zresztą ta idea i Brunhildzie, i Kundry, jakkolwiek ich kobiece charaktery są już o wiele bardziej złożone i mniej idealne. Z wszystkich Wagnerowskich „zbawczych" postaci kobiecych Senta z *Holendra* jest najprostsza, najbardziej ludzka.

My jednak chcielibyśmy tu jeszcze zwrócić uwagę na pewną moralną dwuznaczność i pewną mistyfikację, tkwiącą w owym micie o „zbawczej kobiecej miłości (mistyfikacji tej uległ nawet stary Goethe w finale *Fausta* z apoteozą „wiecznej kobiecości).

Po pierwsze więc — samo już pragnienie, aby „zbawił" nas ktoś drugi, wydaje się sprzeczne z elementarnym poczuciem norm etycznych. Żadna miłość ludzka i ziemska z istoty swej nie może przynieść ostatecznego wybawienia, nie jest zdolna — jako skażona grzechem i ludzką ułomnością — nikogo naprawdę ocalić.

Po drugie. Z wszystkich prawd, które objawił czy ukazał na nowo ludzkości Romantyzm, ta o zbawczej kobiecej miłości wydaje się najbardziej wątpliwa i krucha. W naszym stuleciu poddana została ona genialnie przeprowadzonej demistyfikacji — w dziele Kafki (*Proces, Zamek, Ameryka*).

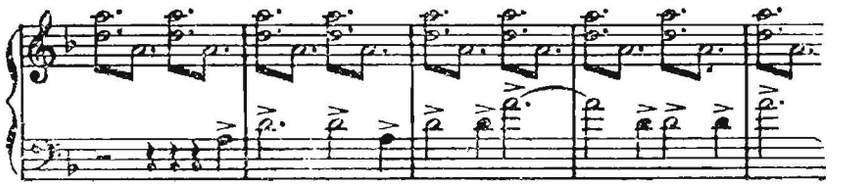
3.

Temat romantyczny wyzwala w młodym Wagnerze kompozytora. W *Rienzim* jego indywidualność była jeszcze na wpół rozbudzona, przytłumiona konwencjami. Tutaj natomiast po raz pierwszy czujemy sugestywną siłę młodego, oryginalnego stylu opery. Oryginalnego, mimo zapożyczeń z Webera, Marschnera, Meyerbeera czy nawet młodego Verdiego. Te reminiscencje to nic innego zresztą jak przejawy — pozytywne — głębokiego zakorzenienia w tradycji (głównie niemieckiej). Oryginalność przejawia się natomiast w nowej organizacji elementów, w nowym kształcie dzieła operowego. Po raz pierwszy realizuje tu Wagner ideę formy przewodnią dla całej swej późniejszej twórczości: ideę wielkiej muzycznej formy dramaturgicznie ciągłej, ideę dramaturgicznej ciągłości. Oczywiście, partytura *Holendra* zawiera tradycyjne „numery" — aria, duet, chór — ale przez tę całą operowość rysuje się wyraźnie nowa koncepcja dramatu muzycznego. Koncepcja formy mocno ugruntowana w symfonice — w symfonicznym rozwoju, w tematach, ekspozycjach, przetworzeniach, repryzach; w reminiscencyjno-scalającym krążeniu motywów

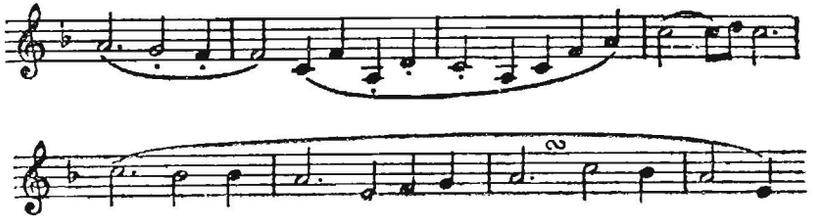
w całym złożonym różnorodnym środowisku orkiestry. Ma tu Wagner poprzednika i prekursora w Berliozie (*Symfonia fantastyczna*, *Romeo i Julia*), jednakże dziełem już wyłącznie Wagnerowskiego geniuszu będzie przeniesienie i wplecenie pewnych zasad naczelnych formy symfonicznej w sferę rzeczywistego dramatu scenicznego. Cała partytura *Holendra tułacza* (około 3 godzin muzyki) opiera się na 4-5 motywach-tematach przewodnich, z których najważniejsze są dwa wyeksponowane już na początku Uwertury (sama Uwertura jest już rozwiniętym poematem symfonicznym); motyw (temat) przekleństwa wiecznego żeglowania (motyw Holendra tułacza) i motyw wybawienia (motyw Senty).

Oto zestaw wybranych motywów przewodnich *Holendra tułacza:*

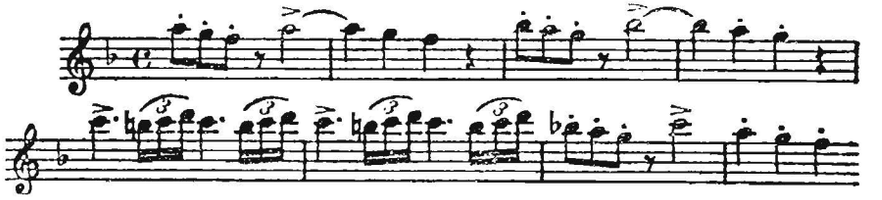
Motyw Holendra



Motyw błędnego żeglarza (w przeczuciu Senty. Ballada)



Motyw wybawienia



Motyw wiernej miłości

Motyw marynarzy

Motyw przekleństwa wiecznej tułaczki

Motyw zwątpienia

Motyw zabiegów miłosnych Eryka

Motyw szczęścia małżeńskiego

Można by powiedzieć, iż w tej partyturze tworzywo, rysunek melodii, kształt dźwiękowy są jeszcze wspólne, wzięte z powszechnego ówcześnie języka muzyki operowej i symfonicznej. Ale wspaniałe, wielkie dramatyczne napięcia, łuki, rozwinięcia formy są już na wskroś Wagnerowskie: nikt przed nim nie stworzył jeszcze takiego dramatycznego burzliwego początku i tak dramatycznie gwałtownego finału.

Siła romantyczna tej muzyki bierze się z dwóch głównie źródeł: z żywiołu natury i żywiołu uczuć.

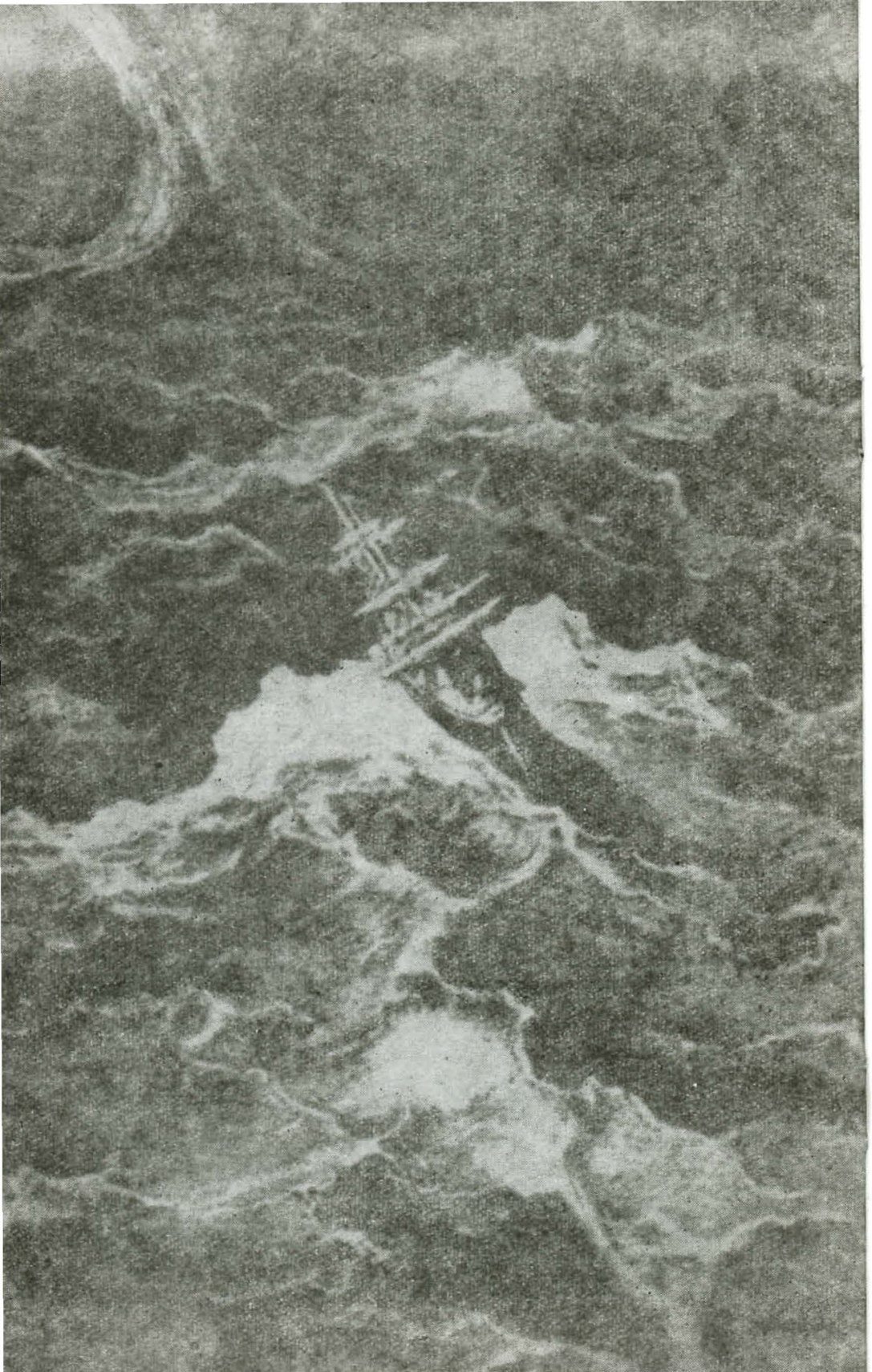
Żadna z późniejszych — o ileż oryginalniejszych i bardziej ważkich — partytur Wagnera nie będzie już w tym stopniu bez reszty przeniknięta bezpośrednią siłą uczuć, emanująca tak intensywnie emocjonalną świeżością. I tutaj też, u samych początków dalszej dramatycznej drogi, puls muzyki bije najszybciej, a jej ruch jest najbardziej wartki, przyspieszony, rwący; czujemy wprost bezpośrednio napór inwencji młodego twórcy. Wspaniale mieszają się, splatają w tej muzyce żywioły romantyczne:

— Miłość — tu jeszcze jasna, czysta i prosta (bez późniejszego osadu „tristanowskiej trucizny"), szlachetna i przeniknięta niezłomnym pragnieniem poświęcenia, ofiary — i tragiczna, mroczna tęsknota do zbawczego spokoju. —

— Plebejska witalność (pieśni prządek, śpiewy marynarzy), radosna i pełna wyzywającej odwagi. —

— Wszelako nadrzędny jest tu żywioł morza — woda, powietrze, szum wichru, uderzanie fal, falowanie, rozkołysanie, płynięcie; żywioł otwierający bezkres; także walka z żywiołem, przeciwstawianie się mu, a raczej ustawiczne, uparte, ponawiane określanie własnego miejsca w żywiole; odnajdywanie w płynnej grozie żywiołu własnej tożsamości bytowej. Taką to sugestię i metafizyczną symbolikę — w duchu romantyzmu — można też odczytać z samej konsystencji, barwy, z samego ruchu i sposobu stawania się żywiołu muzyki Wagnera w tym jego wczesnym dziele operowym.

BOHDAN POCIEJ



Byron

WĘDRÓWKI CHILDE HAROLDA

(Fragmenty pieśni pierwszej)

XII

Żagle się wzdęły i wiatry powiały,
Jak gdyby rade, że rzucał swe łany;
Prędko sprzed źrenic białe znikły skały
I już przepadły śród falistej piany.
A on — być może — skruchą był porwany,
Gdy już nadbrzeżne z oczu stracił piargi,
Lecz śpiącej w sercu nie obudzał rany
I ni westchnienia nie puścił przez wargi,
Niemęskie na wiatr inni gdy rzucali skargi.

XIII

Lecz kiedy w morzu zgasły słońca łuny,
Pochwyci harfę, którą się nie puszy,
Bo nieuczenie uderza w jej struny,
Jeżeli obce nie słuchają uszy.
I dzisiaj po nich palcami poruszy,
I pożegnanie pośle w przestrzeń zmroku.
Skrzydlaty okręt mknie śród morskiej głuszy
I mgławe brzegi zginęły już oku,
A on „dobranoc" słał im w takich słów potoku:

1

O kraju mój, ach! żegnam cię!
Giniesz już w głębiach wód,
Wały się rwą, wiatr nocny dmie
I mew zawodzi ród.
Ostatni blask słoneczny drga
Śród fal — my śpieszym tam!
Dobranoc ci, ojczyzno ma,
O słońce, żegnaj nam!

. . . . . .

Na świecie dziś sam jestem, sam
Śród tych bezmiernych fal:
Cóż żalić się po innych mam,
Gdy po mnie zginął żal?
Może mój pies nie przestał wyć,
Lecz z obcych jedząc mis,
Gdy wrócę znów, by w domu żyć,
I on mnie będzie gryzł!

Holender tułacz. Ilustracja Gustave'a Doré.

Okręcie mój! mknę z tobą gdzieś
Śród tych szumiących pian!
Nie troszczę się: gdzie chcesz, tam nieś —
Prócz — na ojczysty łan.
O witaj mi, ty ciemnio wód!
A gdy mi znikniesz znów,
Powitam wnet czar pustyń, grót —
Ty kraju mój, bądź zdrów!...

Przełożył *Jan Kasprowicz*

Richard Wagner należy do tych kilku uniwersalnych geniuszy nowoczesnej kultury europejskiej, którzy stali się wielkimi zdobywcami ducha wśród społeczeństw zachodniego świata. Napięcie i głębia jego twórczego umysłu przypomina najwspanialszych artystów Odrodzenia: Leonarda da Vinci, Michała Anioła. Nazwisko jego godne jest stać w jednym szeregu obok Shakespeare'a i Goethego. Dzieło jego życia było doskonałym wyrazem życia epoki. Przeglądała się ona w nim jak w zwierciadle, odbijającym jej rozmarzenie romantyczne, dającym poznać jej pragnienia i nadzieje. Przed oczyma dwóch pokoleń XIX stulecia rozgrywała się bujna akcja życia i twórczości Wagnera. Twórczość ta poruszyła Europę wzdłuż i wszerz, zachwyciła ją czarem i bogactwem środków muzycznych, dotarła aż do najgłębszych zagadek bytu, przypomniała prastare prawdy, które miały wyprowadzić człowieka z padołu cierpień i namiętności ku słonecznej sferze wyzwolenia.

ZDZISŁAW JACHIMECKI

Wagner — życie i twórczość, PWM 1958

Heinrich Heine

Z PAMIĘTNIKÓW PANA SZNABELEWOPSKIEGO

Fragmenty rozdziału VII

Baśń o latającym Holendrze jest wam zapewne dobrze znana. Jest to opowieść o przeklętym statku, który nigdy nie może przybić do portu i od niepamiętnych już czasów żegluje po morzu. Jeśli spotka się z innym statkiem, kilku ludzi z niesamowitej załogi podpływa łodzią do napotkanych, prosząc ich o łaskawe zabranie paczki listów. Należy ją mocno przybić gwoździami do masztu, w przeciwnym bowiem razie statek spotka nieszczęście, zwłaszcza gdy na pokładzie nie ma Biblii lub podkowy przy fokmaszcie. Listy są zawsze adresowane do ludzi, których nikt nie zna, lub którzy od dawna pomarli, tak że niekiedy późny wnuk otrzymuje list miłosny pisany do jego prababki, leżącej już od stu lat w grobie. Ów drewniany upiór, ów straszny okręt, nosi imię swojego kapitana, Holendra, który kiedyś przysiągł na wszystkich diabłów, że mimo szalejącego właśnie silnego sztormu oplynie statkiem jakiś przylądek — nazwa wypadła mi z pamięci — choćby miał żeglować do sądnego dnia. Diabeł chwycił go za słowo i żeglarz musi odtąd błąkać się po morzu do sądnego dnia, chyba że wybawi go od tego wierność kochającej kobiety. Diabeł w swojej głupocie nie wierzy w wierność kobiecą i dlatego pozwala przeklętemu kapitanowi co siedem lat wysiąść na ląd i ożenić się, a przy tej sposobności zabiegać o swoje wyzwolenie. Biedny Holender! Jakże często bywa zadowolony, gdy sam wyzwala się od małżeństwa i od swej wybawczyni, i znów udaje się na pokład.

Na tej fabule opierała się sztuka, którą oglądałem w teatrze w Amsterdamie. Upłynęło znów siedem lat, biedny Holender jest bardziej niż kiedykolwiek znużony nie kończącym się błądzeniem po morzu, wychodzi na ląd, zawiera przyjaźń z napotkanym szkockim kupcem, za śmiesznie niską cenę sprzedaje mu diamenty, a kiedy dowiaduje się, że jego klient posiada piękną córkę, pragnie ją pojąć za żonę. I ta tranzakcja zostaje również zawarta. Widzimy teraz dom Szkota; dziewczyna oczekuje narzeczonego z sercem pełnym niepokoju i trwogi. Często spogląda ze smutkiem na duży, szczerniały obraz wiszący w izbie i przedstawiający dorodnego mężczynę w stroju hiszpańsko-niderlandzkim; to stara pamiątka rodzinna, która według relacji babki jest wiernym portretem latającego Holendra, jakim widziano go przed stu laty w Szkocji, w czasach króla Wilhelma Orańskiego. Z portretem tym wiąże się również przekazane tradycją ostrzeżenie, aby kobiety tej rodziny wystrzegały się oryginału. Dlatego właśnie dziewczyna od dziecka nosi wyryty w sercu wizerunek niebezpiecznego mężczyzny. I gdy teraz oto wkracza prawdziwy, rzeczywisty, latający Holender, dziewczyna jest spłoszona, lecz nie ze strachu. Także i on jest zaskoczony portretem. Gdy mu tłumaczą, kogo portret ten przedstawia, nie okazuje żadnej nieufności; śmieje się z przesądów, żartuje sam z latającego Holendra, „Żyda — wiecznego tułacza" oceanu: przechodząc jednakowoż mimo woli w ton melancholijny, opisuje, jak to nieszczęśnik w niezmierzonej pustyni wodnej musi znosić niesłychane cierpienia, jak jego ciało jest tylko trumną z mięsa, w której mrze z nudów jego dusza, jak życie odpycha go od siebie, a śmierć go również odtrąca; podobny do pustej beczki, którą fale podają sobie i zaraz potem drwiąco odrzucają, Holender jest miotany w tę i tamtą stronę pomiędzy życiem i śmiercią, a żadne z nich nie chce go przy sobie zatrzymać; jego ból jest głęboki jak morze, po którym ciągle pływa, jego okręt nie ma kotwicy, a jego serce nie zna nadziei.

HEINRICH HEINE (1797-1856)

Śmierć Senty.
Rycina współczesna.

Myślę, że tymi mniej więcej słowami narzeczony kończy swój wywód. Narzeczona przygląda mu się z powagą, rzucając chwilami wzrokiem na jego kontrefekt. Wygląda, jak gdyby zdradziła swą tajemnicę, a kiedy żeglarz pyta ją później: „Katarzyno, czy chcesz mi być wierna?", odpowiada mu zdecydowanie: „Wierna aż do śmierci."

W tym miejscu, pamiętam, że usłyszałem śmiech, a śmiech ten nie płynął z dołu, z piekieł, lecz z góry, z paradyzu. Gdy spojrzałem w górę, zobaczyłem przecudną Ewę, która wpatrywała się we mnie swymi wielkimi, niebieskimi oczami. Jej ręka zwisała z poręczy galerii, a w dłoni trzymała jabłko lub raczej pomarańczę. Ale miast ofiarować mi symboliczną połowę, rzuciła mi tylko metaforycznie na głowę łupiny. Było to zamierzenie czy przypadek?

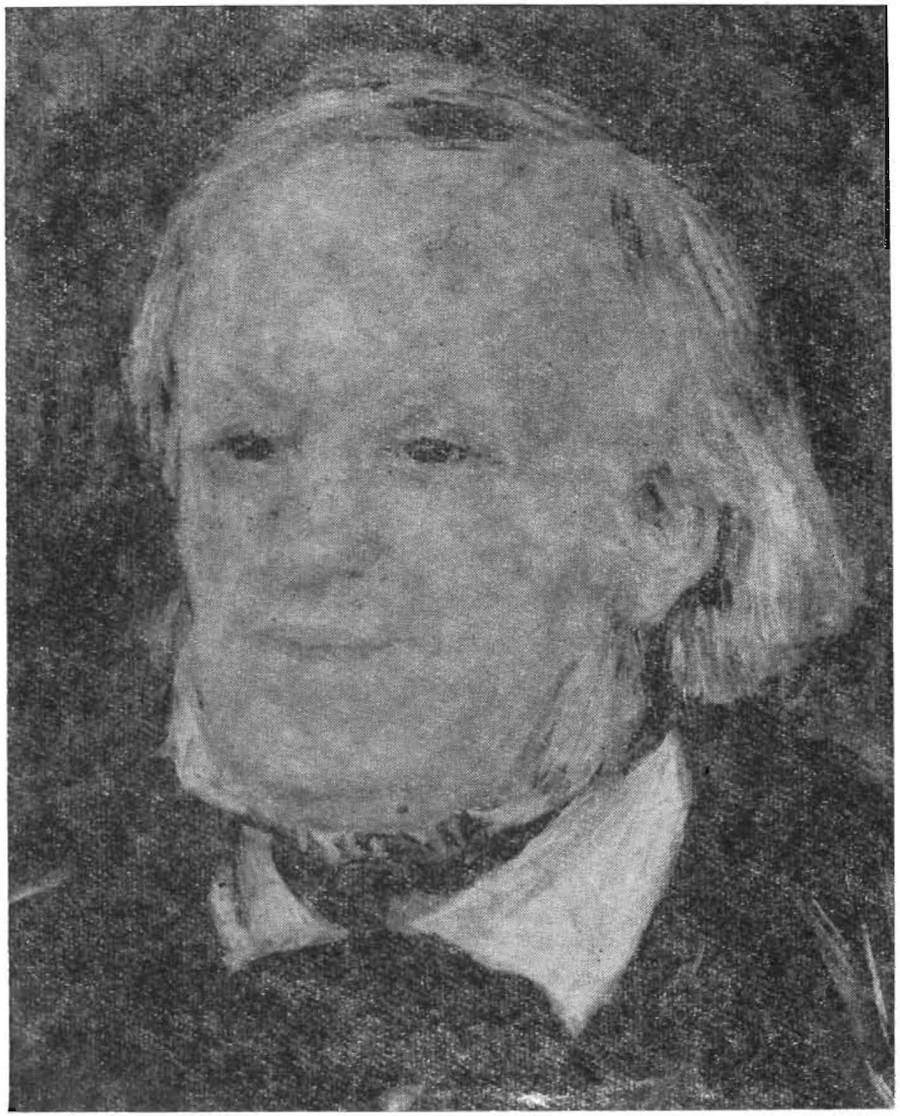
. . . . . .

— Gdy raz jeszcze wróciłem do teatru, trafiłem właśnie na ostatnią scenę sztuki, gdy na wysokiej skale morskiej żona latającego Holendra, pani latająca Holenderka, załamuje w rozpaczy ręce, a na morzu, na pokładzie niesamowitego statku widać postać jej nieszczęśliwego małżonka. On ją kocha, lecz chce ją opuścić, aby nie narażać jej na zgubę; wyjawia jej tajemnicę swojego okropnego losu i ciążącej nad nim strasznej klątwy. Jednakże ona woła wielkim głosem: „Byłam ci wierna aż do tej godziny i znam niezawodny środek, dzięki któremu dochowam ci wierności do zgonu!"

Z tymi słowami wierna kobieta rzuca się do morza, kładąc tym kres przeklęństwu dręczącemu latającego Holendra; nieszczęśnik zostaje więc wybawiony i widzimy, jak upiorny statek pogrąża się w otchłani morza.

Ze sztuki tej płynie morał dla kobiet, żeby uważały na siebie i nie poślubiały latających Holendrów; zaś my mężczyźni mamy tu możność przekonać się, że przez kobiety w najlepszym wypadku idziemy na dno.

Przełożył *Zbigniew Krawczykowski*



Renoir. Richard Wagner. Muzeum w Luwrze.

Holender tułacz jest istotnie tym dziełem Wagnera, od którego zaczęła się misja jego geniuszu w świecie. ... Późniejsze dramaty muzyczne były genialnym rozwinięciem zasad stworzonych w *Holendrze*.

O WAGNEROWSKIM STYLU WYKONAWCZYM I NIEKTÓRYCH JEGO WIELKICH PRZEDSTAWICIELACH

Nie ulega wątpliwości, że jak istnieją potocznie już uznane pojęcia stylu „mozartowskiego" czy „chopinowskiego" w odniesieniu do wykonawstwa, a nie tylko do charakteru samych kompozycji, tak samo mówić można o wykształceniu w ciągu lat specjalnego stylu odtwórczości właściwego duchowi dzieł Wagnera. Cechuje go, najogólniej mówiąc, pewien swoisty monumentalizm i szlachetny patos; nawet wówczas, kiedy do głosu dochodzą najbardziej tkliwe romantyczne uczucia, nie mogą one być wyrażane w sposób nazbyt wysubtelniony. Słuchacz powinien tu raczej mieć wrażenie jakiejś, powiedzielibyśmy, atmosfery średniowiecznej surowości, niż odczuwać ze strony artysty dążenie do finezji interpretacyjnych — jedynie dla nich samych. Sprawa wydawałaby się prosta i nawet można by te zastrzeżenia odnosić niekoniecznie do wagnerowskiego stylu, a jednak nieraz widzimy, jak najwięksi nawet artyści, wykształceni w odmiennym psychicznym klimacie, nie potrafią żadną miarą wczuć się w atmosferę wagnerowskich dramatów. Dość posłuchać nagrań śpiewaków — nawet tak wielkiej miary jak Beniamino Gigli, Fernando de Lucia, czy Michele Fleta. Niezrównani w innym repertuarze, gdy sięgali po partie wagnerowskie, rezultaty były nader niefortunne; tymczasem inni, nawet nie tak znakomici śpiewacy, osiągali sławę świetnych wagnerzystów, umiejąc uchwycić właśnie ową atmosferę i jej specyficzny styl.

Kuźnią tego stylu i zarazem jego świątynią stały się słynne festiwale wagnerowskie w Bayreuth. Pietyzm wobec twórczości mistrza i związanych z nią tradycji wykonawczych doszedł tam już do granic swoistego snobizmu. Opowiadają, że kiedy znakomity Igor Markevitch miał w Bayreuth prowadzić *Lohengrina*, i podczas próby zaproponował pewne własne innowacje interpretacyjne, wtedy podniósł się z miejsca koncertmistrz orkiestry i oświadczył krótko: — *To, proszę pana, może gdzie indziej, ale nie tu u nas...* Podobno po tym incydencie Markevitch zrezygnował z występu na festiwalu w Bayreuth.

Najdoskonalszymi mistrzami i niejako prawodawcami owego specyficznego stylu interpretacji dzieł mistrza z Bayreuth stali się w pierwszym rzędzie — obok samego Richarda Wagnera, który był, jak wiadomo, nie tylko genialnym kompozytorem, ale także świetnym kapelmistrzem — znakomici dyrygenci niemieccy, jak Hans Richter (on to w 1876 roku prowadził w Bayreuth pierwsze wykonanie pełnego cyklu *Pierścienia Nibelunga*), Felix Mottl, Karl Elmendorff, Heinz Tietjen, a w bliższych nam czasach Wilhelm Furtwängler. Je-

szcze w 1949 roku ogromne wrażenie wywarło wykonanie pod jego batutą w mediolańskiej Scali pełnego cyklu *Pierścienia Nibelunga*, zwłaszcza zaś wstrząsający Marsz żałobny w ostatnim akcie *Zmierzchu bogów*. Jednym z najwspanialszych kapelmistrzów-wagnerzystów był też z pewnością zmarły przed kilku laty Hans Knappertsbusch, który już w 1912 roku prowadził przedstawienie na wagnerowskim festiwalu w Holandii, a potem związał się z niemieckimi scenami, występując wielokrotnie także w słynnej wiedeńskiej Staatsoper.

Stwierdzając, że znakomici Włosi nie mieli zbyt wiele do powiedzenia w dziedzinie wagnerowskiego stylu wykonawczego, mieliśmy na myśli przede wszystkim śpiewaków. Jeżeli bowiem idzie o dyrygentów, to wielki Arturo Toskanini, wielki bodajże we wszystkim, co robił, był wspaniałym odtwórcą również wagnerowskiej muzyki — i nawet w Bayreuth po dziś dzień wspominają stworzone tam przez niego przed kilkudziesięciu laty tradycje wykonawcze *Tristana i Izoldy* oraz *Parsifala*.

Wagner, pisząc sam libretta do swych oper i dramatów muzycznych, stworzył własny, bardzo indywidualny język literacki. Prawdopodobnie właśnie w konsekwencji tego faktu wykształcił się też pewien specjalny typ deklamacji wagnerowskiego tekstu, mający również wpływ na stylowość wykonania. Niestety, większość śpiewaków dziś nie bardzo chce o tym pamiętać, lekceważąc w ogóle sprawy prawidłowej dykcji.

Ozdobą wagnerowskich festiwali w Bayreuth w latach dwudziestych był m.in. znakomity bas rosyjskiego pochodzenia Aleksander Kipnis, później solista nowojorskiej Metropolitan Opera, wspaniały Wotan, Pogner i Gurnemanz. Z jego interpretacji, poza czysto wokalnymi walorami i wybitną muzykalnością, przebija pełna świadomość faktu, iż partie solistów w dziełach Wagnera, to nie tylko element dramatycznej akcji, ale także w wielu momentach odzwierciedlenie filozoficznych poglądów i refleksji autora.

Legendarną wręcz sławę jako odtwórczyni dzieł Wagnera — i zresztą nie tylko Wagnera — zyskała sobie w drugiej połowie ubiegłego stulecia fenomenalna niemiecka śpiewaczka Lilli Lehmann, niedościgniona zwłaszcza w roli Brunhildy.

A skoro już sięgamy do najdawniejszych tradycji wykonawczych, to nie możemy pominąć jednego z najświetniejszych śpiewaków z początków naszego stulecia, rywala i zarazem serdecznego przyjaciela wielkiego Carusa, niemieckiego tenora czeskiego pochodzenia, Leo Slezaka, doskonałego zwłaszcza w rolach Waltera i Lohengrina.

Wielką rolę w historii wykonawstwa dzieł Wagnera odegrali śpiewacy skandynawscy. Zmarła w 1962 roku norweska artystka Kirsten Flagstad uchodziła powszechnie za najwspanialszy wagnerowski sopran pierwszej połowy naszego stulecia; wsławiła się zwłaszcza jako nieporównana Izolda oraz Brunhilda. Partnerem jej w wielu przedstawieniach był sławny duński tenor Lauritz Melchior, wspaniały Zygfryd, Zygmund oraz Tristan.

Następczynią Kirsten Flagstad w drugiej połowie XX wieku stała się z kolei fenomenalna Szwedka Birgit Nilsson.

Jak już stwierdziliśmy, nawet świetni artyści włoscy, hiszpańscy, a także francuscy, nie zapisali na swym koncie szczególnych sukcesów, jeżeli idzie o wykonawstwo dzieł Wagnera.

Z tym większą satysfakcją wypada stwierdzić, że my, Polacy, mamy w tej dziedzinie niemało powodów do chwały. Przedstawienia wagnerowskie w dawnej Operze Warszawskiej, zwłaszcza za dyrekcji Emila Młynarskiego, cieszyły się zasłużonym uznaniem nawet i poza granicami kraju, a jeżeli chodzi o śpiewaków to np. wielki Jan Reszke uchodził w swojej epoce za najświetniejszego wagnerowskiego tenora na całym świecie. Nie wiele mniejszą sławą cieszył się jego brat Edward, w późniejszych zaś nieco latach poczęły słynąć wagnerowskie kreacje Adama Didura, Aleksandra Bandrowskiego, który w 1910 roku śpiewał Tannhäusera w La Scali, triumfującego głównie na niemieckich scenach Józefa Manna czy Felicji Kaszowskiej, gwiazdy Opery Wiedeńskiej i nowojorskiej Metropolitan Opera.

Ci jednak artyści działali głównie poza granicami kraju — w Operze Warszawskiej natomiast upamiętniły się kreacje Ignacego Dygasa jako doskonałego Tannhäusera, Lohengrina, Zygfryda i Tristana.

Znakomitym Lohengrinem oraz Zygmundem był także niezapomniany Stanisław Gruszczyński.

Barytonowe partie wagnerowskie na scenie Opery Warszawskiej śpiewał z dużym powodzeniem obdarzony wspaniałym głosem Eugeniusz Mossakowski.

Wagnerowskie soprany dawnej Opery Warszawskiej, to przede wszystkim Helena Zboińska-Ruszkowska oraz Matylda Polińska-Lewicka. Przed drugą wojną światową wagnerowskie tradycje przejęła uczennica Zboińskiej-Ruszkowskiej — Wanda Wermińska, odnosząc również w tej dziedzinie wiele pięknych zagranicznych sukcesów.

Z kolei w czterdziestych latach błyszczał na amerykańskich scenach wielki talent barytona Jerzego Czaplickiego, który m.in. kreował rolę Wolframa w *Tannhäuserze* na scenie Opery w San Francisco.

O tych pięknych i bogatych tradycjach wagnerowskiego wykonawstwa — a przecież przypomnieliśmy tutaj tylko niektórych świetnych ich przedstawicieli — warto na pewno pamiętać.

JÓZEF KAŃSKI

Wielkie spektakle wagnerowskie na polskich scenach i w wykonaniu polskich artystów to wydarzenia już odległe, związane z okresem świetności Opery Lwowskiej w początkach naszego stulecia i Opery Warszawskiej za dyrekcji Emila Młynarskiego. Lata powojenne nie wniosły wiele do tej pięknej tradycji. Dzieła Wagnera pojawiały się w repertuarze bardzo rzadko. Pierwsze premiery przyniósł dopiero rok 1956, a w sumie, do chwili obecnej, ich liczba nie przekroczyła dziesięciu. Zabrakło tetralogii i *Parsifala*. Krytyka na ogół przyjmowała te przedstawienia powściągliwie. Osobliwą wymowę nadaje recenzjom fakt, że chwaląc inicjatywę i wkład pracy w przygotowania, przypominały o szczególnych trudnościach i wymaganiach, jakie stawia przed wykonawcami realizacja dramatów muzycznych Wagnera. Niemniej i te nieliczne premiery przyniosły sporo interesujących, godnych pamięci kreacji wokalnych. Okazywało się — co zawsze odnotowywano jako szczególną niespodziankę — że są w krajowych zespołach operowych śpiewacy, których warunki głosowe i dyspozycje aktorskie pozwalają na wykonywanie z pełnym powodzeniem wielkich ról wagnerowskich.

Największymi sukcesami pochwalić się mogą artyści związani z Operą Poznańską. 14 października 1956 roku wystawiony tam został *Holender tułacz*. Spośród solistów na czoło wysunęła się Alicja Dankowska w roli Senty, wysoko oceniono jej pełną temperamentu grę, muzykalność i głos, który pięknie brzmiał zwłaszcza w górze skali. Zdaniem Witolda Rudzińskiego, recenzującego spektakl na łamach *Teatru*, „rewelacją przedstawienia okazał się Stefan Budny w trudnej i odpowiedzialnej roli tytułowej. Doskonale panując nad swoją partią, pokazał on wspaniałe możliwości dramatycznego barytonu. Nie-

Aleksander Bandrowski w roli Tannhäusera. Teatr Wielki w Warszawie (1899).

Ignacy Dygas w roli Lohengrina. Teatr Wielki w Warszawie, 1912.

Jan Reszke w roli Zygfryda. Metropolitan Opera.

Helena Zboińska-Ruszkowska w roli Brunhildy w *Walkirii*. Teatr Wielki w Warszawie, 1920.

Józef Mann w roli Tannhäusera. Berlin.

Stanisław Gruszczyński w roli Lohengrina. Teatr Wielki w Warszawie, 1917.

Wanda Werminska w roli Elżbiety w *Tannhäuserze*.

Lohengrin w Operze Warszawskiej, 1956. Jerzy Kobza-Orłowski (Lohengrin), Maria Fołtyn (Eliza).

co sztywne ujęcie aktorskie łagodziły bezsporne walory jego głosu, pięknego we wszystkich rejestrach, zdolnego do rozwijania napiętej linii melodycznej" Stefan Budny nie wystąpił już niestety później w żadnej innej wagnerowskiej roli.

13 maja 1967 roku odbyła się w Poznaniu najważniejsza bodaj po zakończeniu wojny premiera dzieła Wagnera — *Tannhäuser*, bardzo dobrze przygotowana przez Roberta Satanowskiego. Doskonale śpiewali wykonawcy głównych partii: Henryk Łukaszek (Landgraf Hermann) „imponujący potęgą i gęstością brzmienia głosu", Alicja Dankowska (Wenus), uznana przez krytyków za autentyczny wagnerowski sopran, Antonina Kawecka (Elżbieta) „udowodniła ile niepokoju, radosnego oczekiwania i rozterki można wyrazić oszczędną, skupioną grą", wreszcie Roman Węgrzyn, który dzielnie sprostał roli tytułowej, zyskując pochwały przede wszystkim za wykonanie hymnu na cześć Wenus i dramatycznej opowieści o pielgrzymce do Rzymu. Potwierdzeniem tego sukcesu były występy R. Węgrzyna w przedstawieniach *Tannhäusera* na scenach oper w Nancy i Karlsruhe w kilku następnych sezonach.

Kolejne dzieło Wagnera przygotowane w Poznaniu to *Tristan i Izolda* (premiera 15 grudnia 1968 roku). Tym razem przyjęcie było jednak nieco mniej entuzjastyczne. Bohaterką spektaklu okazała się Antonika Kawecka. „Głos jej w wielu momentach brzmiał i niósł się nad orkiestrą bardzo pięknie... b y ł a rzeczywiście Izoldą; jej interpretacja poczęta była z ducha wagnerowskiej muzyki".

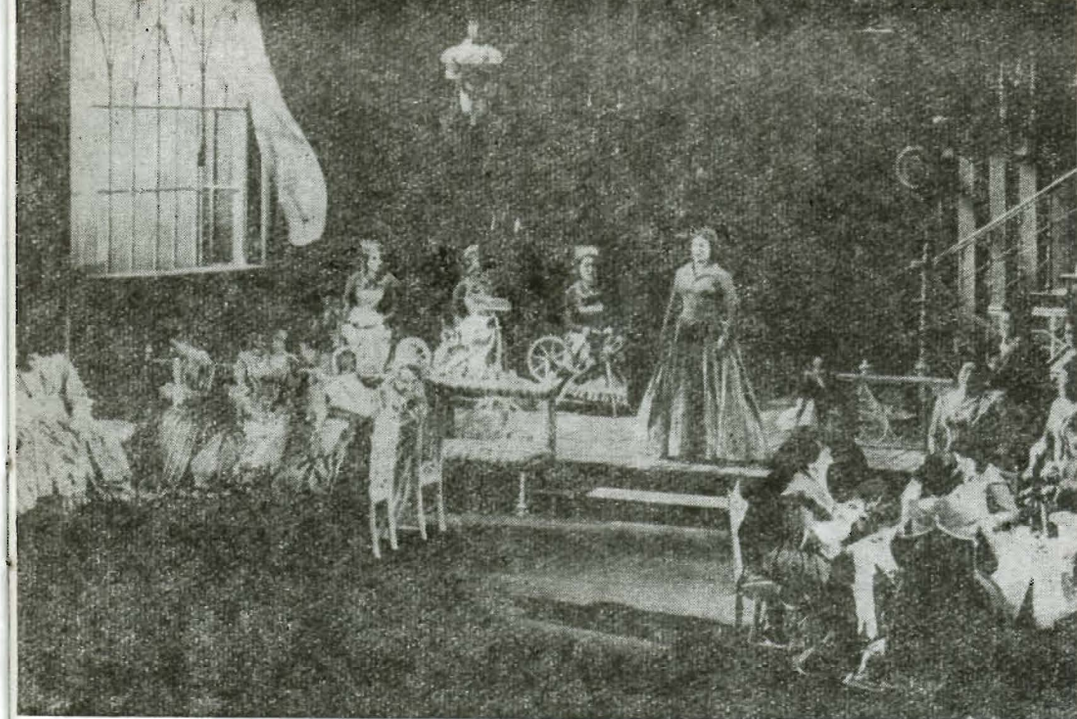
Skromniejszy charakter miał *Holender tułacz* w Operze Śląskiej w Bytomiu (premiera 3 grudnia 1964 roku). Na uwagę zasłużyły wykonawczynie roli Senty — Alicja Dankowska, przypominająca tu swoje wcześniejsze poznańskie osiągnięcia oraz Stanisława Marciniak, która według opinii recenzentów śpiewała bardzo pięknie.

I wreszcie spektakle zrealizowane w Warszawie. 25 lutego 1956 roku na stołecznej scenie operowej (naturalnie jeszcze w dawnej sali przy ulicy Nowogrodzkiej) wystawiono *Lohengrina*. W obsadzie znaleźć można nazwiska znakomitych śpiewaków: Maria Foltyn, Franciszka Denis-Słoniewska, Edmund Kossowski, Kazimierz Poreda, Wacław Domieniecki, Michał Szopski, Jerzy Kobza-Orłowski, Marian Woźniczko, Albin Fechner — mimo sukcesów poszczególnych wykonawców, przedstawienie nie zostało jednak zaliczone do rzędu wybitnych osiągnięć.

W osiemnaście lat później, 17 lutego 1974 roku, już na scenie Teatru Wielkiego, odbyła się premiera *Tannhäusera*. W monumentalnym przedstawieniu wystąpiła cała plejada gwiazd polskiej opery: Hanna Lisowska, Bożena Betley-Sieradzka, Krystyna Szczepańska, Roman Węgrzyn, Wacław Domieniecki, Jerzy Artysz, Zdzisław Klimek, Jerzy Ostapiuk, Marek Dąbrowski.

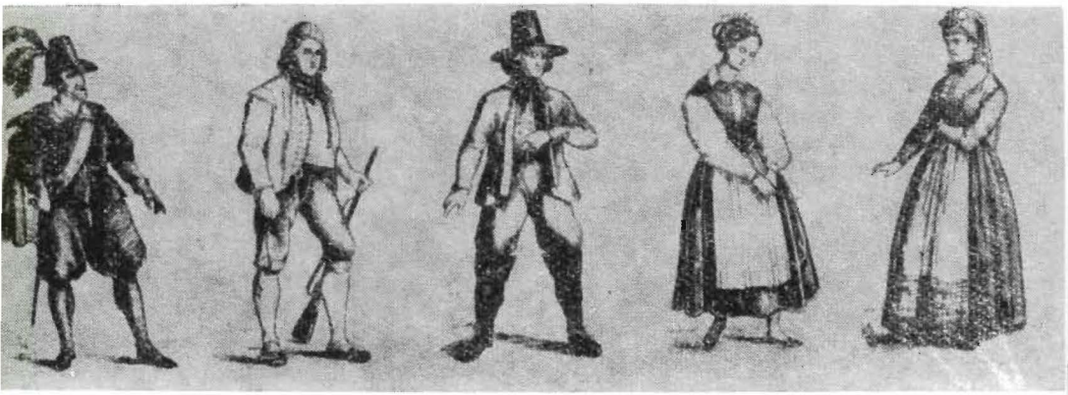
Premiera przygotowana bardzo starannie i prowadzona przez Antoniego Wicherka uznana została przez krytykę za wydarzenie artystyczne dużej miary. Raz jeszcze poważny sukces w roli tytułowej odniósł Roman Węgrzyn, szczególnie pięknie wykonując wielki monolog w trzecim akcie. Również Hanna Lisowska (Elżbieta) — jak pisał Henryk Swolkień — „...zachwycała zarówno aparycją, jak i pełnym godności traktowaniem swej partii... pięknie brzmiący silny sopran, którym artystka z roku na rok posługuje się z coraz większą swobodą". Dalszy rozwój wybitnej śpiewaczki dodatkowo uzasadnił tę opinię: Hanna Lisowska z powodzeniem występuje dziś w repertuarze wagnerowskim na największych scenach europejskich.

W przedstawieniu *Lohengrina* w Teatrze Wielkim w Łodzi (premiera 15 stycznia 1970 roku) w roli tytułowej uznanie uzyskał Jerzy Orłowski, jednak według recenzenta „Ruchu Muzycznego" Józefa Kańskiego „na pierwszy plan



Holender tułacz w Komische Oper w Berlinie. Ballada Senty. Senta: Christa-Maria Ziese.

Tannhäuser w Teatrze Wielkim w Warszawie, 1974. Na pierwszym planie: Roman Węgrzyn (Tannhäuser), Hanna Lisowska (Elżbieta).



Główni wykonawcy prapremiery *Holendra tułacza* w Dreźnie 1843: Michael Wächter (Holender), Reinhold (Eryk), Risse (Daland), Wilhelmine Schröder-Devrient (Senta), Wächter (Mary).

wysunęła się zdecydowanie młoda śpiewaczka Teresa Wojtaszek-Kubiak, której wspaniały, pięknie przy tym prowadzony dramatyczny sopran był prawdziwą rewelacją przedstawienia... będzie miała wszelkie dane, aby stać się prawdziwie świetną primadonną wagnerowską". Recenzent nie pomylił się, już po 2 latach Teresa Wojtaszek-Kubiak rozpoczęła wspaniałą serię międzynarodowych sukcesów w rolach wagnerowskich w Staatsoper w Wiedniu, w Barcelonie, wreszcie w nowojorskiej Metropolitan Opera.

Na zakończenie odnotować wypada realizację *Tannhäusera* w Teatrze Wielkim w Łodzi, której premiera odbyła się dnia 12 kwietnia 1980 roku.

JANUSZ MECHANISZ

„Sztuka moja wywodzi się z thespisowego wozu, z teatru Shakespeare'a". Słowa te powiedział Wagner w mowie bankietowej w przededniu premiery swego ostatniego dzieła scenicznego „Parsifala". Wyznanie to często powtarzał w swych pismach. Nie doszedł do teatru drogą literatury, nie przeszedł do niego — jak Mozart — od strony muzyki. Rozpoczął od teatru i pozostał w nim, z teatru brał impuls twórczy, dla teatru stał się muzykiem, poetą, reżyserem, dyrygentem, ku teatrowi skierowana była cała jego sztuka i całe życie artystyczne. Poezja i muzyka, religia i polityka, filozofia i historiozofia są tematami jego rozpraw teoretycznych, ale cały ten obszar jego zainteresowań, oczytania i wiedzy przeznaczony jest wyłącznie na użytek sztuki teatru. To pojmowanie teatru było wysokie, dalekosiężne, obejmowało przejawy życia i obrazy świata — jedynie jako materiał i temat teatralny. W swej koncepcji teatru zawarł Wagner wszystkie siły twórcze, w nim zjednoczył wszystkie porywy idealizmu, w nim zebrał cały plon swej sztuki.

KAROL STROMENGER

(Fragment rozprawy „Teatr Wagnera", „Scena Polska", zesz. 2/3, 1938)

Aischylos i Shakespeare składają hołd Wagnerowi. Karykatura współczesna.

Henrik Ibsen

PEER GYNT

(Fragment aktu piątego)

SOLWEJGA

Dzięki ci, drogi chłopcze, żeś me życie
Zamienił w jedną wielką pieśń miłości.
Błogosławiony bądź za to, żeś wrócił!
O, jakże słodko witać cię po latach
W Zielonych Świątek radosny poranek!

PEER

Jestem zgubiony!

SOLWEJGA

Nie bój się, kto inny
będzie cię sądził!

PEER

Nie, jestem zgubiony!
Jeżeli jednak odgadniesz zagadkę...

SOLWEJGA

Powiedz!

PEER

O, teraz mogę ci powiedzieć!
Gdzie przebywałem przez te wszystkie lata?
Możesz odgadnąć? Mów!

SOLWEJGA

Gdzie przebywałeś?

PEER

Z piętnem przeznaczeń wyższych na mym czole,
Z iskrą natchnienia bożego w mym mózgu!
Możesz powiedzieć? — Możesz to rozwikłać?
Jeśli nie — zginę, rozpłynę się w nicość...

SOLWEJGA
z uśmiechem

O, tę zagadkę nietrudno odgadnąć!

PEER

Błogosławione niech będą twe usta!
Mów więc, gdzie byłem — ja, prawdziwy, cały,
Opromieniony boskiej myśli blaskiem?

SOLWEJGA

Byłeś w miłości mej, wierze, nadziei!

PEER
cofa się trwożnie

Co mówisz?! — Cicho! Ty kochasz, jak matka,
Miłością ślepą! — Prawdę — prawdę powiedz!

SOLWEJGA

Tak, jestem matką, a twym ojcem, miły,
Ten, co na prośbę matki ci przebaczy.

PEER
z nagle rozjaśnioną twarzą — woła

O matko! Żono! Dziewico bez skazy!
Ukryj mnie, zamknij w swym sercu, w swej duszy!
Przytula się do niej i ukrywa twarz na jej łonie. Długa cisza.
Słońce wschodzi.

SOLWEJGA
śpiewa cicho

Śpij, mój synku, śpij, kochany,
Ja kołyszę cię i czuwam...

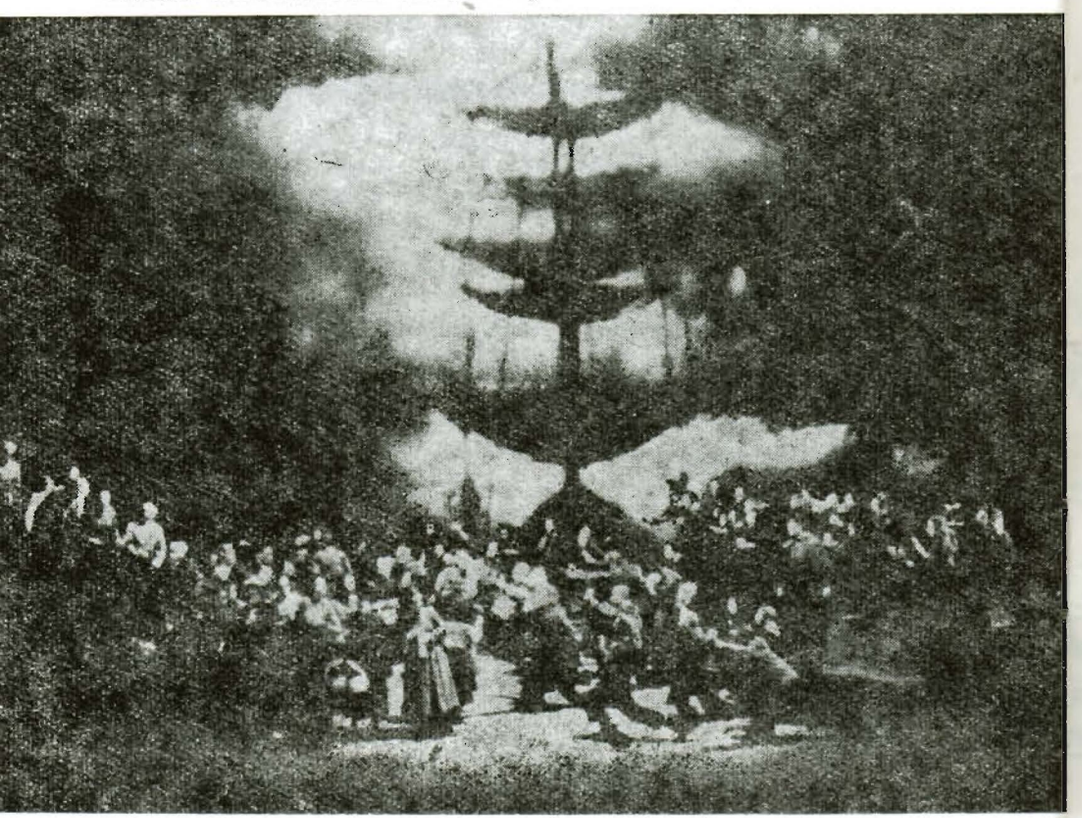
Przełożył *Zbigniew Krawczykowski*

OPERY I DRAMATY MUZYCZNE WAGNERA

BOGINKI (1833)
ZAKAZ MIŁOŚCI (1834-36)
RIENZI (1838-40)
HOLENDER TUŁACZ (1841)
TANNHÄUSER (1842-45)
LOHENGRIN (1845-48)
ŚPIEWACY NORYMBERSCY (1845, 1861-67)
PIERŚCIEŃ NIBELUNGA (1848, 1851-57, 1864, 1869-74)
TRISTAN I IZOLDA (1857-59)
PARSIFAL (1857, 1865, 1877-82)

(Wg Zdzisława Jachimeckiego
Wagner. Życie i twórczość)

Holender tułacz na scenie teatru w Bayreuth.



HOLENDER TUŁACZ

Treść opery

W domu Dalanda, zamorskiego kupca norweskiego, siedzi z dala od pracujących kobiet i dziewcząt jego córka Senta. Kolejny już raz czyta legendę o Holendrze tułaczu.

Senta jest młodą, pełną namiętności, bardzo samotną dziewczyną, której życie płynie w ciasnym, ubogim duchowo światku. Będąc córką pozbawionego skrupułów człowieka interesu, zaręczona z mężczyzną, którego nie kocha i którego pod wieloma względami przewyższa, Senta tęskni za czymś nowym, niesłychanym, za wybawieniem od teraźniejszości i swego dotychczasowego życia. Traci poczucie rzeczywistości, legenda staje się jej wymarzonym, realnym światem. W swych wyobrażeniach utożsamia się z postacią narratora.

* * *

Senta widzi ojca, który zaskoczony przez burzę w drodze do domu, zmuszony jest przybić do brzegu. Spostrzega pojawiający się statek Holendra. Holender opowiada o swym straszliwym losie. Nigdy nie zazna śmierci i wybawienia, już zawsze będzie przemierzał morze, aż do Sądu Ostatecznego. Raz na siedem lat wolno mu wyjść na ląd i poszukać niewiasty, której wierność może jedynie przynieść mu wybawienie. Senta widzi w nim nie przeklętego ducha, lecz zmęczonego rozczarowaniami człowieka — *Nadzieja znikła! Potępiony los! Dokoła tylko pustka — jakiż cios!*

Daland spostrzega kapitana i jego statek. Żądny bogactwa, obiecuje cudzoziemcowi spragnionemu domu i rodzinnego szczęścia rękę swej córki Senty.

Zrywa się południowy wiatr, jeszcze dziś żeglarze będą mogli powrócić do domu.

* * *

W domu Dalanda kobiety i dziewczęta przędą jak poprzednio, czekając na powrót statku.

Senta wie, że powrót ojca przybliży niechciany ślub z Erykiem. Nie może już tłumić w sobie swych nadziei i marzeń. Denerwuje ją śpiew i paplanina dziewcząt, w których nie bierze udziału. — *Ach, pieśni innej już nie znacie...* Nie może już wytrzymać w swym otoczeniu. Przed obrazem przedstawiającym Holendra śpiewa balladę, by po chwili wybuchnąć w ekstatycznym okrzyku: *Ja będę tą, co cię wiernością zbawi!*

Jej nierozumne otoczenie zastyga oniemiałe, Eryk jest zrozpaczony. Prosi ją, by pozostała z nim, sen wywołał w nim bowiem złe przeczucie. Lecz Senta jest głucha na jego słowa, co więcej, opowiadanie Eryka bardzo odpowiada jej życzeniom, wymyka mu się więc i pogrąża w swym wewnętrznym świecie. Widzi ojca, który podchodzi do niej w towarzystwie nieznajomego i mówi jej o jego staraniach. Senta pozostaje sama z przybyszem. Także on śnił jej obraz *przez całą stęsknioną wieczność*. Nie ma odwagi wierzyć w wybawienie, lecz Senta radośnie przysięga mu wierność aż do śmierci.

* * *

Senta myśli z odrazą o mającym nastąpić święcie z okazji powrotu załogi, któremu przeciwstawia tonący w ciszy statek Holendra. Świąteczni goście drwią z załogi Holendra, tak jak wcześniej wydrwili Sentę. Kiedy jednak rozlega się śpiew upiornej załogi, Norwegowie umykają w popłochu wśród śmiechu.

Senta nie może jednak zupełnie zapomnieć o rzeczywistości i jej wymaganiach. Mimo to uważa Eryka, który ponownie zarzuca jej niewierność, za przeszkodę w spełnieniu przez nią jej zbawczego czynu. Z tym większą gorliwością zaklina obraz Holendra, którego teraz rozpoznają już wszyscy. Wybawienie może nastąpić jednak tylko wówczas, gdy Senta podąży za nim w żywioł jego samotności, rzuci się do morza.

Pogrążona w ekstatycznej wizji Senta rozbija portret Holendra, osuwa się wyczerpana, by po chwili, już przytomna, odnaleźć się w swym normalnym otoczeniu w domu swego ojca. Uświadamia sobie z bólem, że świat ten odtąd już będzie dla niej jedyną rzeczywistością.

R. A.

Ballada Senty. Rysunek Michaela Echtera. Bayreuth, Richard-Wagner-Gedenkstätte

TEATR WIELKI

ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

Kierownik artystyczny
ANTONI WICHEREK

Dyrektor
STANISŁAW PIOTROWSKI

PREMIERA 12 KWIETNIA 1981

RICHARD WAGNER

HOLENDER TUŁACZ

(Der fliegende Holländer)

Opera romantyczna w trzech aktach

Libretto: *Richard Wagner* Przekład: *Jerzy Młodziejowski*

Kierownictwo muzyczne
ANTONI WICHEREK

Reżyseria
ERHARD FISCHER
(NRD)

Dekoracje
ROLAND AESCHLIMANN
(Szwajcaria)

Kostiumy
IRENA BIEGAŃSKA

Kierownictwo chóru
LECH GORYWODA

Osoby

Daland	— *Marek Dąbrowski, Jerzy Ostapiuk*
Senta	— *Hanna Lisowska, Barbara Zagórzanka*
Eryk	— *Józef Figas, Roman Węgrzyn*
Mary	— *Maria Olkisz, Irena Ślifarska*
Sternik	— *Jerzy Sawkiewicz, Michał Skiepko*
Holender	— *Jerzy Artysz, Bronisław Pekowski*

ORKIESTRA I CHÓR TEATRU WIELKIEGO
Statyści

Chór męski
CENTRALNEGO ZESPOŁU ARTYSTYCZNEGO WOJSKA POLSKIEGO
Kierownik artystyczny — *Lucjan Mazurek*

Współpraca muzyczna: *Aleksander Tracz*
Dyrygent asystent: *Maciej Gawin-Niesiołowski*
Zastępca reżysera: *Donka Madej*
Reżyser asystent: *Lech Emfazy Stefański*
Scenografowie asystenci: *Teresa Działak, Ewa Mikułowska, Aleksandra Semenowicz*
Przygotowanie solistów: *Helena Christenko, Alina Liwska, Beata Swanidze, Mikołaj Hertel, Leon Unger*

Dyrygenci chóru: *Lech Gorywoda, Janina Orzeszkowska, Maciej Cegielski*
Korepetytorzy chóru: *Halina Andrzejewska, Ewa Goc*
Inspicjenci: *Ryszard Missol, Bogumił Skorski*
Suflerzy: *Barbara Rakowska, Bogusława Szwarc-Bronikowska, Romuald Walter*
Kierownik grupy statystów: *Bolesław Osik*

Z-ca dyr. ds technicznych: mgr inż. *Jerzy Bojar*

Światło: *Stanisław Zięba*

Dźwięk: *Małgorzata Skubis*

Kierownik działu pracowni dekoracji i kostiumów: mgr inż. *Kazimierz Olbryś*
Kierownicy pracowni: *Janina Ajnenkiel, Jan Banasiewicz, inż. Wiesław Kalinowski, Wacław Krawczyk, Lucyna Kudajczyk, Jan Lipiec,* dr inż. *Tadeusz Michalec, Teresa Misierewicz, Elżbieta Sławińska, Marek Sołek, Julian Woroniecki, Edward Zieliński, Stanisław Zelechowski.* Kierownik zespołu garderobianych: *Tadeusz Iwanowski*

Kierownik działu elektrycznego: inż. *Piotr Marconi*
Kierownik działu sceny: mgr inż. *Mirosław Łysik*

Główni brygadierzy sceny: *Stanisław Marciniak, Stefan Piźnior*

Zdjęcia dokumentalne pochodzą ze zbiorów Muzeum Teatralnego w Warszawie, archiwum Redakcji Wydawnictw TW oraz z następujących publikacji: 1) *Guida all Opera*, vol. 2, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1971, 2) *Richard Wagner*, Librairie Hachette 1962, 3) *Jahrbuch der Komischen Oper Berlin — Spielzeit 1961/62*, Henschel-Verlag, Berlin 1962, 4) Dr Ernst Bücken — *Richard Wagner*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion M.B.H. Potsdam 1933.

Redaktor programu
ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Opracowanie graficzne
ZENON JANUSZEWSKI

Redaktor techniczny
ANDRZEJ ŻUK

Wydawca
TEATR WIELKI W WARSZAWIE

CENA ZŁ 18.—

WDA — Zakład Typograficzny. Zam. 1680. Nakł. 8000, L-70