TEATR WIELKI

W ŁODZI

Stanisław Moniuszko

STRASZNY DWÓR

Dyrektor naczelny
SŁAWOMIR PIETRAS

Dyrektor artystyczny
TADEUSZ KOZŁOWSKI

Stanisław Moniuszko
STRASZNY DWÓR

Opera w czterech aktach
Libretto – JAN CHĘCIŃSKI

Projekt plakatu – Stasys Eidrigeuičius

Ambicją każdego pokolenia artystów operowych jest zaprezentowanie „Strasznego dworu" od nowa. W istocie są to przedstawienia mówiące od dziesięcioleci o tym samym, o tym, co chcieli powiedzieć Moniuszko i Chęciński. Powiedzieli to bardzo pięknie.

Dokonując porównania z poezją znajdujemy tylko jedno dzieło mogące być odpowiednikiem literackim tej opery. Jest nim „Pan Tadeusz" Adama Mickiewicza.

W obu arcydziełach mamy do czynienia z szeroką panoramą narodowych dziejów, wielowątkowością akcji, bogatą prezentacją obyczajów, mistrzowskim kreśleniem postaci, komediowością zdarzeń, plasowaniem ich na tle historii ojczystej, gdzie w motywacjach, słowach i działaniach bohaterów dominuje bezprzykładny polski patriotyzm.

Często wracamy do egzemplarza Mickiewiczowskiej epopei: najpierw w szkole, potem gdy doroślejemy, ponownie czytamy to dzieło z własnymi dziećmi, a i na starość sięgamy chętnie po „Księgi", z których niejeden fragment możemy cytować z pamięci...

Mimo słusznych narzekań na brak umuzykalnienia współczesnych Polaków znamy przecież Moniuszkowskie wersety: „Dobrze, dobrze, panie bracie", „Cichy domku wiekiem zgięty", „Z tej strony Powiśla", „Spod igiełek kwiaty rosną", „Kto z mych dziewek serce której", „Ten zegar stary", „Cisza dokoła, noc jasna", „Któraż, to któraż tej ziemi córa"...

Nie należy więc dyskutować o ciągłej potrzebie drukowania nowych edycji „Pana Tadeusza" i wznawiania inscenizacji „Strasznego dworu". Trzeba to po prostu robić.

Wtedy dopiero dziatwa szkolna będzie mogła zapamiętać nie tylko najpiękniejsze melodie, ale i głębokie, ważne dla każdego Polaka sensy.

To tak, jak na lekcjach języka polskiego, kiedy po przeczytaniu utworu profesor wskazuje rozumem i sercem ciągle nowym pokoleniom uczniów, o co w tym dziele chodzi...

Kazimierz Pietras

STEFAN KISIELEWSKI

STANISŁAW MONIUSZKO

5 V 1819 – 4 VI 1872

Trudno jest Polakowi pisać obiektywnie o Moniuszce. Jakżeż tu osądzać czy opisywać kompozytora, którego melodie weszły w krew społeczeństwa, stały się składową częścią klimatu, atmosfery, stylu polskiego życia, są już wręcz własnością zbiorową, nabrały cech anonimowości: po prostu ludzie nie potrafią sobie wyobrazić, że melodii tych mogło kiedyś nie być, że dopiero musiały zostać napisane. *Kurant* ze *Strasznego dworu* stał się gwizdanym przez wszystkich umownym przyjacielskim czy miłosnym sygnałem, *Gdyby rannym słonkiem* lub *Prząśniczkę* nuci każda panienka, *Starego kaprala* skanduje maszerujące wojsko, *Kozaka* śpiewają wszyscy nie wiedząc wcale, co śpiewają. Jeśli znalazł się wówczas w Polsce ktoś, kto trafił nie tylko do szlacheckich dworków czy mieszczańskich domów, ale także „pod strzechy", to był nim nie kto inny jak Stanisław Moniuszko, twórca polskiej opery narodowej i autor *Śpiewników domowych*, najpowszechniejszego, najbardziej obok *Pana Tadeusza* i *Trylogii* spopularyzowanego przejawu kultury polskiej przed I wojną światową.

Ale teraz druga strona medalu: całe bogactwo polskich tradycji i asocjacji zawarte w twórczości Moniuszki nie jest czytelne czy zauważalne dla cudzoziemca. Wprawdzie Liszt zachwycił się podobno wydanym przez siebie fortepianiowym polonezem Moniuszki (tym samym, który później wszedł w skład *Hrabiny*, grany prześlicznie przez cztery wiolonczele jako wstęp do III aktu) i powiedział pono, jak twierdzi biograf Moniuszki – Rudziński, że czuje w tym polonezie „modrzewiową żywicę ze staropolskiego dworku", ale Liszt był pod bliskim wpływem dwóch Polek: Karoliny z Iwanowskich Wittgenstein i Marii Kalergis-Muchanow, znał dobrze polskie nastroje i klimaty. Przeciętny jednak cudzoziemiec widzi w Moniuszce

Moniuszko dyrygujący. Rys. K. Pillatiego

kompozytora wybitnego wprawdzie, lecz stylistycznie nie wykraczającego na ogół poza muzykę Schuberta. Nie dostrzegając elementów odrębnie polskich, zawartych częstokroć u Moniuszki czysto asocjacyjnie, a nie tkwiących w samej istocie jego stylu muzycznego (teksty literackie, zewnętrzne znamiona muzyczne, jak rytm poloneza czy mazura), cudzoziemiec skłonny będzie uznać autora *Halki* za eklektyka, który niewiele wniósł do muzyki światowej składników oryginalnie polskich. A tymczasem w każdym, najdalszym nawet zakątku kuli ziemskiej za światowego ambasadora polskości uważa się Chopina, którego życie o tyle mniej związane było z Polską i polskimi sprawami niż życie Moniuszki.

I tu właśnie dochodzimy do istoty sprawy. Chopin, według słynnego wyrażenia Norwida, „podnosił ludowe do ludzkości". Podniósł polskość do rangi światowej, dając na przykład w mazurkach syntezę oryginalnych elementów mazowieckich i kujawskich tańców ludowych z uniwersalnym wówczas chromatycznym językiem muzycznym. (Ciekawą polemikę na ten temat przeprowadził Moniuszko z Józefem Ignacym Kraszewskim, który zaatakował Chopina za odejście w mazurkach od stylu narodowego.) Podobnie w sto lat później postąpi Szymanowski, który zrozumie, że chcąc wprowadzić elementy polskie do sztuki współczesnej, sięgnąć trzeba do folkloru tak oryginalnego i twórczego, jak góralski czy kurpiowski. Identyczny precedens stworzył Grieg, dzięki któremu szorstkości i dźwiękowe odrębności norweskiej muzyki ludowej stały się elementem składowym powszechnej ewolucji muzycznej jego czasów – na pewno niemało zawdzięcza mu nawet Debussy.

Inaczej było z Moniuszką. Chciał mówić do Polaków muzyką zrozumiałą, nie przychodziło mu zaś na myśl szukanie nowego uniwersalnego języka, aby przemówić nim o P o l a k a c h – do świata. Oryginalności folkloru nie interesowały go: przykładem tańce góralskie z *Halki*, które, choć wykazujące pewną intuicję nie znającego przecież Podhala kompozytora, to jednak ujęte podobnie jak późniejsze *Album tatrzańskie* Paderewskiego, w salonowo niemal wygładzoną harmonię, nie mają absolutnie nic wspólnego z rewelacyjną muzyką tatrzańskich Górali. Narodowy charakter twórczości Moniuszki polega głównie, czego my „od środka" częstokroć nie dostrzegamy, na pozamuzycznych wartościach treściowo-asocjacyjnych. Podobnie rzecz się ma z Glinką, Smetaną czy Dworzakiem: wszyscy ci kompozytorzy wyrażają treści narodowe językiem, z obiektywnego punktu widzenia – obiegowym, międzynarodowym. Oczywiście – można rzeczy nowe wypowiedzieć językiem starym – dokonał tego np. Brahms, ale Moniuszce czy Dworzakowi nie dostaje potężnej, cechującej Brahmsa koncentracji artystycznej i autoświadomości.

Na niemożność powiązania swej narodowej twórczości z uniwersalizmem wpłynęły u Moniuszki w dużym stopniu opłakane ówczesne polskie warunki polityczne. Zaciążyła tutaj „zmora zaścianka", jak określił to pewien polski publicysta po II wojnie światowej (Paweł Jasienica). A był to zaścianek tragiczny. Klęska Napoleona oznacza zniknięcie ostatniej nadziei na odzyskanie niepodległości: kongres wiedeński na sto lat zatwierdzi rozdarcie kraju między trzy mocarstwa, tworząc jedynie fikcję Królestwa Kongresowego. Po upadku zaś powstania listopadowego nastąpiły czasy niezwykle ciężkie; cienie zagęszczały się, aż doszło do wstrząsającej tragedii roku 1863, tragedii, która omroczyła życie polskie kirem żałoby narodowej na parę pokoleń. A jednocześnie jakże biedny, zacofany, prowincjonalny i kołtuński był ten łaknący wolności kraj wobec budującej z rozmachem zręby mieszczańskiej cywilizacji Europy zachodniej! Rządziła tu zaiste „zmora zaścianka".

W takich to czasach, gdzieś w zapomnianej Mińszczyźnie przyszedł na świat Stanisław Moniuszko. Urodził się w rodzinie szlacheckiej niezwykle światłej i patriotycznej, gdzie głęboko odczuwano polską tragedię i dobrze rozumiano konieczność zasadniczych rozstrzygnięć narodowych i społecznych, przede wszystkim zaś rozwiązania palącej sprawy chłopskiej – te rodzime tendencje znalazły później swój niewątpliwy, choć pośredni wyraz w libretcie *Halki*.

Rodzina odznaczała się wyjątkowo „otwartą głową" i troszczyła się bardzo o odpowiednie wykształcenie jedynego potomka. W latach 1827–30 mały Staś przebywał z rodzicami w Warszawie, gdzie rozpoczął regularną naukę muzyki. Na lata 1837–40 przypadają studia Moniuszki w berlińskiej „Singakademie" pod kierunkiem prof. Rungenhagena, nie orła, jak się zdaje, lecz pedagoga solidnego i życzliwego. Studia te, jak na ówczesne stosunki, przedstawiały się wcale, wcale, cóż z tego jednak, kiedy późniejsze, samodzielne już kontakty Moniuszki z szerokim nurtem muzyki europejskiej były w ciągu całego jego życia nader nikłe i rzadkie. Owe Moniuszkowskie wyprawy w szeroki świat policzyć można na palcach. A więc mamy tu dwie krótkie podróże do Paryża. Pierwsza w roku 1858 przez Pragę i Weimar nie przyniosła sukcesów. Zainicjowana przez panią Kalergis wizyta u Liszta, mimo oficjalnych komplementów ze strony mistrza, zakończyła się dość chłodno, w Paryżu zaś zdenerwowany niemożnością nawiązania

kontaktów kompozytor zamknął się w pokoju hotelowym i zaczął pisać uwerturę do *Flisa*, niewątpliwie zresztą jeden z najlepszych swych utworów. Bardziej owocna okazała się druga jego podróż do francuskiej stolicy na przełomie 1861–62: nawiązał wtedy kontakty z polską emigracją, poznał też Rossiniego i Aubera, obiecano mu wystawienie *Verbum nobile*, z czego zresztą nic nie wyszło (po dziś dzień Moniuszki we Francji prawie się nie grywa). Poza tym w ciągu całego życia odbył Moniuszko cztery podróże do Petersburga (1842, 1849, 1856, 1870), gdzie miał przyjaciół w osobach Dargomyżskiego, Sierowa, później swego ucznia z Wilna Cezara Cui, gdzie go grywano, wydawano, pisano o nim, gdzie w roku 1870 doczekał się wystawienia *Halki* (przedtem w r. 1869 wystawiono ją w Moskwie). Liczby jego wypraw dopełniają dwa wypady do Pragi (1866–67 i 1868); tu za drugim razem słyszał *Halkę* graną pod dyrekcją Smetany. Oto i wszystko: jakżeż znikomo mało w porównaniu z ówczesnymi, nieustannie po całym świecie rozjeżdżającymi muzykami europejskimi.

A w kraju? Przez długie lata para się Moniuszko ze zmorą zaścianka, z prymitywizmem życia muzycznego i ogólnokulturalnego w zdławionych przez carat „krajach zabranych", z małością ludzką, brakiem szerszego oddechu, kłopotami materialnymi i rodzinnymi. W roku 1840 osiada w Wilnie, gdzie żeni się z panną Aleksandrą Müller, której idealnie wiernym i kochającym mężem zostanie aż do śmierci i z którą będzie miał dziesięcioro dzieci. Prowadzi ożywioną działalność muzyczną: jest organistą w kościele Św. Jana, udziela lekcji, wystawia swoje operetki; daje poza tym dowód wielkiego talentu organizacyjnego inicjując wykonanie z półamatorskimi zespołami takich dzieł, jak *Requiem* Mozarta czy fragmenty z oratoriów *Stworzenie świata* Haydna i *Paulus* Mendelssohna. Tutaj także obmyślił był sobie Moniuszko wydawnictwo swoich *Śpiewników domowych*, z których pierwszy ukazał się w roku 1844. Było to 12 zeszytów, zawierających w sumie około 250 pieśni, rozprowadzanych drogą abonamentu. Za życia kompozytora zeszytów takich ukazało się sześć. Ogólna ilość pieśni Moniuszkowskich sięga cyfry 300.

W Wilnie wreszcie skończył Moniuszko swą pierwszą poważną operę – *Halkę*, do libretta radykalnego liberała, poety Włodzimierza Wolskiego. Ukończona w roku 1847 w wersji dwuaktowej *Halka* wystawiona została w Wilnie jako „montaż estradowy" w roku 1848. Na swą premierę warszawską czekać musiała długo, bo aż do roku 1858 – wpłynęły na to zarówno opory natury politycznej i cenzuralnej ze strony władz warszawskich, jak i knowania życzliwych rodaków. W rezultacie jednak wystawienie przerobionej i rozszerzonej do czterech aktów *Halki* w Warszawie 1 I 1858 przyniosło kompozytorowi olbrzymi sukces i nieoficjalny tytuł twórcy polskiej opery narodowej – Warszawa znała dotąd przeważnie wzorowane na włoszczyźnie opery Karola Kurpińskiego. Jednocześnie powołano Moniuszkę na stanowisko stałego kapelmistrza Opery Warszawskiej, na którym pozostał aż do śmierci.

W Warszawie odetchnął autor *Halki* swobodniejszą atmosferą artystyczną i narodową: to było jednak zawsze miasto żywe, prężne, buntownicze, wrażliwe na nowiny z Zachodu, miasto z tradycją powstańczą, gdzie nie wygasły nigdy fantazja, humor i specyficzny „fason". Tu przeżył Moniuszko swe dalsze sukcesy operowe: wystawienie *Hrabiny* (1860), *Verbum nobile* (1861), potem tragiczny okres powstania styczniowego, pamiętną premierę *Strasznego dworu* 28 IX 1865, tu ujrzał na scenie ostatnie swe opery *Parię* i *Beatę*, tu wreszcie zmarł skutkiem ataku serca w r. 1872 zmożony pracą, stałymi trudnościami materialnymi i intrygami małoludków w założonym przez Apolinarego Kątskiego Instytucie Muzycznym. Około stu tysięcy ludzi pożegnało twórcę *Halki*, odprowadzając na cmentarz Powązkowski tego, który krzepił polskie serca podczas narodowej nocy.

Taki jest „żywot człowieka poczciwego", idealnego męża i ojca, solidnego, moralnego, poważnego i religijnego, żarliwego patrioty, pracowitego muzyka, słowem – obywatela, artysty i człowieka bez skazy. To życie „obywatelskie", wolne od wyskoków, przygód, podróży, silnych wrażeń, wydać by się mogło komuś nazbyt idealne, grzeczne, konwencjonalne, ba – szare nawet, gdyby nie było rozświetlone jednym blaskiem: iskrą genialności.

Iskra ta żarzy się niewątpliwie w najlepszych utworach Moniuszki, jak opery: *Halka, Straszny dwór, Hrabina, Verbum nobile*, jak wiele pieśni ze *Śpiewników domowych*, jak wreszcie uwertury *Bajka* i *Flis* (wstęp do krótkiej opery o charakterze ludowym). Inne dzieła Moniuszki, zarówno sceniczne jak kantatowe – religijne czy świeckie – zajmują pozycję drugoplanową, nosząc częstokroć znamiona pośpiechu twórczego czy niedopracowania.

Z oper Moniuszkowskich największy rozgłos zdobyła sobie *Halka*. Był to niewątpliwie, jak na owe czasy, czyn dowodzący samodzielności nie lada: uwolnić się od wpływów „włoszczyzny", dać operę osnutą na motywach narodowych, z tak przy tym dramatycznym i śmiałym librettem. Wiele jest w *Halce*

piękności muzycznych, wiele szlachetnej myśli i prawdziwego konfliktu, razi ona jednak nieco scenicznym „weryzmem" i liryzmem, czasem aż czułostkowym. Wydaje się, że jako całość *Halka* ustępuje jednak niewątpliwemu arcydziełu, którym okazał się *Straszny dwór*. Z błahego libretta Jana Chęcińskiego wyczarował tu Moniuszko istny kalejdoskop polskości: niczym snop światła w ciemności popowstaniowej błysnąć musiał ten muzyczny pas słucki, szereg nanizanych jak perły scen z „polskiego, arcypolskiego" dworu. Cóż może być milszego sercu niż wzruszający tercet „Cichy domku...", polonezowa aria Miecznika, pieśń prządek czy aria z kurantem? A rycersko-szlachecki prolog, a mistrzowskie zespoły, zwłaszcza słynny finał II aktu, nie ustępujący najsłynniejszym ansamblom Rossiniego, a wreszcie aria Skołuby „Ten zegar stary...", sarmackie echo włoskiej arii buffa, w rodzaju niezrównanej „Calomnii" z *Cyrulika sewilskiego*? Ta opera komiczna podczas premiery w roku 1865, niedługo po strasznych dniach powstania, wywołała na sali objawy wzruszenia wręcz ekstatycznego: ileż tu patriotycznych aluzji i miłych polskiemu sercu obrazów! Nic dziwnego, że *Straszny dwór* zdjęty został przez władze rosyjskie z afisza na parę lat. A jednocześnie, obok owej treści z „serca", cechuje partyturę dojrzałość techniczna, znakomite wyczucie sceny, oryginalne połączenie rodzajów operowych – włoskiego z narodowym. Słowem – prawdziwe cacko.

Obok po francusku lekkiej, satyrycznej po trochu *Hrabiny* i uroczej szlacheckiej sielanki *Verbum nobile* inne opery Moniuszki mniej się udały. Chybiona jako całość okazała się *Paria*, jedyny utwór, w którym widać wyraźny wpływ koncepcji wagnerowskich. Za to w pieśniach Moniuszkowski geniusz melodyczny i umiejętność charakteryzowania dźwiękami święcą wielkie triumfy. Pieśni Moniuszki wyrosły z Schuberta: choć bogactwem faktury fortepianowej i harmonii nie dorównują utworom swego wielkiego poprzednika, to niejednokrotnie potrafią im sprostać inwencją melodyczną i subtelnie mową dźwięków zrealizowaną nastrojowością. Świetny jest humor *Dziada i baby* czy *Kuma i kumy*, porywa zuchowatość *Sołtysa* lub marsowość *Starego kaprala* (to pieśń z ducha Schumannowskich *Dwóch grenadierów*), wzrusza nieporównany liryzm *Znaszli ten kraj*, niepokoi balladowy, niesamowity, groźny ton *Magdy karczmarki* i *Maćka*. Słowem, nie brak tu arcydziełek. Do świetnych utworów należy też sugestywnie narracyjna uwertura *Bajka* i znakomicie skonstruowany, wyważony co do jednego taktu, a płynący jednocześnie żywiołowo młodzieńczym, orzeźwiającym strumieniem *Flis* (uwertura).

Stanisław Moniuszko pisał dla Polaków, pisał, jak powiedział kiedyś Sienkiewicz o *Trylogii* – „ku pokrzepieniu serc". Ciężkie, trudne, jedyne w swoim rodzaju dzieje tego kraju żądały niejednokrotnie od artystów ofiary z siebie – ten i ów ofiarował swój talent czy geniusz bez reszty, poświęcając się codziennemu trudowi podtrzymywania narodowego ducha. Artysta zastępował tutaj polityka czy żołnierza: ta wielość zadań i obowiązków pętała częstokroć jego talent; obłożone nadmiernymi ciężarami polskie indywidualności twórcze nie nadążały za wyścigiem postępu sztuki światowej, nie zawsze potrafiąc połączyć narodowe z uniwersalnym. Moniuszko nie odegrał w ewolucji muzyki europejskiej tak ważnej roli jak Chopin ani nie otworzył nowych przed sztuką polską perspektyw jak Szymanowski. Odegrał za to doniosłą rolę w historii Polski, ukazując naocznie prawdę, że nawet naród poszarpany na części, pozbawiony państwa, wojska, prawa do rozwoju – żyje i trwa, gdy żyje jego kultura, będąca najsilniejszym orężem narodowego ducha, narodowej wspólnoty.

Stefan Kisielewski

„Gwiazdozbiór muzyczny"
PWM, Kraków 1972

WITOLD RUDZIŃSKI

KREM Z PIEPRZEM

(Wokół prapremiery „Strasznego dworu")

Pomysł napisania nowej opery odnieść należy do początku roku 1861, a może nawet do końca roku poprzedniego. Wtedy to bowiem ukazała się w „Kurierze Wileńskim" (nr 8 z 27 stycznia 1861) wzmianka, gdzie powołując się na warszawską „Gazetę Codzienną" podawano: „Słychać, iż p. Moniuszko pisze nową czteroaktową operę". Zdaniem Jachimeckiego, autora cennej monografii Moniuszki, inicjatywę do napisania libretta poddał sam kompozytor. Wskazuje on na *Gawędę dworzan w baszcie nad broną* pod tytułem *Straszny dwór*, zamieszczoną w tomiku *Starych gawęd i obrazów* Kazimierza Władysława Wójcickiego. „Z przedmowy Chęcińskiego do *Parii* wiemy, że librecista Moniuszki chętnie poddawał się inspiracji znakomitego kompozytora pod względem wyboru tematu do libretta.

Jednak intryga w opowiastce Wójcickiego jest nader błaha. Obietnicę trwania w bezżennym stanie podejmuje tylko jeden z braci i to z niewiadomych powodów (w operze obaj bracia chcą być zawsze gotowi na wezwanie ojczyzny). U Wójcickiego dzięki magii serca znajdują sobie towarzyszki życia nie tylko obaj bracia, ale także ich sługa Maciej, a nawet parobczak Jasiek. „Straszny zaś – ciągnie dalej Jachimecki – nazywano w okolicy dwór Stolnika, gdyż kobiety nie siedziały tam nigdy na koszu".

Chęciński wątłą tę fabułę rozwinął i przerobił po swojemu, tworząc odwrócenie sytuacji ze *Ślubów panieńskich* Fredry, gdzie śluby składają dwie młode panienki. W obu wypadkach – jak wiemy – niewczesne śluby pękają pod wpływem nieprzezwyciężonego magnetyzmu serca. Warto może jeszcze wspomnieć, że obaj młodzi panicze zostają poinformowani przez przewrotnego Damazego, że dwór ten powstał „z hańbiących usług zapłaty", domyślamy się więc, że z pieniędzy za zdradę ojczyzny otrzymanych. I to miałoby tłumaczyć nazwanie dworu „strasznym".

Praca nad operą szła niezbyt sporo. Powstawały pojedyncze sceny, ale kompozytor często utykał na martwym punkcie, zwłaszcza gdy ciężka afmosfera polityczna skłaniała do sądzenia, że pisanie muzyki pogodnej i wesołej nie licuje z tak ciężkim przeżyciem. Toteż posuwała się ona powoli.

Tekst otrzymywał Moniuszko nieregularnie. W pewnym momencie tłumaczył przyjacielowi powody opóźnienia w pracy w sposób znamienny: „od 7 miesięcy z mojej pracy najmniejszego nie mam dochodu, a o nowej kompozycji ani myśleć. Wreszcie i Chęciński zaciął się, więc libretta nie mam, gdyż i tego biedaka fantazja odbiegła"*. Warto przy tym pamiętać, że nikt wtedy nie subsydiował ani kompozytora, ani tym bardziej librecisty.

W przytoczonych aluzjach chodziło rzecz jasna o libretto do *Strasznego dworu*, choć jeszcze tytuł opery nie był wymieniony. W korespondencji moniuszkowskiej spotykamy go po raz pierwszy w liście Michaliny Rzyszczewskiej z 13 września 1861 roku. Przysyłając jakiś serdeczny list Chęcińskiego, być może z fragmentem libretta, składa obu twórcom zapewnienie: „Życzę teraz szczęścia i odwagi współpracownikom *Strasznego dworu* – może za lepszych, a nie o d d a l o n y c h czasów ujrzemy utwór ten, chlubę przynoszący naszej narodowej scenie".

Gdzieś późną jesienią otrzymał Moniuszko dalszy ciąg tekstu, tak iż mógł skompletować trzy spośród czterech aktów zamierzonej opery. Pewnego dnia zasiadł do pracy, a wkrótce zakończył szkic owych trzech aktów. Pod wpływem radości napisał 27 listopada 1861 roku do Edwarda Ilcewicza list, a w nim znalazły się słowa, które narobiły sporo zamieszania w literaturze moniuszkowskiej: „Daruj, żem się tak opóźnił z podziękowaniem za przysłane pieniądze. Ale dziś wszystko jakoś idzie dziwnym porządkiem. Ciągłe zdrowie tylko cieszy i praca, do której jako jedynej prawdziwie bieżących klęsk pocieszycielki, wróciłem z zapałem po długim wypoczynku, i wczoraj (jednym tchem od początku) trzy akta *Strasznego dworu* ukończyłem".**

* Z. Jachimecki: Moniuszko, wyd. nowe. Kraków, 1983, s. 140

* List do Edwarda Ilcewicza z 17 września 1861 r. Listy zebrane, nr 462.
** Listy zebrane, nr 521.

STRASZNY DWÓR,

OPERA W 4ch AKTACH,

Z KTÓRYCH PIERWSZY W DWÓCH ODSŁONACH.

MUZYKA

Stanisława Moniuszki.

SŁOWA

Jana Chęcińskiego.

WARSZAWA

Nakład GEBETHNERA i WOLFFA.

1865.

List ten, do dziś zachowany w oryginale, nie posiada daty rocznej, przez długi czas rekonstruowano ją jako rok 1863 i na ten czas przesuwano ową pracę.* Zawarte w liście słowa „jednym", „od początku" interpretowano jako wskazujące na to, że ta gigantyczna praca została wykonana jednego dnia! Tymczasem słowa te są sformułowane dwuznacznie, być może są nawet szarżą Moniuszki, który nieraz pisał na wyrost o stanie zaawansowania swych prac. Podobnie stało się i teraz. Być może, iż *Straszny dwór* był pisany „jednym tchem" w ciągu kilku tygodni, ale w żadnym wypadku nie jednego dnia.

Słowa te dosłownie zrozumiał Aleksander Poliński w swej małej, ale nader cennej książeczce o Moniuszce, podając zresztą sam tekst listu w formie zniekształconej. Mianowicie słowa „bieżących klęsk pocieszycielki" zastąpił – być może pod naciskiem cenzury – zwrotem: „jedynie prawdziwej pocieszycielki".*

Jachimecki, posługując się zdeformowanym przez Polińskiego tekstem, osłabił wprawdzie dosłowność tej wypowiedzi, nie mniej wysiłek Moniuszki ocenił jako „nadludzki". Polemizował z tym Opieński, słusznie wskazując na fizyczną niemożliwość takiego wysiłku w tak krótkim czasie.**

Słowa te potwierdza przechowywany w bibliotece WTM rękopis roboczego wyciągu *Strasznego dworu*, zawierający 252 strony ze starannie wypisanymi głosami solistów i chóru.

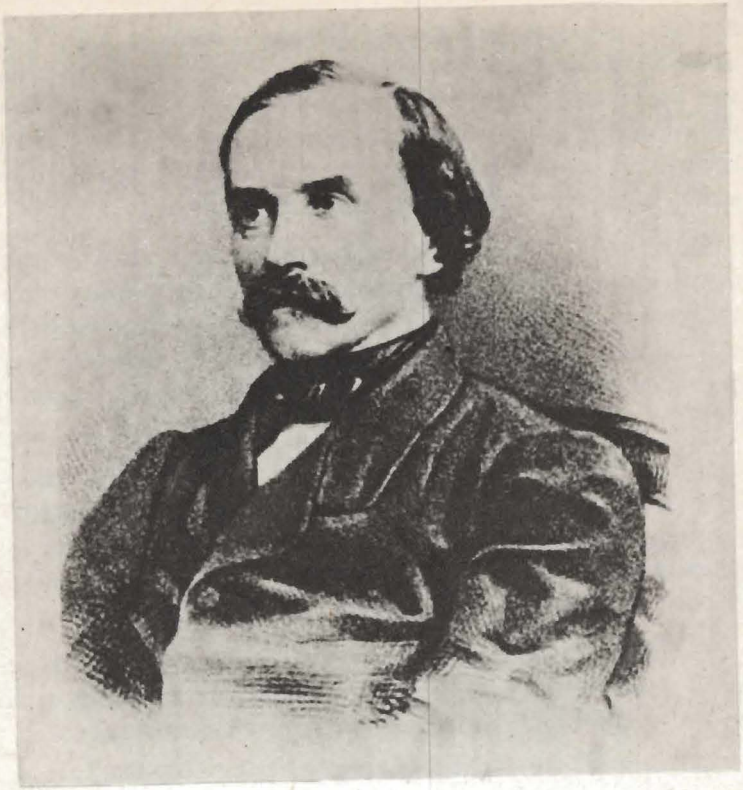
Najtrafniej podsumował tę dyskusję Stanisław Niewiadomski: „nie można dać wiary legendzie powstałej z niezrozumianych słów Moniuszki, jakoby *Straszny dwór* miał być w ciągu dnia ukończony"*** – i do tej opinii należy się przyłączyć.

W polemice wokół niefortunnego wyrażenia Moniuszki przeoczono inny, naprawdę ważny moment tego tekstu, prawda, że osłabiony w cytowanych przez wskazanych autorów pracach wskutek posłużenia się wadliwym tekstem. Działo się to przecież w pełnym dramatycznych wydarzeń roku 1861, w którym padły pierwsze ofiary patriotycznej walki („pięciu poległych"), rozrastały się manifestacje i protesty przeciw uciskowi narodowemu, a od kilku tygodni panował stan wojenny. Mrok zdawał się nieprzenikniony, nikt przecież nie mógł przewidzieć, że przyszłość przyniesie jeszcze cięższe doświadczenia. Krajowi groziła beznadziejność, dzielnym, choć steranym sercom należało przyjść z otuchą, ukazać na nowo promyk słońca.

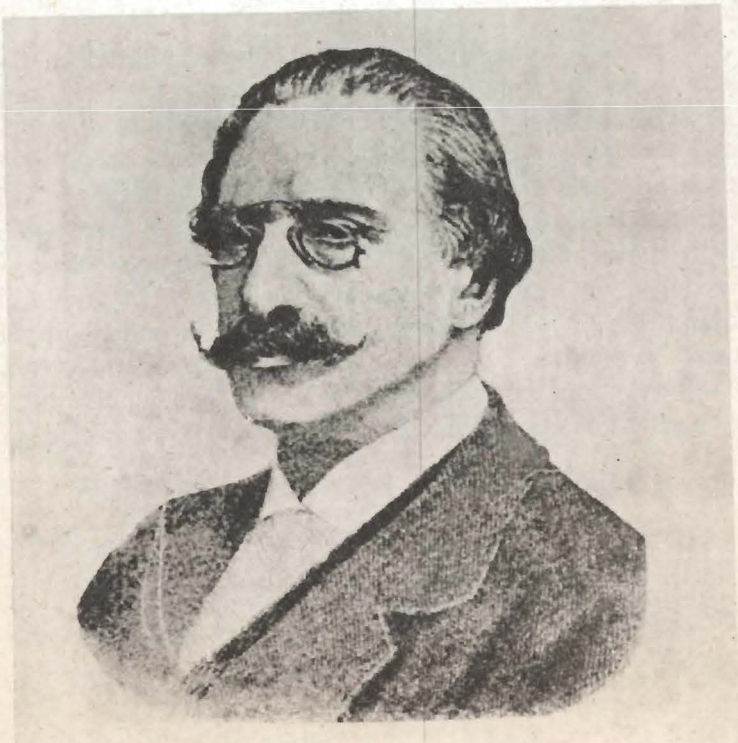
---

* Szczegółową analizę tego listu wraz z uzasadnieniem daty rocznej (1861) przedstawił dyrektor Biblioteki Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego Andrzej Spóz w pracy: O dacie powstania „Strasznego dworu" zamieszczonej w księdze ofiarowanej prof. Józefowi Chomińskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin. Kraków 1984.

* Aleksander Poliński: Stanisław Moniuszko. Kijów-Warszawa, 1914.
** Henryk Opieński: Stanisław Moniuszko. Lwów-Warszawa, 1924.
*** Stanisław Niewiadomski. Warszawa 1928, s. 60.



Julian Dobrski – pierwszy odtwórca partii Stefana
Wilhelm Troszel – pierwszy odtwórca partii Zbigniewa



Wtedy to odkrył kompozytor, że *Straszny dwór* przez swoją akcję, cofniętą głęboko w przeszłość, nadawał się do spełnienia ukrytego celu, a więc nie tylko praca, ale i sama opera mogła się stać „bieżących klęsk pocieszycielką".

Trzeba było tym razem nie smagać społeczeństwa, lecz koić świeże rany. Moniuszko pamiętał dobrze, jaką naukę wyciągnął z *Pana Tadeusza* – analogia sytuacji politycznej i koncepcji artystycznej wydawała mu się uderzająca. Z gorącym zapałem zabrał się do stworzenia wielkiej epopei muzycznej. Podobnie jak w *Panu Tadeuszu* w nowej operze Moniuszki na czoło wysuwały się poetyckie i patriotyczne epizody i one zadecydowały o niepowtarzalnej atmosferze, panującej w nowym arcydziele Moniuszki.

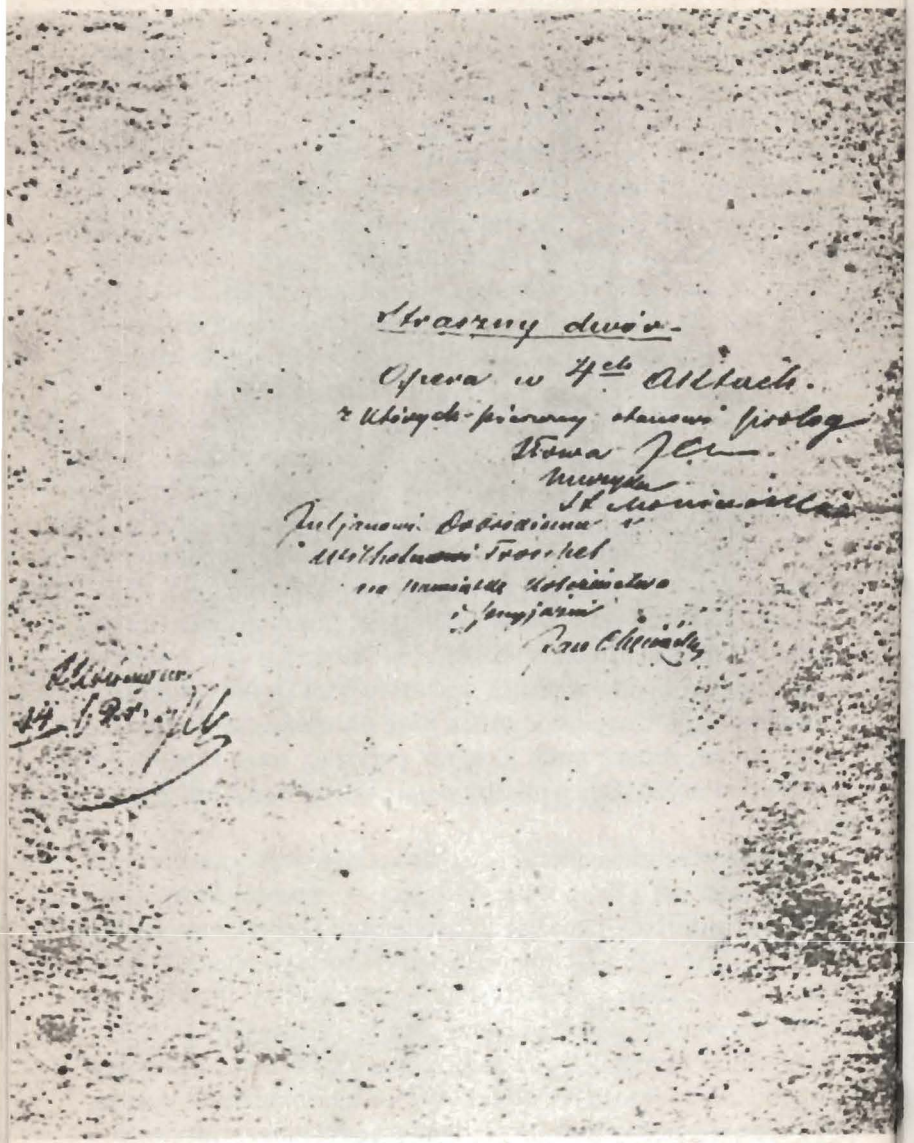
Pod koniec grudnia 1861 roku wyjechał Moniuszko do Paryża. Pamiętając o intensywnej pracy nad *Flisem* w czasie pierwszej podróży do Paryża, liczył Moniuszko, że w wolnych chwilach, oderwanych od warszawskich trosk popracuje nad nową operą. Tymczasem Chęciński nie był jeszcze gotów z libretem. Z tej epoki pochodzi list, w którym pani Omka (Moniuszkowa) ponagla Chęcińskiego: „Co się dało napisać do *Strasznego dworu*, proszę mnie to zaraz przysłać, mam doskonałą okazję do Paryża i Stach miałby w parę dni to, czego tak gorąco pragnie."*

Chęciński zabrał się teraz ostro do roboty i w pierwszej połowie stycznia był z nią gotów. Na rękopisie libretta *Strasznego dworu* znajdujemy dedykację: „Julianowi Dobrskiemu i Wilhelmowi Troschel na pamiątkę koleżeństwa i przyjaźni", oraz datę: „skończyłem dnia 14/1 (stycznia) 62 r. J CH."** Kompozytor otrzymał libretto zapewne jeszcze w czasie pobytu w Paryżu, jednak marzenie o pracy w cichym hotelu nie spełniło się, projekty te uniemożliwił wyjątkowy jak na Paryż mróz, a co za tym idzie nieznośny chłód w nieogrzewanym należycie hotelu.

Zakończenie pracy nastąpiło „po drugiej podróży do Paryża, w ciągu czterech zimowych miesięcy r. 1862", jak podał Oskar Kolberg w swym artykule o Moniuszce, zamieszczonym w Encyklopedii Powszechnej.*** Mniej więcej w połowie

---

* List niedatowany, niewątpliwie z tej epoki. Zbiory Ossolineum we Wrocławiu, sygn. 2037, nr 85.
** Rękopis w bibliotece WTM 1280.
*** (Oskar Kolberg:) Moniuszko Stanisław, hasło w Encyklopedii Powszechnej Orgelbranda, tom XVIII, Warszawa (1864).



Pierwsza strona rękopisu libretta „Strasznego dworu" (ze zbiorów Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego)

roku 1862 przystąpił Moniuszko do instrumentowania nowej opery, na jesieni zaś przekazał partyturę swemu kopiście, Franciszkowi Lehnhardtowi. Ukończył on pracę 9 stycznia 1863 roku, co skrzętnie odnotował na ostatniej karcie tej kopii.

Właśnie ta do niedawna nieznana badaczom partytura, w której Moniuszko własnoręcznie wpisał czerwonym atramentem tekst słowny, przesądziła o dacie ukończenia *Strasznego dworu*, przynajmniej w wersji podstawowej (brakowało w niej kilku fragmentów, m.in. mazura). Została ona przesłana Bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego w roku 1972 na apel jej dyrektora, Andrzeja Spóza. Adres i nazwisko nadawcy okazały się fikcyjne.

W kilka miesięcy po ukończeniu podstawowego tekstu nowej opery przyszło doświadczenie najgorsze: wybuch powstania styczniowego, ciężka walka, potem jej upadek i wielka klęska narodowa.

W roku 1864, zapewne w drugiej jego połowie, dokonał Moniuszko uzupełnień, w każdym razie 5 stycznia 1865 r. pisał do Ilcewicza: „Wczoraj przystąpiliśmy do uczenia się *Strasznego dworu*".* Wyjazd do Lwowa, jak też kilkakrotne powtórzenie *Widm* wstrzymało rozpoczętą naukę, bo 16 marca 1864 r. pisze Moniuszko do Ilcewicza: „po Świętach zabiorę się do wyuczenia *Strasznego dworu*".**

„W nic już nie wierzę, co może przynieść ulgę, czy pociechę – żalił się przed Ilcewiczem w liście z 24 sierpnia 1865 r. – Tymczasem uczę na gwałt *Strasznego dworu*, abym przed najazdem Włochów mógł wypchnąć choćby kilka razy. Chcą mieć tę operę najlepszą z moich? Ja jestem innego zdania. Obym się mylił."***

W sierpniu gazety informowały o zamierzonej obsadzie premierowej, we wrześniu wszystko szybkim krokiem zmierzało do premiery. „Dziełu temu śmiało możemy rokować powodzenie", pisał „Tygodnik Ilustrowany" (nr 310 z 2 września 1865 r.). 19 września 1865 roku donosił Moniuszko swoim wydawcom: „Generalną próbę zalecano nam sporządzić w kostiumach, dla przekonania się, że *Dwór* ten nie jest tak *Straszny*, jak się wydaje."****

* Listy zebrane, nr 551.
** Listy zebrane, nr 568.
*** Listy zebrane, nr 586.
**** Listy zebrane, nr 589. Do Gebethnera i Wolffa.

Wilhelm Troszel jako Zbigniew. Drzeworyt K. Krzyżanowskiego wg rys. J. Kossaka

Premiera 28 września 1865 roku stała się ponownym triumfem kompozytora. W głównych rolach wystąpił kwiat Teatru Wielkiego: Majeranowska, Dowiakowska, pani Hess, Dobrski, Szczepkowski, Troszel, Prochazka, Koehler, Kozieradzki. Wielu z tych artystów musiało wkrótce pożegnać się ze sceną.

Społeczeństwo polskie, przygnębione klęską powstania, narażone na systematyczne ataki rusyfikatorskie, potrzebowało mocnej, patriotycznej pożywki. Pierwsze przedstawienia *Strasznego dworu* wykazały, że Moniuszko raz jeszcze wystąpił z dziełem, które odpowiadało najistotniejszym potrzebom Polaków. Można sobie wyobrazić, jakie wzruszenie ogarnęło ludzi, kiedy na scenie zobaczyli obóz wojskowy, jak płakano przy scenie powitania rodzinnych progów, przy ludowych obrzędach noworocznych.

Nad całą operą unosił się gorący duch patiotyzmu, zwłaszcza w szczytowym polonezie Miecznika, który swym zięciom zalecał „kochać Boga, kochać bratni lud", wreszcie nakazywał:

Mieć w miłości kraj ojczysty,
Być odważnym jako lew.
Dla swej ziemi macierzystej
Na skinienie oddać krew.

W najwyższym uniesieniu słuchano arii Stefana o matce umarłej, w której widziano złożoną do grobu Ojczyznę.

Entuzjastyczne przyjęcie nowej opery zapowiadało pełne i trwałe powodzenie nowej opery. Okazało się jednak, że władze, mimo podejrzliwości, która skłoniła je do zorganizowania generalnej próby w kostiumach i przy publiczności, nie doceniły patriotycznego oddziaływania nowej opery. Moniuszko opisał to z wyraźną zjadliwością w liście do Edwarda Ilcewicza: „Już więc po trzecim przedstawieniu *Strasznego dworu* i zwycięstwo stanowcze (...) Dobrski (wykonawca roli Stefana) był zachwycający! pieśń z kurantami starego zegara i prolog najwięcej się podobały. Orkiestra serdecznie mnie służyła. Köhler tylko na trzeci raz zachrypł, że ledwo mówić mógł. Nowy mazur, rodzony Halkowego braciszek, ożywia czwarty akt, który w libretto bez życia wlecze się do wiadomego wszystkim od początku rozwiązania (...) Ja tu Tobie plotę bez związku o rzeczach, o których może i wiesz, jeżeli Cię obchodzą. Ale na wety zostawiłem, jak derwisz z tysiąca nocy: krem z pieprzem. *Straszny dwór* zawieszony przez matkę naszą cenzurę. Nikt zgadnąć nie może, z jakiego powodu. Możesz sobie wyobrazić, jak mnie to niemiło."*

* List pisany po 7 X 1865. Listy zebrane, nr 591.

Odnaleziono ostatnie materiały, które pozwalają odtworzyć niezwykle dramatyczny przebieg tej premiery. W bibliotece opery praskiej (Narodni Divadlo) znajduje się rękopis libretta *Strasznego dworu*, zapewne pióra Jana Chęcińskiego.*

Na stronie tytułowej tego rękopisu znajduje się notatka cenzury: „Wolno przedstawić. W Warszawie, dnia 10/22 sierpnia 1865 r. Z upoważnienia Starszy Cenzor Antoni Funkenta mp." Jest to ten sam oryginalny tekst, jaki dziś jest śpiewany w *Strasznym dworze*, a więc ze wszystkimi aluzjami patriotycznymi i ten właśnie tekst był śpiewany na przedstawieniu premierowym. Musiały istnieć jednak jakieś wątpliwości, jeśli urządzono ową próbę kostiumową z publicznością, o której tak dowcipnie pisał Moniuszko.

Wiadomo, że przyjęcie nowego utworu było manifestacyjne. Szczególnie słowa Miecznika musiały podnieść temperaturę sali do najwyższego stopnia. Przecież nie minęły jeszcze dwa lata, jak w polskich lasach grzmiały gwintówki, a zaledwie rok i miesiąc jak na stokach cytadeli zginęli przywódcy powstania z Romualdem Trauguttem na czele.

W kołach rządowych po premierze musiał wybuchnąć skandal: dopuszczono do wykonania zapalnego jak proch tekstu. Natychmiast poddano go ponownej cenzurze i już w dwa dni po premierze na tekście znalazła się nowa adnotacja: „Zastosować się do modyfikacji oznaczonych znakiem" i dalej wymieniono dziesięć stron z takimi poprawkami. Ten sam cenzor podpisał tę rezolucję 18/30 września 1865 r. Inna notatka na tym tekście przedstawia w skrócie dramatyczną historię premiery: „Pierwsze przedstawienie dane było 28 września 1865. Następnie po powtórnem ocenzurowaniu, jedno 1 października 1865, drugie 5 października t.r. Od tego czasu nie dawano".

Okazało się więc, że i z tymi poprawkami tekstu było za wiele. Czy to manifestacje nadal były zbyt gorące, czy też okrojony tekst przyjmowano z niezadowoleniem i protestem, dość, że *Straszny dwór* został zdjęty z afisza.

A przecież wydawało się, że nowy tekst został zupełnie wyjałowiony z wyraźniejszych aluzji patriotycznych. Zamiast ognistych słów Miecznika usłyszano mdłe ogólniki:

Musi cnót posiadać wiele,
Kochać Boga, kochać lud,
Znać żywota święte cele,
Umieć znosić pracy trud,
Dotrzymywać słowa wiernie,
Strzec płochości, strzec się zdrad,
Czy przez kwiaty, czy przez ciernie
Prostą drogą bieżyć w świat.

Nie darowano nawet drewnianej szabelce, do której ojciec zaprawiał swych chłopców.

Zawieszona opera nie została już wznowiona za życia kompozytora. Jedynie w końcu roku 1871, na ostatnim danym za życia Moniuszki koncercie kompozytorskim, pozwolono na estradowe wykonanie *Strasznego dworu*, oczywiście z ocenzurowanym tekstem, który zresztą wcześniej pojawił się w druku na wybranych numerach tej opery. Wtedy to właśnie Chęciński dopisał słowa do mazura, Moniuszko zaś opracował je na chór. Tą właśnie drogą, trochę nielegalną, wersja mazura tańczona przy śpiewającym chórze wdarła się na scenę, jednak odbyło się to już po śmierci Moniuszki.

Dla Moniuszki z tych perypetii pozostała pouczająca refleksja, jak groźne armaty mogły kryć się pod naręczami kwiatów. Potwierdził to przykład ze *Strasznym dworem*.

Witold Rudziński

1985 (do programu Teatru Wielkiego w Łodzi)

* Informacje te także zawdzięczam Andrzejowi Spózowi.

REALIZATORZY

ALEKSANDER TRACZ
Kierownictwo muzyczne

SŁAWOMIR ŻERDZICKI
Inscenizacja i reżyseria

LILIANA JANKOWSKA
Scenografia

ZBIGNIEW KILIŃSKI
Choreografia

HENRYK KARPIŃSKI
Kierownictwo chóru

Kierownik wokalny – Roman Werliński
Asystenci dyrygenta – Adam Jasiński, Piotr Wujtewicz
Asystenci reżysera – Zofia Sokołowska, Waldemar Drozd
Asystent choreografa – Kazimierz Knol
Asystent scenografa – Jadwiga Misztur
Dyrygent chóru – Elżbieta Kwiecień

Inspicjenci: Alicja Derkacz, Urszula Rybicka, Zdzisław Biliński, Andrzej Koperwas

Pianiści-korepetytorzy: Elżbieta Zwierzchowska, Nadjeżda Pawlak, Danuta Pęczkowska, Ewa Szpakowska, Iwona Wróblewska, Andrzej Jaczewski

Akompaniatorzy-korepetytorzy chóru: Anna Bard, Bogusław Bigos

Pedagodzy zespołu baletowego: Gajane Dzigarhanian, Witalij Litwinienko (ZSRR)

Akompaniatorzy baletu: Alina Włodarska, Wojciech Abramowicz, Maciej Janaszkiewicz

OBSADA

Miecznik	– JERZY JADCZAK ✓ ANDRZEJ KOSTRZEWSKI JANUSZ WOJCIECHOWSKI
Hanna	– DELFINA AMBROZIAK ✓ SYLWIA MASZEWSKA MARIA SZCZUCKA
Jadwiga	– IZABELA KOBUS KINGA ROSIŃSKA EWA SZYMKIEWICZ ✓
Damazy	– JERZY RYNKIEWICZ ROMAN WERLIŃSKI ✓ RYSZARD WRÓBLEWSKI
Stefan	– ANDRZEJ M. JURKIEWICZ ✓ JÓZEF PRZESTRZELSKI SYLWESTER KOSTECKI (adept)
Zbigniew	– KAZIMIERZ KOWALSKI ANDRZEJ MALINOWSKI PIOTR NOWACKI ✓
Cześnikowa	– JOLANTA BIBEL ✓ ALICJA PAWLAK JOLANTA ZIELIŃSKA
Maciej	– TADEUSZ GAWROŃSKI KRZYSZTOF LESZCZYŃSKI WŁADYSŁAW MALCZEWSKI ✓
Skołuba	– TOMASZ FITAS ✓ ANDRZEJ MALINOWSKI ROMUALD TESAROWICZ

Marta – JADWIGA MIRECKA
KINGA ROSIŃSKA
STANISŁAWA SZOPIŃSKA

Grześ – KRZYSZTOF DYTTUS
RYSZARD ADAMUS (art. chóru)

Stara niewiasta – JADWIGA MIRECKA
STANISŁAWA SZOPIŃSKA
JOLANTA ZIELIŃSKA

CHÓR • BALET • ORKIESTRA

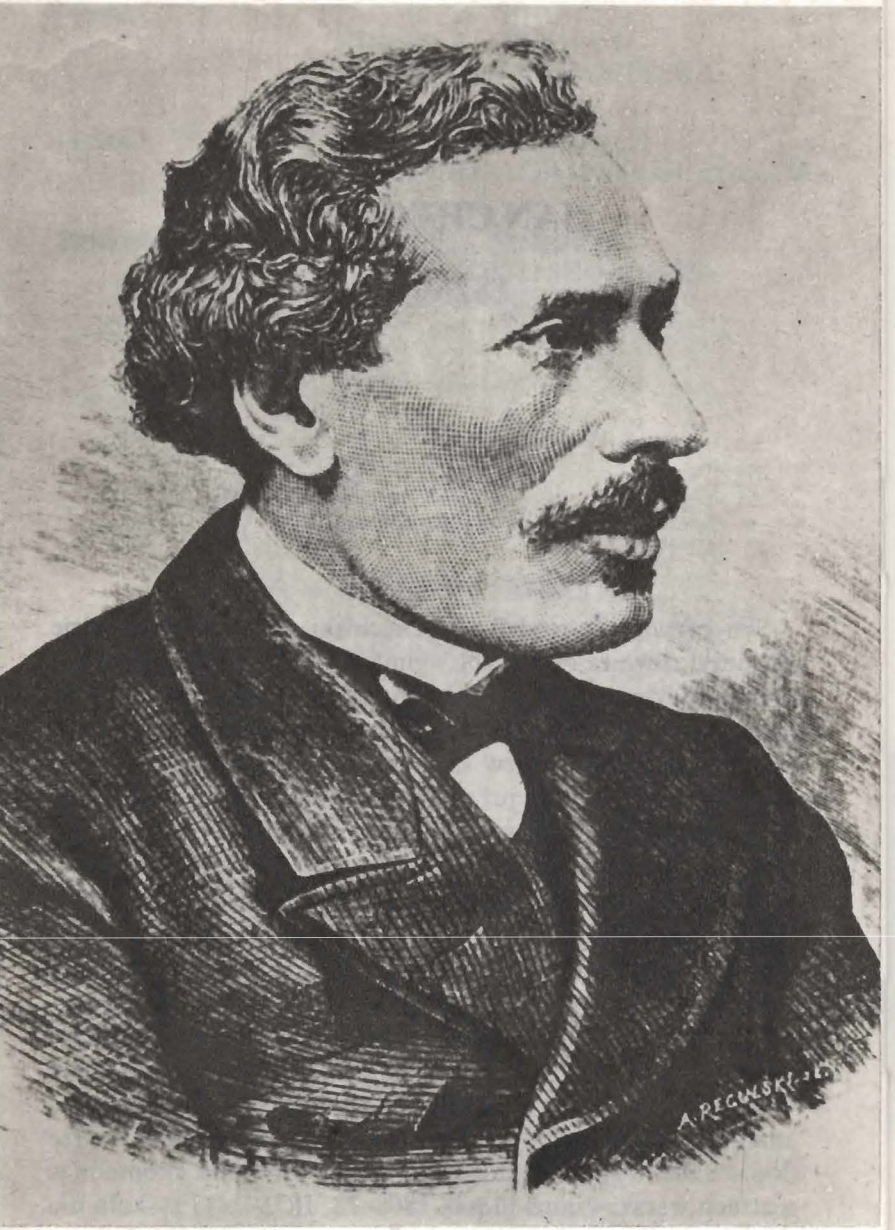
Dyryguje – ALEKSANDER TRACZ

Przerwa pierwsza – 15 minut
Przerwa druga – 20 minut

JAN CHĘCIŃSKI

1826–1874

Syn prawnika, urodził się Chęciński w Warszawie, gdzie ukończył również cztery klasy gimnazjum w szkole na Lesznie (1840) i gdzie rozpoczął także karierę teatralną: w r. 1846 na etacie chórzysty, w 1850 na liście artystów dramatycznych. Jako aktor debiutował w sztuce Stanisława Bogusławskiego „Lwy i lwice", po czym już aż do zgonu nie rozstawał się ze sceną, nie będąc aktorem wybitnym, ale za to niezwykle pracowitym i sumiennym. Zawsze też powtarzał: „Kto nie może być wielkim, niech się stara przynajmniej być użytecznym". Stale też postępował w myśl tego wskazania: „każdą powierzoną sobie rolę – opowiada współczesny – czy pierwszorzędną, czy trzeciorzędną, sumiennie wystudiował, wypowiadał poprawnie i wyraźnie, bez pomocy suflera, nie kalecząc dzieła ani mowy. Efektów nie gonił, bo nie chodziło mu o oklaski lub wieńce, lecz o sztukę piękną, którą miłował. Szczególnie role amantów umiał wyśmienicie odtwarzać (...)" Praca w teatrze doprowadziła go do stanowiska reżysera dramatu i komedii w teatrach warszawskich (1860, 1868–72, 1873–74) i zyskała mu duży rozgłos w warszawskim światku artystycznym, w którym ceniono Chęcińskiego za popieranie twórczości oryginalnej. Był również lektorem języka włoskiego w Konserwatorium warszawskim oraz wykładowcą w Szkole Dramatycznej (1864–68), a przy tym niestrudzonym tłumaczem librett operowych i utworów dramatycznych (przetłumaczył m.in. libretto „Trubadura", „Rigoletta" i „Traviaty" Verdiego, „Pięknej Heleny" Offenbacha, „Żydówki" Halévy'ego itd.) Pisał także li-



Jan Chęciński. Drzeworyt A. Regulskiego

bretta oryginalne: do **„Strasznego dworu"** (1865), **„Verbum nobile"** (1861), **„Parii"** (1869) i in., oraz utwory komediowe, z których największe powodzenie zdobyło „Szlachectwo duszy" (1859), a największy rozgłos prasowy pięcioaktowa komedia wierszem „Krytycy" (1875), będąca odpowiedzią autora na napaści krytyków teatralnych. Oddzielne miejsce w jego twórczości zajmowało pisarstwo dla dzieci, dla których napisał lub przerobił trzynaście książek (najbardziej popularna: „Malowanki", 1874; dziewięć wydań). Niezwykle prawy jako człowiek, liczył Chęciński wielu sympatyków wśród artystów i literatów, a jednym z jego najserdeczniejszych przyjaciół był Władysław Syrokomla, którego poznał w Warszawie w r. 1856. W Warszawie przeżył też całe swoje niedługie życie, dwukrotnie tylko udając się z niej w dalsze strony: pierwszy raz na dwumiesięczny pobyt do Italii, drugi raz do Galicji (konkretnie do Krakowa i Lwowa). Zmarł w Warszawie na tyfus, a kiedy zwłoki jego odprowadzono na cmentarz powązkowski, zecerzy „Wieku" składali właśnie ostatnią jego komedię („Krytycy"), której osobną odbitkę redakcja przeznaczyła na rzecz jego osieroconych dzieci.

Komediopisarz i tłumacz, był również Chęciński płodnym wierszopisem i pozostawił po sobie dwie powieści wierszem: „Anioł i czart" (1856) oraz „Jałmużna" (1857), zbiór „Mniejszych poematów i strof ulotnych" (1858) oraz mnóstwo gawęd i wierszy okolicznościowych rozproszonych po czasopismach (m.in. gawędy: „Zamki na lodzie" oraz „Kołek bronowy"). Pisywał również wiersze dla dzieci („Dzień grzecznego Władzia, 1867; „Malowanki") oraz sporo tłumaczył (m.in. powieść „Hektor Fieramosca" Maksymiliana d'Ázeglio).

Cała ta gawędziarska twórczość poetycka – przypominająca często Pola lub Syrokomlę – nie odgrywa żadnej roli w dziejach rozwoju poezji polskiej, będąc typowym przykładem okolicznościowej twórczości naśladowczej i nie odznaczając się ani oryginalną formą, ani ciekawą treścią i problematyką. Jedyne jej zalety – to prosty, jędrny język i zamaszysty tok wiersza, które razem z anegdotyczną na ogół treścią niezmiernie przypadały do gustu ówczesnej drobnoszlacheckiej i mieszczańskiej publiczności literackiej.

Księga wierszy polskich XIX wieku. Zebrał Julian Tuwim. Opracował i wstępem opatrzył Juliusz W. Gomulicki, PIW, Warszawa 1956.

Portrety polskie, w. XVIII

A iak to bydz Polakiem?, gdy Polakow ganią,
Nie dobrze bydz nierządnym, słabym, mizerakiem,
Wiem ia otym, iednakże miło bydz Polakiem.

Ignacy Krasicki, Gdyby, rok 1787 (?)

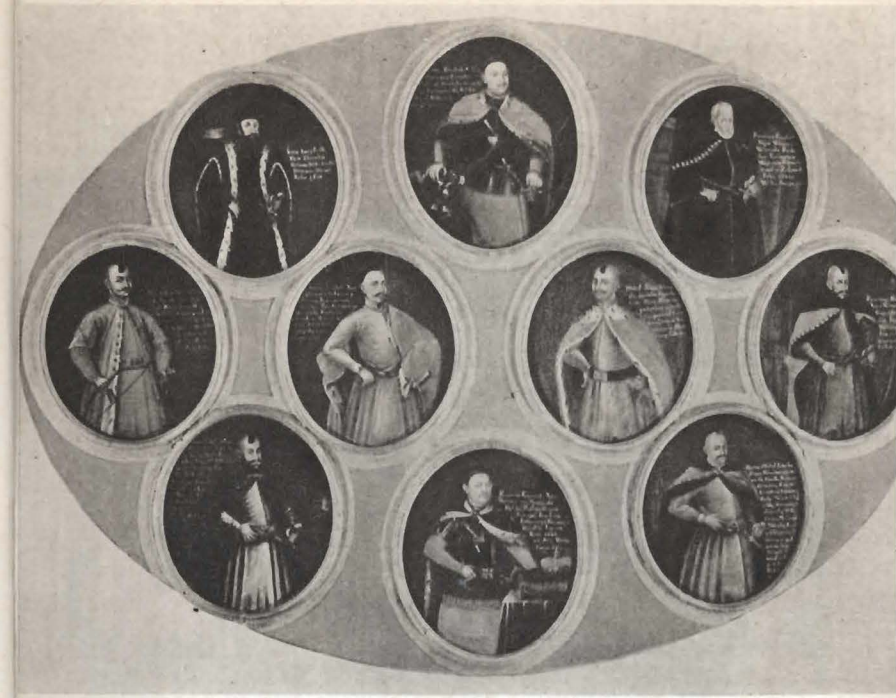
Portrety trumienne, w. XVII

Portret Jędrzeja Zborowskiego (zm. 1581) wojewody krakowskiego, II poł. w. XVII – nieokreślony malarz polski

Kto Rzeczypospolitey pomoc usiłuie, siedmi oraz mu rzeczy potrzeba: 1. Aby mogł. 2. Aby umiał. 3. Aby chciał. 4. Aby śmiał. 5. Aby pospolite dobro kochał, na prywatę się nie zapatruiąc. 6. Aby znał Naturę Rzeczypospolitey. 7. Aby był statecznym w przedsięwzięciu (...)

Andrzej Maksymilian Fredro, Przysłowia mow potocznych (...), wyd. 1658

Portret Łukasza Opalińskiego (1574–1654), marszałka wielkiego koronnego, ok. 1640 – nieokreślony malarz



Portrety książąt Wiśniowieckich, miniatury, 1780–90

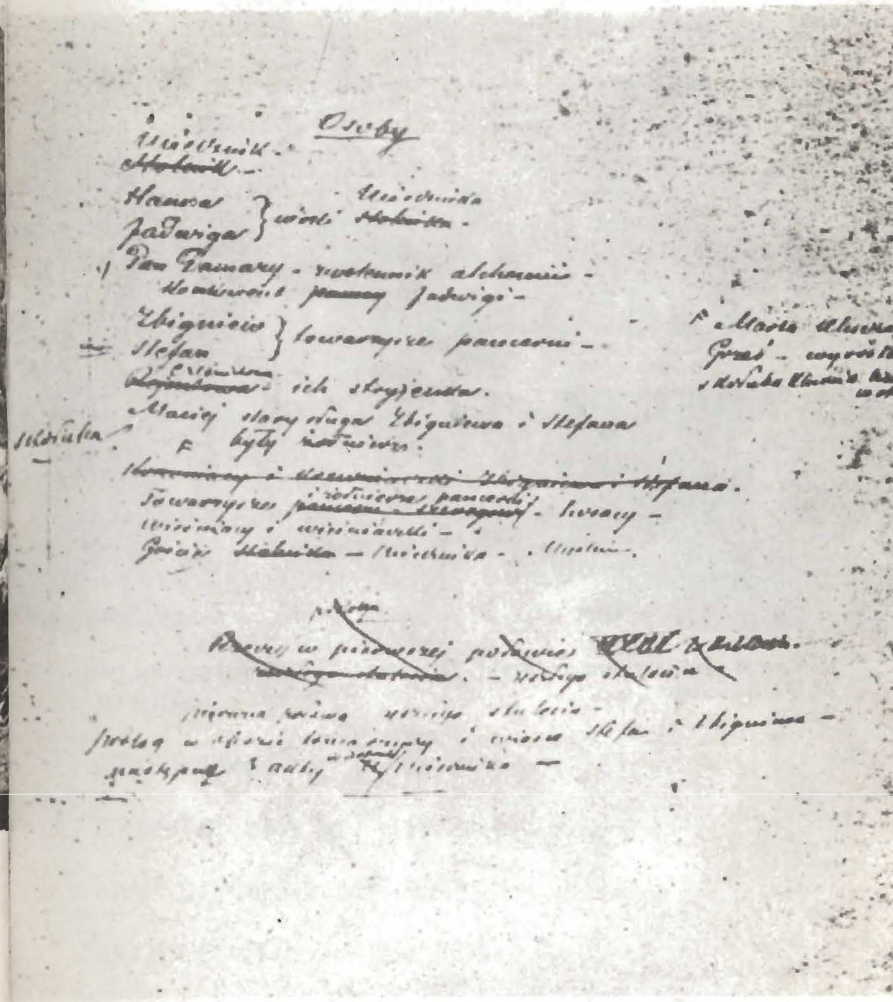
Stan Rycerski, część nayludnieysza Rzeczypospolitey, zawsze był poczytany, za fundament, na którym się wspiera, y utrzymuie cała Oyczyzna.

Wacław Rzewuski, Myśli o Teraznieyszych Okolicznościach Rzeczypospolitey, wyd. 1756

K. Szlegel, Polonez pod gołym niebem

Teatr narodu, sztuka, polska sztuka!
Chcemy go stroić, chcemy go malować,
chcemy w teatrze tym Polskę budować!
Żupany bierzcie, delije, kontusze:
znoście mi lite pasy, krzywce, karabele,
chłopskie gunie, sukmany, trzosy (...)
i zacznijcie bój myśli i szermierkę słowa –

Stanisław Wyspiański, Wyzwolenie



Postacie „Strasznego dworu" – rękopis Jana Chęcińskiego
(ze zbiorów Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego)

Scena z II aktu „Strasznego dworu". Drzeworyt A. Zajkowskiego wg rys. M.E. Andriollego

STRASZNY DWÓR

Opera w czterech aktach
Libretto: Jan Chęciński

OSOBY

MIECZNIK

HANNA] jego córki
JADWIGA]

DAMAZY, totumfacki Miecznika

STEFAN] stolnikowicze
ZBIGNIEW]

CZEŚNIKOWA, stryjenka Stefana i Zbigniewa

MACIEJ, sługa Stefana i Zbigniewa

SKOŁUBA, klucznik Miecznika

MARTA, klucznica Stefana i Zbigniewa

GRZEŚ, parobczak

STARA NIEWIASTA

Towarzysze pancerni – żołnierze – wieśniacy – wieśniaczki – myśliwi – goście Miecznika

Akcja rozgrywa się w Polsce w pierwszej połowie XVIII w.

Artur Grottger, Pożegnanie powstańca, 1865–66

TREŚĆ LIBRETTA

AKT I

Dwaj bracia, Stefan i Zbigniew, po odbytej wyprawie wojennej żegnają się ze swymi towarzyszami i oznajmiają wszystkim, iż chcąc być gotowymi w każdej chwili na wezwanie ojczyzny, postanawiają pozostać w kawalerskim stanie. Rzuconą myśl ochoczo podchwytuje reszta żołnierskiej braci i zawołanie „nie ma niewiast w naszej chacie" wesoło odbija się gromkim echem. Nadchodzi wreszcie chwila, gdy trzeba się rozstać.

Stefan i Zbigniew wraz ze swym sługą, starym Maciejem odprowadzają wzrokiem znikający w oddali oddział.

Wzruszeni widokiem dawno nie widzianego domu serdecznie witają swój rodzinny dworek i przyjmowani przez domowników tradycyjnym chlebem i solą, wchodzą do środka domu.

Zrzuciwszy ciężką zbroję wesoło ucztują i przypominają niedawno zawiązane śluby: w czasie pokoju będą pracowali na roli, gdy zaś ojczyzna znajdzie się w niebezpieczeństwie, bez wahania zamienią pług na miecz.

Wesoły nastrój zakłóca niespodziewany przyjazd ich stryjenki Cześnikowej, która zwierza siostrzeńcom plany matrymonialne: oto zamierza wyswatać młodych rycerzy za dwie córki Skarbnikowej ze Skier. Jednakże obaj bracia ze śmiechem odrzucają tę ofertę tłumacząc się kawalerskimi ślubami. Opowiadają też, że wkrótce wyruszą z wizytą do przyjaciela ich ojca, Miecznika w Kalinowie.

Cześnikowa jest zaskoczona taką decyzją. Nie przywiązuje większej wagi do niepoważnych ślubów, a bardziej niepokoi ją planowana podróż do Kalinowa. Postanawia odwieść ich od tego zamiaru i opowiada, że dwór Miecznika jest STRASZNYM DWOREM. Zamek pełen jest strachów i nocami odbywają się tam harce pokutujących dusz. Jednak Stefan i Zbigniew nie biorą tych przestróg zbyt poważnie i nie odstępują od planowanej podróży.

Maksymilian Gierymski, scena kostiumowa z XVII wieku

AKT II

Akcja przenosi się do Kalinowa. W jednej z komnat dworu Miecznika, w otoczeniu młodych panien, siedzą przy krosnach córki gospodarza – Hanna i Jadwiga. Przypomniawszy sobie, że właśnie jest wigilia Nowego Roku, panny chcą zabawić się wróżbami, która i za kogo wyjdzie w następnym roku za mąż.

W przygotowaniu do wróżb skwapliwie pomaga im Damazy, modny elegant, totumfacki Miecznika, który polując na bogate małżeństwo stara się pozyskać względy którejkolwiek z sióstr.

Wróżby okazały się dla dziewcząt nader pomyślne. Z wosku uformował się pancerz i przyłbica – wyraźny znak, że konkurentami do rąk panien będą rycerze. Damazy jest wyraźnie niezadowolony z takiego obrotu rzeczy. Przyglądając się wesołej zabawie Miecznik opowiada Damazemu, jakich mężów pragnie mieć dla swych córek. Nie modnych, sfrancuziałych paniczyków we frakach i perukach, a prawdziwych patriotów, odważnych i prawych obywateli chce mieć w swoim domu Miecznik.

W tym momencie do dworu w Kalinowie zajeżdża Cześnikowa, która starała się uprzedzić wizytę Stefana i Zbigniewa. Zebranym domownikom opowiada o ich kawalerskich ślubach i posuwa swą intrygę tak daleko, że oczernia ich przed zebranymi, nazywając tchórzami i zabobonnymi.

Hanna i Jadwiga oburzone na młodych rycerzy postanawiają ich skompromitować i obmyślają złośliwy plan.

Denerwującą atmosferę przerywa przybycie myśliwych z polowania. Stary klucznik Skołuba spiera się, czyj strzał powalił dzika. Do odyńca bowiem strzelał on sam i jacyś nieznajomi podążający w stronę Kalinowa. Byli to Stefan i Zbigniew, którzy jadąc do Miecznika trafili na teren polowania. Za chwilę wraz z Maciejem, serdecznie witani, wchodzą do sali. Damazy rozumie, że młodzi rycerze mogą pokrzyżować jego małżeńskie plany i wraz ze Skołubą, który nie może przeboleć incydentu na polowaniu, postanawia zakpić z przybyłych gości.

Portrety trumienne kobiet, w. XVII

AKT III

W starej, opuszczonej wieży zamkowej oraz w sąsiednich komnatach dworu Miecznika przygotowano nocleg dla przybyłych gości. Korzystając z ciemności nocy, do sali wchodzi ukradkiem Damazy i chowa się w starym, zepsutym zegarze.
Po chwili, również niepostrzeżenie wchodzi Hanna z Jadwigą i obie ukrywają się w ramach portretów prababek.

Do komnaty przyprowadza Macieja klucznik Skołuba. Stary wiarus z duszą na ramieniu myśli o tym, że będzie musiał sam spędzić noc w pustej sali. Na dodatek, Skołuba życząc mu dobrej nocy, opowiada o strachach, jakie grasują w zamkowej wieży.

Pozostawiony w ciemnej komnacie Maciej jest świadkiem przedziwnych zdarzeń: oto wskazówki od lat nie nakręcanego zegara zaczęły się poruszać, a w pustych ramach portretów pojawiły się żywe prababki. Zbudzeni krzykiem wystraszonego Macieja wchodzą do sali Stefan i Zbigniew. Obaj bracia z pobłażaniem słuchają opowieści starego sługi i śmieją się z jego zabobonności. Zbigniew zabiera Macieja na resztę nocy do swego pokoju, a w komnacie, w której „straszy" zostaje sam Stefan. Rozmarzony zamkową ciszą i piękną, księżycową nocą wyznaje miłość do Hanny. Niespodziewanie stary zegar zaczyna wygrywać kuranty. Stefan wsłuchany w znajomą melodię powraca myślami do lat dziecinnych, do postaci ojca i matki.

Zbigniew również nie może zasnąć. Przychodzi do brata i zwierza się ze swej miłości do Jadwigi. Nie wiedząc, że obie panny są świadkami ich wyznań, bracia przypominają o złożonych ślubach i postanawiają nie łamać danego słowa.

Słysząc tajemnicze hałasy w głębi komnaty, Stefan i Zbigniew domyślają się, że to ktoś z domowników płata nocne figle i rozbiegają się w poszukiwaniu sprawców. Na straży pozostaje Maciej, który przechwytuje Damazego w momencie, gdy ten chce umknąć z zegara.

Polonez, rys. J.P. Norblin

Stefan i Zbigniew żądają od niego pełnej satysfakcji, więc Damazy wykręca się tłumaczeniem, że chciał tylko zbadać prawdziwość legendy o zamkowych duchach. Ponoć na dwór Miecznika rzucono przed laty klątwę za zdradę ojczyzny.

Bracia wierzą w opowiadanie Damazego i uważają dalszy pobyt w Kalinowie za uwłaczający ich honorowi. Postanawiają bezzwłocznie opuścić „straszny dwór".

AKT IV

Damazy ucieszony powodzeniem swego planu opowiada Hannie, że stolnikowicze przerażeni nocnymi przygodami postanowili opuścić dwór Miecznika. Bracia potwierdzają tę wiadomość, ale nie chcą podać prawdziwej przyczyny swej nagłej decyzji. Miecznik zirytowany całą tą sprawą gotów jest posądzić ich rzeczywiście o tchórzostwo. Takiej zniewagi nie może ścierpieć stary Maciej. Opowiada historię, jaką usłyszeli od Damazego, który teraz w obawie o własną skórę umknął niepostrzeżenie z Kalinowa.

Oburzony takimi insynuacjami Miecznik chce wyjaśnić całe nieporozumienie. Przeszkadza mu w tym przybycie noworocznego kuligu. Wśród przebranych gości znajduje się Damazy. Zdemaskowany, tłumaczy się, że do intryg zmusiła go miłość do... Jednakże Stefan i Zbigniew nie pozwalają mu na konkretne oświadczyny. Zakochani w córkach Miecznika postanowili zrezygnować z nieprzemyślanych ślubów i proszą Miecznika o błogosławieństwo. Ku ogólnemu zdziwieniu Miecznik nie wyraża zgody na zawarcie małżeństw. Nie zgodzi się, dopóki wszyscy nie dowiedzą się całej prawdy o „straszym dworze".

Oto niemal przed stu laty, pradziad Miecznika dochował się aż dziewięciu urodziwych cór. O rękę ich starali się co przedniejsi panicze z okolicznych dworów. W takiej sytuacji panny z innych rodzin bezskutecznie czekały na kandydata na męża i w panieństwie starzały się. Zawistne matki owych panien nazwały dwór w Kalinowie „strasznym dworem".

Stefan i Zbigniew rozumieją, że zbyt pochopnie uwierzyli w opowiadanie Damazego i oznajmiają przybyłej właśnie Cześnikowej, że znają już prawdę o „strasznym dworze". Na nic się zdały intrygi stryjenki i Damazego – wzruszony Miecznik błogosławi obie zakochane pary.

SEZON 1985 – 1986

PREMIERA 7 PAŹDZIERNIKA 1978

WZNOWIENIE 31 GRUDNIA 1985

W programie wykorzystano zdjęcia z następujących publikacji: „Polaków portret własny", Arkady, Warszawa 1983; Władysław Łoziński, „Życie polskie w dawnych wiekach", Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958; Halina Stępień „Maksymilian Gierymski – obraz i słowo", Oficyna Wydawnicza Auriga. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983; „Artur Grottger", Arkady, Warszawa 1957; Witold Rudziński „Moniuszko", Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978; Zdzisław Jachimecki „Moniuszko", Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983; „Stanisław Moniuszko", oprac. Jan Prosnak, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964.

Opracowanie programu – Ewa Juszyńska-Poradecka
Redakcja techniczna – Leszek Sochaczewski
Reprodukcje zdjęć – Chwalisław Zieliński

Wydawca – Teatr Wielki w Łodzi

Nakład I – 20.000 egz.
Cena zł 50.–
Druk: Łódzkie Zakłady Graficzne, ul. PKWN 18
Zam.399/11/85 P-8/2202

Co dwa tygodnie!

ruch muzyczny

ARTYKUŁY * ESEJE *
* RECENZJE koncertów • płyt •
przedstawień operowych • ksią
żek * FELIETONY * WYWIADY *

ruch muzyczny

więcej wiedzieć

więcej słyszeć

ruch muzyczny

PRZEWODNIK PO ŻYCIU * *
* * MUZYCZNYM W KRAJU
I NA ŚWIECIE * * * * * * *

TEATR WIELKI W ŁODZI
Plac Dąbrowskiego, 90–249 Łódź
Telex 88 4500 TWL PL

Kasy Teatru czynne codziennie w godz. 12.00 – 19.00, tel. 33–77–77, 33–99–60.
Przedsprzedaż biletów odbywa się codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt na 15 dni naprzód. Bilety można rezerwować telefonicznie. Zamówienia zbiorowe przyjmuje Biuro Obsługi Widzów, tel. 33–31–86, 33–99–60 w. 122.