STANISŁAW I ANNA OŚWIECIMOWIE

MIECZYSŁAW KARŁOWICZ

TEATR WIELKI
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

INSTYTUCJA KULTURY
SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA WIELKOPOLSKIEGO

patroni medialni:

Głos Wielkopolski · radio Merkury · TVP Poznań · Opera mania · twoja muza
kulturaonline.pl · Przewodnik · The Visitor · Merkuriusz · Maestro

TEATR WIELKI
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU

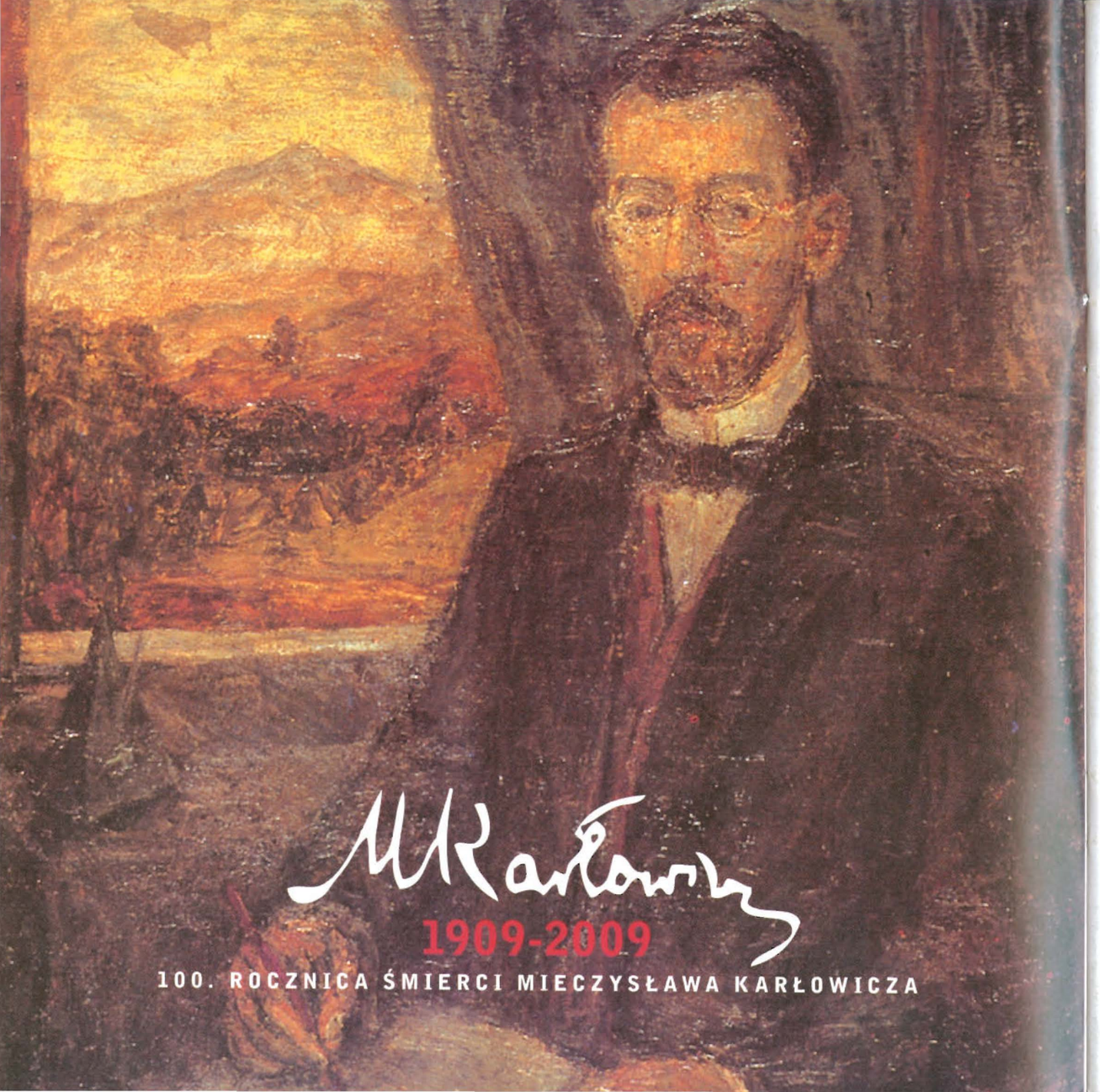
DYREKTOR NACZELNY
SŁAWOMIR PIETRAS

STANISŁAW I ANNA OŚWIECIMOWIE

wieczór baletowy do muzyki Mieczysława Karłowicza

PIEŚNI
POWRACAJĄCE FALE
STANISŁAW I ANNA OŚWIECIMOWIE
Koncert skrzypcowy A-dur, cz. II

premiera 22 maja 2009

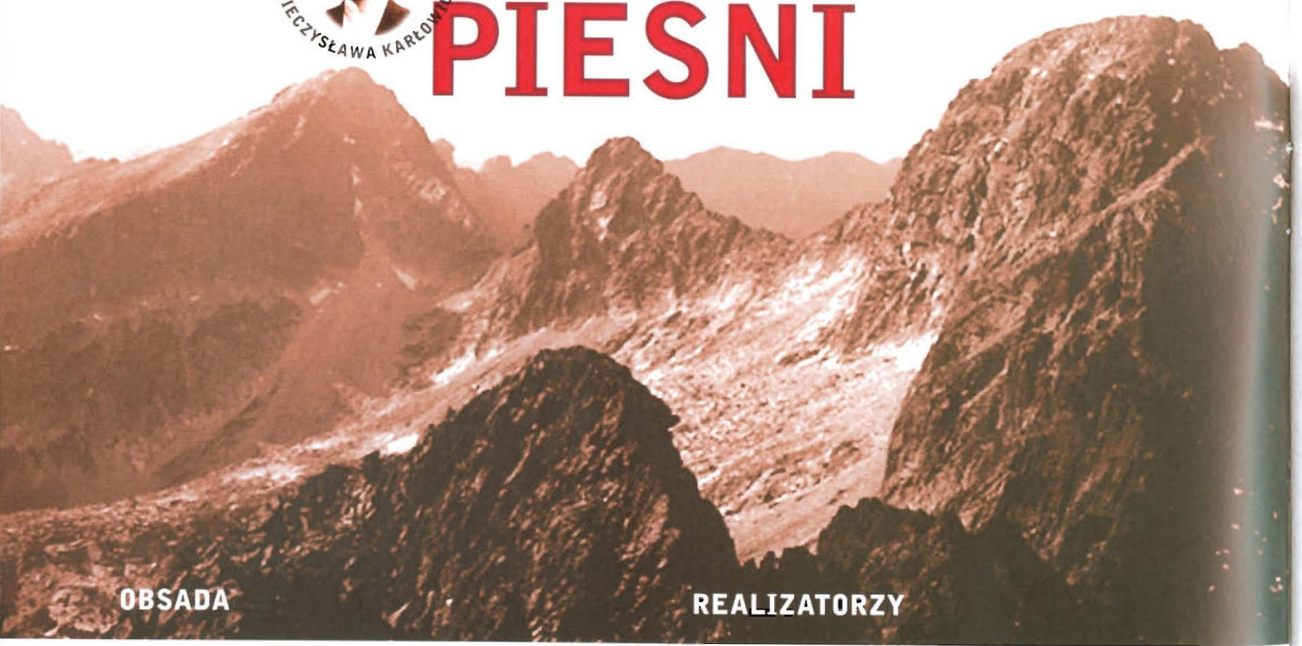


Stanisław i Anna Oświecimowie – poemat Mieczysława Karłowicza, który stał się tytułem wieczoru baletowego z muzyką tego kompozytora. W ten sposób pragniemy uczcić stulecie śmierci Karłowicza, a zarazem zwrócić uwagę na wielkość i piękno jego muzyki. Często zastanawiamy się jak potoczyłaby się historia muzyki polskiej XX w., gdyby Mieczysław Karłowicz w pełni sił twórczych doczekał późnej starości. Niestety nie doczekał.

Stanisław i Anna Oświecimowie są debiutem choreograficznym w większej formie baletowej naszej wieloletniej pierwszej solistki i utalentowanego choreografa Beaty Wrzosek. W ramach tego wieczoru powtórzymy w nowej obsadzie wybitną choreografię Emila Wesołowskiego *Powracające fale*. Natomiast impresje na temat pieśni Karłowicza powierzyliśmy talentowi Henryka Konwińskiego. Tak oto trzej poznańscy choreografowie różnych pokoleń składają hołd muzyce Karłowicza, którego przed laty wzbogacił swoją sztuką ich mistrz Conrad Drzewiecki (*Odwieczne pieśni*).

WIECZÓR BALETOWY DO MUZYKI MIECZYSŁAWA KARŁOWICZA

PIEŚNI



OBSADA

Karolina Wiśniewska
Dorota Mentrak
Marika Mudziejewska
Aleksandra Liaszenko
Marika Kucza
Katarzyna Samól

Mateusz Sierant
Arkadiusz Gumny

Szymon Komasa, Tomasz Mazur baryton
Krzysztof Kubasik wiolonczela
Mariusz Rutkowski fortepian

REALIZATORZY

choreografia
Henryk Konwiński

scenografia
Władysław Wigura

asystent choreografa
Małgorzata Połyńczuk-Stańda

Pamiętam ciche, jasne dnie	na wiolonczelę i fortepian
Przed nocą wieczną	sł. Z. Krasiński
Skąd pierwsze gwiazdy	sł. J. Słowacki
Na spokojnym, ciemnym morzu	sł. K. Przerwa-Tetmajer
Zawód	sł. K. Przerwa-Tetmajer
Zasmuconej	sł. K. Gliński
Czasem gdy długo na pół sennie marzę	sł. K. Przerwa-Tetmajer
W wieczorną ciszę	sł. K. Przerwa-Tetmajer
Śpi w blaskach nocy	sł. H. Heine
Mów do mnie jeszcze	sł. K. Przerwa-Tetmajer
Zaczarowana królewna	sł. A. Asnyk
Najpiękniejsze piosnki	sł. A. Asnyk
Z nową wiosną	sł. Cz. Jankowski
Na Anioł Pański	na wiolonczelę i fortepian
Pamiętam ciche, jasne dnie	sł. K. Przerwa-Tetmajer

Wspomnieniem, nie tak odległym, podążam tatrzańską ścieżką wiodącą z Hali Gąsienicowej, wzdłuż masywu Małego Kościelca, nad Czarny Staw.
Zatrzymuję się przy pamiątkowym kamieniu, na którym wyryto napis: NOM OMNIS MORIAR. Tu zakończył swoją wędrówkę ziemską Mieczysław Karłowicz.
NIE WSZYSTEK UMRĘ.
Nie wszystek. Dzisiaj, sto lat po owym tragicznym wydarzeniu, które jak spadający nagle kir okryło smutkiem umówione spotkania, słyszę pieśń pierwszą, drugą, kolejną i z popiołu zadumy, muzyką tych pieśni wydobywam jaśniejszą przestrzeń.
Przestrzeń spotkań, zdarzeń, drgnień obecności, poezji, świat przyjaźni, miłości, prostoty, zabawy i flirtu.
Nostalgia dźwięków opowiada mi o ulotności zdarzeń, rzeczy.
Przecież te pieśni to dzieła okazjonalne, tworzone dla przyjaciół, a przetrwały stulecie, bo ich serce bije właśnie spotkaniem człowieka z człowiekiem. W nim samym takim jakim jest w emocjach, uczuciach, pamięci.
Spoglądam jeszcze raz na kamień Karłowicza, otulony kosodrzewiną, może tą, która na trzeci dzień po znalezieniu ciała została włożona przez jego przyjaciół w śnieg jako mała gałązka, a na wiosnę zapuściła korzenie.
Idę dalej, a w sercu niosę pieśń. „Pamiętam ciche, jasne, złote dnie"...

Henryk Konwiński

PIEŚNI MIECZYSŁAWA KARŁOWICZA

BOHDAN POCIEJ

Pieśni Karłowicza znane są u nas i lubiane, tak przez wykonawców, jak i słuchaczy. Należą do kanonu polskiej pieśni romantycznej – obok pieśni Chopina i Moniuszki, największych naszych mistrzów tego gatunku. Czy jednak są należycie docenione?

Spuścizna kompozytorska Karłowicza zawiera ich 22 ukończonych, prócz tego parę naszkicowanych fragmentów. Dwie najwcześniejsze są prawdopodobnie z roku 1892, dwie ostatnie z roku 1898. Trzon twórczości pieśniowej powstał w 1896 roku, w czasie studiów w Berlinie. Później, po roku 1900, po skomponowaniu pierwszych utworów orkiestrowych (*Serenada, Koncert skrzypcowy, Biała gołąbka*), kompozytor zaniechał pisania pieśni i do tego rozdziału swojej młodzieńczej twórczości stosunek miał raczej krytyczny. Całą natomiast energię twórczą i muzyczną wyobraźnię poświęcił symfonice. Żywioł i forma poematu symfonicznego pochłonęły go bez reszty. I w tym też może różnił się od innych wielkich post-romantyków z przełomu wieków – Mahlera, Straussa, Szymanowskiego – którzy pieśń uprawiali przez całe życie, równolegle z symfoniką.

Kim był młody kompozytor piszący te *Pieśni* między 17 a 22 rokiem życia? Może parę wybranych cytatów przybliży nam bardziej jego sylwetkę. „Smukły, młody mężczyzna, który wyglądał bardzo poważnie, a jak się niebawem dowiedziałem, zwłaszcza na swój wiek poważnie: miał bowiem wówczas niespełna lat dwadzieścia. Natura w sobie zamknięta, pozornie chłodna, umysł wcześnie dojrzały, przy zdrowiu niezbyt solidnym, nad którym miał bez ustanku czuwać, był Karłowicz przy bliższym poznaniu naturą głęboko uczuciową, ale lubiącą samotność – w upodobaniach wyłączną, a nie cierpiącą pospolitości, ani nawet liczniejszego towarzystwa." (Henryk Opieński, *Ze wspomnień*, 1897).

„Leżąc tutaj na wonnej łące, w cudowny dzień lipcowy, doznałem wrażenia tak obcego mieszkańcom równin: uczucia nieograniczonej wolności. Zapomniałem o drobiazgach życia codziennego, zapomniałem o drobnych nadziejach, marzeniach, zawodach. Tutaj, wobec otaczających mię gór, czułem się tak małym, takim pyłkiem, że opanowała mię żądza dążenia do rzeczy wielkich i szlachetnych. W tej dziwnej ciszy czerpałem siły na przyszłe nieuniknione zapasy z losem i czułem, że każdy, kto by potrzebował spokoju i odpoczynku po pracy, tutaj wróciłby w jednej chwili do siebie." (Mieczysław Karłowicz: *Wycieczka na króla tatrzańskiego i na szczyt Mięguszowiecki*, „Wędrowiec", Warszawa 1985)

W przepojonej smutkiem i skargą poezji Tetmajera, w tragediach miłosnych przeżywanych przez bohaterów opowiadań Turgieniewa, w przejmującym pesymizmie filozofii Schopenhauera odnajduje Karłowicz własne rozdarcie wewnętrzne i nurtujące go problemy. W tym to nastroju komponuje w ciągu niespełna roku większość swoich *Pieśni* – wśród nich dziesięć do wierszy ulubionego poety, opiewającego tęsknotę za utraconym rajem dzieciństwa, gwiaździstym niebem, miłością i śmiercią.

Pobyt w Berlinie rozszerza horyzonty umysłowe i zainteresowania muzyczne młodego adepta kompozycji. Uczęszcza na uniwersyteckie wykłady historii muzyki, filozofii, fizyki. Pozostaje ciągle wierny swoim zainteresowaniom przyrodniczo-technicznym, zwiedza wystawy przemysłowe, chodzi na odczyty. Przede wszystkim jednak poznaje coraz to nową muzykę. Berlin jest w tym czasie areną sporu między zwolennikami Brahmsa i Wagnera. Profesor Henryk Urban, mistrz Karłowicza, jest stronnikiem obozu wagnerowskiego. Kształtującej się osobowości Karłowicza neoromantyczny styl kontynuatorów Wagnera i kompozytorów szkół narodowych – odkrywczy w dziedzinie orkiestracji i harmoniki, pełen fantazji i uczuciowej ekspresji – odpowiada niepomiernie bardziej niż zwrócony w przeszłość, klasycznie powściągliwy świat muzyki Brahmsa. Zachwyca się *VI Symfonią* Czajkowskiego, *Moją Ojczyzną* Smetany, *Dylem Sowizdrzałem* Ryszarda Straussa, którego określa w swoim sprawozdaniu muzycznym z Berlina jako „jednego z najwybitniejszych przedstawicieli kierunku postępowego muzyki niemieckiej".

W muzyce dawniejszej zachwycają go prekursorzy romantyzmu: Karol Maria Weber i Franciszek Schubert. Najbardziej jednak uwielbianym przezeń dziełem staje się *Tristan i Izolda* Wagnera (Leszek Polony: *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza*, PWM, Kraków 1986).

Pierwszy zeszyt *Pieśni* ukazał się drukiem w roku 1896, drugi w 1898. Stylistycznie *Pieśni* Karłowicza mieszczą się całkowicie w romantycznym kręgu pieśni lirycznej solowej. Patronują im głównie Schubert, Schumann, Chopin, Moniuszko, w mniejszym stopniu Czajkowski (w dwóch wcześniejszych?). Znamienny jest ów związek z tradycją romantyczną pierwszej połowy stulecia, tak żywą i mocno oddziałującą przez cały XIX wiek poprzez czerpanie bezpośrednio ze źródeł lirycznego żywiołu. Warto więc może przypomnieć tu czym była romantyczna pieśń solowa i jaką rolę odegrała w kulturze XIX wieku. Kulturę tę, w jej rejonach wyższych, współtworzą cztery głównie dziedziny: opera, muzyka fortepianowa, symfonika i pieśń właśnie. Pieśń przenika kulturę muzyczną XIX wieku od góry do dołu, obecna na wszystkich jej piętrach – od swych przejawów najprostszych, po wysublimowane utwory geniuszy pieśni. W pierwszej romantycznej połowie stulecia dwa jej najsilniejsze ogniska są w twórczości Schuberta i Schumanna.

Czym jest pieśń romantyczna w swej istocie? Jak powstaje?

Oto muzyka reprezentowana w indywidualności kompozytora, sztuka tekstu wiersza, aby go sobie podporządkować, poddać słowo poetyckie prawom muzycznej formy. Pieśń złożona ze „słowa" i „muzyki", jest przede wszystkim utworem muzycznym; o jej wartości estetycznej decydują nie walory poetyckie tekstu, ale napięcia i oddechy muzycznej frazy, uroda i oryginalność melodii, a w wyższych formach pieśni także kunsztowność harmoniczna i kontrapunktyczna tego, co melodię wspiera i dopełnia – akompaniamentu. Centrum pieśni tkwi w romantyzmie i tu należy szukać jej istoty, mając także na uwadze zakorzenienie w pieśni ludowej.

Pieśń romantyczna, której atrybutem jest źródłowa prostota – bezpośredniość przekazu i wyrazu, melodycznie naturalny, melodyjny po prostu sposób podania słowa – jest wszakże bytem artystycznym swoiście złożonym, dialektycznym owocem szczególnego współdziałania i rywalizacji dwóch rodzajów wyobraźni: poetyckiej i muzycznej. Pierwiastek poetycki – natchnienie, lotność, fantazja, fantastyczność – urzeczywistniony w słowie, trafia na grunt pierwotnej, rdzennej muzyczności. Jeśli zaś chcemy bliżej określić to elementarne poruszenie, z którego rodzi się pieśń ludowa – sedno i rdzeń pieśni romantycznej – powiemy, że jest to niezróżnicowany „pierwotny" gest muzyczny, pierwsza artykulacja muzyczności: nucenie. Słowo przychodzi nieco później, pierwotna jedność różnicuje się na „słowo" i „muzykę", słowo inicjuje, inspiruje, wywołuje, pobudza i organizuje proces komponowania. Słowo domaga się muzyki, muzyczność nierozwinięta i niezróżnicowana (potencjalna) mowy domaga się muzyczności określonej, rzeczywistej i zorganizowanej. Poezja i muzyka, niegdyś będące w nierozerwalnej jedni (grecka „trójjedyna chorea"), później w miarę rozwoju oddzielone, tęsknią odtąd jakby do siebie i ku sobie na powrót różnymi sposobami dążą, a z nich spotkań osobliwie serdecznych, żarliwych, miłosnych powstaje pieśń – ludowa i „profesjonalna". Pieśń jako wyraz muzyczności pierwotnej, aktywności muzycznej wspieranej i dookreślanej słowem. Pieśń jako forma swoiście podwójna: muzyczno-poetycka.

Pisane u schyłku stulecia *Pieśni* Karłowicza to najczystsze owoce muzycznego romantyzmu. Ich język dźwiękowy nie wykracza zasadniczo poza romantyczną harmonikę Chopina (nie sięgając Wagnera czy Straussa), pod tym względem nie zapowiadają jeszcze one przyszłego języka poematów symfonicznych z lat 1903-1909, z ich wysoce rozwiniętą, sięgającą czasem granic tonalności harmoniką. Wszelako jest w tych pieśniach jakiś ton głęboko osobisty, nuta na wskroś własna, znamię wybitnej już indywidualności. Przy całym ich tradycjonalizmie, wpływach czy zapożyczeniach, zrozumiałych na początku drogi twórczej, styl pieśniowy Karłowicza zaznacza się wyraźnie. Są to utwory wyraziste w swej romantycznej mowie dźwięków. Ich melodie wdzięczne, czułe, piękne po prostu, łatwo wpadają w ucho i utrwalają się w pamięci, tak, że nie sposób dziś czytać ich tekstów – wierszy – nie nucąc równocześnie ich melodii: wybrane przez Karłowicza wiersze Słowackiego, Krasińskiego, Asnyka, Konopnickiej, Tetmajera zdają się z jego muzyką wprost zrośnięte! I choć nie wszystkie jego pieśni są równie wysokiej klasy (dwie zwłaszcza wczesne odbijają nieco od późniejszych) większość przecież to utwory muzycznie pełnowartościowe, wzbogacające przeobfity skarbiec pieśni europejskiego romantyzmu; mimo – a może i właśnie dlatego – że Karłowicz, w przeciwieństwie do współczesnych mu Gustawa Mahlera czy Hugona Wolfa, niczego w tej dziedzinie nowego nie odkrywa, nie wytycza nowych szlaków rozwoju pieśniowego gatunku, a tylko kontynuuje – w najlepszym sensie tego słowa.

***

Teksty tych Pieśni, krótkie, przeważnie dwuzwrotkowe wiersze (ośmiowersowe), przedstawiają nam z małymi wyjątkami, sytuację znamienną dla romantycznej liryki wokalnej XIX wieku; niewspółmierność wartości poetyckiej wiersza z wartością muzycznej struktury. W większości *Pieśni* Karłowicza muzyka góruje nad tekstem słownym. Są one, z wyjątkiem może Słowackiego, na poziomie poezji średniej a czasem nawet, jak w pieśniach najwcześniejszych, poniżej tego poziomu. Posługują się skonwencjonalizowanymi środkami romantycznej stylistyki: popularnym toposem, szablonowym nieraz przyrównaniem, pretensjonalną metaforą... Poezja ta dzisiaj dla nas, w samym „suchym" czytaniu, brzmi jakoś pusto, by tak rzec „szeleści papierem". Dopiero dzięki muzyce nabiera ona prawdziwego życia.

Bywało tak przecież często i u poprzedników Karłowicza na polu pieśni, u największych jej nawet mistrzów – Schuberta, Schumanna, Brahmsa... Ileż tam tekstów sztambuchowo-konwencjonalnych, w stylistyce oklepanych, bądź przesadnie sztucznych, manierycznych! Z takiej dopiero materii poetyckiej geniusz liryczny kompozytora romantycznego zdolny jest zrobić dzieła wybitne. Oczywiście kompozytorzy romantyczni sięgają też i do poetyckich arcydzieł – Goethego, Schillera, Heinego, Eichendorfa – ale przecież wysoka ranga wiersza nie gwarantuje jeszcze wartościowej muzyki, tym bardziej, iż on sam zawiera w sobie tyle własnej poetyckiej muzyczności, że innej muzyki zgoła nie potrzebuje. A największe arcydzieła w historii pieśniowego gatunku – Schuberta i Mahlera – nie powstawały bynajmniej w unii z największymi arcydziełami poezji, ale w obszarach skromniejszych, wierszy zawsze nieco poniżej samej muzyki.

Świadczy to tylko o sile muzyki i o jej szczególnej dialektyce: pragnąc służyć słowu i wzmacniać jego artystyczną wymowę, równocześnie dąży do panowania nad nim, poddania poezji muzyce.

Młody talent kompozytorski Karłowicza dojrzewał w swoistej aurze poetyckiej Młodej Polski. Był to w literaturze naszej – otwartej jak może nigdy dotąd na literatury inne, zwłaszcza niemieckojęzyczną – i szerzej – w sztuce całej, a także w życiu artystycznym i obyczaju – czas istnego rozpętania poetyckiego i pseudopoetyckiego żywiołu. Okres ten poprzedzony bardziej „trzeźwą" poezją literackiego pozytywizmu, w *Pieśniach* Karłowicza reprezentowanego przez Asnyka, był czasem mnogości talentów przeważnie średniej miary, wśród nich paru wybitnych i wielkich indywidualności (Wyspiański, Miciński, Kasprowicz). Niezależnie od tego jak oceniamy dziś tę „epokę" i formację poetycką (ocena nigdy nie będzie tu jednoznaczna!), wspominając jej słowolejstwo, pustosłowie, przerost patetycznych gestów, nadmiar „symboliki", nadużywanie wołaczy i wykrzykników, słowotwórcze dziwactwa i manieryzmy, pseudometafizykę i pseudomistycyzm – docenić wszakże musimy to wielkie, totalne poetyckie poruszenie, pobudzenie słownej inwencji, ożywienie języka, zdynamizowanie wyobraźni. Sam Karłowicz – syn wybitnego językoznawcy, Jana – czuły na piękno poetyckiej mowy, do żywiołu Młodej Polski miał zapewne dystans. Zbyt cenił sobie dyscyplinę kompozytorskiego rzemiosła i muzycznej formy, aby dać się w tę aurę całkiem wciągnąć. Z poezji zaś wybierał zawsze to, co mu najbardziej odpowiadało dla potrzeb kompozycji muzycznej.

***

Pieśni Karłowicza to nie tylko obiecujące „zapowiedzi" przyszłych wielkich dokonań i nie tylko „próbki" wczesne wybitnego talentu, ale wyraźne już przejawy osobowości twórczej dużego formatu, ukazujące w pełni jej stronę liryczną. Karłowicz mistrz form drobnych rozmiarami, lirycznych miniatur objawia się więc najwcześniej. Natomiast druga i jak się okazało dominująca strona jego indywidualności – symfoniczno-narracyjno-dramatyczna – wymaga jeszcze pewnego czasu aby dojść do pełnej dojrzałości.

Pieśni Karłowicza to urzekające bezpośrednim pięknem owoce poetycko-muzycznego natchnienia. Wszystkie one – najkrótsze, niespełna minutowe i najdłuższe (ponad dwie minuty) – zdają się wywodzić z jednej idei liryczno-pieśniowej, jednego typu pieśni, który szczególnie upodobał sobie i rozwinął, doprowadzając do szczytów subtelności Robert Schumann (chociaż i tu właściwym twórcą jest Schubert, podobnie jak wszystkich zasadniczo typów pieśni romantycznej). Ów prawzór pieśniowy określić można jako romantyczną chwilę poetycką, którą przywołuje Faust w ostatnim swoim słowie: „Zum Augenblicke dürft ich sagen: Verweile doch, du bist so schön!" („Do lotnej chwili rzec bym mógł: trwaj nadal, jesteś piękna!") urzeczywistnianą w muzyce, w kompozycji muzycznej. Oczywiście ta „chwila" nie jest tu jeszcze skrajnym „aforyzmem" (ten spotykamy dopiero u kompozytorów Szkoły Wiedeńskiej) i nie ma jeszcze tej kondensacji późnych pieśni Hugona Wolfa. Ma ona swoje rozwinięcia, powtórzenia, przekomponowania, wariacyjne odmiany. Ale wszystko w małych rozmiarach, w oszczędności czasu, zwięzłości wypowiedzi, w całkowitym przeciwieństwie tej drugiej, rozlewnej strony romantyzmu. Są to *Pieśni* jednego zasadniczego nastroju, w swoich odcieniach często subtelnie modelowanego, nastrojowego trwania, falowania, nastrojowych uniesień i kulminacji.

Pieśni Karłowicza z lat 1895-1898 to utwory w pełni już dojrzałe. Uderzają zwięzłością wypowiedzi, klarownością nastroju, kondensacją ekspresji i, co najważniejsze, mistrzostwem formy. W tym, mistrzem najważniejszym dla młodego kompozytora jest Chopin, i to nie tyle ze swoich pieśni – wdzięcznego marginesu twórczości – ile z genialnego cyklu *Preludiów* – form krótkich, zwięzłych, maksymalnie skondensowanych.

Mistrzostwo Karłowicza polega na znakomitej ekonomii dysponowania dźwiękową substancją: motyw czołowy w partii fortepianu i jego rozwinięcie; ekspozycja frazy wokalnej i rozwijanie kantyleny śpiewu w ścisłej korespondencji z fortepianem; bezbłędne wyczucie proporcji tych dwóch zasadniczych komponentów pieśni lirycznej, a zwłaszcza tego, jaki rodzaj akompaniamentu najbardziej odpowiada danej partii wokalnej: prosty i skromny czy też bardziej kunsztowny i rozwinięty w samodzielną strukturę.

POWRACAJĄCE FALE

WIECZÓR BALETOWY DO MUZYKI MIECZYSŁAWA KARŁOWICZA

OBSADA

Natalia Trafankowska
Dominik Muśko

REALIZATORZY

kierownictwo muzyczne
Agnieszka Nagórka

choreografia
Emil Wesołowski

scenografia
Władysław Wigura

asystent choreografa
Beata Wrzosek

Powracające fale pisałem (...) starając się oddać muzyką nastroje zawarte w niżej podanym fragmencie:

Siedział głęboko zadumany, wpatrzony w martwe lodowe kwiaty na szybach. Myśli kręciły się w szarym kole bezuroczej powszedniości. Jedynie brak woli wstrzymywał go od przecięcia wstęgi życia. Nie czekało go już nic. Chwilami gorycz zaciskała mu gardło, gdy myślał o skuwającym go łańcuchu dni minionych i tych, co go jeszcze czekały. Potem zapadał znowu w odrętwienie i wpatrywał się w martwe kwiaty z lodu.
Zmęczona myśl pobiegła wstecz, daleko. I nagle, z przedziwną siłą nadpłynęły powracającą falą wspomnienia. Odżyły dni jasne, młode. Życie roześmiało się weselem i mocą. Stanęła w słońcu wiośniana postać dziewczyny, co zdawała się być mu przeznaczoną. Uprzytomnił sobie cały bezmiar szczęścia, które zdawało się takie bliskie!...
I zapatrzył się znowu w zimne kwiaty z lodu.
Lecz raz jeszcze posłał myśl swą w przeszłość. Błysnęły czarne brylanty oczu, za którymi – niepamiętny o świecie całym – rzucił się w wir pożądań, mąk i szaleństw. Gdy szpony białych rąk precz go odrzuciły, dusza jego zniweczona była na zawsze.
Odpływają rozigrane fale wspomnień, milkną stargane struny.
I siedzi znów głęboko zadumany, wpatrując się w mroźne kwiaty z lodu.

Mieczysław Karłowicz

MIŁOŚĆ I INSPIRACJE

MICHAŁ J. STANKIEWICZ

Twórczość symfoniczna Mieczysława Karłowicza stanowi główny punkt ciężkości dorobku kompozytora. To właśnie w niej upatruje się znamiona indywidualnego stylu kompozytorskiego, jaki mógł odmienić muzykę polską dwudziestego stulecia. Niestety przedwcześnie tragicznie zmarły Karłowicz pozostawił po sobie prócz 22. pieśni na głos z fortepianem i początkowych prób utworów orkiestrowych – Symfonię „Odrodzenie", Koncert skrzypcowy A-dur i sześć poematów symfonicznych. Choć okres dzielący powstanie pierwszego z nich – 1904 – i ostatniego, niedokończonego poematu, jest zbyt krótki by mówić o procesie rozwojowym kompozytora, utwory te pozwalają wierzyć w jego dalszą drogę twórczą.
Pojęcie poematu symfonicznego w programach koncertowych pojawiło się w połowie XIX w. kiedy to Franciszek Liszt niektóre ze swych utworów symfonicznych opatrzył tytułami, będącymi swoistymi programami, czy też ilustracjami do tych utworów – *Tasso, lamento e trionfo*, *Co słychać w górach*, *Orfeusz*, *Prometeusz*, *Hungaria*. Od tego momentu forma ta zdobywała coraz większą popularność w całej Europie, gdzieniegdzie rozpalając jaśniejsze ogniska – Czechy z Antonínem Dvořákiem (*Wodnik*, *Złoty kołowrotek*, *Leśny gołąb*) i Bedrichem Smetaną (*Moja ojczyzna*, *Wełtawa*), Finlandia z Jeanem Sibeliusem (*Pieśń wiosenna*, *Finlandia*), Niemcy z Ryszardem Strausem, autorem m.in. *Dyla Sowizdrzała*, *Don Kichota* i *Tako rzecze Zaratustra* czy Polska z Mieczysławem Karłowiczem. Za pierwszy polski poemat symfoniczny uważa się *Step* Zygmunta Noskowskiego (1894), lecz to właśnie dzięki Karłowiczowi gatunek ten doczekał się względnie bogatej tradycji, do której nawiązywali i inni polscy kompozytorzy – Różycki, Fitelberg, Opieński, później Szabelski i Kilar.
Programy poematów symfonicznych pochodzić mogły z literatury, malarstwa, historii, filozofii, a nawet ze wspomnień i odczuć, generalnie z pozamuzycznych źródeł. Kompozytorzy dla lepszego zobrazowania swoich dzieł często poprzedzali je krótkimi opisami, bądź też drukowali w osobnych wydawnictwach. Karłowicz będący jednak osobą dość powściągliwą w okazywaniu emocji, stronił też od wyraźnego wskazywania źródła inspiracji, ograniczając się jedynie do podawania tytułów utworów – *Powracające fale*, *Odwieczne pieśni*, *Rapsodia litewska*, *Stanisław i Anna Oświecimowie*, *Smutna opowieść*, *Epizod na maskaradzie*. Zasadę tę złamał dwukrotnie. W liście do Adolfa Chybińskiego, przed prawykonaniem *Stanisława i Anny Oświecimów* w Wiedniu, tak tłumaczył swoją decyzję: „Ponieważ łyki wiedeńskie patrzałyby na tytuł *Stanisław und Anna Oświecim* jak cielęta na świeżo malowane wrota, więc wypadnie dać na programach krotką treść legendy". Tak oto czytać w nich możemy:
„Stanisław, wychowany z dala od domu rodzicielskiego, zobaczył po raz pierwszy siostrę swą Annę jako już dorastającą panienkę. Oboje zapłonęli ku sobie gorącą miłością, ale zdając sobie sprawę z tego grzesznego uczucia walczyli z nim, lecz nadaremne.
Wówczas udał się Stanisław do Rzymu, gdzie udało mu się po długich błaganiach nakłonić Ojca Św. Do udzielenia błogosławieństwa na związek z siostrą. Gdy jednak powrócił do domu rodzicielskiego, zastał siostrę na marach.
Stanisław niedługo przeżył siostrę. Kapliczka w Krośnie kryje zwłoki kochającej się pary, która nie zaznała szczęścia na ziemi i którą dopiero śmierć połączyła."
Natomiast program *Powracających fal* opublikował kilka lat później w czasopiśmie „Scena i Sztuka", w związku z przygotowywanym koncertem we Lwowie (str. 10 niniejszego programu).
Program w utworach Karłowicza nie ma charakteru fabularnego, pozbawiony jest cech ilustracyjnych, w przeciwieństwie np. do *Dyla Sowizdrzała* Straussa. Dominują programy nie inspirowane literaturą czy innymi dziedzinami sztuki. Bezpośredniego impulsu do napisania poematu *Stanisław i Anna Oświecimowie* dostarczył jednak Karłowiczowi obraz Stanisława Bergmana, ucznia Jana Matejki, *Stanisław Oświecim przy zwłokach Anny* – choć stał się on jedynie pretekstem do czysto osobistej wypowiedzi. Zaskakującym może wydawać się fakt, że obraz ten przez historyków sztuki nie uważany jako dzieło wybitne, stał się właśnie inspiracją do napisania najpotężniejszego w strukturze ze wszystkich poematów. Owo natchnienie wypływające z płótna Bergmana wyjaśnia sam Karłowicz w liście do malarza, w którym to prosi autora o fotografię jego pracy, która zastąpić by miała starą reprodukcję opublikowaną w „Tygodniku" i przechowywaną latami przez kompozytora. Karłowicz zamierzał nawet kupić ten obraz, jednak Bergman już wcześniej przekazał pracę Muzeum Narodowemu w Krakowie, gdzie znajduje się do dzisiaj.
W trakcie pisania *Oświecimów*, Karłowiczowi z trudem przychodziło ujawnienie pochodzenia inspiracji obrazem, a nawet zdradzenie

samego tytułu. W jednym ze swoich listów pisze: „Pracuję teraz nad poematem symfonicznym większych rozmiarów, który nosić ma tytuł *Stanisław i Anna Oświecimowie* (ale o tym proszę nikomu nie wspominać!)". W innym zaś wspomina tylko o „miłości dwojga kochanków o historycznych imionach – jakby polskiej trawestacji *Romea i Julii*". Jedynie swojemu przyjacielowi Grzegorzowi Fitelbergowi wyjawia, jak wielkie wrażenie pozostawił na nim ów obraz.

Wręcz wzorcowym przykładem programu szczególnie jasno wyrażającego idee artystyczne są *Odwieczne pieśni*. Tutaj oprócz nazwy całego cyklu, pojawiają się tytuły poszczególnych części: *Pieśń o wiekuistej tęsknocie, Pieśń o miłości i śmierci, Pieśń o wszechbycie*. Mogą one stanowić bardzo ważny element w przybliżeniu postawy filozoficznej Karłowicza. Podczas studiów w Berlinie zapoznał się dokładnie z rozprzestrzeniającym się po całej Europie ruchem Młodych Niemiec, z filozofią Arthura Schopenhauera i Fryderyka Nietzschego. Tutaj właśnie poznaje dzieła Wagnera i Ryszarda Straussa. *Odwieczne pieśni* wyraźnie świadczą, że myśli zawarte w dziełach epoki Karłowicz z całym ich bagażem wprzęgał do swojej twórczości. Fragment artykułu *Po młodym śniegu*, który Karłowicz napisał w 1907 r. uważany jest za program *Odwiecznych pieśni*:

„Gdy jednak zasłony spadną i błysną modre oczy stawów, gdy rozrumienią się śniegi, a turnie odetchną świeżym wiatrem wschodnim – wtedy jakaś tajemnicza, olbrzymia dłoń wyciąga się do mnie z wyżyn górskich, chwyta i porywa z sobą. I gdy znajduję się na samym wierzchołku, sam, mając jedynie lazurową kopułę nieba nad sobą, a naokoło zatopione w morzu równin zakrzepłe bałwany szczytów – wówczas zaczynam rozpływać się w otaczającym przestworze, przestaję się czuć wyosobnioną jednostką, owiewa mnie potężny wiekuisty oddech wszechbytu. Tchnienie to przebiega przez wszystkie fibry mej duszy, napełnia ją łagodnym światłem i sięgając do głębin, gdzie leżą wspomnienia trosk i bólów przeżytych, goi, prostuje i wyrównywa. Godziny, przeżyte w tej półświadomości, są jakby chwilowym powrotem do niebytu; dają one spokój wobec życia i śmierci, mówiąc o wiecznej pogodzie roztopienia się we wszechistnieniu."

Program ten świadczy o metafizycznej orientacji filozoficznej Karłowicza. Poza nim żaden z kompozytorów tego okresu w swojej twórczości nie przedstawił tak jasnego świadectwa na więź z ideologią Młodej Polski. Pojawia się w niej odbicie koncepcji Schopenhauera i Wagnera, typowy dla Tetmajera tatrzański panteizm. Elżbieta Dziębowska w monografii Karłowicza zwraca uwagę, że miłość jest tematem, który uporczywie powraca w programach poematów symfonicznych kompozytora. Jest to miłość owiana tęsknotą, niosącą z sobą rozgoryczenie, miłość przewijająca się w formie wspomnień, jakby niezrealizowane marzenie. Można by genezę tego typu miłości przypisać młodopolskiej atmosferze, ale pewne poszlaki wskazują na rys autobiograficzny. W programach trzech poematów *Powracające fale, Stanisław i Anna Oświecimowie, Epizod na maskaradzie*, powtarza się temat miłości o wybitnie osobistym, retrospektywnym charakterze, dalekim od mistycznego zabarwienia, jakie miało miejsce w *Odwiecznych pieśniach*.

WIECZÓR BALETOWY DO MUZYKI MIECZYSŁAWA KARŁOWICZA

STANISŁAW I ANNA OŚWIECIMOWIE

oraz Koncert skrzypcowy A-dur, cz. II

OBSADA

Anna
Aleksandra Liaszenko
Karolina Wiśniewska

Stanisław
Mateusz Sierant
Taras Szczerban

Franciszkanin / Śmierć
Dominik Muśko
Marcin Rolczyński

Matka
Dominika Babiarz
Dorota Mentrak

Ojciec
Michał Kaczmarczyk

Papież
Andrzej Płatek

koryfeje, zespół baletowy

Patrycja Piekutowska
skrzypce

REALIZATORZY

kierownictwo muzyczne
Agnieszka Nagórka

choreografia
Beata Wrzosek

scenografia
Mariusz Napierała

STRESZCZENIE

PROLOG

Anna przegrała swoje zmagania z nietolerancją. Jest umierająca. Tęskni za Stanisławem, jak on za nią, ale zwiastun śmierci czuwa i zbiera już swój plon. W rękach Stanisława pozostał jedynie szal Anny – wspomnienie ukochanej.

SCENA 1

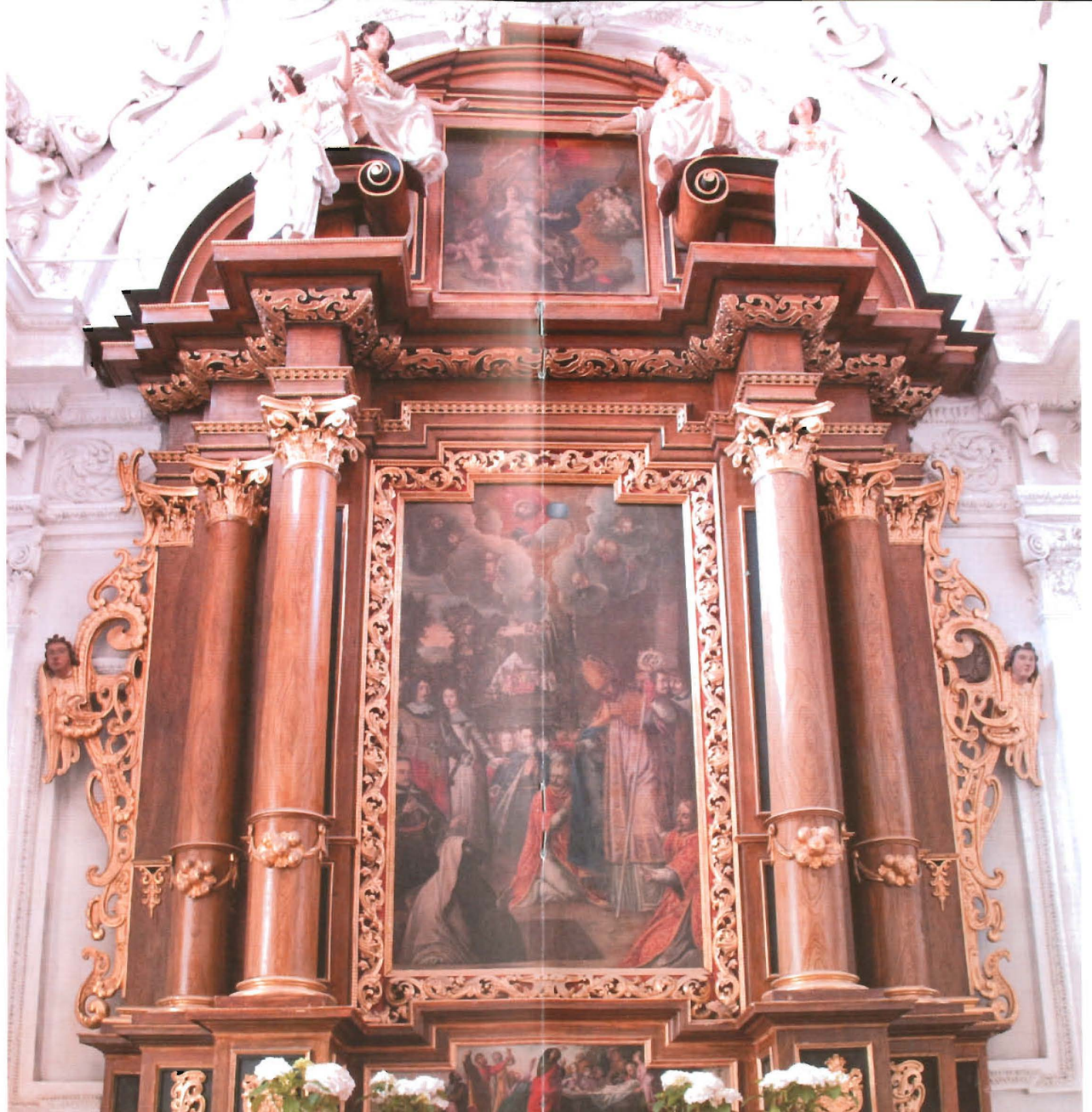
W domu Oświecimów trwa oczekiwanie na powrót Stanisława po wielu latach nieobecności. Ojciec, Anna i jej Matka zaprosili z tej okazji przyjaciół. Jest wśród nich spowiednik domu Franciszkanin, który jak fatum czuwa nad rodziną. Przybycie Stanisława jest dla wszystkich wielką radością, zwłaszcza dla Anny, zdominowanej dotąd surową opieką duchownego. Stanisław przywiózł dziewczynie szal z dalekiej podróży. Jest pod urokiem nie znanej mu siostry z drugiego małżeństwa Ojca. W niej także budzi się jakaś niepojęta bliskość wobec przybysza z dalekich stron. Pozostają sami, gdy rodzice zapraszają gości do stołu.

SCENA 2

Stanisław i Anna poddają się wzajemnej fascynacji. Nie potrafią traktować się jak brat i siostra. Rodzi się między nimi prawdziwe uczucie i opanowuje ich bez reszty, wzbudzając niepokój otoczenia.

SCENA 3

Dla ich miłości nie może być akceptacji. Ojciec i Matka są zrozpaczeni, wokół panuje oburzenie. Stanisław żegna Annę w nadziei, że tylko w Rzymie uzyska zrozumienie i akceptację dla związku z przyrodnią siostrą.



SCENA 4

Anna czuje się całkowicie osamotniona, odrzucona przez najbliższych. Targają nią wyrzuty sumienia. Trwa bezradna wobec nieuchronnego losu.

SCENA 5

Franciszkanin jest teraz panem sytuacji. Bo chociaż Anna z nadzieją szuka u niego wsparcia duchowego, to przecież on wyznacza w tym domu zasady moralne. Tu nie ma zrozumienia dla grzesznej miłości, może być tylko potępienie. Inaczej niż w Rzymie, gdzie Stanisław uzyskuje błogosławieństwo Papieża.

SCENA 6

Wyrzuty sumienia jak złowrogie mniszki doprowadzają Annę do rozpaczy. Franciszkanin nie jest już dla niej nadzieją lecz gwarantem klęski. Kara jest nieunikniona, a spowiednik to zwiastun śmierci.

SCENA 7

Anna umiera. Na nic zdała się papieska dyspensa wobec tępej nietolerancji. Powracający z Rzymu Stanisław zastaje Annę na marach. Próbuje walczyć ze śmiercią, ale ta jest niezłomna i prowadzi już swój rytuał. Rozpacz Stanisława jest bezgraniczna. Pozostało mu jedynie czułe wspomnienie ukochanej.

pch

Ołtarz w kaplicy Oświęcimów, kościół oo.Franciszkanów w Krośnie

STANISŁAW I ANNA OŚWIĘCIMOWIE

PAWEŁ CHYNOWSKI

LEGENDA I RZECZYWISTOŚĆ

„Jeżeli Francija szczyci się grobowcem Abelarda i Heloizy, jeżeli Włochy z chlubą pokazują szczątki Laury i Petrarki, to i nasza kraina pochwalić się może miejscem spoczynku dwojga kochanków, do których życia dziwniejsze jeszcze przewiązane było zdarzenie. Jest to przez wędrowców licznie odwiedzany grób Stanisława i Anny z Kunowy Oświecimów, brata i siostry, lecz oraz najwierniejszych kochanków, którzy padli ofiarą swej stałej i niezachwianej miłości." Tymi słowami XIX-wieczny etnograf Zegota Pauli, jako jeden z pierwszych, rozpoczął zapisywanie starego już wówczas podania ludowego, osnutego wokół krośnieńskiego grobowca rodziny Oświęcimów. W kilkadziesiąt lat później – zwracając się do słuchaczy, którym nad muzykę czystą łatwiej przyswajać kompozycje opatrzone programem literackim – lapidarne streszczenie owej romantycznej legendy nakreślił Mieczysław Karłowicz. Przypisywał je naturalnie swemu wspaniałemu poematowi symfonicznemu *Stanisław i Anna Oświecimowie*, którego muzyka posłużyła nam za kanwę widowiska baletowego.

W pierwodruku partytury tego utworu czytamy: „Stanisław, wychowany z dala od domu rodzicielskiego, zobaczył po raz pierwszy siostrę swą Annę jako już dorastającą panienkę. Oboje zapłonęli ku sobie gorącą miłością, ale zdając sobie sprawę z tego grzesznego uczucia walczyli z nim, lecz nadaremnie. Wówczas udał się Stanisław do Rzymu, gdzie udało mu się po długich błaganiach nakłonić Ojca Św. do udzielenia błogosławieństwa na związek z siostrą. Gdy jednak powrócił do domu rodzicielskiego, zastał siostrę na marach. Stanisław niedługo przeżył siostrę. Kapliczka w Krośnie kryje zwłoki kochającej się pary, która nie zaznała szczęścia na ziemi, i którą dopiero śmierć połączyła." Historycy wielokrotnie dementowali wszelkie dane przytaczane przez rozliczne wersje krośnieńskiej legendy. Poświęcali tej sprawie swój czas i pióra: Karol Szajnocha, Jan Załuski, Wiktor Czermak i inni. Robili co mogli, by z zasłużonej dla Rzeczypospolitej Wazów osoby Stanisława z Kunowy Oświęcima, „dworzanina Najjaśniejszego Władysława IV, króla polskiego i szwedzkiego", zdjąć podaniowe pomówienie o kazirodztwo. Ale choć odtworzyli przy tym przebieg działalności publicznej i rodowód Stanisława (milcząc niestety na temat jego życia osobistego), choć całkowicie wykluczyli możliwość podróży Oświęcima do Rzymu przed śmiercią Anny i starali się zaprzeczyć pozostałym podaniowym sugestiom – nie mogli przecież podważyć faktu zasadniczego dla narodzin i żywotności staropolskiej opowieści ludowej: kaplica w Krośnie oraz wspólny grobowiec rodzeństwa Oświęcimów istniały i istnieją do dnia dzisiejszego, przyciągając liczne rzesze wycieczkowiczów.

Anna Oświęcimówna

Pobudowana przy lewej nawie XIV-wiecznego kościoła franciszkanów, nakładem Stanisława Oświęcima i w roku śmierci jego siostry Anny (1647), budowla ta przyciąga swą wczesnobarokową krasą architektoniczną i sztukaterią. W niej zaś – ogromne portrety rodziny Oświęcimów, zaś w krypcie grobowej – okienkami opatrzone, ustawione obok siebie pośrodku dwie trumny: Anny i Stanisława. Wchodzącemu do kaplicy rzuca się w oczy łaciński napis, wyryty przed wejściem – niezwykły i pobudzający wyobraźnię. Fundator wyznaje w nim m.in.: „wieczności i cieniom świętej pamięci szlachetnej Anny z Kunowy Oświęcimówny, najukochańszej siostry, najsmutniejszy brat Stanisław z Kunowy Oświęcim (...) na znak wiecznej i śmiercią nawet niezatartej miłości i smutku..." I tu odżywa legenda.

Stanisław Oświęcim

My jednak powróćmy jeszcze na moment do historii. Tę zaś w dużej mierze zawdzięczamy samemu Stanisławowi Oświęcimowi, autorowi głośnych w swoim czasie dzienników z lat 1643-1651. Odnalezione w połowie XIX wieku, choć niekompletne, rzucają pełniejsze światło nie tylko na życie polityczne i codzienne epoki. Są podstawą drobiazgowego miejscami życiorysu naszego bohatera, i to w okresie szczególnie nas interesującym, bo w latach 1643-1646, poprzedzających bezpośrednio śmierć jego przyrodniej siostry Anny. Opracował te pamiętniki i wydał w 1907 roku dr Wiktor Czermak (*Stanisława Oświęcima Dyaryusz, 1643-1651*), opatrując je obszerną przedmową. Badaniom tego naukowca zawdzięczamy udokumentowany rodowód Oświęcimów i uzupełnienia w życiorysie Stanisława. We wstępie do swego wydania diariusza dr Czermak rozstrzygnął także problem prawidłowej pisowni nazwiska Oświęcimowie (nie zaś Oświecimowie!), wyjaśniając zarazem przyczynę błędnych zapisów. [Tu jednak, w przypadku powszechnie znanego tytułu poematu symfonicznego Karłowicza, a także cytatów z wcześniejszej literatury, zachowuję pisownię oryginałów.]

Pochodzili więc XVII-wieczni Oświęcimowie ze starego rodu Radwanów, a byli – jak się przypuszcza – ruskimi przesiedleńcami z czasów Kazimierza Wielkiego. Pierwszą wzmiankę pisaną związaną z ich nazwiskiem znaleziono pod rokiem 1459, zaś w latach sześćdziesiątych XV wieku należeli oni do średniej szlachty, zamieszkałej w powiecie pilzneńskim województwa sandomierskiego. Choć pisali się „z Kunowy" (wsi położonej 6 km na wschód od Biecza), ich stałą siedzibą w początkach XVII wieku były Siedliska pod Pilznem. Od 1613 roku natomiast, za sprawą spadku po senatorze Jerzym Mniszchu, zajmowali dwór we wsi Potok, 7 km na północny zachód od Krosna. Tam urodziła się i zmarła przedwcześnie Anna. Tam też rozgrywać się miały owe legendarne wypadki, przenoszone później przez niektórych XIX-wiecznych pisarzy do pobliskiego zamku w Odrzykoniu, który – od dawna już w ruinie – wybitnie pasował do umiejscowienia w nim takiej romantycznej opowieści.

Ojciec Stanisława, Florian z Kunowy, urodził się w 1574 roku. Prowadził żywot spokojny, oddawał się gospodarstwu i zasłynął z hojności w rozdawaniu mienia między ludzi. W ciągu swego

76-letniego życia był trzy razy żonaty i pozostawił po sobie przynajmniej dziewięcioro dzieci. Nasz Stanisław – najstarszy z rodzeństwa, urodzony nie wcześniej niż w 1606 roku – był synem pierwszej żony Floriana – Reginy Ślaskiej z Karlic. Anna zaś, urodzona prawdopodobnie w 1626 roku, przyszła na świat jako pierworodna córka z trzeciego małżeństwa Floriana, który w pięćdziesiątym roku życia związał się z dużo młodszą od siebie Barbarą z Szamotów pod Warszawą.

Pierwsze trzydziestolecie życia Stanisława pozostaje dla historii tajemnicą. Opierać się tu jedynie można na przypuszczeniach. Urodzony w Siedliskach, tam spędził najpewniej dzieciństwo, przenosząc się później z rodzicami do Potoku. Kiedy przyszła na świat Anna, on dochodził pełnoletności, którą młodzian osiągał wtedy w 24 roku życia. Na lata 1626-1637 przypadać więc musiały początki jego kariery rycerskiej i dworskiej. Tak też można wnioskować z wielce enigmatycznych aluzji do przeszłości zawartych w diariuszu Stanisława. Pierwsza pewna o nim wiadomość na kartach pamiętników dotyczy bowiem roku 1637, kiedy to uczestniczy już w poselstwie Władysława IV do Wiednia po królową Cecylię Renatę, pozostając prawdopodobnie w służbie hetmana Stanisława Koniecpolskiego.

Z rodziną Koniecpolskich związany jest Stanisław Oświęcim co najmniej do roku 1646, dorabiając się z czasem urzędu marszałka dworu Stanisława Koniecpolskiego, sprawowanego w latach 1643-1646. Uprzednio jednak, jak mniema Czermak, odbywać musiał szereg podróży zagranicznych jako towarzysz Aleksandra Koniecpolskiego – syna swego chlebodawcy, zdobywającego w latach 1638-1642 zagraniczne wykształcenie. Odwiedził wtedy Stanisław najpewniej Niemcy, Włochy, Francję i Belgię, choć nie ma potwierdzenia tych wędrówek w jego diariuszu. W roku 1643 jest już jednak z całą pewnością w kraju, w służbie u Koniecpolskich. W lipcu zaś tego roku odwiedza nawet rodzinny Potok, by uczestniczyć w ślubie i weselu jednej z sióstr swych – Katarzyny. Czy właśnie wówczas 37-letni wtedy Stanisław zobaczyć miał po raz pierwszy siostrę swą Annę, 17-letnią naonczas pannę?

Co jednak z jego podróżą do Rzymu po błogosławieństwo Ojca Świętego? Była i podróż, ale do Paryża, z kolejnym poselstwem Władysława IV, po kolejną jego żonę – Marię Ludwikę. Wielomiesięczna i męcząca, trwała od połowy 1645 roku do marca roku 1646, przynosząc Stanisławowi sympatię przyszłej królowej Polski i uznanie Władysława IV. Gdy zmarł bowiem hetman Koniecpolski i wygasł tym samym związek urzędowy Oświęcima z jego wieloletnim chlebodawcą, właśnie kandydatura naszego bohatera brana była ponoć pod uwagę przez króla, rozglądającego się za ochmistrzem dla swego młodocianego wówczas syna. I tylko śmierć królewicza rozwiała plany Władysława, wróżące Stanisławowi dalszy awans w karierze dworskiej.

Nim spotkał go ten zawód, po śmierci hetmana Stanisława Koniecpolskiego, w drugiej połowie roku 1646 częściej niż kiedykolwiek bywa Oświęcim w swym potockim dworze. Z przerwami na krótkie pobyty w Krakowie i Warszawie. Gdy wraca 22 grudnia, by spędzić z rodziną święta Bożego Narodzenia – spotyka go tu smutek szczególnie dotkliwy. Jego ukochana siostra Anna jest ciężko chora, a w trzy tygodnie później, 13 stycznia 1647 roku, kończy życie wśród wielkich cierpień.

Śmierć Anny boleśnie wstrząsnęła Stanisławem, czego nie ukrywa zresztą na kartach diariusza. Okryła smutkiem „wszytką okolicę i sąsiadów, którzy jako za żywota przystojność jej i urodę kochali, tak i po śmierci bez przystanku ciało nawiedzali, życząc ją jeszcze i umarłą widzieć, dlaczego i okno się musiało w trumnie wyrznąć". Wkrótce też, z nadejściem wiosny, sprowadza Stanisław do pobliskiego Krosna architekta cesarskiego Wincentego Petroniego oraz sztukatora Baptystę Falkoniego, dla zaprojektowania, pobudowania i przystrojenia wspomnianej kaplicy Oświęcimów w kościele franciszkanów. Prace te, zakończone jeszcze następnej zimy, nadzoruje osobiście, wydając odpowiednie dyspozycje. W życiu publicznym zaś pojawia się ponownie dopiero pod koniec 1648 roku, uczestnicząc w elekcji Jana Kazimierza na Woli pod Warszawą.

Lata następne upływają naszemu bohaterowi u boku rodziny Lubomirskich. W 1650 roku, towarzyszy koniuszemu wielkiemu koronnemu Aleksandrowi Michałowi Lubomirskiemu w pielgrzymce do Rzymu, zakończonej jednakże w Wenecji z powodu choroby magnata. Wkrótce po powrocie Stanisława do kraju umiera jego ojciec Florian, w grudniu 1650 roku. W rok później raz jeszcze wędruje do Rzymu z Lubomirskim, ale finał tej wyprawy nie jest już znany. Podobnie jak i wydarzenia następnych czterech lat jego życia.

W roku 1655 pojawia się ponownie na kartach swego pamiętnika, tytułując się już „łowczym ziemi sanockiej" i dożywotnio „dworzaninem Jego Królewskiej Mości". Tym razem pozostaje na usługach marszałka Jerzego Sebastiana Lubomirskiego, pełniąc m.in. rolę jego wysłannika do szwedzkiego generała Wittemberga w okupowanym Krakowie. W rok później służy jeszcze w dywizji Lubomirskiego przeciw Szwedom, a we wrześniu 1657 roku umiera, przeżywszy uprzednio krwawy, wyniszczający najazd Rakoczego na Polskę i zrównanie z ziemią rodzinnego Potoku przez siedmiogrodzkie wojska.

Tyle głoszą dokumenty i domniemania ich badacza, dr Wiktora Czermaka. Skąd więc owa legenda – oszczercza wobec Stanisława – jak twierdzą historycy, a z fascynacją podejmowana przez artystów i literatów epok następnych.

Jest w życiorysie Stanisława Oświęcima szereg kart pustych, wydarzeń niepewnych i momentów niewyjaśnionych. Wielką niewiadomą pozostaje całe życie osobiste naszego bohatera, który wyłania się z kart swego diariusza jako człowiek bez reszty niemal pochłonięty dążeniami do społecznego awansu i dworskiej kariery. Równie – a kto wie, czy nie bardziej niż dla nas – tajemniczą postacią musiał on być za życia dla środowiska, z którego wyrósł, dla mieszkańców Potoku, Krosna i okolic. Jego kariera dworska i podróże zagraniczne wzbudzały zapewne liczne komentarze wśród bliskich i znajomych z dzieciństwa. Rzadkie jego wizyty w potockim dworze odbijać się musiały echem po okolicy, a iście magnacki dowód uczucia dla zmarłej siostry – krośnieński grobowiec – zadziwiał, utrwalając pamięć o nim i jego rodzinie. Plotki parafialne i ludowe interpretacje minionych wydarzeń nabierały z czasem wymiaru autentycznych opowieści. Te zaś rozprzestrzeniały się coraz dalej i dalej, przenoszone przez pielgrzymów i wędrownych bajarzy. Z czasem legenda znana już była w całej Galicji, a gdy Wojciech Bogusławski w 1798 roku prezentował we Lwowie *Romea i Julię* Szekspira w przeróbce Merciera i pod tytułem *Groby Werony* – oba motywy zbiegły się zapewne w społecznej świadomości, awansując lokalne bajania ludowe do rangi preromantycznych doniesień literackich.

Pierwszą z odnalezionych wzmianek o tragicznej miłości Oświęcimów zawdzięczamy „Gazecie Lwowskiej" z 1812 roku (nr 155). W tym samym roku podjęło również ten temat lwowskie czasopismo „Vaterländische Blätter", a nieco później zamieścił legendę Rudolf v. Jenny w swym wiedeńskim przewodniku dla podróżnych. Z czasem chwycili za pióra współpracownicy „Rozmaitości Lwowskich" (1826, 1827, 1831), „Oesterreichisches Archiv" (1833), „Słowianina" (1836, 1840), „Przyjaciela Prawdy Chrześcijańskiej" (1837), „Czasopisma Ossolińskich" (1838), „Przyjaciela Ludu" (1838) i innych periodyków epoki romantyzmu. Ukoronował zaś owe publikacje wspomniany już Żegota Pauli, zamieszczając legendę i reprodukcje krośnieńskich portretów Anny i Stanisława w swych *Starożytnościach galicyjskich* (Lwów 1840). I rozpętał tym kilkuletnie poszukiwania, badania oraz dyskusję historyków na temat niedorzeczności rozprzestrzenianych pogłosek o rodzeństwie Oświęcimach, rozegraną na łamach „Gazety Lwowskiej" i „Czasu". Historia, choć stanowcza, była już jednak bezradna wobec staropolskiej legendy. Ta bowiem zdobywała serca, a kto żyw rozczytywał się w romantycznej opowieści Stanisława Jaszowskiego *Stanisław z Kunowey i Anna księżniczka Oświęcimska*, drukowanej na łamach „Rozmaitości Lwowskich" w 1826 roku, a później wydanej w *Powieściach historycznych polskich* tego pisarza (Lwów 1829). Popularność zdobywał „poemat dramatyczny w pięciu oddziałach" Mikołaja Bołoza Antoniewicza *Anna Oświęcimówna*, wydany w Lipsku (1856) i po raz drugi w Wiedniu (1873), zilustrowany przez samego Artura Grottgera. Pod koniec XIX wieku motyw przedostał się również do malarstwa polskiego za sprawą ucznia Matejki – Stanisława Wojciecha Bergmana i jego obrazu *Stanisław Oświęcim przy zwłokach Anny Oświęcimówny*, za który otrzymał nawet artysta dyplom i złoty medal krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w 1888 roku. Rok 1907 przyniósł zaś dzieło najwspanialsze i znacznie przewyższające swą rangą wszystkie dotychczasowe kreacje artystyczne krośnieńskiej legendy – poemat symfoniczny *Stanisław i Anna Oświecimowie*.

BALET DO MUZYKI KARŁOWICZA

Cała twórczość symfoniczna Mieczysława Karłowicza nasycona jest głęboką treścią, pozostającą zawsze w ścisłej więzi z przeżyciami emocjonalnymi kompozytora. Nad jego muzyką unosi się duszna atmosfera smutku i melancholii, rezygnacji wobec nieuchronnego przeznaczenia. Uporczywie powraca w każdym utworze motyw tragicznej miłości, wskazując niezbicie na pewną tajemnicę życiorysu Karłowicza, przez szereg lat skrywaną lub bagatelizowaną, a mającą jeszcze większy wpływ na twórczość tego nieprzeciętnie wrażliwego kompozytora, niż modernistyczna filozofia. Tajemnicą ową, ujawnioną na dobrą sprawę dopiero przez Henryka Andersa w publikacji *Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach* (Kraków 1960), a podjętą już zupełnie otwarcie przez Elżbietę Dziębowską w monografii artysty z 1970 roku, była nieszczęśliwa młodzieńcza miłość 20-letniego kompozytora do swej 17-letniej ciotecznej siostry, Ludwiki Śniadeckiej. Uczucie to, jak twierdzi przyjaciel Karłowicza, „rozgoryczyło młodego kompozytora", utkwiło boleśnie w jego wspomnieniach i miało zapewne niemały udział w tak szczerym, subiektywnym przeżyciu legendy o Oświęcimach.

„Legenda o miłości Stanisława i Anny Oświęcimów pobudziła mnie do napisania poematu orkiestrowego pod tym właśnie tytułem" – pisał 17 czerwca 1907 roku do wspomnianego wyżej malarza, Stanisława Bergmana – „a stało się to w znacznym stopniu za sprawą wspomnień, jakie zachowałem o dziele Pańskim". „Będzie to opowieść o miłości dwojga kochanków o historycznych imionach – jakby trawestacja *Romea i Julii* – jednak ze znacznymi zmianami" – donosił dwa miesiące wcześniej Adolfowi Chybińskiemu. „Do wybrania tego tematu skłoniła mię tragiczna piękność legendy o nieszczęśliwej miłości brata i siostry" – zwierzał się Bolesławowi Domaniewskiemu w pierwszych dniach czerwca. Krótko potem, 27 listopada poemat był zinstrumentowany, a 27 kwietnia 1908 roku odbyło się jego prawykonanie w warszawskiej Filharmonii pod dyrekcją samego kompozytora.

Z latami utwór uznano nie tylko za najwyższe osiągnięcie artystyczne Mieczysława Karłowicza, ale i za najdoskonalsze (przed Szymanowskim) polskie dzieło symfoniczne. Poemat zdobył sobie popularność u słuchaczy, a jego program ideowy intrygował i intryguje do dzisiaj – jak opowieść o miłości Oświęcimów.

Czemu więc – spyta ktoś – zarówno legenda, jak i jej muzyczna impresja, tak długo czekały na zainteresowanie choreografii? Dlaczego Anna i Stanisław nie zdobyli wcześniej naszych scen baletowych, choć tak bliscy pozostają Szekspirowskim kochankom, królującym na scenach tanecznych świata? Jak to się stało, że przez dziesięciolecia zmagań choreografii z muzyką niescenicznią – programową i absolutną, poemat Karłowicza pozostawał nie tknięty przez polskich choreografów?

Legendarny dramat miłosny rodzeństwa z Krosna fascynował zapewne wielu naszych twórców baletowych i niejeden chyba wsłuchiwał się pod tym kątem w muzykę Karłowicza. Sprawa nie była jednak prosta. Treści literackie w poematach symfonicznych kompozytora nie mają bowiem charakteru fabularnego, a ich muzyka pozbawiona jest w zasadzie ilustracyjnego nastawienia do tematu. Trudno więc było opowiadać lub rozgrywać choreograficznie dramat Oświęcimów z wykorzystaniem 24-minutowego utworu Karłowicza, zaś na próbę metaforycznej impresji baletowej choreografia nasza zbyt małe wciąż miała doświadczenie.

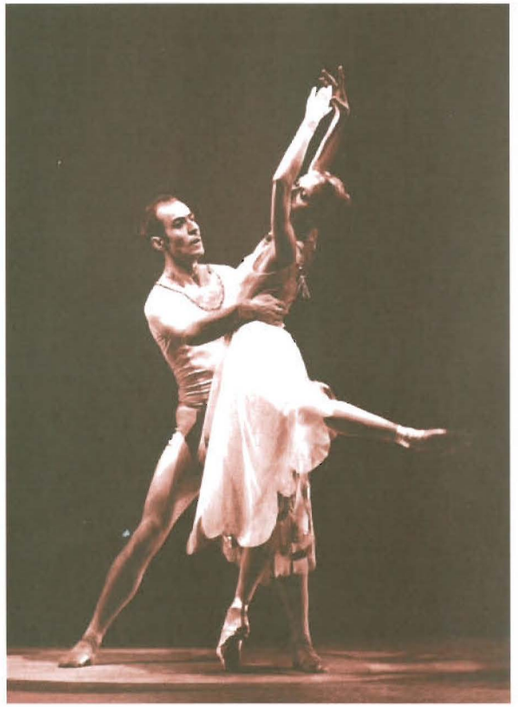
Były i inne przyczyny, dla których przez szereg lat sceny baletowe starały się trzymać z dala od muzyki tego kompozytora. Karłowicz nie ukrywał niechęci do muzyki ilustracyjnej i scenicznej, broniąc się przed precyzyjnym programowaniem swoich poematów. Nie słuchał tych, którzy próbowali nakłonić go do skomponowania dzieła muzycznego dla teatru. W swych wypowiedziach natomiast najwyżej cenił muzykę absolutną. Zawsze starał się zresztą przemawiać do wyobraźni słuchacza, nigdy – widza.

Jakby na potwierdzenie takiego stanowiska kompozytora, już pierwsze próby wprowadzenia jego muzyki na scenę baletową zakończyły się niepowodzeniem. Interpretacja tańcem programu *Rapsodii litewskiej* w choreografii Jana Cieplińskiego i scenografii Stanisława Jareckiego w poznańskim Teatrze Wielkim (premiera: 22 września 1923) zeszła z repertuaru po siedmiu przedstawieniach. *Smutna opowieść* natomiast, ukazana przez Cieplińskiego na scenie poznańskiej w formie pantomimy baletowej, zakończonej samobójczą śmiercią bohatera (premiera: 25 stycznia 1924), wzbudziła ostre zarzuty krytyki muzycznej i nie doczekała nawet czwartego wykonania. Trudno się temu dziwić. Choreografia polska dopiero raczkowała wówczas, oszołomiona echami Diagilewowskiej rewolty artystycznej, a racje muzyki były zwykle dla naszej krytyki najsilniejsze, nie dopuszczając nawet odrobiny wyrozumiałości dla interesujących i ambitnych poczynań artystycznych Zespołu Jana Cieplińskiego w latach 1922-1924.

Niepowodzenia Cieplińskiego odstraszyły nasze zespoły baletowe od muzyki Karłowicza na całe dziesięciolecia. W końcu, 29 grudnia 1951 roku, Stanisław Miszczyk zaryzykował w Warszawie kompozycją choreograficzną *Serenady* Karłowicza. Dobre oceny, jakie wywołał ten pierwszy po wojnie polski balet neoklasyczny, i to do muzyki rodzimej, nie ośmieliły jednak innych choreografów do zainteresowania się twórczością symfoniczną Karłowicza. Dopiero lata siedemdziesiąte miały wprowadzić jego muzykę do repertuaru naszych zespołów baletowych.

W 65. rocznicę śmierci kompozytora, z *Odwiecznymi pieśniami* w wersji choreograficznej (w scenografii Jerzego Krechowicza) wystąpiła Janina Jarzynówna-Sobczak z Baletem Opery Bałtyckiej (premiera: 9 lutego 1974). Ambicją choreografki była – jak się wydaje – próba odzwierciedlenia filozofii tryptyku symfonicznego (sygnalizowanej przez Karłowicza tytułami poszczególnych części) czysto formalnymi środkami choreograficznymi, komponowanymi z respektem dla tematów muzycznych utworu i ich nasilenia wyrazowego. I choć kompozycja taneczna nie udźwignęła ciężaru gatunkowego muzyki, to droga obrana przez Jarzynównę wydaje się godną uwagi.

W zupełnie innym kierunku poszedł Conrad Drzewiecki, realizując z Krzysztofem Pankiewiczem (scenografia) *Odwieczne pieśni*



Ewa Pawlak i Wiesław Kościelak, *Serenada*, chor. Henryk Konwiński, Teatr Wielki w Poznaniu, 1981

w Polskim Teatrze Tańca (premiera: 25 lutego 1975). I tym razem zetknęliśmy się z filozoficzną interpretacją programu kolejnych „pieśni" symfonicznych, osadzoną jednakże w fabularnym przebiegu dziejów pierwszej rodziny biblijnej – Adama, Ewy, Kaina i Abla. Kompozycja tańca osiągnęła tu rzadkiej urody śpiewność i płynność ruchową, stając się przekonywującą konkretyzacją emocji dostarczanych przez muzykę. Balet Drzewieckiego zrealizowany został również w filmowej wersji przez Grzegorza Lasotę (1975).

I tak oto dobrnęliśmy do *Stanisława i Anny Oświęcimów* – spektaklu, który stał się kolejną próbą wprowadzenia muzyki symfonicznej Mieczysława Karłowicza do polskiego repertuaru baletowego.

Próba to tym trudniejsza, że przyświecała jej jednak idea kreowania baletu fabularnego, którego forma pozostawać miała w możliwie wszechstronnej zgodzie z wykorzystaną muzyką, zaś treść starała się respektować motyw staropolskiej legendy.

Na pomysł wykorzystania poematu *Stanisław i Anna Oświecimowie* dla potrzeb przedstawienia baletowego wpadłem jako początkujący publicysta baletowy w 1971 roku, a wkrótce potem zainteresowałem nim młodego dyrektora Opery Wrocławskiej Sławomira Pietrasa. W kilka miesięcy później do grona entuzjastów tej idei dołączyła jako choreograf Teresa Kujawa, obejmująca właśnie kierownictwo tamtejszego zespołu baletowego. Z inicjatywy dyrektora Pietrasa scenariusz baletu zamówiło u mnie Ministerstwo Kultury i Sztuki. Przygotowałem libretto wykraczające nieco poza ramy poematu symfonicznego. Postanowiłem więc sięgnąć szerzej do dorobku Karłowicza, włączając do baletu także jego *Epizod na maskaradzie*. Tak pomyślany balet, z wykorzystaniem obu poematów symfonicznych, zaplanowany został w repertuarze Opery Wrocławskiej. A na efekt artystyczny prapremiery oczekiwał już warszawski Teatr Wielki, zainteresowany przeniesieniem *Stanisława i Anny Oświęcimów* do swojego repertuaru.

Ale plany, jak to bywa... Zmieniły się i w tym przypadku. Realizację prapremiery we Wrocławiu nieoczekiwanie przesunięto, a po przeniesieniu się dyrektora Pietrasa do Polskiego Teatru Tańca zrezygnowano z niej całkowicie. Tymczasem Warszawie nie zabrakło odwagi i w końcu prapremiera nowego polskiego baletu odbyła się 4 kwietnia 1976 roku w stołecznym Teatrze Wielkim – w choreografii Witolda Grucy i scenografii Andrzeja Majewskiego. Główne role nieszczęsnych kochanków kreowała niezapomniana para utalentowanych debiutantów: Ewa Głowacka i Waldemar Wołk-Karaczewski. Balet warszawski pokazywał to przedstawienie także m.in. podczas swoich prestiżowych występów na scenie moskiewskiego Teatru Bolszoj.

W 1992 roku Witold Gruca zrealizował *Oświęcimów* raz jeszcze z zespołem Opery Bałtyckiej. Teraz zaś sięgnęła do tego tematu i muzyki utalentowana choreograficznie Beata Wrzosek, realizując w Poznaniu balet według własnej koncepcji dramaturgicznej, z dołączeniem do tytułowego poematu symfonicznego Karłowicza fragmentu jego *Koncertu skrzypcowego A-dur*. Można i tak, i na wiele innych sposobów, bo w końcu najważniejsze jest by ta przepiękna opowieść miłosna żyła na polskiej scenie baletowej, poruszając nas do głębi za sprawą muzyki Karłowicza.

POBIŁA NAS MIŁOŚĆ

TRWAŁOŚĆ LEGENDY O STANISŁAWIE I ANNIE OŚWIĘCIMIACH W LITERATURZE

STEFAN DRAJEWSKI

Stanisław Jaszowski, mało znany pisarz doby romantyzmu, w dyskusji o romansie sentymentalnym pisał w 1820 roku: „my w porównaniu z innymi narodami prawie żadnych nie posiadamy romansów", co nie było do końca prawdą, bo jak twierdzi Ryszard Przybylski, badacz epoki, „ten typ prozy właśnie w tych latach rozkwitł u nas niebywale". Ba, sam Jaszowski sześć lat później opublikuje na łamach lwowskich „Rozmaitości" powieść epistolarną pod tytułem *Anna i Ferdynand z Kunowa Oświęcim*, która jest tego nurtu najlepszą egzemplifikacją (wersji książkowej nada tytuł *Stanisław z Kunowy i Anna księżniczka Oświęcimska*).

Rozkwit romansów sentymentalnych, fascynacja baśniami i podaniami ludowymi w pierwszym okresie romantyzmu wyjaśnia poniekąd zainteresowanie twórców oryginalną legendą Anny i Stanisława Oświęcimiów, brata i siostry, reprezentantów starego rodu drobnej szlachty wrośniętej głęboko w Podkarpacie, którzy zapałali do siebie niesiostrzanym uczuciem.

Każdego, kto znalazł się w kościele franciszkanów w Krośnie i stanął przed wejściem do kaplicy rodzeństwa, musiał intrygować napis łaciński, który w dosłownym tłumaczeniu brzmi: „(...) na wieczną zbożną pamiątkę, szlachetnej Annie z Kunowy Oświęcimównie, najukochańszej siostrze, wielce żałosny i stroskany brat Stanisław z Kunowy Oświęcim (...) na znak wiekuistej miłości, którą i sama śmierć nie przerwała, pogrążony w smutku i żalu; również swoim przodkom, sobie i potomnym następcom, tę kaplicę jako dom modlitwy dla żywych, grób zaś jako miejsce wiecznego spoczynku dla umarłych, od fundamentu wystawił w roku od urodzenia Pańskiego 1647". To oryginalne epitafium korciło do snucia domysłów i przypuszczeń. I trudno się dziwić, że niemalże natychmiast po wybudowaniu kaplicy grobowej narodziła się legenda. Głosi ona, że Anna i Stanisław zakochali się w sobie i nie bacząc na więzy krwi postanowili się pobrać. Niestety, na przeszkodzie stała religia katolicka. Wtedy Stanisław zadecydował, że w szacie pokutnej uda się do Rzymu z prośbą, aby papież wydał dyspensę zezwalającą na

Regina Śląska z Karlic

zawarcie rodzeństwu małżeństwa. Papież wzruszony tą historią pobłogosławił młodego mężczyznę i wyraził zgodę na ślub. W tym czasie Anna czekała na ukochanego lub wiadomość od niego. Od tego momentu historia przybiera różne warianty zakończenia. Jedno głosi, że Stanisław po powrocie z pielgrzymki zastał siostrę – narzeczoną na łożu śmierci i sam wkrótce zmarł z rozpaczy. Drugi wariant mówi, że Anna umarła ze wzruszenia na wieść o dyspensie. W trzeciej wersji Anna zmarła z tęsknoty i braku wiadomości od brata. Wreszcie, krążyła także opowieść, w której Stanisław wcale nie udał się do Rzymu, za to matka Anny, kobieta bardzo pobożna, uznała, że lepsza od małżeństwa rodzeństwa będzie śmierć córki i podała jej truciznę.

ILE W TYM PRAWDY? ILE ZMYŚLENIA?

Stanisław był najstarszym synem Floriana i Reginy ze Śląskich. Urodził się najprawdopodobniej w Siedliskach po 1605 roku, natomiast Anna przyszła na świat w 1626 roku z trzeciego małżeństwa Floriana z Barbarą Szamocianką. Stanisław otrzymał wykształcenie domowe, ale uczęszczał także do Kolegium w Jarosławiu. Następnie poświęcił się służbie dworskiej na dworze Władysława IV. Brał udział w orszaku poselskim do Wiednia po Cecylię Renatę, pierwszą żonę króla, a następnie do Paryża po Marię Ludwikę. W latach 1638 – 1642 towarzyszył Aleksandrowi Koniecpolskiemu, synowi hetmana, w podróżach po Europie. Był na elekcji Jana Kazimierza i dwukrotnie podróżował do Rzymu, ale dopiero w 1650 i 1651 roku. Niewiele wiadomo o Annie, poza tym, że zmarła na początku 1647 roku najprawdopodobniej na tyfus. Stanisław Oświęcim po śmierci siostry zapisał w swoim *Diariuszu*: „wszystką okolicę i sąsiadów, którzy jako za żywota przystojność jej i urodę kochali, tak i po śmierci bez przestanku nawiedzali, życząc ją jeszcze i umarłą widzieć, dla czego i okno się musiało w trumnie wyrznąć".

Florian z Kunowy

Brat przeżył siostrę dziesięć lat. Kazał się pochować obok niej w krypcie kaplicy w Krośnie.

Historycy próbowali odkłamać legendę. Największe zasługi na tym polu położyli: Karol Szajnocha, Jan Załuski i Wiktor Czermak, który doprowadził nawet do wydania drukiem *Stanisława Oświęcima Dyaryusz, 1643-1651*. Dziennik bohatera legendy niewiele wniósł jednak do jej wyprostowania, ponieważ oponenci zarzucali, że są w nim „dziury", że autor nie jest do końca szczery w swoich zapiskach... Historia przegrała z legendą, która najpierw zainspirowała publicystów a potem pisarzy.

ROMANTYCZNE INCESTY

Nieco później legendą zainteresowali się pisarze. Jako pierwszy kazirodczą miłość Anny i Stanisława opisał wspomniany już Stanisław Jaszowski. W epistolarnej powieści *Stanisław z Kunowy i Anna księżniczka Oświęcimska* pozostaje bardzo wierny legendzie i traktuje ją bardzo serio. Zamienił jednak miejsce akcji. Przeniósł ją z dworku rodzinny Oświęcimiów w Potoku na zamek w Odrzykoniu, wprowadził epizod z konkurentem do ręki Anny i poboczny wątek miłosny przyjaciela Stanisława – Wacława Kazanowskiego i przyjaciółki Anny – Julii Ponkowskiej. Dzięki temu rozszerza się perspektywa miłości rodzeństwa. Niestety, Jaszowski nie znalazł uzasadnienia dla kazirodczej miłości i absurdalnej zgody na małżeństwo Anny i Stanisława. Autor powieści odwołuje się do zrządzenia Boga i społeczności ludzkich żyjących w stanie pierwotnej natury: „Bóg – pisze Stanisław do Anny – nie darmo zapewne wzniecił w sercu moim uczucie ku tobie, nie darmo zażegnał je płomieniem najgorętszej miłości, jak nie darmo zaszczepia w duchu człowieka żądzę do lepszego bytu, do lepszej szczęśliwości za grobem (...). Słyszałem i czytałem w opisach podróżników, że są szczęśliwe krainy, gdzie ludzie żyją w stanie natury i gdzie miłość nasza nie byłaby występkiem. (...) Ojciec Święty umiał zgłębić serce moje, poznał czystość

Barbara z Szamotów

miłości mojej i mocą, jaką ma tutaj na ziemi, pozwolił nam żyć ze sobą".

Jaszowski wpisał się w ten nurt literatury romantycznej odwołującej się do motywu incestu – miłości brata i siostry – w nawiązaniu do „powrotu do natury", do obyczajów ludzi pierwotnych lub wschodnich. Wcześniej podobnie postąpili Chateaubriand w opowiadaniach *René* i *Atala*, powieści *Natczez* i autobiograficznym *Pamiętniku zza grobu* oraz Schiller w dramatach *Mutatis mutandis* i *Oblubienicy z Messyny*.

Romantyzm chętnie odwoływał się do motywu kazirodztwa. W *Listach perskich* Montesquieu temat ten został swobodnie wkomponowany w opowiadanie o miłości Apheridiona i Astarty. W *Manfredzie* Byrona miłość głównego bohatera do siostry została zespolona z morderstwem i stanowi dodatkowy motyw jego postępowania, ale nie najważniejszy. W literaturze polskiej tego czasu temat miłości brata do siostry odnajdziemy w poemacie Stefana Garczyńskiego *Wacława dzieje*.

Ludwik Zieliński, autor opowiadania *Oświęcimowie*, zapewniał, że oparł się na faktach i dokumentach. Tymczasem przypomina ono – jak pisze Adolf Marczak – „mało wybredne romanse sensacyjno-awanturnicze". Kochankowie występują jako rodzeństwo przyrodnie i to na drugim planie. Na pierwszy wysuwa się tajemniczy i demoniczny Włoch, siniore Antonio, który wkradł się w łaski Oświęcimów, by zdobyć majątek i rękę Anny. Kiedy panna nie uległa nakazowi matki wyrzeczenia się miłości do brata, Włoch za zgodą pobożnej rodzicielki otruł Annę. Śmierć ta pociągnęła samobójstwo matki. Po powrocie Stanisława z Rzymu Włoch został zdemaskowany i ukarany.

Artystycznie najlepiej wykorzystał legendę Zygmunt Kaczkowski w powieści *Murdelio* Stanowi ona co prawda tylko epizod, ale za to wprowadza ciemny ton, który zaciąży nad losami bohaterów. Nieczuja, jeden z głównych bohaterów powieści, w drodze do Tarnowa zatrzymał się w Krośnie i poszedł do franciszkanów zobaczyć

Ruiny zamku w Odrzykoniu

groby legendarnych kochanków: „Poszedłem na miasto, bo Krosno jest to piękne miasteczko: stare, bo ma jeszcze od Ludwika Węgierskiego przywileje, bo ma wiele starożytnych pamiątek. Pomiędzy innymi są tam pod kościołem oo. Franciszkanów trumny obojga Oświęcimiów, brata i siostry, którzy zapłonąwszy do siebie nieczystym ogniem, chcieli się pobrać i na to już dyspensę od Ojca św. dostali, ale Bóg jednak tej zgrozy nie dopuścił i przed ślubem jeszcze zabrał oboje z tego świata. Powiadali mi, że ich ciała leżą tak całkowicie do dziś dnia, jakby dopiero wczoraj były pochowane, więc mnie ciekawość wzięła ten cud boski zobaczyć". Przewodnikiem Nieczui po klasztorze był tajemniczy mnich Murdelio, który tak skomentował los, jaki spotkał kochanków: „za kazirodztwo poczęte w myśli Bóg nie tylko zabrał z tego świata, ale nie dał nawet zgnić ich ciałom, ażeby były przykładem światu, że sakramenta święte pochodzą od Boga". Niestety, *Murdelio* jako przykład polskiej powieści gotyckiej, nie dorównuje kunsztem *Mnichowi* Lewisa, w której miłość kazirodcza – choć nieuświadomiona, łączy się z morderstwem.

Temat Oświęcimiów pojawia się również w poezji romantycznej, głównie na zasadzie ornamentu. Ale w kilku przypadkach stanowi temat główny i jedyny. Miłość Anny i Stanisława dwukrotnie poruszyła Annę Liberę-Krakowiankę. W poemacie *Anna i Stanisław Oświnimy* poetka próbuje oddać rozterki i tragizm postaci. Lirycznoepicki poemat przesiąknięty jest romantycznym smutkiem, zadumą nad fatalizmem ludzkiego życia. Ten poetycki zapis legendy tym różni się od innych jej wariantów, że nie poznajemy zakończenia. Adolf Marczak pisze: „Ujmując w artystyczny kształt tę samą odmianę podania, nie opowiada jedynie do końca losów Stanisława, których tragicznego epilogu pozwala się domyślać czytelnikowi na wzór bohatera *Marii* Malczewskiego":

Taka blada czy słaba? więc z cicha nieśmiele
Usta swe na czoło jej składa
A czoło tak zimne jak marmur w kościele
I oko w głąb twarzy zapada.
Umarła! – zająknął okropnie straszliwie,
Spienionego dosiadł rumaka.
Zginął i, płakał gdzie? – o tego nikt nie wie.
Koń wrócił ze szmatą czapraka.

W nieco późniejszym sonecie zatytułowanym *Oświęcimy* Libera-Krakowianka wraca do Odrzykonia i Krosna. W opisie kaplicy grobowej poetka wprowadza elementy grozy, a ostatniej strofy nie powstydziliby się nawet dwudziestowieczni turpiści:

Biedna dziewico Anno, cóż się z tobą dzieje?
Twe lica zsiniały na weselne gody,
Czy została choć garstka prochu z twej urody?

Poetyckie realizacje Libery-Krakowianki są o wiele ciekawsze niż wiersz *Groby Oświęcimiów* Jakuba Zakrzewskiego, który nie wyszedł poza wierszowaną i zrytmizowaną wersję legendy:

Po dniach wielu pielgrzym wraca,
Nim pozyskał, już utraca,
W cóż mu jego trud?
Panna młoda leży doma
Taka blada, nieruchoma,
A trumna u wrót!

Cichym żalem na pogrzebie
Brat zapłakał – siostra w niebie,
Też i mnie w ten ślad!
Po dwóch leciach już w kaplicy
Psalm śpiewają zakonnicy,
Szepce pacierz dziad.

Rymy jak u księdza Baki. Ckliwy sentymentalizm pozbawiony jakiejkolwiek refleksji.

Uprawdopodobnieniu legendy poświęcił się Mikołaj Bołoz Antoniewicz, sposobiąc ją na scenę. Jego pięcioaktowy poemat dramatyczny *Anna Oświęcimówna* odbiega nieco od znanej nam już fabuły. Główni bohaterowie nie są rodzeństwem. W trakcie odsłaniania tajemnic rodzinnych okazuje się, że Stanisław jest tylko stryjecznym bratem Anny. Antoniewicz wprowadził na scenę – podobnie jak Jaszowski w powieści – postać Łaszcza, konkurenta do ręki bohaterki legendy oraz drugorzędny wątek romansowy pomiędzy Zuzanną Podlodowską i Wacławem Wiśniewieckim. Zgodnie z romantyczną modłą akcję przeniósł na odrzykoński zamek, wprowadził sporo scen zbiorowych z udziałem służby i szlachty... Dramat trafił na scenę. Premiera odbyła się 16 grudnia 1865 roku w Krakowie, a w tytułowej roli wystąpiła Helena Modrzejewska (dramat grany był również w Poznaniu podczas gościnnych występów teatru krakowskiego). Po premierze w „Czasie" recenzent pisał: „Pomimo wad, jakie pod względem estetycznym zarzucić utworowi można, na scenie daleko lepsze aniżeli czytany robi wrażenie. Dowiodło tego wczorajsze przedstawienie, które chociaż miało za treść rzecz poważną i trwało do wpół jedenastej godziny, przecież utrzymywało do końca w wytężeniu uwagę publiczności, nie nużąc jej tak na niektóre nawet komedie w tegorocznym wyborze sztuk na naszej scenie".

BAROKOWY UROK KAPLICY

Wydawało się, że temat Oświęcimiów zniknie z literatury, bo został wyeksploatowany przez romantyków. Tymczasem w 1926 roku pojawiło się w serii „Biblioteczki historyczno-geograficznej" opowiadanie Wandy Melcer-Rutkowskiej zatytułowane *Tragiczna miłość Oświęcimiów*. Narratorem jest student Domejko, który podczas zwiedzania kaplicy Oświęcimów w Krośnie spędza w niej noc. Podczas bezsennych rozmyślań doznaje halucynacji. Staje się mimowolnym świadkiem sądu historyków nad przywoływanymi z grobów kochankami. Z zeznań Anny i Stanisława układa się barwna opowieść o dziejach ich życia i miłości. Autorka posługuje się fragmentami *Dyaryusza* Oświęcima i tekstami publicystów dziewiętnastowiecznych, którzy próbowali odkłamać legendę. Niestety, opowiadanie nie wyszło poza ramy literatury popularnej.

W dwudziestowiecznych realizacjach literackich motywu Anny i Stanisława Oświęcimiów na plan pierwszy wysuwa się nie tyle historia kazirodczej miłości, ile kaplica grobowa. To ona inspiruje. W tym miejscu warto wspomnieć, że jest dziełem dwóch Włochów: architekta Wincenzo Petroniego i sztukatora – Giovanniego Battisty Falconiego. Kaplica została wzniesiona na planie kwadratu, nakryta kopułą, zwieńczona latarenką. Głównym elementem kaplicy jest ołtarz z 1890 roku z obrazem św. Stanisława wskrzeszającego Piotrowina. Uwagę zwracają naturalnej wielkości obrazy Anny i Stanisława Oświęcimiów i mniejsze najbliższej rodziny. W podziemiach kaplicy znajdują się groby rodzeństwa Anny i Stanisława.

Jacek Kolbuszewski pisze w książce zatytułowanej *Cmentarze*, że Stanisław Oświęcim „kazał zostawić w trumnie otwarte okienko, by można było i po jego zgonie patrzeć na jej długo jeszcze nieprzemijającą urodę". Badacz kultury funeralnej zauważa w innym miejscu, że „jej zwłoki nie ulegały rozkładowi". Jerzy Mycielski, historyk sztuki, uważa kaplicę Oświęcimów za jedno z najpiękniejszych dzieł polskiego baroku, przekazanych nam przez XVII wiek. Nie da się ukryć. Nawet dziś robi ona wrażenie. Najpierw naturalnej wielkości portrety Anny i Stanisława. Portret romantycznej siostry-kochanki zaintrygował Mieczysława Jastruna:

Pamiętam, pod wypukłymi aniołami skłębionego baroku
kaplicy.
To właśnie tu: portret kobiety.
Młoda, w robronie, w srebrnej sukni bufiastej.
Spływa jedwabna jesień włosów, miedź żywa.
Spojrzenie oczu wielkich, nierozumnych, co lśnią jak woda
przez metal lat z płaskiego czasu z brzozowej kory popękanego
obrazu.
W wypukłościach piersi wspomnienie letnich dni, wzięte na
pszczół żmudne skrzydła.

Portret widziany w kaplicy, uświadamia upływ czasu i wyzwala wyobraźnię, która prowadzi podmiot liryczny w zamierzchłe czasy, do dworu, w którym bohaterka uwieczniona na portrecie wiodła beztroskie życie:

Kiedyś w alei głębsze stały cienie od lip.
Koń zrywał się z wędzidła.
Dwór pełen szumu sukien i woni płóciennej.
Krok pana, kiedy przechodzi przez dom.
Kiedyś uśmiech wzgardliwy i zamknięte drzwi dla nędzy.
Zgina się chłop pańszczyźniany. I chłopca włosy blond, i psy
włochate, i stąpanie wartownika z kołatką po śliskich cieniach
nocy. Kto zamknął słowika w klatce? Kto podpatrzył, gdy naga

Ilustracja Artura Grottgera

szłam brzegiem wieczoru, by zgasić swa nagość gorącą?
Obraz jak okręt wjechał w czas nieżywy i płaski zamiast
odkryć ląd nowej miłości.

Kaplica Oświęcimiów nie uszła uwadze Mirona Białoszewskiego, który tak ją zobaczył w *Balladzie krośnieńskiej*

Wieczorem głaz baroku
kapucyńskiego rudzieje.
Kopuła Oświęcimiów:
to welon jarzy się smutny
nad trumien dwóch lamentem,
nad portretami kochanków
w białych wieńcach płaskorzeźb

Nieco inaczej widzi nieszczęśliwych kochanków Bogdan Ostromęcki. Jego wyobraźnię inspiruje muzyka Mieczysława Karłowicza i kaplica krośnieńska. Poeta w wierszu *Stanisław i Anna Oświęcimowie* zauważa, że miłość może być trudna i co najważniejsze nie mamy wpływu, kiedy nas dopada. Nie obroni nas przed nią żadna tarcza. Czasami krzywdzimy swoją miłością najbliższych:

Kochankowie
ułożeni na sosnowych wzgórzach

nierychliwą podnoszą powiekę

i wdychają żywiczny dym
z ciężkich głowni
powoli
odrzucają woskowe zwłoki

kiedy w kaplicach cicho zadymka złota mży

Złamane są nasze tarcze
jak topór
uderzyła w nie miłość

porażone w nas rodu nadzieje

pobiła nas miłość
jak piorun

Kochankowie
ułożeni na wezgłowiach zwęglonych
lubości wyklętej

których ciała
stuła z czarnej słomy związała

Kiedy dopalą się lichtarze
jako muzyka

gdy zdmuchnie mi cię śmierć
z mych skroni

z twych włosów
złoty śnieg

jako muzyka

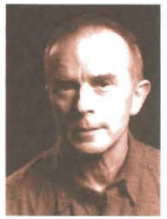
będzie trwało światło

Legendy o miłości nic nie pokona. Odrodzi się w sztuce. Tak jak legenda o Annie i Stanisławie, którzy na przekór wszystkim się kochali. Na nic zdały się zabiegi historyków, którzy tę miłość próbowali odkłamać. Ona okazała się silniejsza. I jak pisze Adam Lizakowski w wierszu opublikowanym w 2007 roku: „W dzisiejszych czasach poemat o miłości / niemożliwy – tylko – erotyk".
Annę i Stanisława połączyła nie miłość, ale śmierć. Nikt nigdy nie dowiedział się naprawdę, na ile łączyło ich uczucie braterskie, na ile coś więcej. Przetrwali w legendzie ustnej i pisanej, ujętej w powieść epistolarną, powieść gotycką, wiersze pisane kunsztowną oktawą lub rymami częstochowskimi... „Legenda ta jest w polskiej literaturze – zauważa Elżbieta Stankiewicz – bardzo odosobniona. Pomysł niebraterskiej miłości między rodzeństwem występuje w pieśniach i bajkach w innej funkcji – kochankowie nie wiedzą o łączącym ich pokrewieństwie. Genezy naszego podania należy więc szukać w faktach, które stały się materiałem opowieści". Przeanalizowane utwory literackie i rozważania historyków badających życie Stanisława Oświęcima, nie wyjaśniają genezy legendy. I w tym tkwi jej urok. Tą jej tajemniczością, cudownością i niezwykłością zachwycili się najpierw romantycy a potem późniejsi twórcy.

Agnieszka Nagórka

Absolwentka Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie dyrygentury prof. Antoniego Wita. Trzykrotnie brała udział w kursach dyrygenckich dla wyróżniających się studentów dyrygentury, prowadząc Narodową Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach. Od 2001 prowadzi działalność koncertową występując gościnnie z orkiestrami filharmonicznymi w kraju oraz w prestiżowych salach za granicą (m.in. Konzerthalle w Bambergu, Konzerthaus we Freiburgu, Casino w Bazylei) z programami symfonicznymi jak i operowymi. W 2002 związała się z Teatrem Wielkim w Poznaniu. Premiera *Fausta* Antoniego Księcia Radziwiłła, wraz z Adamem Hanuszkiewiczem i Franciszkiem Starowieyskim, była jej debiutem na poznańskiej scenie operowej. Na swojej drodze współpracowała również z Mariuszem Trelińskim (*Andrea Chénier* Umberto Giordano), Grzegorzem Jarzyną (*Così fan tutte* Wolfganga A. Mozarta) oraz solistami: Małgorzatą Walewską, Agnieszką Wolską, Piotrem Nowackim, Dariuszem Stachurą. W Teatrze Wielkim w Poznaniu dyryguje spektaklami operowymi, m.in. *Normą* Vincenzo Belliniego, *Wolnym strzelcem* Carla M. von Webera, *Così fan tutte* W.A. Mozarta. Premiera baletu *Sen nocy letniej* Feliksa Mendelssohna pod jej kierownictwem muzycznym zainaugurowała VII Festiwal Hoffmannowski w 2007 roku. Wraz z Wiesławem Ochmanem przygotowała cykl koncertów „Polscy tenorzy pamięci Jana Kiepury" prezentowanych w warszawskiej Filharmonii Narodowej. W sierpniu 2008 zdobyła II nagrodę na IV Międzynarodowym Konkursie Dyrygentów Operowych „Luigi Mancinelli" w Orvieto we Włoszech.

Henryk Konwiński



Wywodzi się z Poznania i środowisko artystyczne tego miasta uformowało jego rozumienie sztuki i wrodzoną wrażliwość. W początkach swojej kariery, jako utalentowany solista tańczy z takimi gwiazdami baletu jak: Olga Sawicka, Barbara Karczmarewicz, Władysław Milon i Edmund Koprucki. Pracuje pod kierunkiem tak wyśmienitych baletmistrzów jak Feliks Parnell, Stanisław Miszczyk, Eugeniusz Papliński, Jerzy Gogół, Teresa Kujawa, Witold Borkowski, Conrad Drzewiecki, który ma duży nieprzeceniony na pojmowanie przez H. Konwińskiego tańca i współczesnej sztuki choreograficznej. Zadebiutował jako choreograf w studenckim teatrze „Nurt", gdzie współpracując z reżyserem Januszem Nyczakiem zrealizowali prapremierę *Operetki* Gombrowicza. Podejmuje współpracę z Telewizją Poznańską i Operą Bałtycką. Następnie osiada na Śląsku. *Nocą Walpurgii w Fauście* Gounoda w 1971 r. rozpoczyna Henryk Konwiński swoją niezwykle owocną współpracę z ówczesnym dyrektorem Opery Śląskiej Napoleonem Siessem. Przedstawienie otrzymuje najwyższe ogólnopolskie oceny, a *Noc Walpurgii* została uznana przez krytyków za wybitną; podobne oceny otrzymuje wkrótce *Aida* zrealizowana w tym samym zespole. Na scenie Opery Bytomskiej debiutuje jako choreograf baletem *Stworzenie świata* z muzyką A. Pietrowa. Zaistnieje również wtedy jako reżyser operowy – twórca cieszącej się powodzeniem przez długie lata *Traviaty* i *Salome*, a także *Giocondy*, *Madame Butterfly*, *Così fan tutte*, *Czarodziejskiego fletu*, *Strasznego dworu*, *Ernaniego*, operetek *Hrabina Marica*, *Wesoła wdowka*. Pierwszy okres pobytu w Bytomiu owocuje w podróże stypendialne i cenne laury w tym nagrodę na I Ogólnopolskim Konkursie Baletowym w Łodzi. Odbywa podróże do Addis Abeby i Hawany, gdzie spotyka się z Alicją Alonso. Przebywa na stypendium w Het Nationale Balet w Amsterdamie. W Nederlands Dans Theater (Haga), uczestniczy w pracach zespołu Bejarta w Brukseli, doskonali swój warsztat w Petersburgu i w Indiach (Delhi). W 1978 r. powraca do Poznania, by objąć kierownictwo baletu. Z tego czasu na szczególną uwagę zasługuje *Romeo i Julia* Prokofiewa z udziałem Olgi Kozimali i Małgorzaty Polyńczuk w roli Julii. W 1981 r. wraca do Bytomia do Opery Śląskiej i ten okres, przynosi wiele imponujących osiągnięć, m.in. *Ad Montes* do muzyki Wojciecha Kilara. Według Henryka Konwińskiego najważniejsze jego choreografie to *Stworzenie świata* Pietrowa, *Romeo i Julia* Prokofiewa oraz *Mandragora* Szymanowskiego w Poznaniu, *Wariacje na temat Franka Bridge'a* Brittena, (w Bytomiu, a potem w Warszawie w Teatrze Wielkim), *Epitafium na śmierć Szymanowskiego*, *Stabat Mater*, *W górę w dół* i *Ad Montes – Balety Tatrzańskie* do muzyki W. Kilara. Henryk Konwiński w roli choreografa i reżysera potrafi uporać się z każdą materią muzyczną, świadczą o tym jego *Zemsta Nietoperza*, *Bal w Savoy'u*, *Kram z Piosenkami*, *Zielony Gil* czy jego choreografia i ruch sceniczny w spektaklach: *Skrzypek na dachu*, *Cabaret*, *Pocałunek Kobiety Pająka*, *Rocki Horror Schow* w Teatrze Rozrywki w Chorzowie, czy *Evita* w Gdyni, *Kordian* i *Iwona Księżniczka Burgunda* w Sosnowcu oraz *Krzesła* w Katowicach. Henryk Konwiński jest laureatem największej ilości „Złotych masek" na Śląsku, Lauru ZAIKSu za całokształt pracy oraz nagród Wojewody i Marszałka Śląskiego za wybitne osiągnięcia artystyczne.

Emil Wesołowski

Tancerz, choreograf, pedagog. Ukończył Państwową Szkołę Baletową w Poznaniu. W 1966 zaangażował się do Opery Poznańskiej. W 1973 opuścił operę wraz z innymi tancerzami Conrada Drzewieckiego i został solistą, a w 1976 pierwszym solistą Polskiego Teatru Tańca. Stworzył tam szereg kreacji w choreografii Conrada Drzewieckiego. Współpracował jako pedagog z poznańską szkołą baletową, prowadził zajęcia baletmistrzowskie w Polskim Teatrze Tańca, rozpoczął też współpracę choreograficzną z teatrami dramatycznymi i muzycznymi. W 1979 postanowił poszukać możliwości pracy twórczej na własną rękę. Przez sezon kierował baletem Opery Wrocławskiej, a następnie Teatru Wielkiego w Poznaniu. W połowie 1982 przyjął funkcję kierownika baletu w warszawskim Teatrze Wielkim, w którym jeszcze wykonywał znaczące role charakterystyczne. Przygotował choreografię do wielu inscenizacji operowych: *Madame Butterfly* Pucciniego, *Króla Rogera* Szymanowskiego, *Strasznego dworu* Moniuszki, *Otella* Verdiego, *Eugeniusza Oniegina* Czajkowskiego, *Don Giovanniego* Mozarta, *Aidy* Verdiego, *Andrea Chénier* Giordano, *La Bohème* Pucciniego. Najważniejsze realizacje choreograficzne Emila Wesołowskiego to *Quattro movimenti* (muz. B. Schaeffer, Opera Wrocławska, 1980), *Ballada* (muz. F. Chopin, VII Łódzkie Spotkania Baletowe, 1983), *Trytony* (muz. Z. Rudziński, Teatr Wielki w Warszawie, 1985), *Gry* (muz. C. Debussy, Teatr Wielki w Warszawie, 1989; przeniesione później również do repertuaru Teatru Wielkiego w Łodzi, Polskiego Teatru Tańca i Opery Wrocławskiej), *Mozartiana* (muz. P. Czajkowski, Polski Teatr Tańca, 1990), *Dies irae* (muz. R. Maciejewski, Teatr Wielki w Warszawie, 1991), *Legenda o Józefie* (muz. R. Strauss, Teatr Wielki w Łodzi, 1991 i Teatr Wielki w Warszawie, 1992), *Święto wiosny* (muz. I. Strawiński, Teatr Wielki w Warszawie, 1993), *Romeo i Julia* (muz. S. Prokofiew, Teatr Wielki w Warszawie, 1996), *Tryptyk: Powracające fale*, *Harnasie*, *Krzesany* (muz. M. Karłowicz, K. Szymanowski, W. Kilar, Teatr Wielki w Warszawie, 1997), *Cudowny Mandaryn* (muz. B. Bartók, Teatr Wielki w Warszawie, 1999), ponownie *Harnasie* (muz. K. Szymanowski, Teatr Wielki w Warszawie, 2006). Przygotował także choreografię produkcji operowych, reżyserowanych przez Mariusza Trelińskiego – *Dama Pikowa*, *Andrea Chénier*, *Don Giovanni*, *Madama Butterfly*, *La Bohème*, *Król Roger*. Z końcem sezonu 1984/85, w nadziei na rozszerzenie swoich działań choreograficznych, zrezygnował z funkcji kierownika baletu. Rozwinął kontakty z teatrami dramatycznymi i operowymi. Pracował z wieloma wybitnymi reżyserami, zdobywając bezcenne doświadczenie inscenizatorskie. Szczególnie interesująca okazała się trwająca do dziś współpraca choreograficzna z Januszem Wiśniewskim przy jego kolejnych przedstawieniach autorskich. W uznaniu swojego dorobku, we wrześniu 1992 Emil Wesołowski otrzymał tytuł głównego choreografa, a w lipcu 1995 został dyrektorem Baletu Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie. Stanowisko to obejmował do końca maja 2006. Po objęciu z początkiem 2007 r. stanowiska dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu zrealizował reżyserię i choreografię *Strasznego dworu*, a w 2008 choreografię do *Romea i Julii* Sergiusza Prokofiewa. Od sezonu artystycznego 2008/2009 pełni funkcję stałego choreografa baletu Teatru Wielkiego – Opery Narodowej.

Beata Wrzosek

Urodziła się w 1967 roku w Gdyni. Po ukończeniu Państwowej Szkoły Baletowej w Łodzi została zatrudniona w zespole baletowym tamtejszego Teatru Wielkiego, gdzie pozostawała w latach 1986-88. Przez kolejne siedem lat tańczyła w Polskim Teatrze Tańca – Balecie Poznańskim odtwarzając wiele głównych partii w spektaklach Ewy Wycichowskiej, Barbary Gołaski, Gray'a Veredona, Jerzego Makarowskiego, Birgit Cullberg, Matsa Eka i in. W latach 1995-2008 była pierwszą solistką zespołu baletowego Teatru Wielkiego w Poznaniu. Jest laureatką Nagrody Miasta Poznania dla Młodych Twórców, Medalu Młodej Sztuki im. Leona Wójcikowskiego, a także pierwszej nagrody na I Gdańskich Debiutach Młodych Choreografów. Spektakl *Piaskowy zegar*, wchodzący w skład wieczoru młodych choreografów pt. „Tańce świętojańskie" (premiera na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu 20 czerwca 1997 roku), do muzyki Krzesimira Dębskiego, był jej pełnospektaklowym debiutem choreograficznym. Jej choreografie z dużym powodzeniem prezentowane były w Warnie, Jackson i Lionie. Od 2000 roku jest pedagogiem tańca klasycznego w Poznańskiej Szkole Baletowej, regularnie zapraszana jest jako nauczyciel na lekcje konkursowe podczas Ogólnopolskiego Konkursu Tańca im. Wojciecha Wiesiołłowskiego w Gdańsku.

BALET

I soliści
Agnieszka Wolna, Dominik Muśko

soliści
Aleksandra Liaszenko,
Natalia Trafankowska,
Karolina Wiśniewska, Wiktor Dawidiuk,
Arkadiusz Gumny, Bogdan Jabłoński,
Andrzej Płatek, Mateusz Sierant,
Taras Szczerban, Dymitr Tenytski

koryfeje
Dominika Babiarz,
Aleksandra Brzezowska,
Diana Gajownik, Anna Gumna,
Dorota Mentrak, Ekaterina Kitajeva,
Katarzyna Samól, Ewa Szymańska,
Lidia Zwolińska, Krystian Augustyn,
Leszek Cegiełkowski, Artur Furtacz,
Michał Kaczmarczyk, Tomasz
Niezborała, Marcin Rolczyński,
Oleg Stankow, Jakub Starzycki

zespół baletowy
Marta Anczykowska,
Paulina Golak, Paulina Kramarczyk,
Marika Kucza, Beata Macioszczyk,
Marika Mudziejewska, Zuzanna
Perszewska, Joanna Wróblewska,
Stefan Aubry, Jacek Wieszczeczyński

ORKIESTRA

I skrzypce Piotr Kostrzewski, Giedy Jędrzejczak, Eliza Schubert-Pietrzak, Agnieszka Łuksza, Kamila Gryska, Agata Nocoń, Magdalena Olech, Dezydery Grzesiak, Małgorzata Hadyńska, Maria Matuszewska, Andre Kasztelan, Beata Niewitecka, Małgorzata Wnęk, Katarzyna Janda-Dawidziuk, Aleksandra Lesner

II skrzypce Tomasz Zelaśkiewicz, Ryszard Chmielewski, Maria Murawa-Fraska, Wiesław Ziółkowski, Monika Dworczyńska, Dawid Walczak, Maria Bawolska-Dastych, Joanna Modzelewska, Olga Hała, Maria Radziszewska, Krzysztof Masłyk

altówki Łukasz Kierończyk, Dominika Sikora, Ryszard Hoppel, Agnieszka Kubasik, Remigiusz Strzelczyk, Wojciech Gumny, Bogumiła Kostek

wiolonczele Dorota Hajzer, Krzysztof Kubasik, Agata Maruszczak, Andrzej Nowicki, Aleksandra Awtuszewska, Aleksandra Jóźwiak, Arkadiusz Broniewski

kontrabasy Donat Zamiara, Ryszard Kaczanowski, Jerzy Springer, Stanisław Binek, Michał Francuzik, Paulina Skrzypek, Tomasz Grabowski

harfa Paulina Kostrzewska

flety Brygida Gwiazdowska-Binek, Karolina Porwich, Michał Dykiel, Agnieszka Gandecka, Maciej Piotrowski

oboje Mariusz Dziedziniewicz, Wiesław Markowski, Maria Pasternak, Piotr Furtak

klarnety Kazimierz Budzik, Sławomir Heinrychowski, Krzysztof Mayer, Tomasz Goliński

fagoty Dariusz Rybacki, Marek Jędrzejczak, Andrzej Józefowicz, Błażej Pasternak

waltornie Mikołaj Olech, Ewa Szychowiak, Mirosław Sroka, Emilia Dobrzyń, Marta Murawska, Joanna Kubiś, Dawid Wach

trąbki Maciej Słomian, Sylwester Szychowiak, Leszek Kubiak, Henryk Rzeźnik

puzony Zbigniew Starosta, Piotr Banyś, Piotr Nobik, Tomasz Stanisławski, Tomasz Kaczor, Mirosław Miłkowski

tuby Jacek Kortylewicz

perkusja Piotr Kucharski, Piotr Sołkowicz, Aleksandra Szymańska, Małgorzata Bogucka-Miler, Piotr Szulc

instrumenty klawiszowe Krzysztof Leśniewicz

Dyrektor naczelny Sławomir Pietras
I Zastępca dyrektora Jerzy Piotrowicz
I gościnny dyrygent Eraldo Salmieri

Kierownik baletu Liliana Kowalska
Kierownik orkiestry Leszek Kubiak
Kierownik chóru Mariusz Otto
Kierownik literacki Michał J. Stankiewicz
Kierownik Organizacji Pracy Artystycznej Maciej Wieloch
Kierownik Biura Obsługi Widzów Andrzej Frąckowiak

Główna księgowa Ewa Olczak
Impresariat Katarzyna Liszkowska
Archiwum Tadeusz Boniecki

Przygotowanie solistów Olga Lemko, Wanda Marzec, Barbara Odwrot, Olena Skrok, Rajmund Nowicki
Asystent choreografa Małgorzata Połyńczuk-Stańda
Inspektor baletu Andrzej Płatek
Akompaniatorzy baletu Grażyna Lewandowska, Magdalena Maryniak
Pedagog baletu Włodzimierz Bułanow
Inspicjenci Danuta Kaźmierska, Ryszard Dłużewicz, Janusz Temnicki
Suflerzy Magdalena Głuszyńska, Wadim Zorin

Kierownik techniczny Jacek Wenzel
Kierownik produkcji Zbigniew Łakomy
Pracownia scenograficzna Czesław Pietrzak

Realizator światła Marek Rydian
Scena Dariusz Michalski
Dekoratornia Robert Niedrich
Perukarnia Ewa Niedźwiedź
Garderobiane Ewa Wower
Rekwizytornia Władysław Hoedt
Malarnia Jacek Wysocki

Pracownia krawiecka damska Krystyna Jędryczka
Pracownia krawiecka męska Grażyna Tumidaj
Modystki Elżbieta Bogusławska
Pracownia obuwnicza Kazimierz Mikołajczak
Ślusarnia Roman Derucki
Stolarnia Marek Kwiatkowski

Zdjęcia Czesława Kłose-Jodłowska, Henning Angerer, Andrzej Grabowski, Przemysław Niepokój-Hepnar, Archiwum

Opracowanie i redakcja programu Michał J. Stankiewicz
Opracowanie graficzne **TYPO**DROM Jacek Kaliński

Portret Mieczysława Karłowicza Heleny Mindak-Michałowskiej (str. 2) pochodzi ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu.
Obraz Stanisława Bergmana „Stanisław Oświęcim przy zwłokach Anny Oświęcimówny" (str. 14) pochodzi ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie.
Autorem zdjęć portretów i ołtarza w Kaplicy Oświęcimów w Krośnie oraz ruin zamku w Odrzykoniu jest Przemysław Niepokój-Hepnar.
Na okładce wykorzystano fragment plakatu autorstwa Agnieszki Popek-Banach i Kamila Banacha.

TEATR WIELKI
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU