Henry Purcell

Dydona i Eneasz

Béla Bartók

Zamek Sinobrodego

Teatr Wielki
w Łodzi

DYREKTOR NACZELNY
Marek Szyjko

ZASTĘPCA DYREKTORA DS. MUZYCZNYCH
Tadeusz Kozłowski

Henry Purcell
Dydona i Eneasz

opera tragiczna w trzech aktach
Libretto: Nahum Tate
prapremiera: Chelsea, Szkoła dla dziewcząt Jozajasza Priesta, 1689 (?)

prolog
William Shakespeare i John Fletcher „Henryk VIII"
Przekład: Piotr Kamiński

Przedstawienie w języku angielskim z napisami w języku polskim.
Tłumaczenie i napisy: Piotr Kamiński

Wykonania odbywają się za zgodą wydawnictwa Novello & Co. LTD.

Béla Bartók
Zamek Sinobrodego

opera w jednym akcie z prologiem
Libretto: Béla Balázs
Tekst polski: Piotr Kamiński
prapremiera: Budapeszt, 24 maja 1918

Przedstawienie w języku polskim.

Wykonania odbywają się za zgodą wydawnictwa Universal Edition AG.

PREMIERA
5 marca 2011 r.

Henry Purcell
Dydona i Eneasz
Béla Bartók
Zamek Sinobrodego

Teatr Wielki
w Łodzi

JACEK GĄSIOROWSKI

Miłość jako tragedia

Pomysł połączenia *Dydony i Eneasza* H. Purcella i *Zamku Sinobrodego* B. Bartóka w jednym spektaklu pochodzi od Piotra Kamińskiego, wybitnego znawcy opery i autora jednego z najobszerniejszych przewodników operowych „Tysiąc i jedna opera" (wyd. PWM) i chociaż dopiero teraz dochodzi do jego realizacji, powstał już kilka lat temu. Dwa utwory tak różne stylistycznie i z tak odległych epok w czasie jednego wieczoru? Wydaje się to zaskakujące i zakrawa na czystą prowokację. Czy jednak tak jest?

Obie opery są utworami głęboko tragicznymi i ich tragizm, mimo odległości dwóch epok, w których powstawały, jest w jakimś sensie „strukturalnie" podobny. Obie są „obrazami" wielkiej miłości i obie kończą się obrazem śmierci. Oba utwory zdają się mówić: mechanizm dramatu niespełnionej (czy zawiedzionej) miłości tkwi w nas. To ludzka jaźń i jej obawy (lęki) są jego ostateczną przyczyną.

Historia *Dydony i Eneasza* zaczyna się od wątpliwości Dydony, czy może (i czy powinna) ulec swojej miłości do Eneasza. Jej dwórka i przyjaciółka Belinda przekonuje ją, że nie ma żadnej obiektywnej przyczyny, by nie ulec uczuciu. Eneasz ma same zalety, a sojusz dwóch państw, związanych węzłem miłości ich przywódców, może przynieść tylko korzyści. Dydona w końcu ulega. Wtedy wkraczają Czarownica i Wiedźmy, reprezentujące przecież w porządku metaforycznym nasze własne lęki i obsesje. To dramat duszy przede wszystkim, jej niepewności i słabości, a okoliczności zewnętrzne (wywołane przez Czarownicę) tylko w zderzeniu z nimi prowokują dramat i nieszczęście.

Eneasz wezwany przez fałszywego posłańca Bogów, decyduje, że musi udać się natychmiast do Italii, czyli ulega fałszywemu poczuciu obowiązku, które jest (wewnętrznym) dramatem wielu mężczyzn. Dydona uznaje to za dowód, że miłość Eneasza do niej nie była prawdziwa, tylko udawana. Eneasz, dowiadując się o jej reakcji, chce pozostać z Dydoną, ale Dydona nie jest w stanie zaufać mu po raz drugi. Odrzucony przez nią Eneasz, w końcu rzeczywiście wyjeżdża. Dydona umiera, bo nie może żyć bez miłości. Chór śpiewa: „Great minds against themselves conspire, and shun the cure they most desire", co w prostym tłumaczeniu znaczy: „Wielkie umysły same spiskują przeciwko sobie i odrzucają lekarstwo, którego najbardziej pragną". Przesłanie jest chyba jasne. Spragniona (jak każda jednostka ludzka) miłości Dydona, odsuwa ją i niszczy z powodu obaw i lęków, które tkwią w niej samej. I to jest największy dramat przedstawiony w operze Henry'ego Purcella – konfliktu człowieka z samym sobą. To zresztą właśnie czyni go niebywale nowoczesnym, nawet jeżeli samo rekwizytorium przynależy do epoki, w której opera powstała.

A teraz *Zamek Sinobrodego*. Utwór Béli Bartóka z librettem Béli Balázsa powstał w epoce, której artystyczny kierunek wyznaczyły dwa nurty estetyczno-myślowe. Symbolizm w sztuce i psychoanaliza Z. Freuda w myśleniu o człowieku. *Zamek Sinobrodego* to utwór w sposób oczywisty symboliczny. Nie ma żadnych wątpliwości, że stara legenda – baśń o Sinobrodym, który mordował swe kolejne żony, jest tylko kanwą, na której rozgrywa się paraboliczny dramat dwóch świadomości, związanych węzłem miłości. Już sam tytuł *Zamek Sinobrodego*, nakierowuje nas na sens, który starej legendzie postanowili nadać autorzy opery. Zamek, czyli „zamknięcie", kojarzy się nieodparcie (rzecz jasna w świetle tego, co przynosi sam utwór) z nieprzekraczalnym odosobnieniem jednej jednostki od drugiej. Już zatem od początku postawiony jest problem – dwie ludzkie osoby przyciągają się (w języku starogreckim słowo „Amor" pochodzi z tego samego pnia językowego co magnez), bo nie mogą żyć w samotności, ale nigdy nie zostaną jednością, bo jedna ludzka jaźń jest dla drugiej praktycznie niepoznawalna. O tym jest cała sztuka. Judyta nie obawia się (albo raczej udaje, że się nie obawia) „straszności"

Sinobrodego, bo go kocha, ale za to chce go poznać całkowicie (otworzyć wszystkie drzwi, czyli poznać wszystkie jego tajemnice). Cóż jednak się okazuje? Otwarcie wszystkich drzwi prowadzi donikąd. Judith poznaje wprawdzie „tajemnice Sinobrodego", poznaje, by tak rzec, ich zawartość, ale nigdy nie zrozumie, czym one dla niego są, bo nigdy nie będzie nim. Sinobrody, mimo wcześniejszych oporów, decyduje się w końcu na otwarcie nawet ostatnich, siódmych drzwi, za którymi kryje się największa z jego tajemnic – zamordowane przez niego, jak głosi legenda, żony. I tu nagle porządek symboliczny zostaje odwrócony; to symboliczny *Zamek Sinobrodego* ukazuje nam prawdziwy sens starej baśni. Morderstwo żon to tylko symbol; żony to może „ofiary" Sinobrodego, ale na pewno nie w sensie dosłownym – nie zostały przez niego zamordowane. Zamordował je czas, czyli przemijanie – one są jego przeszłością, którą można tylko wspominać. Judith rozumie, że i ją spotka taki sam los, bo nie ma innego wyjścia; ludzkie życie nieuchronnie prowadzi ku przemijaniu i śmierci, a zatem ona i ich wielka miłość też za jakiś czas staną się tylko przeszłością. Judith, gdy tylko ta straszna prawda do niej dociera, też więc odchodzi (symbolicznie) w przeszłość, która niejako realizuje się w przyspieszonym tempie („Czym jest życie? Jedną chwilką" – mówi poeta), a Sinobrody znowu zostaje sam w mrokach swej własnej, niedostępnej dla innych, jaźni. Miłość w sensie przeniknięcia jednej jaźni przez drugą nie udała się, bo nie mogła się udać. To jest odwieczny dramat człowieka. Obie opery mają więc, jak się okazuje, aż nazbyt wiele wspólnego. Jak jednak połączyć je scenicznie, aby pozostały niezależnymi utworami, a jednocześnie jako spektakl, tworzyły jedną myślową całość? Pierwszy pomysł, jaki mi się nasunął, to rozpoczęcie przedstawienia od swego rodzaju „prologu", opartego na sztandarowej alegorii epoki średniowiecza, czyli „tańca śmierci". Pomysł ten wyniknął może i stąd, że najpiękniejszą muzykę żałobną w historii (przynajmniej w moim przekonaniu) napisał właśnie Henry Purcell (chodzi o marsz żałobny na śmierć Królowej Mary) i wykorzystanie jej jako klamry, łączącej oba utwory, wydawało się pomysłem nieomal oczywistym.

Dlaczego właśnie „taniec śmierci"? Wbrew swojej nazwie, alegoria ta nie jest obrazem śmierci, czy umierania, ale właśnie życia, które jednak, w sposób nieunikniony, musi skończyć się kiedyś śmiercią. To właśnie, jeśli głębiej nad tym się zastanowić, warunkuje wszystkie ludzkie zachowania w ciągu całego życia. Niemożność pogodzenia się ze skończonością własnej egzystencji wywołuje potrzebę rozpaczliwego poszukiwania w niej (nadawania jej) sensu. Na przykład poprzez miłość i dramatyczną próbę „zjednoczenia się" z drugim człowiekiem, albo wiarę w istotę wyższą, która ten sens gwarantuje w perspektywie wieczności, albo też, wręcz odwrotnie, przez „bunt" wobec Boga i jego przykazań, co przekłada się na euforyczne łamanie ich i szukanie ukojenia w łapczywym zaspokajaniu fizjologicznych potrzeb (rozpusta, opilstwo, obżarstwo itp.) tak, jakby znajdowanie przyjemności chociaż na krótką chwilę mogło zapewnić sens. Nie zapewnia, podobnie zresztą, jak nie zapewniają go miłość, czy nawet wiara, której siła kończy się tam, gdzie zaczynają się wątpliwości. Dlatego, na różnych rycinach, przedstawiających „taniec śmierci" w tanecznym korowodzie, widzimy postaci rozpustnic, obżartuchów, pijaków, ale też umartwiających się pokutników itp. Uosabiają one właśnie różne drogi poszukiwania w życiu (nadawania mu) sensu; albo przez umartwianie się i poddańcze podporządkowanie „nakazom Boga", albo wręcz odwrotnie, przez „nurzanie się w grzechu". Korowód zawsze prowadzi Śmierć, bo ona uosabia skończoność życia, która potrzebę tych zmagań wywołuje. A czymże innym są zmagania bohaterów *Dydony i Eneasza* oraz *Zamku Sinobrodego*? Niczym innym tylko dramatycznym, bo skazanym na porażkę, poszukiwaniem sensu.

ilustracje na stronach 2,3 i 5
Hans Holbein, cykl Taniec Śmierci

PIOTR KAMIŃSKI

Boy Meets Girl

„Chłopak spotyka dziewczynę i co z tego wynikło". To hollywoodzki, uniwersalny przepis na film. Można z nim zrobić wszystko: „komedię romantyczną", mrożący krew w żyłach thriller, albo psychologiczny dramat, z happy endem lub bez.

Choć dzielą je z górą dwa stulecia (1689? – 1911, prapremiera 1918), oba utwory, składające się na nasz dzisiejszy wieczór, posłuszne są temu właśnie schematowi. Oba trwają niespełna godzinę. Oba kończą się tragicznie – choć każde inaczej. Każdy przemawia innym językiem, muzycznym i teatralnym, ale oba trafiają w to samo miejsce. Prosto w serce.
Dydona i Eneasz to opowiedziany w trzech króciutkich aktach epizod z „późnej" mitologii, po upadku Troi. Uciekając ze zburzonego przez Greków miasta, Eneasz, syn Afrodyty i śmiertelnego króla Anchizesa, ląduje wraz z towarzyszami w Kartaginie, zakochuje się z wzajemnością w tamtejszej władczyni-Dydonie i przeżywa z nią namiętny romans. Bogowie mają dlań jednak inne zadanie: odnaleźć ziemię, gdzie powstanie Nowa Troja – czyli Rzym. Wiedziony poczuciem obowiązku Eneasz odpływa, a Dydona popełnia samobójstwo. Autor libretta, Nahum Tate, jeden z najwybitniejszych siedemnastowiecznych znawców Szekspira, wprowadził do intrygi Trzy Wiedźmy (rodem z Makbeta...), które zastępują w operze Matkę Bogów, Herę, nienawidzącą Eneasza. To one są winne tragedii.
Sens opowieści jest jasny. Mężczyzna nie może się spełnić w miłosno-małżeńskim związku. W czterech ścianach domu czuje się jak spętany orzeł. Niczym... Tatuś Muminka, musi „ruszyć w morze", w poszukiwaniu nowych lądów. Dla kobiety, która oddała się mu bez reszty, to wielka, niepojęta krzywda.
Zamek Sinobrodego mówi to samo, ale z męskiego punktu widzenia. Baśń Charles'a Perrault o księciu, który mordował swe kolejne żony, powstała... w roku 1695, roku śmierci Purcella. Béla Balázs napisał na jej podstawie libretto, które baśniową makabrę oryginału przekłada na język symboli, nie naruszając sensu. W baśni, bezimienna Oblubienica otwiera pod nieobecność małżonka jedyne zakazane drzwi w jego zamku i znajduje tam... trupy poprzednich żon. W operze drzwi jest siedmioro, a ostatnie kryją również dawne żony Sinobrodego – tyle, że wciąż żywe. Zamek to sam Książę, jego dusza i umysł, skarby zgromadzone przez całe życie i opłacone krwią, czyli cierpieniem i wreszcie tajemnica za siódmymi drzwiami. Bo Mężczyzna musi mieć swoje Tajemnice, podczas gdy Kobieta chce go poznać całego i całego mieć dla siebie. Podobnie jak jej mitologiczne poprzedniczki (Psyche, która zapala lampkę, by ujrzeć twarz boskiego kochanka Erosa, czy Semele, która, ujrzawszy Zeusa w boskiej postaci, w popiół się obróci), Judyta ulegnie pokusie, ciekawości, nieufności... i straci wszystko. Obróci się w popiół wspomnień, a Sinobrody zostanie znów sam.
Okoliczności powstania i prawykonania *Dydony i Eneasza* otacza tajemnica. Ocalało libretto, wydrukowane przy okazji pierwszego, zaświadczonego wykonania, w roku 1689, w pensjonacie dla panien Jozajasza Priesta w Chelsea. Rękopis przepadł, dzieło znamy z osiemnastowiecznych kopii. Brak w nich jednak muzyki do – obecnego w libretcie – Prologu z udziałem Wenus, Feba, Nereid, Pasterzy. Nie mamy też pewności, czy przedstawienie w Chelsea było prapremierą – czy już wznowieniem. Choć muzyka *Dydony i Eneasza* krążyła we fragmentach i przeróbkach, w pełnym kształcie opera odżyła dopiero pod koniec XVIII wieku, po odnalezieniu wspomnianych kopii, po czym znów zniknęła na niespełna sto lat. Dzisiaj zalicza się ją do najpiękniejszych klejnotów sceny muzycznej. Świadczą o tym nie tylko niezliczone produkcje, ale... blisko 40 nagrań płytowych!
Polska premiera odbyła się w roku 1979 w Gdańsku, po niej zaś przyszły zaledwie trzy inscenizacje (Kraków 1980, Warszawska Opera Kameralna 1995, Akademia Teatralna 2010, Warszawa).
Purcell inspiruje się operą francuską, a dokładniej formułą Lully'ego (1632-1687), którą ten przejął od współczesnych sobie Włochów, dostosował do języka francuskiego i utrwalił na półtora stulecia, podczas gdy opera włoska dawno pożeglowała już ku innym ideałom. Nie ma tu rozbudowanych, wirtuozowskich „numerów", lecz oparta na melodii słowa mówionego narracja, złożona ze śpiewnej deklamacji i krótkich arii. Wszystko pulsuje tanecznym rytmem, który króluje w scenach baletowych.
Sięgając do tradycji angielskiego, dworskiego widowiska z muzyką tzw. masque, Purcell po mistrzowsku „przełożył" Lully'ego na mowę ojczystą. Jego muzyka przemawia najczystszą angielszczyzną, gdzie szczególnie uderza typowa dla tego języka

H. Purcell DYDONA I ENEASZ
Warszawska Opera Kameralna, 1995
fot. Juliusz Multarzyński

B. Bartók ZAMEK SINOBRODEGO
Teatr Wielki im. S. Moniuszki w Poznaniu,1970
na zdjęciu: Zofia Baranowicz (Judith),
Andrzej Kizewetter (Sinobrody)
fot. Grażyna Wyszomirska

TALMNCA

figura melodyczno-rytmiczna: ostro opadający interwał, złożony z dwóch nut, bardzo krótkiej wyższej i dużo dłuższej, niskiej, „pa-paaam".
A najsławniejsza stronica tego utworu to finałowy lament umierającej Dydony, gdzie Purcell stosuje swoją ukochaną formę „ground" (czyli... „grunt", fundament) – powracającą wielokrotnie melodię w najniższym rejestrze, nad którą rozwija się powolna i pełna wyrazu linia wokalna.
W czterech głównych rolach obu oper obsadziliśmy tych samych dwoje wykonawców. Nasza Dydona jest Judytą, nasz Eneasz – Sinobrodym. Dla śpiewaków to oczywiście wielkie wyzwanie, tak jednak uwydatnić chcemy głębokie pokrewieństwo między utworami, które „przeglądają się w sobie" nawzajem. Gdyby zapomnieć o chronologii, trudno byłoby powiedzieć, które jest lustrzanym odbiciem którego.
Wiąże je nie tylko bliźniacza treść, ale nawet... wspomniana wyżej formuła rytmiczna „pa-paaam", właściwa także językowi węgierskiemu. Dzieło Béli Bartóka wykonujemy po polsku, by mogli Państwo zrozumieć każde słowo dialogu, niemniej w tekście polskim postaraliśmy się akcent ten zachować, podobnie bowiem jak Purcell „po angielsku", Bartók komponuje „po węgiersku". Sunąc w partii wokalnej krok w krok za ośmiozgłoskowcem Balázsa, wykorzystuje wszystkie jego cezury i nieregularności, by nigdy nie popaść w monotonię.
W przeciwieństwie do Purcella jednak, który ograniczył się do czterech głosów smyczkowych i basso continuo – Bartók dysponuje ogromną orkiestrą o tysiącu odcieni. Z rzadka tylko uciekając się do fortissimo, każdej tajemnicy ukrytej za drzwiami odmierza jej tylko właściwą barwę, a jego kolorystyczny geniusz mało ma sobie równych. Orkiestra umie namalować wszystko, pozwalając realizatorom uniknąć ilustracyjnej dosłowności. Skalę wizji Bartóka najlepiej odzwierciedlają dwie skrajności: potężne C-dur instrumentów dętych blaszanych, jakie towarzyszy otwarciu piątych drzwi („królestwo Sinobrodego") i zaraz potem, rozpisana na harfę, celestę, flet i klarnet, dźwiękowa plama szóstych drzwi („jezioro łez"), pozbawiona tonalnej tożsamości.
Powstała w 1911 roku opera, wykonana została dopiero kilka lat później. W okresie międzywojennym doczekała się nielicznych wznowień, od ponad pół wieku należy jednak, podobnie jak dzieło Purcella, do żelaznego repertuaru. Skoro miejscem akcji jest – jak mówi w prologu Bard – teatr duszy za kurtyną powiek, często gości też na estradzie koncertowej. W Polsce wystawiono ją po raz pierwszy w Operze Warszawskiej, 16 lutego 1963, pod dyrekcją Bohdana Wodiczki, w reżyserii Aleksandra Bardiniego i ze scenografią Tadeusza Kantora. Nie licząc gdańskiej adaptacji baletowej (1972), nasza inscenizacja jest piątą z kolei polską produkcją dzieła.

B. Bartók ZAMEK SINOBRODEGO
Teatr Wielki, Warszawa, 1963
fot. archiwum Teatru Wielkiego-Opery Narodowej

Tadeusz Boy-Żeleński

A kiedy przyjdzie (...)

... A kiedy przyjdzie godzina rozstania,
Popatrzmy sobie w oczy długo, długo
I bez jednego słowa pożegnania
Idźmy – ja w jedną stronę, a ty w drugą.

Bo taka nam już pisana jest dola,
Że nigdy dla nas jutro się nie ziści,
Wiecznie nam w poprzek stanie tajna Wola,
Co tkliwość mieni w podmuch nienawiści.

Najmilsza moja! Leć, kędy cię niesie
Twych piórek zwiewność i krwi młodej tętno;
Leć, kędy życia pieśń wzdyma i gnie się
w rytmów tanecznych melodię namiętną;

Leć, kędy Rozkosz wyciąga ramiona
Po smutne serce człowieka tułacze,
Co w jej śmiertelnym spazmie drży i kona,
I wyje z bólu, i ze szczęścia płacze...

Leć... ale pomnij: w pogody uśmiechu,
W marzeń haszyszu i w smutków żałobie,
I w cnót dystynkcji, i w plugastwie grzechu
To wiedz, najmilsza: ja jestem przy tobie.

Oczyma na cię patrzę skupionemi,
Jak na misterium ważne, groźne prawie,
I co bądź czynisz, biedna Córo Ziemi,
Ja, brat twój starszy, ja ci błogosławię...

...Gdy będziesz cierpieć, ja ciebie pocieszę,
A gdy się zbrukasz, wówczas wiedz, ty droga:
Ja cię wysłucham i ja cię rozgrzeszę,
Bo taką władzę mam daną od Boga.

W twe dłonie wtulę twarz od tęsknot bladą,
O twe kolana głowę oprę biedną,
A ty mi bajaj, o Szeherezado,
Twych cudnych nocy, ach, tysiąc i jedną...

...A kiedy przyjdzie godzina spotkania,
Może w nas pamięć dawnych chwil poruszy
I bez jednego słowa powitania
Popatrzym sobie aż w samo dno duszy...

kierownictwo muzyczne
Łukasz Borowicz

reżyseria
Jacek Gąsiorowski

konsultacja dramaturgiczna i muzyczna
Piotr Kamiński

dekoracje i kostiumy
Anna Wunderlich

choreografia i ruch sceniczny
Alexandr Azarkevitch

reżyseria światła
Piotr Bernat
Jerzy Stachowiak

kierownictwo chóru
Marek Jaszczak

asystent dyrygenta
Michał Kocimski

asystent reżysera
Waldemar Stańczuk

asystent choreografa
Beata Brożek-Grabarczyk

projekcje video
Krzysztof Niemczycki

inspicjent
Urszula Rybicka

obsługa tablicy świetlnej
Rafał Domagała

pianiści korepetytorzy
Danuta Antoszewska
Tetyana Dranchuk
Taras Hlushko
Nadieżda Pawlak
Ewa Szpakowska

sufler
Bożena Rudnik

Basso continuo:

klawesyn
Ewa Rzetecka

wiolonczela barokowa
Joanna Dzidowska

lutnia
Anton Birula
Henryk Kasperczak

Za wzór opery *Dydona i Eneasz* Henry'ego Purcella uznawana jest *Venus and Adonis* Johna Blowa. Biorąc pod uwagę, że nie istnieją żadne pewne źródła, dokumentujące okoliczności powstania i prapremiery jedynej opery Purcella, wysunięto hipotezę, że przedstawienie z Chelsea było wznowieniem opery granej już wcześniej, być może na dworze Karola II. Pierwsza ocalała partytura, tzw. rękopis z Tenbury pochodzi z II połowy XVIII wieku i zawiera liczne braki w porównaniu z librettem opublikowanym przy okazji przedstawienia w Chelsea. Tezę tę wspiera obecność roli męskiej (baryton lub niski tenor) w utworze rzekomo skomponowanym dla dziewcząt – wiadomo bowiem, że Blow przetransportował swego Adonisa-barytona dla córki właściciela pensjonatu J. Priesta.

fot. Marcin Kuran

Łukasz Borowicz

Dyrektor artystyczny Polskiej Orkiestry Radiowej od marca 2007 roku. Urodził się w 1977 roku w Warszawie. Studiował w klasie Bogusława Madeya w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, tam też uzyskał tytuł doktora w dziedzinie dyrygentury pod kierunkiem Antoniego Wita. W latach 2005-2006 pełnił funkcję asystenta Kazimierza Korda w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej. Wcześniej (2002-2005) był asystentem Antoniego Wita w Filharmonii Narodowej, a w sezonie artystycznym 2000/2001 Ivána Fischera w Budapest Festival Orchestra. Od 2006 roku Łukasz Borowicz pełni funkcję pierwszego dyrygenta gościnnego Filharmonii Poznańskiej. Był wielokrotnym stypendystą Ministerstwa Kultury oraz laureatem nagród na czterech konkursach dyrygenckich. W styczniu 2008 został wyróżniony Paszportem Polityki.
Łukasz Borowicz dyrygował wieloma orkiestrami, m.in.: Konzerthausorchester Berlin, NDR Radiophilharmonie Hannover, Gewandhausorchester Leipzig, Staatskapelle Halle, Narodową Filharmoniczną Orkiestrą Rosji, Orkiestrą Opery w Marsylii, I Pomeriggi Musicali, Praską Orkiestrą Symfoniczną FOK, Słowacką Radiową Orkiestrą Symfoniczną i większością polskich orkiestr symfonicznych.
Jako dyrygent operowy zadebiutował w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej, prowadząc *Don Giovanniego* Mozarta. Kolejne realizacje to m.in. *Orfeo ed Euridice* w TWON, *Don Giovanni* i *Eugeniusz Oniegin* w Operze Krakowskiej, *Czarodziejski flet* i *Rusałka* w Teatrze Wielkim w Łodzi.
W Operze Narodowej dyrygował także baletami (*Jezioro łabędzie*, *Bajadera*). Dyryguje koncertami i nagrywa z polskimi i międzynarodowymi gwiazdami opery takimi jak: Ewa Podleś, Piotr Beczała, Mariusz Kwiecień, Samuel Ramey, Sergei Leiferkus.
Łukasz Borowicz jest propagatorem przywracania na koncertach zapomnianej muzyki. Idę tę realizuje także poprzez nagrywanie tej muzyki z Polską Orkiestrą Radiową – m.in. opery *Lodoïska* Cherubiniego, *Maria* Statkowskiego, *Berggeist* Spohra, *Przygoda króla Artura* Bacewicz, *Euryanthe* Webera – dzieła te zostały wydane na płytach przez Polskie Radio. Dla wytwórni Chandos Records nagrał koncerty skrzypcowe Grażyny Bacewicz, a dla wytwórni CPO nagrywa komplet dzieł symfonicznych Andrzeja Panufnika. Jego nagrania zostały nagrodzone BBC Music Orchestral Choice (sierpień 2010), Diapason d'Or (marzec 2010), dwukrotnie nagrodą Fryderyka (2007, 2010), a także nominowane do Midem Classical Awards (2008) i Preis der Deutschen Schallplatenkritik (2009).
W sierpniu 2009 debiutował na Festiwalu Rossiniego w Pesaro, dyrygując koncertem Orchestra Haydn z Ewą Podleś. W sezonie 2009/2010 zrealizował także z Polską Orkiestrą Radiową koncertowe wykonania oper: *Flis* Moniuszki oraz *Bezdomna jaskółka* Laksa. W lipcu 2010 zadebiutował w berlińskiej Komische Oper, a w sierpniu na festiwalu Schleswig-Holstein Music Festival, gdzie zadyrygował operą *Halka* Moniuszki

z udziałem NDR Radiophilharmonie Hannover.
W sezonie 2010/11 Borowicz kontynuuje nagrania utworów symfonicznych Andrzeja Panufnika z Konzerthausorchester Berlin. Sezon koncertowy Polskiej Orkiestry Radiowej otworzyła koncertowa premiera (po raz pierwszy po ponad 160 latach) opery *Monbar* Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego. Dalsze plany operowe to m.in. *Maria Padilla* Donizettiego (XV Festiwal Ludwiga van Beethovena).

fot. archiwum artysty

Jacek Gąsiorowski

Reżyser filmowy, teatralny, scenarzysta i tłumacz. Jako reżyser filmowy, debiutował filmem fabularnym produkcji francuskiej pt. *Visage de chien*, który na Festiwalu Filmowym w Cannes (1985) otrzymał nagrodę Perspektyw Kina Francuskiego. W następnych latach reżyserował takie filmy jak: *Tak tak* – (koprodukcja polsko-francuska), *Evasion*, *Les sept vies du Dr Laux* (we Francji), *Czas Surferów* (w Polsce). Zrealizował też wiele filmów dokumentalnych, między innymi dla: Centre Audiovisuel de la Ville de Paris, Canal Plus Francja oraz dla TVP 2.
Jako reżyser teatralny, debiutował w Paryżu francuską prapremierą *Fragmentów Teatralnych* Samuela Becketta, następnie wyreżyserował *Emigrantów* S. Mrożka w Theatre de la Veillée w Montrealu. W Teatrze Powszechnym w Warszawie reżyserował *Spacer w lesie* L. Blessinga, a w Teatrze na Woli *Miłość – to takie proste* L. Norena. W Teatrze Starym w Krakowie wystawił *Samoobsługę* H. Pintera.
Jest także reżyserem wielu przedstawień Teatru TV, między innymi: *Fałszywej monety* M. Gorkiego, *Ostatniej taśmy Krappa* S. Becketta, *Przeprowadzki* D. Williamsona, *Wyspy* F. Boyer, *Prawdziwego Zachodu* S. Sheparda, *Rodzeństwa* T. Bernharda oraz kilku przedstawień dla dzieci. Ostatnio wyreżyserował dla Sceny Faktu Teatru TV przedstawienie wg własnego scenariusza pt. *Willa Szczęścia*. Zrealizował także wiele słuchowisk dla Teatru Polskiego Radia (m. in. adaptacje J. Bunina, K. Čapka, J. J. Szczepańskiego, J. Andrzejewskiego i innych).
Był także reżyserem wielu seriali telewizyjnych; obecnie realizuje serial *Barwy szczęścia* dla TVP 2.
Jest autorem scenariuszy większości nakręconych przez siebie filmów, wcześniej napisał ich wiele (zarówno oryginalnych, jak i adaptacji) dla Teatru TV. Był także współautorem scenariusza *Sprawy Dantona* A. Wajdy. Pracował jako wykładowca w szkole filmowej CERIS w Chantilly (Francja). Jest absolwentem Wydziału Filologii Polskiej i Wydziału Filozofii Uniwersytetu Paris-Sorbonne (Paris IV), oraz Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

fot. Zbigniew Sagan

Piotr Kamiński

krytyk francuskiego miesięcznika muzycznego „Diapason", tłumacz. Współpracował z Polskim Radiem (1968-1981), publikował przekłady z literatury francuskiej i angielskiej (Samuel Beckett, Jean Genet, Raymond Chandler), prowadził wykłady z historii opery w PWST w Warszawie (1978-81). Po warszawskiej inscenizacji sztuki Petera Shaffera *Amadeusz* (reż. Roman Polański, Teatr na Woli, 1981), przy której współpracował jako doradca muzyczny, wyjechał do Francji na zaproszenie Romana Polańskiego, by zrealizować z nim francuską prapremierę tej samej sztuki (Paryż, Teatr Marigny, styczeń 1982).
Po ogłoszeniu stanu wojennego osiadł we Francji. Współpracuje regularnie z francuską rozgłośnią France-Musique, opublikował w wyd. Fayard m. in. cztery edycje przewodnika płytowego Les Indispensables du CD Classique (1993, 1994, 1995, 1996) oraz dwa tomy przekładów wierszy Wisławy Szymborskiej. Jako doradca artystyczny i muzyczny, współpracował z Andrzejem Sewerynem przy przedstawieniach *Le mal court* (*Zło krąży*) Jacques'a Audibertiego (Vieux-Colombier, 2000), *Tartuffe'a* Moliera (TVP 2002), *Wieczoru trzech króli* Shakespeare'a (Comédie Française, 2003), *Ryszarda II* Shakespeare'a, w swoim przekładzie (Teatr Narodowy, Warszawa 2004) i *Antygony* Sofoklesa (TVP 2004), a także z Janem Englertem (*Władza* Nicka Deara, Teatr Narodowy, kwiecień 2005) oraz z Agnieszką Holland jako konsultant muzyczny w filmie *Copying Beethoven* (w roli tytułowej Ed Harris, produkcja 2005). W roku 2003 wydał w paryskim wydawnictwie Fayard przewodnik operowy *1001 Opéras*, którego wersja polska ukazała się w Polskim Wydawnictwie Muzycznym w roku 2008 („Tysiąc i jedna opera"). Był jurorem VI Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Stanisława Moniuszki w Warszawie (2007). Obecnie przygotowuje przekłady dalszych sztuk Williama Shakespeare'a. Odznaczony w roku 1997 francuskim Orderem Sztuki i Literatury.

fot. archiwum artystki

Anna Wunderlich

Absolwentka ASP w Warszawie, studia na Wydziale Grafiki, dyplom w pracowni projektowania książki prof. Janusza Stannego (1979). Od 1980 zajmuje się scenografią filmową i telewizyjną, ma na swoim koncie scenografię do ok. 40 produkcji Teatru Telewizji, kilkunastu filmów fabularnych, seriali: *Przedwiośnie*, *Na dobre i złe*, *Glina*. Współpracowała z wieloma reżyserami m.in. Filipem Bajonem, Feliksem Falkiem, Wojciechem Marczewskim, Władysławem Pasikowskim, Robertem Glińskim, Marcinem Wroną, Łukaszem Barczykiem oraz autorem inscenizacji *Dydony i Eneasza* i *Zamku Sinobrodego* - Jackiem Gąsiorowskim. Spektakl ten jest jej debiutem w teatrze operowym. Nagrodzona za scenografię do

filmów *Poznań 56* i *Przedwiośnie* w reż. Filipa Bajona (Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, 1996 i 2001), *Kroniki domowe* w reż. Leszka Wosiewicza (Festiwal Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, 1997). Nominowana do Polskiej Nagrody Filmowej Orzeł za *Przedwiośnie* (2002), laureatka Orła za film *Komornik* w reż. Feliksa Falka (2006). Została nagrodzona za scenografię do spektakli Teatru Telewizji – *Pasożyt* (2004) i *Skaza* (2006) w reż. Marcina Wrony – na festiwalu Teatru Polskiego Radia i Telewizji „Dwa teatry". Członkini polskiej i europejskiej akademii filmowej (PAF i EFA).

fot. archiwum artysty

Alexandr Azarkevitch

ur. w 1972 roku na Białorusi, na stałe mieszka w Łodzi i Berlinie. Tancerz, choreograf, teatrolog, choreolog, menedżer kultury; doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce; laureat nagród ogólnopolskich oraz międzynarodowych festiwali i konkursów. Jako tancerz przez kilkanaście lat pracował w zespołach baletowych zagranicznych i polskich teatrów; tańczył w baletach klasycznych i współczesnych, musicalach oraz wstawkach baletowych oper i operetek, w których zaprezentował się również w partiach solowych; podczas licznych tournée występował na wielu scenach europejskich m.in. w: Szwajcarii, Austrii, Luksemburgu, Belgii, Niemczech, Holandii, Włoszech. Jako choreograf współpracuje z wieloma teatrami dramatycznymi, muzycznymi oraz operowymi; jest autorem kilkudziesięciu choreografii, m.in. wyreżyserował i ułożył choreografię do wielkiego widowiska tanecznego *Ważna jest róża*, którego premiera miała miejsce w 1999 roku, podczas wernisażu wystawy Salvadora Dalí w muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Warszawie; twórca ruchu scenicznego i układów choreograficznych w komedii *Rewizor* w Nowym Teatrze im. Witkacego w Słupsku w 2009 roku; autor choreografii operetki klasycznej *Cygańska miłość* do muzyki Franza Lehára w Teatrze Muzycznym w Poznaniu w roku 2010; twórca ruchu scenicznego i choreografii najnowszej polskiej realizacji kultowego broadwayowskiego musicalu *Cabaret* do muzyki Johna Kandera w Nowym Teatrze im. Witkacego w Słupsku (premiera 12 marca 2011).
Międzynarodowy juror i członek komitetu ekspertów prestiżowych europejskich i światowych festiwali oraz konkursów m.in.: International Festival of Modern Choreography w Witebsku na Białorusi, International Dance Competition „Danzamerica" w Córdobie w Argentynie, International Classical Ballet and Modern Dance Competition w Atenach w Grecji. Zasiadał w międzynarodowym jury wraz z wybitnymi osobistościami światowego baletu m.in.: z Anną Marią Priną, Aną Botafogo, Iñakim Urlezaga. Wykładowca akademicki na kilku uczelniach w Polsce – adiunkt Uniwersytetu Zielonogórskiego i Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi (pomysłodawca i opiekun specjalności: tancerz-choreograf oraz kierunku taniec na Wydziale Artystycznym AHE w Łodzi); opiekun studiów podyplomowych: pedagogika tańca w Wyższej Szkole Humanistycznej TWP w Szczecinie; wykłada teorię tańca i historię baletu, technikę tańca współczesnego i kompozycję tańca; zapraszany jako wykładowca na liczne warsztaty taneczno-choreograficzne w kraju i zagranicą. Uczestniczył w międzynarodowych i ogólnopolskich konferencjach naukowych; publikował w zagranicznym wydawnictwie naukowym pt. „S.P. Diagilew i kultura współczesna", wydanym przez Ministerstwo Kultury Kraju Permskiego w Rosji oraz przez Państwowy Akademicki Teatr Opery i Baletu im. Piotra Czajkowskiego w Permie w Rosji w roku 2007. W latach 1998-2006 był założycielem, kierownikiem artystycznym i choreografem Trójmiejskiego Teatru Plastyki Ruchu w Gdańsku; zespół występował na scenach Białorusi, Rosji, Ukrainy oraz Polski, zdobywając wiele nagród na festiwalach i konkursach. W latach 2002-2006 był organizatorem cyklicznych Pomorskich Warsztatów Tańca Współczesnego oraz Międzynarodowych Wieczorów Baletu Współczesnego w Gdańsku. Od 2002 roku do dziś Prezes Międzynarodowego Stowarzyszenia Promocji Sztuki Choreograficznej im. Sergiusza Diagilewa; pomysłodawca i dyrektor Międzynarodowego Konkursu Sztuki Choreograficznej im. Sergiusza Diagilewa. Współpracuje z renomowanymi ośrodkami taneczno-choreograficznymi na całym świecie; od lat zaprasza do Polski utalentowanych zawodowych choreografów i tancerzy młodego pokolenia oraz wybitne gwiazdy światowego teatru tańca i baletu; pomysłodawca nagród dla najbardziej zasłużonych osób w dziedzinie baletu. Laureaci tych nagród to: wybitna polska choreografka, twórczyni gdańskiego baletu Janina Jarzynówna-Sobczak oraz światowej sławy tancerz, dyrektor Staatsballett Berlin Vladimir Malakhov. Jest jedynym artystą w Polsce i 21 osobą na świecie, która w 2004 roku została nagrodzona Srebrnym Medalem Sergiusza Diagilewa za wyjątkowe osiągnięcia w propagowaniu sztuki choreograficznej przez Międzynarodową Fundację „Dom Diagilewa", działającą w Rosji pod auspicjami UNESCO. Laureat Nagrody Artystycznej Prezydenta Miasta Gdyni w dziedzinie tańca w roku 2005 oraz finalista Międzynarodowego Konkursu Producentów na Najlepszy Projekt w Dziedzinie Kultury i Sztuki, który odbył się podczas International Festival The Diaghilev Seasons: Perm-Petersburg-Paris w Permie w Rosji w 2005 roku.

Giovanni Battista Tiepolo
Eneasz przedstawia kupidyna Dydonie, 1757

Henry Purcell

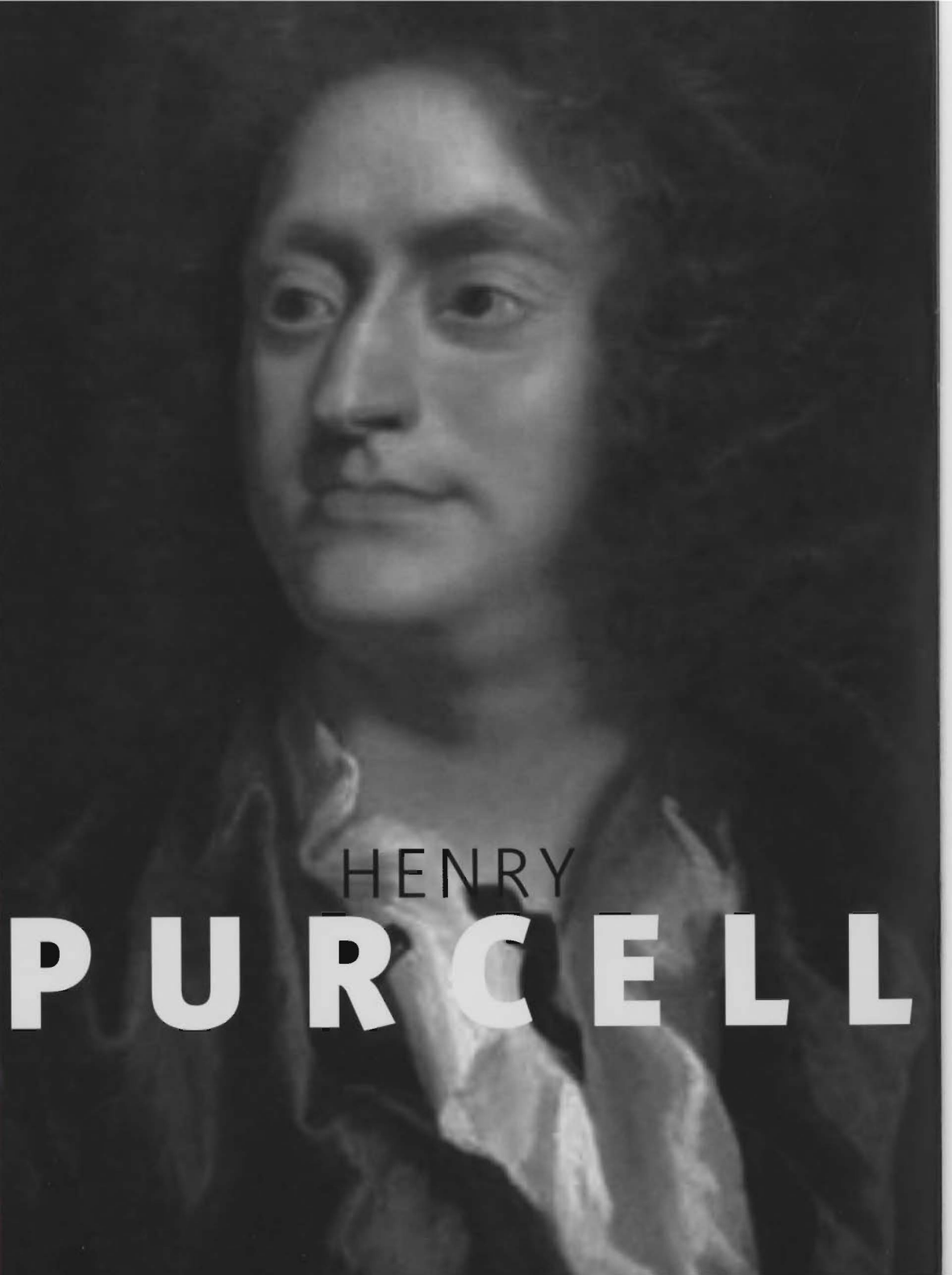
Dydona i Eneasz

opera tragiczna w trzech aktach
Libretto: Nahum Tate

prolog
William Shakespeare i John Fletcher
„Henryk VIII"
Przekład: Piotr Kamiński

Przedstawienie w języku angielskim
z napisami w języku polskim.
Tłumaczenie i napisy: Piotr Kamiński

Wykonania odbywają się za zgodą
wydawnictwa Novello & Co. LTD.



HENRY PURCELL

Dokładna data jego urodzin pozostaje tajemnicą, znane jest natomiast miejsce: Londyn. Nie wiadomo również kto był jego ojcem. Być może był to zmarły w roku 1664 Henry Purcell lub jego brat Thomas, zmarły w roku 1682.

Obaj uprawiali zawód śpiewaka i muzyka. Henry Purcell był najpierw chórzystą w Kaplicy Królewskiej, nauki pobierał u Pelhama Humfreya, Matthew Locke'a i Johna Blowa. W roku 1677 mianowany został „kompozytorem zwyczajnym muzyki skrzypcowej" u boku króla, następnie zastąpił Blowa przy organach w Westminster (1679), po czym został jednym z trzech organistów w Kaplicy Królewskiej (1682), a do jego obowiązków należało pisanie muzyki na święta religijne i świeckie. Karolowi II służył do roku 1685, Jakubowi II do 1688, a następnie Wilhelmowi Orańskiemu i jego żonie, królowej Marii. Napisał dla nich 24 ody, liczne hymny-anthems i inne utwory religijne, na koniec zaś wstrząsającą muzykę żałobną na śmierć królowej Marii, swej protektorki. Parę miesięcy później ten sam utwór zagrano na jego własnym pogrzebie. W roku 1679 opublikował pierwszy zbiór *Ayres*, a po nim pierwszy zeszyt *Fantazji* na wiole, skomponowanych ok. 1680. W tym samym roku skomponował dwa inne arcydzieła instrumentalne – 12 sonat 3-głosowych (wyd. 1683) i 10 sonat 4-głosowych (wyd. 1697), w które z genialną inwencją twórczą wpisał polifoniczną tradycję angielską epoki renesansu. W teatrze zadebiutował muzyką sceniczną do sztuki *Theodosius* (1680), w gatunku tym pozostawił ok. 40 partytur różnych rozmiarów, od jednego do kilku numerów (*The Tempest – Burza*, 1695; *Timon of Athens – Tymon Ateńczyk*, 1695, dwie sztuki Szekspira we współczesnych przeróbkach). Choć napisał tylko jedną operę (*Dido and Aeneas – Dydona i Eneasz*, 1689?), pozostawił 4 tzw. semi-operas, czyli „półopery", będące w istocie obszernymi kompozycjami scenicznymi (*Dioclesian*, do dramatu Bettertona, 1690; *King Arthur – Król Artur*, do dramatu Drydena, 1691; *The Fairy Queen – Królowa Wróżek*, do adaptacji *Snu nocy letniej* Szekspira, 1692 i *The Indian Queen – Królową Indian*, którą po jego śmierci ukończył brat Henry'ego – Daniel, 1695). Henry Purcell zmarł na gruźlicę w nocy z 21 na 22 XI 1695. Przeszedł do historii jako Orpheus Britannicus (tytuł zbioru utworów opublikowanego w roku 1698). Na przydomek ten zasłużył sobie niedościgłym mistrzostwem, z jakim przekładał na muzykę język swego kraju. Pozostaje nie tylko największym kompozytorem angielskim, lecz jednym z najpiękniejszych i najczystszych geniuszy w dziejach muzyki.

1659
1695

Heroina czy zdradzona kochanka?*

Dydona, pierwotnie zwana Elissą (imię fenickie, odpowiednik hebrajski – Elżbieta), była córką króla Tyru i żoną tyrskiego możnowładcy Sycheusza – do chwili, gdy ten ostatni zginął jako ofiara chciwości jej brata. Następnie Dydona wraz ze swoją siostrą Anną i dobraną drużyną, zabierając ze sobą skarby, ucieka do Afryki Północnej, gdzie buduje miasto Kartaginę.

W tym samym mniej więcej czasie została zburzona Troja. Uratował się z niej między innymi trojański książę Eneasz, syn Anchizesa i Wenus. Podczas gdy jego żona Kreuza zginęła w płomieniach, Eneasz, wraz z ojcem i małoletnim synem Julem, uratował z płonącego miasta największą świętość – tajemniczych trojańskich bogów, dających gwarancję odrodzenia Troi, a zebrawszy wokół siebie ocalonych towarzyszy, udał się w podróż w poszukiwaniu Italii, ziemi obiecanej mu przez przeznaczenie dla zbudowania nowej Troi. W siódmym roku swej wędrówki przybył do Kartaginy i pozostał tu jako gość i kochanek królowej Dydony. Jednakże po krótkotrwałym i szczęśliwym współżyciu z nią, ujrzał proroczy sen zesłany mu przez bogów, aby zmusić go do wypełnienia postawionych mu przez los zadań. Dydona, przeczuwając gotującą się rozłąkę na wieki z ukochanym, pisze do niego – wedle Owidiusza – następujący list:

Federico Barocci
Ucieczka Eneasza z Troi, 1598
Galeria Borghese, Rzym

Jak gdy białego łabędzia już wzywa ostatnia godzina,
On sam u Meandra wód wznosi przedśmiertny swój śpiew —
Tak ja nie przemawiam w nadziei, że przecież wzruszy cię może
Błaganie pokorne me – sprzeciwia się temu bóg.
Gdy zmarnowane me imię, czystość ciała i duszy,
O słowa te któż by to dbał, że pójdą na marne też.
Postanowiłeś odpłynąć, nieszczęsną opuścić Dydonę,
Uniesie wnet ten sam wiatr wraz żagle i wierność twą.
Postanowiłeś, Eneju, rozwiązać kotwicę i sojusz,
Znaleźć italski ów kraj, a nie wiesz, gdzie leży on.
Ani ma nowa Kartago, ni zawsze rosnące jej mury
Nie nęcą cię wcale, choć oddałam ci przecie tron.
Uciekasz od zbudowanych, by inne dopiero budować,
A potem pojedziesz w świat, by inną ziemię mieć...
A gdybyś nawet ją znalazł, to któż ci przekaże ją w dani,
Któż to odda swój kraj, byś dzierżył nad nim swój prym?
Pozostaje ci szukać innej miłości, innej Dydony,
Oszukasz wtóry już raz, złamiesz znów słowo twe.
Kiedyż dźwigniesz gród Kartaginie pięknością podobny,
Kiedyż z zamku swych wież spojrzysz znów na swój lud?
Choćby ci szczęście sprzyjało, spełniły się twoje marzenia,
Czy znajdziesz żonę gdzie, by tak cię kochała jak ja?

***

Jakże się omyliłam, jak złudny mnie majak czarował.
Od matki przedobrej swej różny istotą swą on.
Tyś górskich kamieni synem czy dębów na skałach rosnących,
Zwierzęta najsroższe też matkami mogły ci być.
Albo cię morze zrodziło, miotane – jak teraz – wiatrami.
I falom opornym wbrew toń jego przepłynąć chcesz?
Uciekasz? Burza się zrywa... (Nuż ona mi będzie łaskawa?)
Patrz, wodą spienionych fal jak miota szaleńczo Eur.
Pozwól, bym burzy to zawdzięczała, co wolałabym tobie,
Lepsze niż serce twe są fale wzburzone i wiatr.
Nie tyle aż jestem warta, byś z mego powodu umierał,
W ucieczce ode mnie mórz prując błękitną dal.
Kosztowną żywisz nienawiść, zapłacisz też za nią zbyt wiele,
Jeśli, by pozbyć się mnie, uznasz za nic swą śmierć.
Wnet uspokoją się wichry, raz jeszcze po gładkich falach
Powiedzie znów zaprzęg swój Tryton, przestworu bóg.
A gdybyś tak razem z wichrami i ty się zmienił zupełnie.
Jeśliś nie twardszy niż dąb, na pewno zrobisz tak.
Jeszcze gdybyś nie wiedział, co może szał burzy na morzach –
Powierzasz się szałom wód? A przecież dobrze je znasz.
Choć morze czarowne cię kusi, byś znowu liny odwiązał,
Jednakże zna żywioł ten dla śmiałków wiele mąk.
A złamana przysięga nie przyniesie im szczęścia na pewno;
Właśnie to morze chce kar dla ludzi knujących zło.
Zwłaszcza gdy Amor dotknięty. A przecie to jego matka
Tam, gdzie Cytery brzeg, miała wynurzyć się z fal.
Ja – zniszczona – niszczyć się boję, szkodzącemu szkodzić ja nie chcę,

***

Precz, nie dotykaj świętości, które kazisz dotknięciem.
Bezbożna prawica źle bogów niebiańskich czci.
Jeśli to ty masz czcić bóstwa z pożaru Troi dobyte,
Bóstwom tym pewnie już żal, że tamten ominął je los.
Czyś myślał, zdrajco, że może opuszczasz kochankę ciężarną?
A przecie tak może być, że we mnie rośnie twój syn.
Nieszczęsne dziecko podzieli los matki swej opuszczonej –
On już nie przyjdzie na świat, a sprawcą tej śmierci – ty
Razem z matką swą może umrze mały braciszek Julusa
I tak jedna kara dwie zabierze istoty wraz.

Pierre Narcisse
Dydona i Eneasz, 1815
Luwr, Paryż

ROZSTANIE

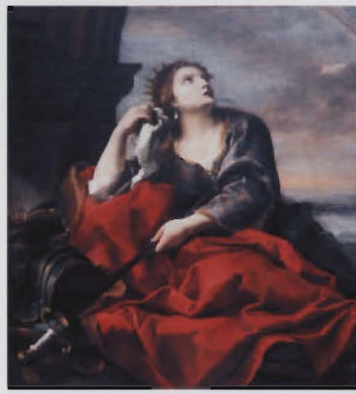
„Bóg mi każe odjechać". Szkoda, że ci pozwolił tu przybyć.
Nie oparłby swych stóp na ziemi punickiej Teukr.
„Bóg". A przecie z jego rozkazu unoszą cię dzikie burze
I głębin morza wir tak długo więzi cię.
Zamek twój gdyby stał jak za czasów Hektora żywego,
Nie taki byłby to trud dla ciebie dostać się doń.
Lecz ty Simoentu fal nie szukasz wcale, lecz – Tybru.
Osiągniesz zaś, czego chcesz, obcym zostawisz tron.
Oszczędź, proszę, ten dom, który ci daje się w darze,
Jaki, uważasz, mój grzech, prócz tego, że kocham cię.
Przeciem ani w Mykenach, ni w Ftyi się urodziła,
Ni ojciec mój, ani mąż walczyli z tobą, wszak wiesz.
Wstyd ci nazwać mnie żoną, daj miano mi tej, co cię gości,
Bo nazwa dla mnie to nic, bylebym była twa.
Na me dla ciebie zasługi, jeśli i ja mam od ciebie ich doznać,
Przez nadzieję na ślub, odsuń wyjazdu dzień.
Aż uspokoi się morze, a także i moje serce,
Przyzwyczajenie i czas nauczą nieszczęście znieść.
A jeśli nie – stać mnie na tyle odwagi – życie swe skrócę,
Okrutny ty wobec mnie długo nie będziesz, o nie.
Gdybyś to mógł zobaczyć, jak pisząca te słowa wygląda –
Pisze; na jej kolanach miecz, trojański od ciebie dar.
Z policzków spływają łzy, spadają na miecz dobyty,
Wnet zbroczy go zamiast łez moja gorąca krew.
Widzisz, dla losu mego jak dar twój się stał przeznaczeniem,
Nieduży przecie to koszt, poniesion na mój grób.
Nie pierwszy jest to cios teraz, który przenika me piersi –
Drąży je dawno już ból. Miłością zadany mi.
Anno, siostro ma Anno, świadoma mego upadku,
Złożysz popiołom mym wnet żałobną ofiarę swą.
Nie chcę na nich napisu: Elissa, małżonka Sycheja.
Na grobu marmurze tak czytany będzie wiersz:
Eneasz dostarczył śmierci przyczyny, dostarczył i miecza.
Sama zaś z ręki swej poniosła Dydona śmierć.

Nathaniel Dance-Holland
Spotkanie Dydony i Eneasza

Taka jest Dydona Owidiusza. Kto porówna jej list z ujęciem innego rzymskiego poety, który był dla Owidiusza pierwowzorem, tego musi przede wszystkim uderzyć ścisła – a dziś powiedzielibyśmy: niewolnicza zależność Owidiusza od Wergiliusza. Nie tylko cała fabuła jest zapożyczona, Owidiusz wykorzystał także takie motywy, które w naszym współczesnym pojęciu określają oryginalną twórczość poety – znajdujemy zatem groźbę burzy, zapowiedź ukazania się po śmierci, w czasie rozstrzygającego spotkania w grocie słychać głosy nimf, szept posągu Sycheusza i inne.
A mimo to Owidiusz pozostał w swej istocie oryginalnym, jego Dydona jest inna niż Dydona jego poprzednika. Tamta jest heroiną. Jej miłość do Eneasza jest miłością fatalną, inspirowaną przez bogów. Ale oto Dydona dowiaduje się, że Eneasz ją porzuca; duma królowej walczy z namiętnością kobiety; zniża się do próśb. Eneasz odpowiada czule, lecz stanowczo, nie roniąc przy tym ani jednej łzy. Wówczas Dydonę porzuca kobieca słabość. Świadomość doznanego upokorzenia podwaja jej wściekłość. Mówi:

Idź do ziemi Italii, państw szukaj przez fale!
Tuszę, że jeśli bóstwa łaskawe coś mogą,
O skały rzucon, miana Dydony ze trwogą
Często wezwiesz. Z płomieni cię będę czeluści
Ścigać, gdy dusza zimne twe ciało opuści,
Jak cień zgonię cię wszędy, kara nieprzewlekła,
Dojdziesz, zdrajco! – wieść o niej usłyszę z dna piekła!

Od tej chwili Dydona nie pokazuje się Eneaszowi. Eneasz zaś ucieka w nocy z obawy, że pośle swe wojsko przeciwko niemu. Bojaźń to uzasadniona. Dydona umiera, aby nie przeżyć swego upokorzenia, lecz umiera ze słowami: *Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*
[*A kiedyś niech powstanie mściciel z naszych kości*; przekł. T. Karyłowskiego]
– jej ostatnia myśl, to myśl o zemście. Czy warto przypominać, że w Dydonie Owidiusza nie ma ani śladu tej heroicznej cechy? Wprawdzie i ona grozi Eneaszowi swym cieniem, ale by w nas nie pozostało najmniejszej wątpliwości co do sensu tej groźby, sama dodaje:
„Nie słuchajcie słów moich, bogi –"; pragnie tylko nastraszyć Eneasza i w ten sposób zatrzymać go przy sobie.
W *Eneidzie* Wergiliusza, Dydona w ostatniej chwili błaga jeszcze Erynie, by Eneasz, skoro już musi uzyskać Italię, został wygnany ze swego królestwa, rozłączony z synem, by zginął nie doczekawszy starości; dopiero przekonanie, że jej słowa spełnią się, napełnia jej serce radością. U Owidiusza odwrotnie, Dydona boi się, by jej śmierć nie była przyczyną jego śmierci: „Żyj – takie jest moje życzenie. Mniej to zaboli niż śmierć twa. Przyczyną mej śmierci ty już raczej nazwany bądź." Nie ma już dumy królowej, pozostaje po prostu kochająca *puella*.
Różnica miedzy Dydonami obydwóch poetów, zgodnie z tym, co powiedziałem wyżej, wynika z różnicy między dwoma kierunkami, w których rozwijał się motyw rozłąki: z jednej strony w tragedii, a z drugiej w komedii i elegii. Dydona Wergiliusza – to tragiczna heroina, dziedzicząca cechy bohaterek Eurypidesa i w ogóle tragedii. Dydona Owidiusza to ostatnie wcielenie, ulubionego przez attycką komedię, typu czułej, łagodnej dziewczyny, która stała się wzorem dla aleksandryjskich elegii. Aby nie dopuścić do żadnej już wątpliwości, zestawmy jeszcze jeden motyw w przejmującym dramacie obydwu kobiet. Wydobądźmy motyw najbardziej wstrząsający, zapierający oddech – nazwijmy go krótko – „motywem dziecka".
Przedstawiam nasz problem umyślnie z całą jaskrawością: rozłąka dlatego



Andrea Sacchi
Śmierć Dydony
Muzeum Sztuk Pięknych w Caen

niszczy szczęście kobiety, że jest rozwiązaniem dramatu miłosnego, wynikłego z całkowitego posiadania.
W normalnych warunkach nieubłaganą konsekwencją posiadania jest macierzyństwo; jakże odniesie się porzucona do tej kwestii? Tu właśnie występuje z całą jaskrawością różnica, o której mowa. Krótko mówiąc, kobiecie-heroinie myśl o macierzyństwie przynosi ulgę w rozłące, podczas gdy dla zwyczajnej kobiety w takich warunkach, rozłąka staje się podwójnie ciężka, zbrodnicza, nie do pomyślenia. U Wergiliusza Dydona zwraca się do Eneasza w swej pierwszej, stosunkowo łagodnej replice w ten sposób:

Gdybym choć, nim uciekniesz ode mnie zdradziecko,
Poczęła z ciebie syna, gdyby Enej-dziecko,
Podobny do cię, igrał pod ścian tych osłoną,
Nie do szczętu bym czuła się przez cię zdradzoną!

Dydonie Owidiusza – przeciwnie, właśnie w chwili, gdy myśli o tym – Eneasz wydaje się niegodziwcem, którego dotknięcie plugawi trojańskich bogów:

Czyś myślał, zdrajco, że może opuszczasz ciężarną kochankę?
A przecie tak może być, że we mnie rośnie twój syn.

To jest cecha decydująca; poprzez nią wyraża się cały charakter postaci. To, co powiedziałem, wystarcza dla porównania i wydobycia istotnych różnic. Skupmy zatem naszą uwagę na Dydonie Owidiusza, interesującej nas z wielu powodów. Nie uszła uwagi czytelnika jej nerwowość, wyrażająca się w nagłych przeskokach od jednej myśli do drugiej, prowadzącej w końcu do tej, która nią rządzi w danej chwili, do myśli: „odsuń wyjazdu dzień. Aż uspokoi się morze..." Myśląc o okrucieństwie Eneasza, dochodzi do wniosku, że to nieprawdopodobne, aby jego matką była dobra Wenus, jego raczej zrodził obojętny żywioł, skały lub morze... ale wypowiedziane słowo „morze" przypomina jej to morze, po którym statki Eneasza wkrótce oddalą się na północ, i dalej w ten sposób snuje swą myśl:

Albo cię morze zrodziło, miotane – jak teraz – wiatrami.

Świat realny dla niej nie istnieje, widzi zamiast przedmiotów tylko ich iluzje, które wytwarza jej wzburzona wyobraźnia. Nie wierzy, że Wenus była matką Eneasza, tylko na – chwilę w dalszym ciągu zapomina o swych wątpliwościach.

Thomas Jones
Krajobraz z Dydoną i Eneaszem, 1769
Ermitaż, Sankt Petersburg

Nie wierzy, że Eneasz ocalił bogów z płonącej Troi – a trochę dalej – zabrania mu dotykać ocalonych bogów, aby z kolei zarzucić tym bogom nieżyczliwość dla Eneasza. Eneasz w jej wyobraźni – to wzór uczciwości, przez to samo usprawiedliwiający jej miłość i grzech; ale równocześnie jest on dla niej – przez bogów znienawidzonym niegodziwcem.
Charakterystyczny jest – nie tylko zresztą dla bohaterki, co dla Owidiusza – sposób, w jaki wypowiada swe uczucie. Szczególnie rzuca się tu w oczy nieoczekiwane i efektowne połączenie dwóch różnorodnych pojęć: „Uniesie wnet ten sam wiatr wraz żagle i wierność twą"; „Postanowiłeś, Eneju, rozwiązać kotwicę i sojusz"; „Odłóż na później nieco gniew bezlitosny swój"; „Aż uspokoi się morze, a także i moje serce". Zawarta jest w tym miejscu antyteza, która w oryginale brzmi jeszcze wyraziściej i większy osiąga efekt dzięki niedościgłej zwięzłości języka łacińskiego: „Uciekasz od zbudowanych, by inne dopiero budować" (Facta fugis, facienda petis); „Ja – zniszczona – niszczyć się boję, szkodzącemu szkodzić nie chcę" (Perdita ne perdam timeo noceamve nocenti); „Spomiędzy ogniaś je wziął, by wydać na burzy łup?"

Dalszą analizę szczegółów możemy pominąć, skoro na pierwszy rzut oka widać, że list, o którym mowa, został napisany tym wspaniałym stylem „sentencjonalnym", umiłowanym przez azjańskich mistrzów Owidiusza i przez niego samego, stylem, który ponownie odzyskał swą świetność w epoce Szekspira.

Tadeusz Zieliński
Po co Homer? Świat antyczny a my.
Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1970

* tytuł od redakcji

Giovanni Battista Tiepolo
Śmierć Dydony

OBSADA

Dydona
Agnieszka Makówka
Agnieszka Rehlis

Eneasz
Robert Gierlach
Adam Szerszeń

Belinda
Patrycja Krzeszowska
Dorota Wójcik

Czarownica
Bernadetta Grabias
Małgorzata Kustosik

Pierwsza Wiedźma
Patrycja Krzeszowska
Dorota Wójcik

Druga Wiedźma
Jolanta Bobras
Małgorzata Borowik

Kobieta
Jolanta Bobras
Małgorzata Borowik

Duch
Małgorzata Kustosik
Mirosław Niewiadomski

Marynarz
Mirosław Niewiadomski
Dominik Sutowicz

Śmierć (prolog)
Przemysław Rezner

Amorki
Beata Brożek-Grabarczyk
Marta Andrzejowska
Izabela Barbacka
Lydie Boutfeux
Aleksandra Godlewska
Mariya Kasabova
Agata Kaźmierowska
Ewa Kowalska-Brodek
Iga Krata
Matylda Molińska
Bogumiła Szaleńczyk
Ikuko Yotsuyanagi

Chór, Balet i Orkiestra Teatru Wielkiego w Łodzi

dyrygent
Łukasz Borowicz

Akt I

„Rozchmurz oblicze", prosi Belinda swą siostrę Dydonę, królową Kartaginy. „Czemuż ten smutek, skoro los ci sprzyja"? Dydonę dręczy jednak tajemne uczucie. Belinda zgaduje jego przyczynę: to piękny gość trojański wzburzył serce królowej. Czyż jednak jego obecność na dworze nie przyczyni Kartaginie nowej chwały? Eneasz jest tak piękny, tak dzielny i zarazem tak skrzywdzony przez bogów, że Dydona nie potrafi mu się oprzeć – choć zarazem nie wolno jej ulec tej namiętności. Belinda i Dama Dworu oraz chór próbują pokonać daremny opór królowej. A oto i sam bohater, padający do stóp królowej z miłosnym wyznaniem. Chór sławi potęgę Kupidyna, podczas gdy Belinda raduje się z góry na myśl o jego słodkich zwycięstwach. Bożek zatriumfował bezapelacyjnie.

Akt II

pierwsza odsłona
Szczęście królewskiej pary rozjuszyło jednak ciemne moce. Czarownica zbiera w jaskini swe przeklęte siostry Wiedźmy, szykując złowrogi spisek: jeszcze nim zmrok zapadnie, Dydona utraci dobrą sławę, miłość i życie. Ponieważ Eneasz ma z rozkazu bogów śpieszyć do brzegów Italii, by tam odbudować Troję, zły Duch pod postacią Merkurego przywoła go do porządku, wydzierając kochanka z ramion królowej. Tymczasem zaś Wiedźmy postanawiają rozpętać burzę, by popsuć polowanie królewskiej parze. Piekielne siły pogrążają się w swych mrocznych dziedzinach, by tam szykować zbrodnię.

druga odsłona
Belinda i chór zachwycają się urokiem natury, gotującej piękne przyjęcie parze kochanków. Bogini Diana we własnej osobie nieraz odwiedzała to czarowne miejsce i tutaj właśnie zginął ciekawski Akteon. Eneasz wręcza królowej owoc swych myśliwskich wysiłków, głowę potwornego dzika nadzianą na włócznię. Radość nie potrwa jednak długo, gdyż nadchodzi burza. Pozostawszy chwilę za orszakiem, Eneasz widzi piekielnego Ducha o rysach Merkurego, który przypomina mu jego obowiązki. Trojański gość ma jeszcze dzisiaj opuścić Kartaginę i odpłynąć do Italii. Eneasz jest załamany, lecz musi słuchać bogów.

Akt III

pierwsza odsłona
Towarzysze Eneasza gotują się podnieść kotwice, żegnając bez żalu swe kartagińskie kochanki. Wiedźmy nie posiadają się z zachwytu, widowisko przepowiada bowiem upadek Dydony. Następnym zadaniem będzie zatopienie floty Eneasza na morzu, tymczasem jednak Dydona umrze jeszcze dziś wieczorem, a Kartagina niebawem spłonie.

druga odsłona
Zrozpaczona Dydona nie wie, gdzie się zwrócić o ratunek. Eneasz nie znajduje słów, by pocieszyć królową, która wzgardliwie odtrąca jego obłudne usprawiedliwienia. Eneasz odchodzi, pozostawiając Dydonie jedno tylko wyjście. Królowa ściska dłoń Belindy i gaśnie powoli w rytm niezwykłej chaconny. Nad jej mogiłą pojawia się rój Kupidynów, obsypując ją deszczem róż.

Piotr Kamiński
Tysiąc i jedna opera
PWM, Kraków 2008

Ilustracje do baśni Charles'a Perrault:
Gustave Doré (str. 28, 32, 33, 35)
Arthur Rackham (str. 34)

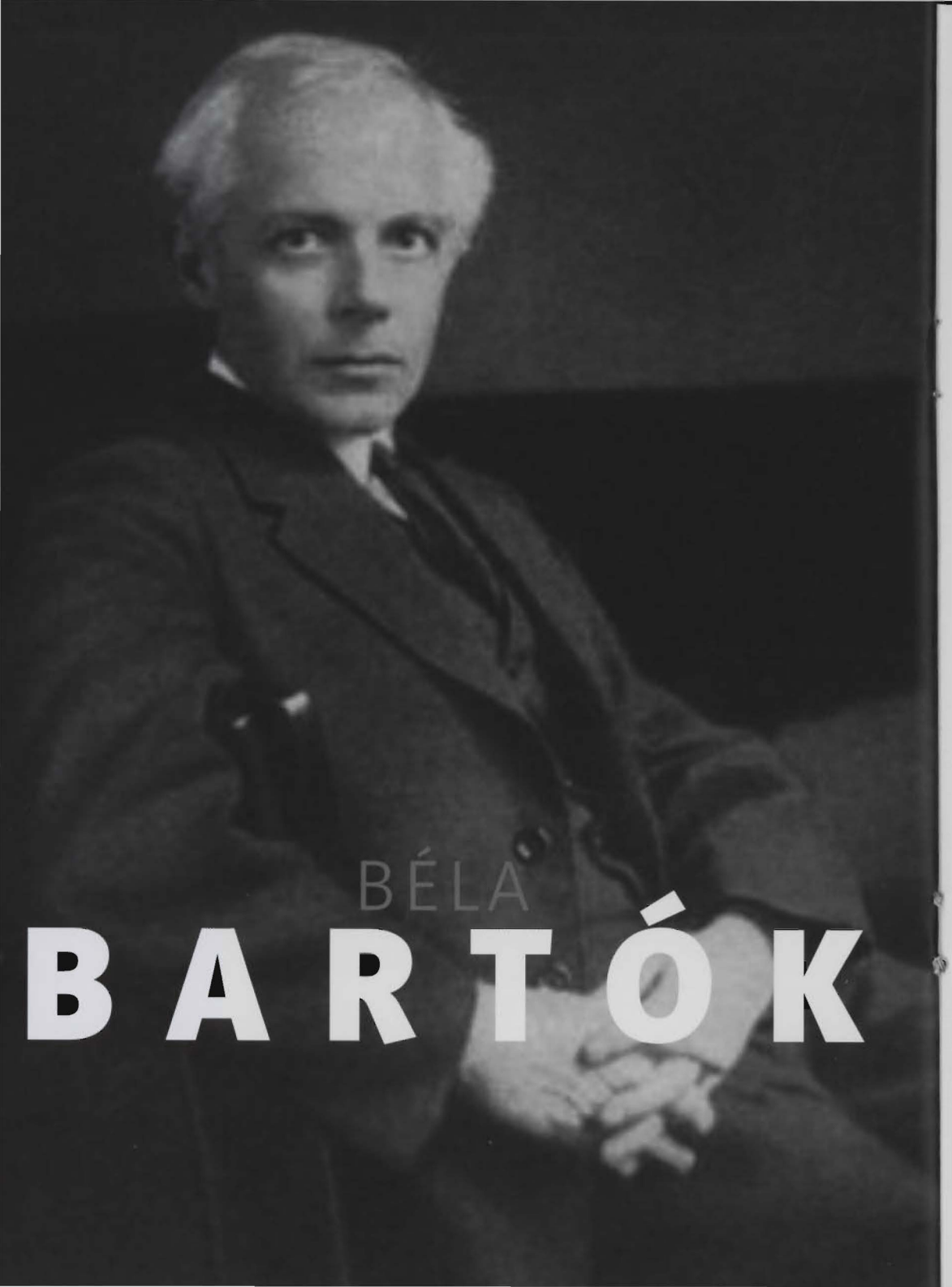
Béla Bártók

Zamek Sinobrodego

opera w jednym akcie
z prologiem
Libretto: Béla Balázs
Tekst polski: Piotr Kamiński

Przedstawienie w języku polskim.

Wykonania odbywają się za zgodą
wydawnictwa Universal Edition AG.



BÉLA BARTÓK

Urodził się 25 marca 1881 roku w Nagyszentmiklós (dziś Sânnicolau Mare w Rumunii). Lekcji gry na fortepianie udzielała mu matka. W wieku 10 lat wystąpił po raz pierwszy publicznie, grając własne utwory.

Po śmierci ojca rodzina przeprowadziła się do Bratysławy, gdzie Bartók kontynuował studia muzyczne w konserwatorium. W 1899 roku wstąpił do konserwatorium budapeszteńskiego, w którym uczęszczał do klasy fortepianu i kompozycji, a po czterech latach otrzymał dyplom. Kariera pianistyczna nie przyniosła mu spodziewanych sukcesów, ale w 1907 roku został powołany na stanowisko profesora klasy fortepianu w konserwatorium w Budapeszcie.

Wyzwoliwszy się spod wpływów romantycznych i postromantycznych oraz impresjonistycznych, rozwinął wkrótce niezwykle oryginalny język, łącząc wyprawy ku najdalszym rubieżom harmonii tonalnej, głęboki i przejmujący, wyzbyty czułostkowości liryzm, niezwykłą siłę rytmiczną i jedyną w swoim rodzaju wyobraźnię kolorystyczną. Cechy te znajdują swój wyraz w takich arcydziełach, jak: balet *Cudowny mandaryn* (1926), *II Koncert fortepianowy* (1933), *Muzyka na smyczki, perkusję i celestę* (1937), *II Koncert skrzypcowy* (1939) oraz w utworach fortepianowych.

Po wybuchu II wojny światowej, Bartók wyemigrował do Stanów Zjednoczonych, gdzie otrzymał honorowy doktorat Uniwersytetu Columbia. Niestety sława i szacunek w świecie muzycznym nie idzie w parze z powodzeniem materialnym i właściwie do końca życia kompozytor żyje bardzo skromnie, wspierany przez rodaków i innych muzyków (Sergiusz Kusewicki zamówił u niego dla swojej orkiestry w Bostonie słynny *Koncert na orkiestrę*, 1944).

1881 1945

Działalność Bartóka była nadzwyczaj wszechstronna, przejawiał swą aktywność nie tylko jako kompozytor, ale także jako zbieracz i badacz folkloru, pianista, dyrygent oraz działacz społeczny.

Zamek Sinobrodego (1918) to jedyna opera Bartóka. Arcydzieło pierwszego okresu dojrzałości twórczej nie pociągnęło za sobą innych projektów operowych.

Kompozytor zmarł na białaczkę w Nowym Jorku 26 września 1945 roku.

Sinobrody

Był sobie raz pan na wielu zamkach. Miał je po wsiach i miastach. Miał też srebrne i złote zastawy, sprzęty kryte złotogłowiem i szczerozłote karoce. Ale na nieszczęście miał też – siną brodę. Szpeciła go wielce i dawała pozór srogi, że wszystkie panie i panny umykały przed nim ze strachu. Jedna z jego sąsiadek, dama szlachetnego rodu, miała dwie córki – obie skończone piękności. Sinobrody prosił o rękę jednej z nich, zostawiając wybór matce, którą chciałaby oddać mu za żonę.

Żadna z córek nie życzyła sobie tego i odrzekały się go wzajem. Żadna bowiem nie była skłonna zostać żoną jegomości z siną brodą. Odstręczało je bardziej jeszcze, że był on wprzódy wielokrotnie żonaty, a nikt nie wiedział, co się z jego żonami stało.

Sinobrody, chcąc się lepiej poznajomić z pannami, powiózł je wraz z matką, najbliższymi przyjaciółkami i kilkoma młodymi sąsiadami do jednego ze swych wiejskich dworów. Bawiono tam cały tydzień. Cały też tydzień trwały nieustanne przejażdżki, wyprawy myśliwskie, nieustanne tańce, festyny, podwieczorki. Nikt się nie kładł spać, bo całe noce upływały na figlach, które sobie wzajemnie płatano. Jednym słowem, wszystko układało się tak pięknie, aż wreszcie młodsza siostra zauważyła, że gospodarz nie ma tak bardzo sinej brody i że to pan wielce uprzejmy i elegancki.

Gdy wrócono do miasta, wkrótce odbył się ślub. Minął miesiąc. Sinobrody oznajmił żonie, że musi wyjechać na wieś co najmniej na sześć tygodni w bardzo ważnej sprawie. Prosi ją więc, by sobie rozrywkami umiliła czas jego nieobecności. Niech zaprosi do siebie przyjaciółki, niech je zabierze do któregoś z wiejskich dworów, jeśli jej przyjdzie ochota. Niech sobie niczego nie żałuje.

– A oto – powiedział wreszcie – klucze. Od dwóch komór, gdzie są sprzęty, i klucz, na który zamykam moje złote zastawy. Oto klucze od skarbca, gdzie trzymam złote i srebrne talary. I klucze od skrzynki z klejnotami. Oto wreszcie, klucz otwierający wszystkie komnaty. Co się zaś tyczy tego maluśkiego kluczyka – otwiera on pokój przy końcu długiego ganku na parterze. Wolno ci otwierać wszystkie komnaty i do wszystkich wchodzić, lecz do tego pokoju – wchodzić ci nie pozwalam. Zabraniam ci tego srogo! A jeślibyś się ważyła pokój otworzyć, wpadnę w taki gniew, że możesz spodziewać się po mnie wszystkiego. Żona przyrzekła szanować mężowskie polecenia, a Sinobrody uściskał ją, wsiadł do karocy i odjechał.

Sąsiadki i przyjaciółki żony tak były ciekawe wszystkich jej domowych bogactw, że zaraz wybrały się w odwiedziny, nie czekając nawet zaprosin. Do tej pory nie śmiały tego czynić z powodu obecności męża, gdyż lękały się jego sinej brody. Oczywiście, jęły zaraz przebiegać komnaty, pokoje, szatnie, jedne piękniejsze od drugich. Wbiegły i do komórki ze sprzętami, gdzie nie mogły się nachwalić nieprzebranego mnóstwa i piękności tkanin, łóż, kanapek, najwspanialszych świeczników oraz oprawionych w kryształ, srebro, złoto zwierciadeł, w których mogły się przejrzeć od stóp do głów. Nieustannie i bez miary zachwycały się wszystkim, zazdroszcząc przyjaciółce. Jej jednak wcale nie bawiło oglądanie tych bogactw. Niecierpliwiła się, bo chciała czym prędzej otworzyć pokój na parterze. Tak ją ciekawość paliła, że nie bacząc na grzeczność względem gości, zbiegła po tajemnych schodach w dół, prędko, o mało nie skręciwszy trzy razy karku. Dobiegła do drzwi i zatrzymała się przed nimi chwilę, rozmyślając o nakazie mężowskim i o niebezpieczeństwie, na jakie się przez nieposłuszeństwo naraża. Ale pokusa była zbyt silna, by jej nie ulec. Wzięła maluśki kluczyk do ręki i drżąc otworzyła drzwi pokoju.

W pierwszej chwili nie dojrzała nic, gdyż okna były zamknięte. Lecz po chwili spostrzegła, że całą posadzkę pokrywa skrzep krwi, w której odbijają się martwe ciała przywiązanych do ścian kilkunastu kobiet. Były to żony Sinobrodego, które poślubił i jedną po drugiej pozarzynał.

Nieszczęsna o mało sama nie umarła ze strachu i upuściła klucz, który wyjęła z zatrzasku. Gdy nieco zebrała myśli, podniosła klucze, zamknęła za sobą drzwi i poszła do swojej komnaty. Chciała jakoś przyjść do siebie, ale nie mogła uładzić myśli: nazbyt była poruszona. Spostrzegła też, że krew splamiła klucz od pokoju.

LEGENDA

Jęła wiec wycierać go. Krew jednak nie ustępowała. Daremnie myła klucz, a nawet tarła go piaskiem i gliną. Krew nie schodziła. Klucz był zaczarowany i nie sposób było całkiem go oczyścić. Gdy usunęła krew z jednej strony – występowała z drugiej.

Sinobrody powrócił z podróży już tego wieczoru, gdy dowiedział się z listów, które otrzymał w drodze, że sprawa, dla której wyruszył, pomyślnie się zakończyła. Jego żona czyniła, co mogła, aby mu okazać, że bardzo jest uradowana z jego powrotu.

Nazajutrz Sinobrody poprosił, by mu zwróciła klucze. Oddała je, lecz tak drżącą ręką, że Sinobrody odgadł bez trudu, co jej się przydarzyło.

– *Co się stało – zapytał – że nie ma tu klucza od pokoju na parterze?*

– *Pewnie zostawiłam go w mojej komnacie, na parterze.*

– *Nie omieszkajże oddać mi go niebawem.*

Po takich i owakich wykrętach trzeba było jednak przynieść klucz. Sinobrody spojrzał nań i powiada:

– *Dlaczego ten klucz jest splamiony krwią?*

– *Nie wiem – odrzekła nieboraczka blada jak śmierć.*

– *Nie wie pani? – powtórzył z przekąsem Sinobrody. – Ale ja dobrze wiem! Chciała pani wejść do pokoju na parterze. Pięknie! Wejdzie więc pani i zajmie miejsce wśród tych dam, które pani tam widziała.*

Żona padła z płaczem do nóg małżonka, prosząc o przebaczenie i szczerze żałując swego nieposłuszeństwa. Wzruszyłaby skałę – była tak piękna, tak smutna. Lecz Sinobrody miał serce twardsze niźli skała.

– *Nie ma co, proszę pani – powiada. – Musi pani umrzeć! I to zaraz!*

– *Skoro muszę umrzeć – odparła, patrząc nań oczami we łzach – proszę o czas na modlitwę.*

– *Daję pani kwadrans czasu – odrzekł Sinobrody. – Ani chwili więcej.*

Gdy żona została sama, przywołała siostrę i powiedziała:

– *Siostro Anno (tak było siostrze na imię), siostro Anno, wejdź, proszę, na szczyt wieży i spójrz, czy nie przybywają nasi bracia. Przyrzekli bowiem, że mnie dziś odwiedzą. A gdy ich ujrzysz, daj im znak, by się pośpieszyli.*

Siostra Anna weszła na szczyt wieży, a udręczona nieboga wołała do niej co chwilę:

– *Anno, siostro Anno, czy nic nie widzisz na drodze?*

A siostra Anna odpowiadała:

– *Nie widzę nic. Tylko pył słońca drży nad ziemią, tylko trawy się zielenią.*

Tymczasem Sinobrody, trzymając kordelas w garści, krzyczał z całych sił:

– *Schodźno, pani, do mnie albo ja po panią przyjdę!*

– *Jeszcze chwilkę, jeśli łaska* – odpowiadała żona. I nawoływała niegłośno:

– *Anno, siostro Anno, czy nic nie widzisz na drodze?*

A siostra Anna odpowiadała:

– *Nie widzę nic. Tylko pył drży nad ziemią w słońcu, tylko trawy się zielenią.*

– *Już idę* – odpowiadała żona.

I wciąż nawoływała niegłośno:

– *Anno, siostro Anno, czy nic nie widzisz na drodze?*

– *Widzę wielką kurzawę, która się przybliża.*

– *Czy to jadą bracia?*

– *Niestety, siostro. To stado baranów.*

– *Czy zejdziesz nareszcie?* – krzyczał Sinobrody.

– *Jeszcze małą chwilkę proszę* – odpowiadała żona i nawoływała niegłośno:

– *Anno, siostro Anno, czy nic nie widzisz na drodze?*

– *Widzę dwóch jeźdźców, którzy ku nam pędzą. Ale są jeszcze daleko.*

– *Bogu dzięki!* – krzyknęła po chwili. – *Tak, to bracia! Daj im znak, by się pośpieszyli.*

Sinobrody tymczasem zaczął krzyczeć tak głośno, aż trząsł się cały dwór. Nieszczęsna żona zeszła do niego i spłakana, upadła mu do nóg.

– *Nic to wszystko nie pomoże* – rzekł Sinobrody. – *Trzeba umierać, moja pani!*

Po czym jedną ręką chwycił ją za włosy, a w drugiej uniósł kordelas, aby jej uciąć głowę. Nieboga odwróciła się ku niemu i patrząc gasnącym wzrokiem, poprosiła o chwilę zwłoki, by mogła się skupić.

– *Nie! Nie! – krzyknął Sinobrody. – Lepiej od razu poleć duszę Bogu, bo...* – i uniósł ramię.

W tejże chwili ktoś uderzył w drzwi z taką siłą, że Sinobrody powstrzymał cios. Drzwi rozwarły się i wpadło dwóch kawalerów, biegnąc wprost na Sinobrodego z wyciągniętymi szpadami w rękach. Sinobrody poznał braci swojej żony: dragona i muszkietera. Wymknął im się z rąk. Lecz bracia popędzili za nim, następując mu na pięty, i dopadli go, nim wybiegł na ganek. Przekłuli go szpadami na wskroś i Sinobrody wyzionął ducha. Biedna siostra była na wpół żywa z trwogi i nie miała nawet siły, by powstać i przywitać braci. Jako że Sinobrody nie pozostawił spadkobierców, żona została panią jego fortuny. Jedną jej część przeznaczyła na posag dla siostry Anny, którą wydała za młodego zakochanego szlachcica. Drugą część przeznaczyła na kupno rang kapitańskich dla swych dwóch braci, a z reszty wyposażyła się sama i poślubiła zacnego jegomościa, przy którym zapomniała rychło o awanturach z Sinobrodym.

MORAŁ

Gdy masz oleju nieco w głowie
I dzieje świata znasz zwodnicze,
Tę opowiastkę w bajki wliczysz,
Jest ona starą bajką bowiem.
Dziś mąż tak się nie będzie srożył
Ni takich żądań nie przedłoży,
Choć wrze zazdrością, choć się złości,
Bo pod pantoflem tkwi jejmości.
Więc trudno poznać, kto przewodzi,
Po takiej czy owakiej brodzie.

Sinobrody albo miłość niemożliwa

W tajemniczym i przejmującym poemacie Béli Balázsa napisanym do kompozycji Bartóka, Sinobrody nie jest już potworem. Nie ma nic wspólnego z legendą. Jego czułość, prośby i łagodność czynią z niego wręcz głównego bohatera dramatu. To kobieta jest źródłem niebezpieczeństwa...

CERPIENIE

Scenariusz Balázsa jest poematem o tajemniczym i głębokim pięknie, naszym zdaniem jest też o wiele bogatszy niż dzieło Maeterlincka (przyp. red. „Ariadna i Sinobrody"). Bez wątpienia zawdzięcza mu kilka pomysłów: na przykład ten, że poprzednie żony Sinobrodego żyją, czy wybitną rolę ostatniej żony, noszącej tu imię Judyta, która próbuje odkryć tajemnicę Sinobrodego. Ale duch obydwu dramatów w tym punkcie się różni, pojawia się wahanie, czy mówić o wpływie jednego na drugi, czy też jakimkolwiek podobieństwie. Jest tu przede wszystkim mowa o miłości i poznaniu innego człowieka, elementach, które były niemal nieobecne w opowieści Maeterlincka. Poszukiwania Ariadny i Judyty mają całkiem różne motywacje. W zakończeniu Maeterlincka, pokonanemu i upokorzonemu Sinobrodemu jest przeciwstawiona triumfująca Ariadna. U Balázsa nikt nie jest zwycięzcą, ani główni bohaterowie, ani miłość, ani związek dwojga ludzi. Po raz pierwszy Sinobrody nie jest już potworem. Jego człowieczeństwo objawia się głęboko i przez to staje się głównym bohaterem dramatu. Przez swoją czułość i łagodność, prośby są zdyskredytowane przez nazbyt żarliwe, nietaktowne poszukiwania Judyty. Sztuka Balázsa nie jest feministyczna, nie ujmuje to jednak niczego z jej prawdziwości. To przejmująca tragedia, w której miłość ulega samozniszczeniu po wcześniejszym wybuchu, jakby przez wewnętrzne fatum. Odwieczna tragedia, po prostu relacja kobiety i mężczyzny.

B. Bartók, ZAMEK SINOBRODEGO
Teatr Wielki im. S. Moniuszki w Poznaniu, 1970
fot. Grażyna Wyszomirska

Dramat Balázsa jest poematem symbolicznym od początku do końca, jego znaczenie jest więc stosunkowo niejasne, ale w tym właśnie tkwi jego siła. Symbole są bardzo proste, ale z tej prostoty wydobywają one jeszcze większą, pełną wyrazu niesamowitą wartość. Weźmy na przykład najbardziej enigmatyczny motyw krwi, celę młodszej siostry, która go ucieleśnia od początku kompozycji i od tej chwili cały czas jest on słyszalny. Czy chodzi o prawdziwą krew?

Niewątpliwie nie (poprzednie żony Sinobrodego żyją), chociaż w osobowości bohatera znajdujemy elementy okrucieństwa i sadyzmu (pierwsze drzwi) i przy okazji posługuje się bronią (drugie drzwi). Czy to jest więc symbol przeszłości Sinobrodego, zła, które mógł wcześniej popełnić? Być może. Czy to przewidzenia Judyty, wywołane plotką, która ciągnie się za Sinobrodym, plotką, której nie chciała przyjąć, ponieważ go kochała, ale która ją nęka do tego stopnia, że przed siódmymi drzwiami rzuca oszczercze oskarżenie o zabójstwo? Być może również. Czy to symbol bólu, ogromnego cierpienia, które drąży duszę Sinobrodego: cierpienia, z którego się wyzwolił dzięki miłości Judyty, która składnia go, by jej zaufał? Jest to również możliwe. „Rozkosz drży w smutnych kamieniach; Judyta, Judyta! Jak jest świeża i miła krew, która tryska z otwartej rany" – mówi bohater przy drugich drzwiach. Wobec tego Judyta otwiera rany Sinobrodego, a otwierając, uzdrawia je. Poetyckie właściwości motywu krwi wynikają również z tego, że mogą to wszystko oznaczać, a do tego wiele jeszcze innych rzeczy ... Krew jest niewątpliwie wyjątkowym przykładem, ale symboliczny język jest obecny we wszystkich dziedzinach, czy chodzi o miejsce, światło lub ciemność, w której są zanurzeni, czyny i gesty bohaterów lub ich uczucia. Judyta chce wpuścić światło do zamku Sinobrodego i jest jasne, że „zamek", który płacze i cierpi udręczony, to dusza Księcia. Chcieć wpuścić radość i światło, tam gdzie rządzi smutek, to prawdziwy dowód miłości i wspaniałomyślności. Ale światło jest czymś ambiwalentnym: to szczera radość, ale również jasność poznania. Otwierając drzwi, Judyta rozpoczyna proces odkrywania osobowości Sinobrodego, poszukiwanie tożsamości, wkrótce pokonującej miłość, która ją zresztą zainspirowała - stąd katastrofa. W istocie dramat składa się z pewnego rodzaju stopniowego przekonywania się Judyty do Sinobrodego, ze stopniowego odkrywania go: poszukiwań, którym się z początku przeciwstawia, następnie akceptuje, a nawet domaga się ich, kiedy wierzy w możliwość miłosnego połączenia, doświadcza wreszcie śmierci duszy, kiedy przekroczywszy wszelkie granice, staje się prawdziwym pogwałceniem własnego osobistego „ja", którym wypełnia się w obronie.

B. Bartók, ZAMEK SINOBRODEGO
Teatr Wielki, Warszawa, 1963
fot. archiwum Teatru Wielkiego -Opery Narodowej

Sinobrody: człowiek

Portret bohatera uszczegóławia się i pogłębia ze sceny na scenę, aż do tragicznego zakończenia, kiedy odsłania się, obawiając wtargnięcia światła. Zgodził się ustąpić pod prośbami Judyty, mimo wcześniejszych niedomówień: „Dlaczego te drzwi są

zamknięte? Aby nikt tam nie zaglądał". To znaczy, że pełna wiedza o kimś, może być ciężarem trudnym do uniesienia. Uderzenia Judyty w pierwsze drzwi wydobywają z niego głuchy jęk: dla człowieka od tak dawna przygniecionego swoją samotnością i nieszczęściem, oswobodzenie się jest torturą. Ale sprzeciwy miłości Judyty są tak poruszające, że zaczyna widzieć słodycz oddania, zwierzeń. Ustępuje, chce wierzyć, że Judyta będzie umiała go zaakceptować i kochać takim, jakim jest, więc kochać go jeszcze mocniej, i podaje jej klucze: „Niech twa dłoń będzie błogosławiona, Judyto". Kiedy dźwięki orkiestry oddają za pomocą przeciągłych treli przejmujący krzyk Judyty, przed całym spektrum narzędzi tortur, przejmuje ją obawa. Ale miłość pozwala kobiecie co najmniej na chwilę pokonać przerażenie i wstręt i przemienić straszną rzeczywistość. Teraz Sinobrody wychodzi naprzeciw jej oczekiwaniom, sam prosi, żeby otworzyła następne drzwi, które odkrywają najbardziej chlubne aspekty jego „ja": skarbiec, ogród, bezkresną panoramę, symbolizującą duchowe bogactwo człowieka, jego ukrytą czułość oraz bogaty świat wewnętrzny, który nosi w sobie. Ale Judyta sprzeciwia się pozostaniu tam, żąda otwarcia dwóch ostatnich drzwi. Czy przyniosą coś nowego, jakieś przerażające okrycie? Przeciwnie, to, co widzi, odziera obraz Księcia z całego piękna. Jezioro łez, cierpienie bez granic, wstyd uczucia, których Sinobrody chciał oszczędzić Judycie, ponieważ ani ona, ani nikt inny nie może mieć dostępu do stanów sumienia, które mogą je zniszczyć. I wreszcie trzy poprzednie żony, trwające w milczeniu. Zobaczyć Sinobrodego, upadającego im do stóp z żarliwością i uwielbieniem, jest nadzwyczajnie piękną sceną. Jego oddanie tym kobietom jest całkowite, ponieważ to ich miłość przyczyniła się do ustanowienia i uzupełnienia jego „ja", do wzbogacenia jego wizji świata i rozwoju jego osobowości. Sinobrody Balázsa i Bartóka nie ma więc nic wspólnego z legendą. Jest w nim podłość, ale również wielkie piękno. Ma nikczemną przeszłość, ale nie mniej, czy bardziej niż każdy z nas. Nie wypiera się tej przeszłości, życiowych potyczek, ani miłości.

B. Bartók, ZAMEK SINOBRODEGO
Opera Bałtycka w Gdańsku, 1972
fot. archiwum Opery Bałtyckiej w Gdańsku

Judyta: nierozważne poszukiwania

W porównaniu do tego nieco wyidealizowanego obrazu mężczyzny, Judyta uosabia słabości instynktu, niekontrolowanej wrażliwości, jak również zbyt dużą podatność na opinię innych i plotki – nie umiała zlekceważyć kłamliwych pogłosek, które ciągnęły się za jej mężem i ponieważ zwątpiła w niego, skazuje jego i samą siebie na samotność. Jej miłość była na początku czystym aktem oddania, bezwarunkowym, bezinteresownym. Zerwała ze swoim narzeczonym, zdecydowała się poślubić Sinobrodego, mimo jego złej reputacji i sprzeciwu bliskich. Oto teraz jest zamknięta z nim na cztery spusty i nikt nie wie, co wkrótce z tego wyniknie. Przed tymi ciemnymi murami płaczą kamienie, a ona jest pełna litości, miłości. To, co ją popycha do próśb o otwarcie drzwi, to nie ciekawość, ale silna miłość, chęć uczestniczenia w cierpieniu ukochanej osoby, aby ją z niego wyzwolić. Zaczyna się tu chęć poznania drugiego człowieka, a wkrótce nieodparte pragnienie, aby poznać go do końca, czego obawiał się Sinobrody. Stąd decydujący zwrot akcji w dramacie, na zakończenie sceny z piątymi drzwiami. Stojąc przed mężem, w uniesieniu miłosnym, z otwartymi ramionami, Judyta pozostaje nieruchoma, zamknięta, daleka. Sinobrody stał się dla niej obcy. Geniusz Bartóka i Balázsa przygotowuje nas na moment szczególnie patetyczny, moment, w którym tragedia jest w zawieszeniu, gdzie wszystko może się jeszcze zdarzyć. Sinobrody ponawia miłosne sygnały i zaznacza: „Nie otworzę ostatnich. Nie otworzę ich". Judyta ze spuszczoną głową, powoli zbliża się do męża. Smutna, przytula się do niego: „Sinobrody ... Och, kochaj mnie". Jak dziecko świadome swojej słabości, prosi miłość, żeby ją chroniła przed nią samą, ponieważ przeczuwa, że nie będzie się już umiała zatrzymać, że utworzy się między nimi przepaść nie do pokonania. Na pytania o miłości z przeszłości, Sinobrody odpowiada czterokrotnie: „Przytul mnie, dosyć pytań". I wobec jego milczenia, wątpliwości i zazdrość narastają, wybucha oskarżenie. Dopiero gdy pojawiają się trzy poprzednie żony, Judyta zdaje sobie sprawę ze swojego błędu i przyszłego losu. Sinobrody jest teraz od niej bardzo daleko. Jej przerażenie jest ogromne. Kiedy słowa jej małżonka, który wprawdzie mówi do niej, ale już jej nie odpowiada, stanowią potwierdzenie, że stała się tylko minioną miłością, podobnie jak trzy jej poprzedniczki. Miłość do kogoś, kto ugodził prosto w serce, wniknął brutalnie do źródła najbardziej intymnych wspomnień, nie jest

B. Bartók ZAMEK SINOBRODEGO
Teatr Wielki-Opera Narodowa, 1999
fot. Juliusz Multarzyński

B. Bartók, ZAMEK SINOBRODEGO
Opera Bałtycka w Gdańsku, 1972
fot. archiwum Opery Bałtyckiej w Gdańsku

już możliwa. Ale Sinobrody nie wyrzeka się swojej miłości do Judyty: „Byłaś moją najpiękniejszą żoną" – mówi do niej, ubierając ją w taką samą biżuterię, jak poprzednie żony. Niewątpliwie wniosła ona coś więcej niż jej poprzedniczki, przez poryw namiętności, który w nim wzbudziła. On również, oddał się jej bardziej, niż wszystkim innym. Ich miłość trwała tylko krótki czas, ale sprawiła, że oboje żyli pełniej, że zmieniła ich w tych, jakimi są teraz. Zatem nie wszystko było złe w tej miłości, mimo że w końcu jej przeznaczeniem jest upadek. (...)

Ewolucja uczuć, ich rozwój, a następnie spadek – wszystko to jest zaprezentowane w wielkim skrócie. Stopniowe budowanie ulotnego szczęścia przemyka przed naszymi oczami z zastraszającą szybkością. Stąd uczucie zupełnej niemocy dwojga ludzi, aby przeciwstawić się siłom, które dążą do tego, by ich zniszczyć. Chcieć wszystko wiedzieć o ukochanej osobie jest niewątpliwie jednym z najbardziej naturalnych pragnień, ale jest to niebezpieczna, jeśli nie śmiertelna pokusa. (...)
Kochana osoba, pozostając ciągle obcą i wrogą, nie przestaje być kochaną. Męcząca sprzeczność, stale bez wyjścia. Miłość jest poznaniem, mówią poeci. Być może, ale częściej niewiedzą, która pozwala żyć. Nie można jednak w nieskończoność przyzwyczajać się do niewiedzy. Stąd płynie nostalgiczna konkluzja o absolutnej niestałości miłości, która rozwijając się, przemienia się w czas iluzji lub jest tylko samą iluzją. (...)
Wątpić w ukochaną osobę w momencie, kiedy się jej wierzy, to wielki dramat Judyty, tak samo zresztą jak i Sinobrodego...

Zamek Księcia Sinobrodego jest wspaniałym poematem, ponieważ jest wyrazem podstawowego ludzkiego pragnienia, pragnienia, poprzez które przejawia się nasza potrzeba obecności, posiadania, absolutu, ale również nasz bunt wobec przeciwności, które rodzą okrutny los człowieka.

Jean-Michel Brèque
Barbe-Bleue ou l'amour impossible (fragment)
© L'Avant-Scène Opéra
nr 149/150, listopad-grudzien, Paryż 1992
tłumaczenie: ArcusLink Tłumaczenia Specjalistyczne
Monika Mamulska, Małgorzata Kierska-Barcz Spółka Jawna

OBSADA

Książę Sinobrody
Robert Gierlach
Adam Szerszeń

Judyta
Agnieszka Makówka
Agnieszka Rehlis

Pierwsza żona Sinobrodego
Małgorzata Dolińska

Druga żona Sinobrodego
Agnieszka Ługowska

Trzecia żona Sinobrodego
Marta Piechowska

Bard
Przemysław Rezner

Orkiestra Teatru Wielkiego w Łodzi

dyrygent
Łukasz Borowicz

Na Bartóka i Balázsa wpływ wywarła opera *Peleas i Melizanda* Claude'a Debussy'ego (1893). Kilka lat później powstało kolejne dzieło, poruszające podobną tematykę: *Ariadna i Sinobrody* (*Ariane et Barbe-Bleue*) Paula Dukasa, nad którą kompozytor pracował w latach 1899-1907. Porównanie uzasadniają podobieństwa muzyczne oraz libretto Maurice'a Maeterlincka, na którym oparte są oba dzieła. *Ariadna i Sinobrody* Maeterlincka świadczy o dużym zainteresowaniu tematyką Sinobrodego na początku XX w. Tematyka ta inspirowała licznych dramaturgów i kompozytorów już od ponad wieku. Tekst Maeterlincka zasługuje na wzmiankę, gdyż młodsze dzieło Balázsa nie powstałoby bez niego. Na wzór starożytnej Ariadny, która u boku Tezeusza przyczyniła się do uwolnienia Grecji z płacenia daniny z ludzi, Ariadna Maeterlincka jest wyzwolicielką, która chce uratować swoje siostry, kolejne żony Sinobrodego. Podczas gdy Ariadna zostaje porzucona przez Tezeusza na wyspie Naxos, belgijska Ariadna z własnej woli opuszcza Sinobrodego. Wątek ten jest często interpretowany jako symbol zerwania z pradawną postawą posłuszeństwa kobiety wobec mężczyzny. Jednak Ariadna u Maeterlincka pozostaje wspaniałomyślna wobec okrutnego Sinobrodego; kiedy wieśniacy przynoszą go spętanego, przecina więzy i pozostawia go przy życiu.

Mikołaj Sęp Szarzyński

Sonet V

O nietrwałej miłości rzeczy świata tego

I nie miłować ciężko, i miłować
Nędzna pociecha, gdy żądzą zwiedzione
Myśli cukrują nazbyt rzeczy one,
Które i mienić, i muszą się psować.

Komu tak będzie dostatkiem smakować
Złoto, sceptr, sława, rozkosz i stworzone
Piękne oblicze, by tym nasycone
I mógł mieć serce, i trwóg się warować?

Miłość jest własny bieg bycia naszego,
Ale z żywiołów utworzone ciało
To chwaląc, co zna początku równego,
Zawodzi duszę, której wszystko mało,

Gdy Ciebie, wiecznej i prawej piękności,
Samej nie widzi, celu swej miłości.

W wielkiej, okrągłej sali gotyckiego zamku panują ciemności, w których odróżnić można siedem zamkniętych drzwi. U szczytu żelaznych schodów otwierają się żelazne wrota, wpuszczając pierwszy promień światła. Sinobrody i Judyta schodzą po schodach. Choć jej rodzina rozpacza, sądząc, że Książę ją porwał, Judyta poszła za mężem z własnej woli. Jest zaskoczona panującym tu mrokiem, tym bardziej, że wilgotne ściany zdają się ronić łzy. Judyta przysięga, że je osuszy, że ogrzeje zimne głazy, wpuści do zamku radość i światło. Książę zapewnia, że nic nie rozświetli tych ciemności. Judyta spostrzega zamknięte drzwi i żąda, aby je otworzyć i wpuścić światło. Książe odpowiada, że nikomu nie wolno ich otwierać. Judyta jednak nalega i żąda klucza. Pierwszy klucz obraca się w zamku, drzwi otwierają się szeroko, czerwone światło zalewa scenę: to izba tortur. Judyta nie drży na ten widok: lepsze takie światło niż mrok i czerń. Sinobrody podaje jej drugi klucz i drugi strumień światła rozpościera się na kamiennej posadzce: to czerwonawomiedziany odblask zbrojowni. Miecze, włócznie, łuki i strzały ociekają krwią. *„Czy zadrżałaś, Judyto?"* – pyta Książę. Nic jednak nie jest w stanie powstrzymać młodej małżonki, która pragnie jeszcze więcej światła. Na jej żądanie Sinobrody wręcza jej trzy następne klucze, stawiając jeden warunek: wolno jej tylko patrzeć, ale nie wolno o nic pytać. Judyta rzuca się do trzecich drzwi i strumień złotego światła krzyżuje się na posadzce z dwoma poprzednimi – to skarbiec. *„To wszystko twoje"* – mówi Sinobrody, gdy Judyta szepce *„Krew spływa po drogich kamieniach..."* Nie zwlekając ani chwili, otwiera czwarte drzwi: tym razem światło jest błękitne, to ogród. Tajemniczy ogród księcia: lilie, róże, powoje, goździki i wszędzie krew...
Judyta otwiera piąte drzwi i cofa się, oślepiona światłem: za drzwiami rozciąga się promienny krajobraz książęcej posiadłości: lasy, łąki, rzeki, góry. *„To wszystko twoje"* – mówi Sinobrody, ale Judyta widzi tylko krwawe smugi na chmurach. Gdy książę chce ją wreszcie pochwycić w ramiona, ona nie może oderwać oczu od dwojga zamkniętych drzwi. Nie ustąpi, póki i one nie będą otwarte. Sinobrody podaje jej szósty klucz, którym Judyta otwiera drzwi. Cień pokrywa nagle posadzkę: za drzwiami rozciąga się nieruchome, milczące jezioro. *„To jezioro łez"* – mówi Sinobrody i jeszcze raz otwiera ramiona. *„Czy kochasz mnie naprawdę?"* – pyta Judyta po długim pocałunku.
Sinobrody prosi ją, by o nic już nie pytała, ale Judyta nie słyszy. Podejrzewa, że za ostatnimi drzwiami znajduje się krew jego zamordowanych żon, o których słyszała. Gdy Judyta obraca klucz w zamku, dwoje poprzednich drzwi zamyka się powoli. Salę zalewa blada poświata. *„One żyją"* – woła Judyta. Trzy kobiety, w koronach, zdobne w drogocenne klejnoty, okryte ciężkimi płaszczami ze złotogłowia, wychodzą z ostatniej sali i stają przed księciem. Sinobrody pada przed nimi na kolana: to one przyniosły mu wszystkie bogactwa, pod ich oddechem rosły kwiaty w ogrodzie, ich moc niezwykła rozszerzała granice jego posiadłości, nigdy nie zostaną zapomniane. Pierwsza przyszła o poranku, druga była południem, trzecia pojawiła się o zmierzchu. Czwarta, Judyta niesie z sobą noc. Sinobrody przynosi ze skarbca koronę, płaszcz i drogie kamienie, którymi zdobi bezsilnie protestującą Judytę. Drzwi zamykają się jedne po drugich.
Uginając się pod roziskrzonym płaszczem, pod lśniąca koroną, pod blaskiem klejnotów, Judyta znika za siódmymi drzwiami. Wszystko skończone, został tylko nieprzenikniony mrok. Sinobrody jest znowu sam.

Piotr Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, PWM, Kraków 2008

ORKIESTRA Teatru Wielkiego w Łodzi

I skrzypce
Iwona Tomaszewska
(koncertmistrz)
Andrzej Marchel
Marek Nowakowski
Henryka Nierychło
Bogdan Mazur
Marcin Budziarski
Paweł Załucki
Karolina Bieńkowska
Wiesława Ryczel *

II skrzypce
Paulina Wielgosińska
Lech Gutowski
Beata Bugała
Wojciech Cłapiński
Katarzyna Gałdecka-Sprawka
Andrzej Kowalczyk*
Stanisław Pławner*
Beata Włodek-Pędziwiatr*
Anna Gutowska*

altówki
Kazimierz Mazur
Franciszek Nierychło
Jacek Rurak
Przemysław Florczak
Katarzyna Marchel
Justyna Łuczyńska-Soroko
Adam Brakowski
Wiesław Nowak*

wiolonczele
Paweł Tomaszewski
Joanna Dzidowska
Marek Przybyła
Ewa Żeno
Hanna Mudza
Agata Kruk-Kasprzak
Arkadiusz Płaziuk

kontrabasy
Jerzy Knapkiewicz
Sylwester Masłoń
Marcin Wajch
Michał Łuczak

harfa
Dorota Szyszkowska-Janiak
Joanna Tomala

flety
Cezary Dynowski
Marzena Kowalczyk
Marta Durczewska
Magdalena Buraczyk*
Aleksandra Strasińska*

oboje
Agata Piotrowska-Bartoszek
Krzysztof Siemiński
Justyna Herc
Monika Woźniak
Jakub Onasz

klarnety
Piotr Maciejewski
Zuzanna Fabijańczyk
Krzysztof Płoszyński
Mariusz Walkiewicz
Waldemar Dobiec

fagoty
Andrzej Kalkandzis
Beata Strembicka
Michał Łabecki
Anna Walczewska*

trąbki
Konrad Boniński
Mirosław Dudek
Tomasz Chrześcijanek
Kamil Jankowski

puzony
Jacek Kasprzak
Waldemar Szubski
Dariusz Sprawka
Bartłomiej Kruszyński
Tomasz Jagoda
Waldemar Paś*

waltornie
Waldemar Szelągowski
Tomasz Sopur
Marta Dominiuk-Kwiatkowska
Mieczysław Woźnica*
Zbigniew Galant*
Andrzej Kowalik*

tuba
Jacek Dzidowski

perkusje
Sebastian Dworczak
Magdalena Kowalczyk
Małgorzata Baranowska-Zatke*

inspektorzy orkiestry
Waldemar Szubski
Andrzej Marchel

* współpraca

CHÓR Teatru Wielkiego w Łodzi

soprany
Ewa Anders
Agnieszka Białek
Grażyna Brakowska
Maria Gorlach
Barbara Grabowska
Edyta Karbowska
Teresa Kmiecik-Biernacka
Katarzyna Nowacka
Sylwia Nowicka
Irena Pietrzak
Beata Suder
Maria Stuczyńska
Dorota Szymczak-Drygas
Bogna Szymańska
Jadwiga Wiktorska-Zając
Dorota Woźniak

alty
Agorica Basiuras
Anna Dylikowska-Dobiec
Alicja Jarzyńska
Katarzyna Kuźnik
Anna Kobylańska-Przybyła
Dominika Kobalczyk
Nina Kierus
Joanna Łaniecka
Jolanta Sitek
Otylia Świderska
Izabela Wesołowska
Marzena Zarzycka
Dorota Zatke
Agnieszka Witkowska

tenory
Mirosław Bednarczyk
Marcin Ciechowicz
Wacław Dobrowolski
Krzysztof Dyttus
Marek Grabowski
Wojciech Kryger
Krzysztof Połoński
Grzegorz Siwiński
Cezary Socha
Jerzy Spelak
Wojciech Strzelecki
Marek Twardowski

basy
Zbigniew Gawroński
Radosław Grala
Romuald Kisielewski
Andrzej Kraciński
Zbigniew Kuźnik
Józef Mituta
Arkadiusz Oleksiak
Stefan Paska
Wiesław Rudnicki
Timothy Sarty
Andrzej Staniewski
Ryszard Staś
Adam Suwald

przygotowanie chóru
Marek Jaszczak

Dyrekcja

Dyrektor naczelny
Marek Szyjko

Zastępca dyrektora ds. muzycznych
Tadeusz Kozłowski

Zastępca dyrektora ds. produkcji
Krzysztof Bogusz

Zastępca dyrektora ds. infrastruktury
Grzegorz Kruhły

Główna księgowa
Teresa Płonowska

Kierownicy i gł. specjaliści

Kierownik baletu
Anna Krzyśków
Kierownik chóru
Marek Jaszczak

Główny specjalista – asystent dyrektora naczelnego
Joanna Lenartowicz

Kierownik działu organizacji pracy artystycznej
Rafał Domagała

Główny specjalista – koordynator produkcji
Anna Julia Dębowska

Kierownik działu produkcji scenograficznej
Zygmunt Dziubiński

Kierownik działu realizacji przedstawień
Sławomir Kowalczyk

Główny specjalista ds. produkcji scenografii
Wanda Zalasa

Zastępca kierownika działu ds. produkcji kostiumów
Marzena Szkobel

Zastępca kierownika działu ds. produkcji dekoracji
Krzysztof Lisowski

Kierownik działu zaopatrzenia
Marian Brodowicz

Główny specjalista ds. urządzeń sceny
Marek Ziółkowski

Specjaliści ds. promocji
Paulina Sałek
Małgorzata Drobniewska
Łukasz Pięta

Pracownie

Kierownik pracowni perukarstwa i charakteryzacji
Józefa Adamczyk

Starszy mistrz pracowni krawieckiej damskiej
Beata Adamiak

Główny brygadier brygady montażu dekoracji – koordynator sceny
Sylwester Borowski

Starszy mistrz pracowni tapicerskiej
Zdzisław Kapituła

Starszy mistrz pracowni kapeluszy i kwiatów
Anna Kołomańska

Mistrz brygady garderobianych
Anna Krawczyńska

Główny brygadier brygady akustyków
Roman Kulesza

Brygadzistka rekwizytorni
Krystyna Łąpieś

Starszy mistrz pracowni modelatorskiej
Marzanna Machalska

Główny brygadier brygady napędów sceny
Andrzej Maciejewski

Mistrz pracowni szewskiej
Krzysztof Pacyniak

Starszy mistrz pracowni krawieckiej męskiej
Ewa Rykowska

Główny brygadier brygady oświetlenia sceny
Jerzy Stachowiak

Główny specjalista ds. urządzeń mechanicznych
Stanisław Szymajda

Starszy mistrz pracowni malarskiej
Małgorzata Teodorczyk

Starszy mistrz pracowni stolarskiej
Jacek Tomczyk

Starszy mistrz brygady montażu dekoracji – koordynator sceny
Jacek Wojciechowski

Biuro Obsługi Widzów

Kierownik Biura Obsługi Widzów
Elżbieta Magin

Zastępca kierownika Biura Obsługi Widzów
Barbara Emilianowicz

p.o. Zastępcy kierownika BOW ds. obsługi widowni
Bożena Kińska

Premiera 5 marca 2011

INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA ŁÓDZKIEGO

Łódzkie

patroni medialni Teatru:

TVP ŁÓDŹ

partnerzy Teatru

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Szczególne podziękowania dla Piotra Kamińskiego za pomoc w wyborze materiałów do programu oraz dla Michela Pazdro za udostępnienie tekstów.

Dziękujemy za udostępnienie zdjęć z polskich realizacji oper *Dydona i Eneasz* oraz *Zamek Sinobrodego*:
Teatrowi Wielkiemu-Operze Narodowej w Warszawie,
Teatrowi Wielkiemu im. St. Moniuszki w Poznaniu,
Operze Bałtyckiej w Gdańsku,
Warszawskiej Operze Kameralnej.

redakcja programu
Iwona Marchewka
Maria Rżanek

projekt plakatu, layout programu
Piotr Karczewski

skład, łamanie i przygotowanie DTP
Iwona Marchewka

korekta
Maria Rżanek
Iwona Marchewka

wydawca
Teatr Wielki w Łodzi
pl. Dąbrowskiego, 90-249 Łódź
www.operalodz.com

kasa biletowa
od poniedziałku do soboty: 12.00–19.00
niedziele i święta
(jeśli grane jest przedstawienie): 15.00–19.00
telefon: 42 633 77 77

eBilet.pl

Sprzedaż internetowa www.operalodz.com

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW
od poniedziałku do piątku: 8.00–16.00
tel: 42 633 31 86, tel./fax: 42 639 87 49
e-mail: widz@teatr-wielki.lodz.pl

oddano do druku: 22.02.2011

Jesteśmy jedną z najbardziej znanych i cenionych firm w kraju,
należymy do międzynarodowej sieci Interflora.
Zapewniamy kwiaty w każdej ilości i na każdą okazję.
Odległość nie stanowi dla nas żadnych barier.
Dostarczamy je tam, gdzie jesteś Ty
lub bliska Ci osoba.

Jesteśmy z Państwem w chwilach radości i smutku

H. SKRZYDLEWSKA
sieć kwiaciarni

ŁÓDŹ, UL. DZIEWIARSKA 14, TEL.(042) 672-33-33, 672-30-27, 672-35-09, www.h.skrzydlewska.pl

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

EDUKACJA

pro Opera

pro Opera to cykl spotkań dla wszystkich, którzy pragną poznać artystów i twórców opery, a zarazem okazja do zaczerpnięcia informacji, dotyczących sztuki operowej i baletowej oraz jej historii i współczesnych kierunków. Spotkania odbywają się w Belcanto Caffe w Teatrze Wielkim w Łodzi. **Wstęp wolny.** Informacje: k.jasinska@teatr-wielki.lodz.pl

Opera na poduchach

Opera na poduchach to twórcze zajęcia dla najmłodszej widowni. Dzieci w wieku od 3 do 6 lat, pod okiem opiekunów, biorą udział w działaniach artystycznych, które prowadzą do powstania spektaklu muzycznego. Wiedzę przybliżają im zadania taneczne, instrumentalne oraz wokalne, wyzwalające energię, inwencję twórczą i wyobraźnię.
Informacje: mdrobniewska@teatr-wielki.lodz.pl

Zeszyt edukacyjny

Teatr Wielki przygotował moc atrakcji także dla uczniów klas podstawowych gimnazjalnych i ponadgimnazjalnych. Bazę spotkań stanowi **„Zeszyt edukacyjny"** Haliny Guryn, teatrologa, specjalisty w dziedzinie edukacji teatralnej. Wydawnictwo umożliwia przyjrzenie się pracy wszystkich tych, których zaangażowanie prowadzi do powstania widowiska na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi. Warsztaty prowadzone są m.in. w pracowniach: modelatorskiej, malarskiej, krawieckiej... Informacji udziela dział marketingu.

Warsztaty dla nauczycieli

Warsztaty prowadzone dla nauczycieli, chcących wdrożyć program „Zeszytu edukacyjnego" w swojej szkole. Spotkania prowadzi autorka „Zeszytu", Halina Guryn.
Wstęp wolny po wcześniejszym zgłoszeniu uczestnictwa.
Informacje: mdrobniewska@teatr-wielki.lodz.pl

Teatr Wielki w Łodzi

www.operalodz.com