HALKA

Stanisław Moniuszko

JAN PAWEŁ II
W TEATRZE WIELKIM – OPERZE NARODOWEJ W WARSZAWIE

Uroczysty koncert z okazji spotkania Ojca Świętego Jana Pawła II z przedstawicielami środowisk twórczych i naukowych, 8 czerwca 1991, podczas którego wykonano fragment III aktu opery Halka Stanisława Moniuszki. Na zdjęciu: o.ś. Jan Paweł II, ks. Wiesław Niewęgłowski, Bogdan Paprocki oraz artyści Teatru Wielkiego w Warszawie.

Fot. Juliusz Multarzyński

HALKA/HAITI

C.T. Jasper, Joanna Malinowska, *Halka/Haiti. 18°48'05"N 72°23'01"W*, 2015 Soliści Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, Orkiestra Filharmoniczna Świętej Trójcy z Port-Au-Prince oraz tancerze z Cazale podczas spektaklu. Cazale, Haiti, 7 lutego 2015.
Fot. Damas Porcena (Dams), Haiti. Dzięki uprzejmości artystów i Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

ODSŁONIĘCIE POMNIKA STANISŁAWA MONIUSZKI W KATOWICACH

Odsłonięcie pomnika Stanisława Moniuszki w Katowicach podczas VI Ogólnośląskiego Zjazdu Śpiewaków (8 czerwca 1930). Pomnik według projektu Wincentego Chorembalskiego odsłonięto w centralnym punkcie Katowic, na placu Karola Miarki, „[co dało] okazję śląskiemu społeczeństwu, by zapoznać się z wspaniałą spuścizną twórczą Moniuszki i rozwiać złośliwe legendy szerzone przez Niemców, jakoby Moniuszko był małą lokalną wielkością" (F. Sachse, *Przebieg VI Zjazdu Śpiewaków i Uroczystości Moniuszkowskich*, „Śpiewak" 1930 nr 6/7, s. 90).

„Miłość Ślązaka do polskiej ojczyzny nie płynie z jakiejś sztucznej nienawiści ku kulturze byłego najeźdźcy, lecz że nienawiść ta w długowiekowej walce z zalewem obcym, to konieczny ślad wędrówki, jaką dusza śląska przebyła od prastarej kultury piastowskiej aż do ostatecznego jej rozkwitu, jakiego świadkami jesteśmy dziś, patrząc w jasne oblicze odrodzonej Polski z jej wielkimi mężami i wieszczami, z jej kulturą swoistą, którą w śpiewie najpiękniej uchwycił właśnie geniusz Stanisława Moniuszki" (S. M. Stoiński, *Po śl. Uroczystościach Moniuszkowskich*, „Śpiewak" 1930 nr 8-9, s. 106).

W plebiscycie 1921 roku za przyłączeniem Górnego Śląska do Polski zagłosowało zaledwie ok. 15% mieszkańców regionu, reszta opowiedziała się za włączeniem do terytorium Niemiec. (Zob. JP, *Emigranci w plebiscycie*, *Encyklopedia powstań śląskich*, red. Franciszek Hawranek, Aleksander Kwiatek, Wiesław Lesiuk, Michał Lis, Bolesław Reiner, Instytut Śląski w Opolu, Opole 1982, s. 121-122).

Fot. ze zbiorów NAC, sygn. 1-U-2091-1

STANISŁAW
MONIUSZKO

POMNIK STANISŁAWA MONIUSZKI W POZNANIU

Pomnik-popiersie Stanisława Moniuszki w Poznaniu wykonany przez rzeźbiarza Marcina Rożka w 1924 z inicjatywy prezydenta miasta Cyryla Ratajskiego i Wielkopolskiego Związku Kół Śpiewaczych. Umiejscowiony jest w parku jego imienia, wcześniej noszącego imię Johanna Wolfganga von Goethe. Poznański pomnik kompozytora był pierwszą tego typu realizacją w Polsce.

Park powstał w miejscu prywatnego ogrodu, dla mieszkańców udostępnionego w roku 1905, a dwa lata później nadano mu imię niemieckiego poety. W roku 1913 ustawiono w nim rzeźbę „W kąpieli" autorstwa Maxa Klingera (obecnie znajdującą się w Palmiarni). Po odzyskaniu niepodległości park przyjął imię Stanisława Moniuszki i wkrótce później ustawiono pomnik Fryderyka Chopina (obecnie w parku przy kolegium pojezuickim) i Stanisława Moniuszki, oba autorstwa Marcina Rożka.

Fot. Michał J. Stankiewicz

POLSKA RZECZPOSPOLITA LUDOWA
A 0200925
100000
STO TYSIĘCY
ZŁOTYCH
WARSZAWA 1 LUTEGO 1990 r.
STANISŁAW MONIUSZKO
100000
A 0200925

NARODOWY BANK POLSKI
100000
WARSZAWA
TEATR WIELKI
BANKNOTY
EMITOWANE
PRZEZ
NARODOWY
BANK POLSKI
SĄ PRAWNYM
ŚRODKIEM
PŁATNICZYM
W POLSCE
100000
STO TYSIĘCY
ZŁOTYCH
NBP

BANKNOT

Stanisław Moniuszko został jedną z ostatnich „twarzy" gospodarki PRL. Na banknocie pojawił się w momencie przejścia z jednego ustroju w drugi, z jednej strony zamykając pochód wielkich zasłużonych dla polskiego społeczeństwa od Kościuszki, przez Kopernika, Wyspiańskiego, Curie-Skłodowską i Staszica, z drugiej otwierając nowy zorientowany bardziej politycznie poczet wybitnych z Sienkiewiczem (500 000), Reymontem (1 000 000), Paderewskim (2 000 000) i limitowanym, wyglądanym z utęsknieniem przy każdej wypłacie i traktowanym ze szczególnym pietyzmem Piłsudskim (5 000 000). Z jednej strony patrząc, Moniuszko to jeden z grupki najważniejszych, po Chopinie (wcześniej wyemitowanym na nominale 5 000) drugi kompozytor organizujący Polakom rzeczywistość (także gospodarczą), z drugiej – dziecko galopującej inflacji, dowód zacierających się trybów systemu. Banknot o nominale 100 000 zł został wycofany w efekcie denominacji w 1995 roku. Nowa seria banknotów będących obecnie prawnym środkiem płatniczym w Polsce obejmuje wyłącznie postaci polskich przywódców politycznych.

Projektant: Andrzej Heidrich

#(26 c)15

CHMURA GABRIEL

TW15

++(25/c)15

PELCZYŃSKA WERONIKA

TW 15

H (26/6) 15
PASSINI PAWEŁ
TW15
150
100
50

++(20/6)15

SREBRNA ZUZANNA

TW 15

XI Kaptur męzki do podróży lub polowania
37 połowa kaptura (forma zmniejszona)
XII Chusteczka z stojącym kołnierzykiem
38 zmniejszony krój chusteczki
XIII Kołnierzyk z frywolitów i haftu
39 połowa kołnierzyka

Fig: 27

Fig 30

Fig: 26

Fig: 28

Fig: 39

Fig: 35

tylny szew (Fig: 29)

przednia długość od wykroju

przedni szew

pierwsza zaszewka (Fig: 25)

druga zaszewka (Fig: 25)

górny środek kaptura (Fig: 36a)

połowa fartuszka

środek bocznego składu

boczny brzeg

Objaśnienie znaków do 8mu krojów.

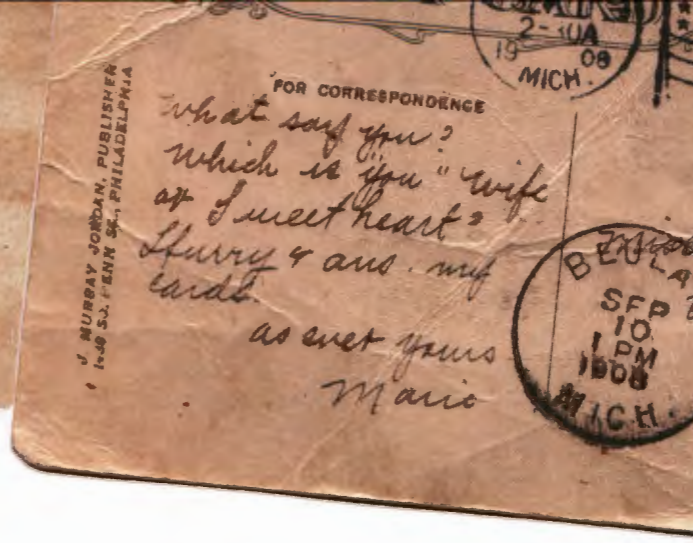
VI Szlafroczek na rano
21 przód
22 połowa pleców
23 przednia część peleryny
24 połowa pleców peleryny
VII Stanik na gorset dla panien od 15 do 17 lat
Miara modelu w połowie: 30 centy: u dołu, w stanie, 38 cen: u góry.
25 przód
26 bok
27 połowa pleców
28 rękaw
VIII Majtki dla panienki od 10 do 15 lat
29 połowa majtek
30 połowa paska
IX Fartuszek dla małych dziewczynek
31 połowa przodu
32 bok
33 plecy
34 karczek do pleców
35 połowa epoleta
X Kaptur algierski dla kobiet
36a połowa kaptura
36b zmniejszona ratość kaptura algierskiego

Fig: 34
Fig: 24
Fig: 29
Fig: 38
Fig: 25
Fig: 31
Fig: 33
Fig: 23
Fig: 36b
Fig: 32
Fig: 36a
Fig: 21

założenie Fig: 36a
szew maj
tak (Fig: 29)
połowa pleców peleryny
centy: (Fig: 24)
długość tylna
od wykr
szyi
180
centy: (Fig: 22)
pachy 138
dolny obwód 123 cen:
założenie Fig: 36b
założenie Fig: 23
założenie Fig: 29
Górny brzeg
majtek (Fig: 29)
założenie Fig: 36a

HALKA NA HAITI NOTATKI Z PODRÓŻY

Magdalena Moskalewicz



Halka podróżowała po świecie jeszcze za życia jej twórcy. W dekadę po warszawskiej premierze operę wystawiono w Pradze i zaraz później, w 1869 i 1870 roku, odpowiednio w Moskwie i St. Petersburgu. W kolejnych latach *Halkę* pokazano w Wiedniu (1892) i Nowym Jorku (1903), a w latach 30. XX wieku odbyła podróż do Stanów Zjednoczonych (Chicago, 1934), Niemiec (Berlin, 1936) i Finlandii (Helsinki, 1936). Podróże te nie były jednak częste. Moniuszko sam zabiegał o praską premierę *Halki* – kompozytorowi zależało, by jego opery funkcjonowały na międzynarodowych scenach. Jednocześnie, zdawał sobie sprawę z ich lokalnego charakteru. Ścisły związek z polską kulturą — zarówno polskojęzyczne libretto, jak i osadzenie opery w staropolskich realiach — utrudniało odbiór *Halki* w innych krajach.

Najbardziej obfitowała w podróże *Halki* druga połowa XX wieku, kiedy to na międzynarodowe tournée zabierała operę wielokrotnie śpiewaczka i reżyserka, Maria Fołtyn. Pomimo jej wieloletnich starań *Halka* nigdy nie trafiła na stałe do międzynarodowych repertuarów operowych. Miłośnicy Moniuszki często komentują tę nieobecność jako niezasłużoną i chcieliby widzieć jej powody właśnie w wybitnie polskim charakterze opery, utrudniającym jej odbiór w innych kontekstach kulturowych. Znaczenie opery Moniuszki zamyka się w tej lokalnej specyfice: wartość *Halki* jest przede wszystkim historyczna. Jej waga i moc, jako opery obwołanej narodową w trudnym okresie zaborów, wyrastały z podłoża społeczno-politycznego raczej niż estetycznego. W istocie, o popularności *Halki* zadecydowała nie obiektywnie oceniona jakość muzyki, a emocjonalny odbiór elementów uznanych przez dziewiętnastowieczną publiczność za tradycyjnie polskie.

Właśnie tę przekładalność dzieła Moniuszki postanowili wypróbować na nowo autorzy projektu *Halka/Haiti. 18°48'05"N 72°23'01"W* C. T. Jasper, Joanna Malinowska i niżej podpisana, wysyłając polską operę narodową do miejscowości Cazale położonej w górach Haiti. Pomysł zrodził się z fascynacji tytułowym bohaterem filmu Wernera Herzoga *Fitzcarraldo* (1982), który pragnął wybudować operę w amazońskiej dżungli. Film opowiada historię jego szalonej wyprawy w głąb lasu deszczowego, która ma przynieść mu upragnioną fortunę umożliwiającą wzniesienie gmachu opery. Wyprawa ta nosi znamiona tragizmu typowego dla bohatera romantycznego, który może ponieść jedynie porażkę.

Projekt *Halka/Haiti* ufundowany był z jednej strony na fascynacji wiarą Fitzcarralda w uniwersalną siłę formy operowej, a z drugiej – na chęci ujawnienia problematycznego charakteru jego działań w kontekście postkolonialnym. Filmowy bohater Herzoga, Irlandczyk mieszkający w Peru na początku XX wieku, wydaje się nieszkodliwym ewangelizatorem niosącym operę niczym dobrą nowinę. W istocie realizację utopijnego planu umożliwia bohaterowi uprzywilejowana pozycja Europejczyka w niedawnej hiszpańskiej kolonii. Sam bez grosza, finanse na zakup statku Fitzcarraldo otrzymuje od przyjaciółki prowadzącej dom publiczny. Jego okręt będzie w dodatku przenoszony przez górę przez plemię przychylnych mu Indian – w tym sensie opera Fitzcarralda może być wzniesiona dosłownie na barkach rdzennych mieszkańców Peru. W tę nierówną, imperialistyczną dynamikę, na której ufundowana jest cała sytuacja, wpisuje się również sama opera: historycznie jeden z elementów kulturowej dominacji na terenach okupowanych przez europejskie imperia. W historii kultury europejskiej budynek opery ma niesamowitą symboliczną moc – jest miejscem odgrywania i podtrzymywania przyjętych ról społecznych, służy reprezentacji

konkretnych struktur władzy politycznej. W kontekście Nowego Świata – reprezentuje i podtrzymuje władzę kolonizatorów i dominujący charakter ich kultury.

Halka została wysłana na Haiti właśnie po to, by wypróbować możliwość zaistnienia opery w kontekście postkolonialnym – w charakterze innym niż jako element kulturowej dominacji. W tym celu polska opera narodowa została pokazana bardzo konkretnej, związanej z Polską publiczności: potomkom żołnierzy napoleońskich, którzy walczyli w wojnie o niepodległość Haiti. Wysłani na ówczesną francuską kolonię San Domingo przez Napoleona Bonapartego w 1802 i 1803 roku, polscy żołnierze z Legionów Polskich we Włoszech mieli pomóc francuskim dowódcom zdusić bunt czarnych niewolników. Większość z pięciu i pół tysiąca żołnierzy – którzy najczęściej wstępowali do legionów napoleońskich, aby walczyć o niepodległość swojej własnej okupowanej ojczyzny – zginęło w walkach bądź zmarło na tropikalne choroby. Jednak część z nich obróciła się przeciwko francuskim dowódcom i przeszła na stronę powstańców. W uznaniu zasług konstytucja wolnego Haiti przyznała im specjalne przywileje zrównujące ich z czarnymi obywatelami republiki. Wielu z tych żołnierzy otrzymało ziemię w Cazale, a ich potomkowie w ósmym i dziewiątym pokoleniu do dziś mówią o sobie *Les Polonais* i noszą skreolizowane wersje polskich nazwisk.

Zaprezentowanie *Halki* właśnie utożsamiającym się z Polską Haitańczykom było eksperymentem dotyczącym przekładalności opery Moniuszki na inne realia kulturowe. A także próbą mocy opery poza tradycyjnym kontekstem gmachu operowego. *Halka* w Cazale została wystawiona pod gołym niebem, bez sceny, na wiejskiej drodze pomiędzy domami, wśród przejeżdżających motorów i przechodzących zwierząt. Soliści Teatru Wielkiego im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, którzy zdecydowali się wziąć udział w tym wymagającym przedsięwzięciu, śpiewali wprost do publiczności wspierani przez haitańską Orkiestrę Filharmoniczną Sainte Trinité z Port-au-Prince, która wykonała fragmenty partytury (poloneza i mazura) oraz młodych mieszkańców Cazale, którzy zatańczyli otwierającego operę poloneza.

Spektakl obejrzała na żywo ponad stuosobowa publiczność – w większości osoby, które nigdy nie miały do czynienia z operą czy nawet teatrem. Pomocna w odbiorze okazała się tragiczna historia miłosna o uniwersalnej mocy, a także wielka ekspresja śpiewu operowego komunikująca emocje niezależnie od języka, w którym wykonywane jest libretto. Kontekst haitański zmienił także samą operę Moniuszki. Narodowy charakter opery, który w Polsce ma wymowę jednoznacznie łączoną z jej dziewiętnastowieczną proweniencją i zaborami, tutaj przemówił na nowo w kontekście tożsamości polskich Haitańczyków. Staropolska wieś przedstawiona w *Halce*, a tu zaprezentowana przy użyciu kostiumów, odżyła z wielką mocą w wiejskim otoczeniu. Na pierwszy plan wysunęła się także historia rewolucji: rewolucji chłopskiej, której echa pobrzmiewają w *Halce*, a dzięki temu także tej rewolucji, którą w początku XIX wieku wspólnie przeżyli polscy i haitańscy żołnierze.

Spektakl w wykonaniu solistów opery poznańskiej pod batutą Grzegorza Wierusa, w reżyserii Pawła Passiniego i choreografii Weroniki Pelczyńskiej dostępny jest również międzynarodowej publiczności. Projekt *Halka/Haiti. 18°48'05"N 72°23'01"W* reprezentuje Polskę na tegorocznym 56. Biennale Sztuki w Wenecji – cyklicznej wystawie sztuki współczesnej, na której obecne są reprezentacje 88 krajów świata. Publiczności biennale prezentowana jest dokumentacja z przedstawienia: panoramiczny obraz filmowy zarejestrowany w Cazale i wyświetlany na monumentalnym, półokrągłym ekranie przypominającym malarskie panoramy. Podróż *Halki* na Haiti została wzmocniona poprzez dalszą podróż haitańskiego spektaklu do Wenecji. Tym samym polska opera narodowa, *Halka*, prezentowana jest na arenie międzynarodowej (choć poza gmachem opery) w ramach projektu, który jednocześnie zapytuje o moc formy operowej w reprezentowaniu narodowej tożsamości.

---

dr Magdalena Moskalewicz – historyczka sztuki, kuratorka projektu *Halka/Haiti* prezentowanego w pawilonie polskim na 56. Biennale Sztuki w Wenecji (2015). Pracuje w Muzeum Sztuki Nowoczesnej (MoMA) w Nowym Jorku.

HALKA IN HAITI TRAVEL NOTES

Magdalena Moskalewicz

Halka travelled the world already during Stanisław Moniuszko's lifetime. A decade after its 1858 Warsaw premiere, the opera was staged in Prague, after which it went to Moscow and St. Petersburg, in 1869 and 1870 respectively. *Halka* was then presented in Vienna (1892) and New York (1903), while in the 1930s it travelled to the United States (Chicago, 1934), Germany (Berlin, 1936) and Finland (Helsinki, 1936). These travels, however, were not frequent. Moniuszko, on his part, strived for *Halka*'s premiere in Prague – he wanted his operas to be present on international stages. But the composer was also aware that the local provenance of his work made it unattractive internationally. The Polish-language libretto as well as the depiction of Old Poland customs made the reception of his opera difficult to non-Polish audience.

It was in the second half of the 20th century that the opera *Halka* travelled most often, as stimulated by the opera singer and director Maria Fołtyn, an organizer of numerous international tours. Even with her efforts, however, *Halka* never permanently entered the world's opera repertoires. Amateurs of Moniuszko's oeuvre often lament this absence as undeserved; they attribute this omission to the preeminently Polish (and this hermetic) character of the opera. Scholars, on the contrary, see the Polishness of the opera not as an obstacle withholding access to the quality of its music, but rather as its main value. The significance of Moniuszko's opera is in fact limited to its local specificity: *Halka*'s value is of predominantly historical character. The importance and power of this piece, proclaimed Polish national opera during the absence of Polish state, occupied by the neighboring empires, has been based on socio-political, rather than aesthetic, merits. The popularity of *Halka* has been decided not on the grounds of an objectively assessed quality of its music, but rather, it was born out of an emotionally charged reception of its nineteenth-century audience, who reacted to of the elements they considered traditionally Polish.

It is specifically this translatability of Moniuszko's opera that the authors of the project *Halka/Haiti 18°48'05"N 72°23'01"W* – C. T. Jasper, Joanna Malinowska, and the author of this essay – decided to probe anew by staging *Halka* in the village of Cazale, in the mountains of Haiti. The idea was inspired by the title character of Werner Herzog's 1982 film *Fitzcarraldo*, who wanted to build an opera house in the Amazon. The film tells the story of his venture into the depths of the rainforest, which is supposed to bring Fitzcarraldo the fortune needed to erect the building. This venture bears the characteristic of a typical romantic hero, always doomed to failure.

The project *Halka/Haiti* stemmed directly from the fascination in Fitzcarraldo's naïve faith in the universal power of opera, on one hand, as well as from the desire to reveal the problematic character of his actions, deeply intertwined with their postcolonial context – on the other. Herzog's protagonist, Irishman living in Peru at the beginning of the 20th century, seems to be a benevolent evangelist, who carries opera like a gospel. However, Fitzcarraldo's utopian plan can only be realized due to his privileged position of a European in a recent Spanish colony. Without a penny himself, Fitzcarraldo receives funds to purchase a ship from a female friend, who runs a brothel. It is this very ship that will in addition be carried over a mountain by a friendly Indian tribe. In other words, Fitzcarraldo's opera house can only be erected on the shoulders of native Peruvians. Opera as such is also inscribed into this uneven, imperialist dynamic of power: Historically, it is one of the means of cultural domination exercised by the European colonizers. Throughout the history of European culture, the opera house has been given great

symbolic significance. It has been the place for performing and preserving existing social roles; it has served as representation of particular structures of political power. In the New World's context, the opera house represented and preserved specifically the power of the colonizers and the dominant character of their culture.

Halka was sent to Haiti precisely in order to probe the possibility of opera existing in the postcolonial context in a role other than an element of cultural domination. For that reason, the Polish national opera was presented to a very particular audience: To the descendants of Polish soldiers who fought in the Haitian war of independence. Sent to the then colony of Saint-Domingue by Napoleon in 1802 and 1803, the soldiers from Polish Legions in Italy were intended to help the French put down slaves' rebellion. The majority of 5,500 Poles – who had joined Napoleon to fight for the independence of their own country – died of tropical diseases or fell in bloody battles. But some of them turned against their French commanders and united with the local insurgents. In recognition of their merit, these soldiers were granted an honorary legal status of blacks in the newly established republic. Many of the Poles were given land in Cazale. Still today, the descendants of these soldiers in eighth and ninth generation call themselves *Le Poloné* and bear creolized last names of their Polish ancestors.

To present *Halka* specifically to these Haitians who identify with Poland was an experiment in the translatability of Moniuszko's opera into a different cultural situation. It was equally a test of opera's power exercised outside of the opera house. In Cazale, *Halka* was performed en plain air, on a road nestled between several houses, where it was accompanied by passing motorbikes and animals. The soloists of the Poznań Opera House, who agreed to participate in this challenging endeavor, sang directly to the audience. They were supported by the Holy Trinity Philharmonic Orchestra of Port-au-Prince, who performed fragments of the score (polonaise and mazurka) as well as the youth of Cazale, who danced the opening polonaise.

An audience of over a hundred watched the performance live. Many of them had never experienced opera, or even theater, before. The universal power of this tragic love story has proven helpful in this unmediated reception, just as the great expression of the operatic singing, which can communicate emotions regardless of the obscure language of the libretto. The Haitian context has also influenced Moniuszko's opera. In Poland, *Halka*'s national character is linked directly to its nineteenth-century provenance and the history of Poland's partitions. Here, this national element could be seen anew trough the identity of the Polish Haitians. Just as Cazale's rural setting combined with traditional costumes revived the Old Poland's countryside depicted in *Halka*. Similarly, the echoes of historical peasant revolt, originally present in the background of the opera's story, came to the foreground within the context of the actual revolution, where Poles and Haitians fought together.

The opera, as performed by the soloists of the Poznań Opera House, conducted by Grzegorz Wierus, directed by Paweł Passini and with choreography by Weronika Pelczyńska, is also available to international audience. The project *Halka/Haiti. 18°48'05"N 72°23'01"W* represents Poland at this year's, 56th Venice Biennale, a cyclical contemporary art exhibition with participation of 88 nations of the world. In Venice, the biennale audience is invited to experience film documentation of the performance in Cazale, which is presented in a form of a cinematic installation: The movie is projected onto a monumental, panoramic screen recalling the format of painted panoramas. *Halka*'s travel to Haiti was thus emphasized by its subsequent trip to Venice. Polish national opera is thus presented to international audience, albeit not in the opera house, in the scope of the project that simultaneously interrogates opera's power to represent national identity.

Magdalena Moskalewicz, PhD is art historian and curator of the project Halka/Haiti exhibited at the 56th Art Biennale in Venice (2015). She works at The Museum of Modern Art (MoMA) in New York.

WYCIECZKA ANTROPOLOGICZNA

W rozjazdach, na walizce, w drodze z Wenecji do Poznania, siadamy na chwilę, by wrócić do Haiti. W tym międzynarodowym ruchliwym kontekście mówimy o czymś tak trwałym dla polskiej kultury i wydawałoby się, tak specyficznie lokalnym, jak *Halka* Stanisława Moniuszki. Z reżyserem, Pawłem Passinim, rozmawia Agnieszka Topolska.

Agnieszka Topolska: W jaki sposób trafiłeś na Moniuszkę? Kojarzony jesteś z tak odmiennym teatrem od dotychczasowych inscenizacji jego oper, że aż trudno w to spotkanie uwierzyć.
Paweł Passini: Pasjonuje mnie praca z aktorem, a teatr traktuję jako narzędzie przechodzenia na drugą stronę, narzędzie do poznawania człowieka w takich przejawach, w jakich go nie oglądamy na co dzień. Moimi wielkimi mistrzami są Artaud, Grotowski. Jak tylko przeczytałem w pociągu do Poznania o *Halce* w Cazale na Haiti, to od razu wiedziałem, że chcę tam pojechać. Przypomniała mi się słynna podróż Grotowskiego i fragmenty o aktorstwie i voodoo. Sam właśnie skończyłem lalkowe *Dziady* w Opolu, a niebawem będę reżyserował nasz arcydramat na Białorusi. Po białorusku. Początek był taki: rozmawiałem w sprawie wystawienia na Białorusi polskiej klasyki. Powiedziałem: zróbmy *Dziady*, a oni na to, że owszem, tyle, że to jest białoruska klasyka. Więc będziemy robić *Dziady*, o których Białorusini mówią, że to ich tradycja. A *Halkę* zawieźliśmy Haitańczykom, którzy mówią, że ich korzenie są w Polsce.

Co się dokładnie wydarzyło na Haiti? Podkreślasz często, że to było ważne doświadczenie.
Pierwszy i jedyny raz w życiu pracowałem z ludźmi, którzy nigdy przedtem nie mieli kontaktu z teatrem. Mogłem oglądać ich oczami to, co dla nas bywa przezroczyste. Teatr jest niezwykłym, potężnym i pięknym sposobem istnienia wobec siebie. Ktoś mógłby powiedzieć, że w operze nie chodzi o teatr, ale my pamiętamy o jej antycznym rodowodzie. Wydaje mi się, że pierwsi twórcy operowi, podobnie jak greccy tragicy, zakładali, że to, co dzieje się na scenie, ma nie tyle prezentować tekst czy muzykę, co stać się zdarzeniem, które zagarnia zarówno aktorów, jak i widzów. Aktorzy zakładają maski i kostiumy, żeby pojawić się wśród nas jako ktoś inny – ktoś, kto już nie żyje; ktoś, czyją historię dobrze znamy, ale potrzebujemy usłyszeć na nowo. Chcę wierzyć, że Moniuszko nie tyle szuka rozmachu i widowiskowości, co świadomie operuje machiną teatru. Wprowadza Górali i wciąga w krąg narodowego widowiska to, co inne i co nie jest częścią świata, dla którego to widowisko zostało przygotowane. W chwili premiery nie było przecież Górali na widowni. A jednak Halka jest nasza i jej śmierć ma nas obchodzić.

Ale dlaczego właściwie nas obchodzi?
Zawdzięczamy to również Stanisławowi Moniuszce. *Halka* wpisuje się w ciąg naszych narodowych mitów, takich jak np. Wanda, co nie chciała Niemca. Tam również to, co kobiece, co przedchrześcijańskie, to, co rdzenne, zostaje osaczone i musi samo złożyć się w ofierze, by się uwolnić. Społeczność panów i chłopów zostaje ocalona przez skok Halki. A my musimy być tam nad tym urwiskiem razem z nią. Na Haiti spotkaliśmy ciemnoskórych ludzi, który mówią, że są Polakami. *Les Polonais* – tak nazywani są mieszkańcy Cazale. Haitańczycy uczą się w szkole, że Polacy pomogli im zdobyć niepodległość, że napoleońscy legioniści z Polski wbili bagnety w piach i przeszli na ich stronę. Jesteśmy obsadzeni w ich historii w takiej właśnie roli, czy tego chcemy, czy nie. I mamy też *Halkę*, czy chcemy tego, czy nie. Nasze dziedzictwo nie jest ani lepsze, ani gorsze, ale inne. Tak samo jak Mickiewiczowskie *Dziady* są inne od wszystkiego, co mieści się w zachodniej tradycji teatralnej.

Ale z drugiej strony to bardzo standardowa i znana wszędzie historia...
Jeśli mówisz o historii miłosnej, to zgoda. Ciekawe jest to, jak w niej funkcjonuje zbiorowość. Widz operowy jest na to szczególnie wrażliwy, bo często ma do czynienia z chórem, a muzyka to przecież przede wszystkim współbrzmienie. Wychodzi na to, że miłość Janusza i Halki to nie jest aż taki eksces. Reprezentanci dwóch grup nie mogą się do końca realizować w obrębie swoich środowisk i spotykają się gdzieś w połowie drogi. W libretcie znajduje się dużo takich miejsc, w których Janusz i Halka są dwiema stronami tej samej monety. Oddziela ich bardzo cienka ściana, bo żadne z nich się nie mieści w swojej grupie społecznej.

Ja mam wrażenie, że Janusz się w wersji wileńskiej jeszcze bardziej nie mieści...
Tak. Wątek Jontka i Janusza trochę spłyca wymowę całości. Rozszerzenie opery do czterech aktów wyniosło Jontka do pozycji adwersarza Janusza, wprowadziło balans między tymi postaciami, ale zaburzyło inne układy.

Czyli nie opowiesz o miłości?
Oczywiście, że opowiem. Chociaż ciekawsze od zastanawiania się nad tym, czy on ją w końcu zechce, jest to, dlaczego oni nie mogą być razem. U mnie Janusz przyznaje się do zdrady otwarcie, nie „na stronie". Każda grupa przychodzi ze swoimi nierozwiązanymi sprawami, a z ich kolizji wynika ofiara, która te wszystkie problemy w pewien sposób na jakiś czas rozwiązuje. To świat, w którym już zaczyna wrzeć, a tragiczny finał historii paradoksalnie na moment te dwie oddzielne grupy łączy i uspokaja. U mnie wesele Janusza i Zofii trwa dalej. Jaka jest cena, żeby ten nasz świat przetrwał, żeby utrzymać *status quo*? Moniuszko zmusza nas do zastanowienia się nad tą kwestią. I musimy to zrobić, jeśli chcemy go traktować serio. Bo możemy oczywiście sięgać po „cepeliowską" góralszczyznę i kontusze, tyle, że wtedy dla współczesnego widza kompletnie nieczytelne staje się to najważniejsze pęknięcie pomiędzy światem Halki i Janusza. Dlatego w naszej wersji nie chodzi o konkretnych Górali w kierpcach tylko o „Nich", tych innych, tych „nas" z drugiej strony. Kimś takim byliśmy dla siebie z Haitańczykami w Cazale. Na początku byliśmy sobie obcy, nieznani, reprezentanci innego świata. Ale nigdy w życiu nie doświadczyłem mocniej możliwości przekroczenia tego pęknięcia niż wtedy, gdy słuchałem chłopaka, który po raz pierwszy w życiu uczestniczył w spektaklu teatralnym. Takie doświadczenie zawsze prowokuje do ponownego stawiania pytań o sam początek. Co to w ogóle znaczy, że nagle przed zgromadzonych ludzi wychodzi człowiek, który zaczyna coś opowiadać, śpiewać z pamięci, coś pokazywać i przywoływać. To jest dotknięcie źródła.

Czy w Poznaniu zobaczymy spektakl haitański?
Halka z Haiti zaczęła działać w pełni dopiero w Wenecji, na Biennale Sztuki. Tam się domknęło ostatnie ogniwo tego łańcucha, bo na Biennale my, wykonawcy, znaleźliśmy się wśród publiczności. A Haitańska publiczność niczym chór wkroczyła na scenę. To oni stali się „Góralami". I Halka przybiera twarz jednego z nich.

A jak te dwie grupy są spolaryzowane w Twoim spektaklu?
Nie chciałem ciupagi i kontusza.

To w jaki sposób wiemy, kto jest Góralem?
Cały dwór jest emanacją energii męskiej, a właściwie to taki męski unisex. Wszyscy są we frakach, wszyscy są tacy sami, również tacy jak dyrygent i orkiestra. Są stąd, są

„funkcjonariuszami opery". Świat, który schodzi z gór, jest w kostiumach „dzikich", takich, jakich można sobie wyobrazić, czytając Bronisława Malinowskiego albo oglądając *Czas apokalipsy*. Kostiumy są inspirowane obrzędowością haitańską, ale i tym, że przodkowie Haitańczyków tak naprawdę zostali przywiezieni z Afryki. W wyniku kolonizacji wyspy wybito rdzennych mieszkańców, a potem do roli służby sprowadzono niewolników z Afryki.

Zabierasz nas na wycieczkę antropologiczną?
Zastanawialiśmy się, gdzie dziś leży granica między „my" a „oni", przez którą przerzucamy mosty empatii. O to też chodzi u Moniuszki, on mówi: a teraz spróbujmy współodczuwać z kimś spoza naszej grupy. To tak, jak my dziś mówimy o zwierzętach, że one „też" czują. Tak więc Moniuszko wprowadza na scenę inną grupę społeczną i mówi: „oni też czują". Ja dzisiaj rzucam do widza linę i pytam: nie chciałbyś spojrzeć na to z innej strony niż ta, którą tak dobrze znasz?

A tradycja? Co z uświęconym kanonem odczytań Moniuszkowskich oper?
Tradycja jest niezbędnym narzędziem, by rozumieć otaczający nas świat. Dlatego Moniuszko pokazuje kwestie w jego czasach kontrowersyjne. Chce dać nam narzędzia poznawcze, które poszerzą naszą wrażliwość. Tak jest też z Mickiewiczem, który zdaje się mówić: „uwaga, tu jest sfera, o której zdajecie się zapominać".

Ale może dany spektakl zatopiony jest w określonym momencie historycznym i nie powinno się go na siłę uwspółcześniać? To częsty argument powracający w przypadku nowych wystawień Moniuszki...
Czy warto wracać do znanych tytułów tylko po to, by udowodnić sobie, że je znamy? Każde nowe czytanie tradycyjnych tekstów opisuje pełniej nas samych. Rzecz nie leży przecież w kostiumie tylko w temacie. Wydaje nam się, że znamy Moniuszkę tak dobrze, że przestajemy słyszeć, co on do nas mówi. Na Haiti też zabrałem ze sobą *Dziady*. Pomyślałem sobie na miejscu, że dobrze, że tego Mickiewicza i Moniuszkę mam, bo dzięki nim mam narzędzia, które pozwalają mi jakoś zbliżyć się do odległego świata Haitańczyków. Wątek rozmowy ze zmarłymi, wyrównywanie swoich rachunków z nimi okazuje się pomocne również wtedy, gdy chce się działać w aktualnych warunkach. Piszemy swoje miejsce w historii zawsze poprzez swoich przodków i, gdy to czynimy, okazuje się, że odnajdujemy w środku ich opowieści siebie. Musimy traktować serio nadawcę czyli w tym przypadku Moniuszkę. Ludzie, którzy działali w czasach, gdy nie było polskiej państwowości, i to, co do nas mówią, jest czymś jak odległy sygnał SOS. Wyobraźmy sobie ich próby ocalenia polskości. Jeśli Moniuszko wybiera takie właśnie tematy, takie ćwiczenia, to znaczy, że są one dla niego esencjonalne w byciu Polakiem. I może nie byłoby Gombrowicza, gdyby nie było Moniuszki. Cały czas przyglądamy się w tym samym lustrze tylko pod różnymi kątami. Po co Maria Fołtyn leciała z Moniuszką na drugą półkulę? Chyba po to, żeby go lepiej i pełniej zrozumieć i przeżyć.

AN ANTHROPOLOGICAL TRIP

Taking a break from living out of a suitcase, on the way from Venice to Poznań, we are sitting down for a moment to embark on a mental trip to Haiti. In this international hustle and bustle, we are discussing Stanisław Moniuszko's *Halka*, an opera which holds an iconic status in the Polish culture and is seen as an exceptionally local piece. Paweł Passini, the director of the performance, is talking to Agnieszka Topolska.

Agnieszka Topolska: How have you come across Moniuszko? It is quite astonishing, considering the fact that you normally pursue theatre projects which are worlds apart from traditional stagings of the composer's operas that we have seen to date.
Paweł Passini: I am really passionate about working with actors, and I consider theatre as a tool of going to the other side, exploring people in unique contexts which you will not encounter in daily life. My great masters are Artaud and Grotowski. When I read, while on a train to Poznań, about *Halka* in Cazale, in Haiti, I immediately knew that I wanted to go there. I recalled Grotowski's famous voyage, and fragments about acting and voodoo. I have only just finished *Dziady* in Opole, and I am about to direct our great poetic drama again, in Belarus. In Belarusian language. The story was as follows. I was in talks about staging a classical Polish drama in Belarus. And I said: Let us do *Dziady*. And the people there said: Fine, but it is actually a Belarusian classic. So we are going to do *Dziady*, a drama which is embraced by the Belarus people as a part of their tradition. And we took *Halka* to the Haitians who say that their roots are in Poland.

What exactly happened in Haiti? You often say that it was a significant experience.
It was the first and only time in my life when I worked with people who had never had any contact with theatre before. I could see through their eyes the things that appear transparent to us. Theatre is a remarkable, powerful and beautiful way of existing with one another. You might say that opera is not really about theatre, but we do acknowledge its ancient origins. It seems to me that the first opera composers, just like the Greek tragic authors, assumed that whatever is happening on stage is not meant to present text or music but rather to become an event that captures both actors and the audience. An actor puts on a mask and dress to appear in front of us as someone else – someone who is already dead, whose history we are familiar with, but nevertheless want to hear it anew. I want to believe that rather than looking for grand scale and spectacularity, Moniuszko consciously manipulated the machine of theatre. He introduced Highlanders and infused into the national drama an element of the world beyond, taken from outside of the sphere for which the

performance was created. When the opera had its premiere, there were, after all, no Highlanders in the audience. And yet Halka is our heroine and her death is meant to touch us.

But why should it touch us?

This is something we also owe to Stanisław Moniuszko. *Halka* has a solid position among our national myths – like the one about "Wanda who did not want to marry a German". Both myths share similar motifs: the feminine, pre-Christian and indigenous element becomes entrapped and must sacrifice itself to gain freedom. When Halka throws herself from a rock, she saves the communities of affluent landowners and villagers. And we must be with her there, on the very edge of the precipice. In Haiti we met dark-skinned people who told us they were Polish. Les Polonais – this is how the inhabitants of Cazale are called. The Haitians are taught at school that the Polish people helped them win their independence, that soldiers of the Polish Legions serving alongside Napoleon's French army thrust their bayonets into sand and defected to their side. This is the role assigned to us in the Haitian history, whether we want it or not. By the same token, we also have *Halka*, whether we want it or not. Our heritage is neither better nor worse. It is different. Similarly, Mickiewicz's *Dziady* is a drama unlike anything that can be found in the Western theatrical tradition.

On the other hand, the story is actually quite ordinary. Similar stories can be found everywhere...

If you mean the love story, I agree with you. An interesting aspect is the behaviour of the community. Opera spectators are particularly receptive to this aspect because they often listen to choir, and the essence of music is the harmony of sound. It appears that the love between Janusz and Halka is not really such a great folly. Representatives of two groups are unable to fulfil themselves within their communities and meet somewhere in the middle. The libretto contains a lot of fragments in which Janusz and Halka represent two sides of the same coin. They are separated by a very thin wall because neither of them fits within their social group.

My impression is that in the Vilnius version of the opera Janusz fits even less well into his sphere...

Yes, exactly. The part of the story with Jontek and Janusz slightly oversimplifies the overall message. Extending the opera to four acts elevated Jontek to the position of Janusz's adversary, righting the balance between the two characters but, at the same time, disturbing other relationships.

So you are not going to tell a story of love?

Of course I am. Although rather than pondering on whether he will eventually want to be with her, it is more interesting to think why they cannot be together. In my version, Janusz openly admits to cheating. He does not hide it. Each group enters the story with their unresolved issues, and they collide, culminating in a sacrifice which cures all problems in a certain way, at least temporarily. Their world starts to boil up, and the tragic finale of the story paradoxically reconciles the two separate groups for a moment, and calms them down. In my version, the wedding between Janusz and Zofia goes on. What is the price to be paid for saving our world from destruction, maintaining the *status quo*? Moniuszko makes us think about this problem, and we must do it, if we want to treat him seriously. Alternatively, we may reach for the highland folklore straight out of "Cepelia" stores, with traditional outfits and robes. But if we do this, the contemporary viewer will be unable to see the crucial crack separating Halka's and Janusz's worlds. Consequently, our version does not focus on any specific Highlanders in their traditional leather moccasins, but on "Them", the outsiders, contrasted with "us". In fact, this opposition was also visible between us and the Haitians in Cazale. At the beginning, we were strangers, foreigners, representatives of a different world. But never before had I experienced more overwhelmingly the possibility of stepping over that crack than when I listened to a boy who took part in a theatre performance for the first time in his life. Such experiences always provoke new questions about the beginnings. What does it mean that a man appears before an audience, and starts to tell a story, sing a song from memory, show and evoke something in the audience? It is like touching the source.

Will we have an opportunity of seeing the Haitian performance in Poznań?

Our *Halka* from Haiti did not reach its full form until the Venice Art Biennale. This was when the final link was added to the chain. During the Biennale, we – the performers – found ourselves in the audience, and the Haitian audience like the choir jumped up to the stage. They became the opera's "Highlanders". And Halka assumed the face of one of them.

How are the two groups polarized in your version of the performance?

Well, I wanted no traditional shepherd's axes and robes.

So how are we supposed to identify Highlanders?

The entire court is an emanation of male energy or, more specifically, represents the concept of male unisex. All of them are wearing tailcoats. They all look the same, just like the conductor and members of the orchestra. They are, so to say, "opera officials". The other world is represented by people coming down from the mountains. They are wearing "savage" clothes of the type you imagine while reading Bronisław Malinowski's books or watching *Apocalypse Now*. The costumes are inspired by traditional Haitian ceremonies and draw on the fact that Haitians' ancestors were in fact brought to the island from Africa. The colonization of the island caused the extermination of the indigenous population. After that, slaves were imported from Africa as servants.

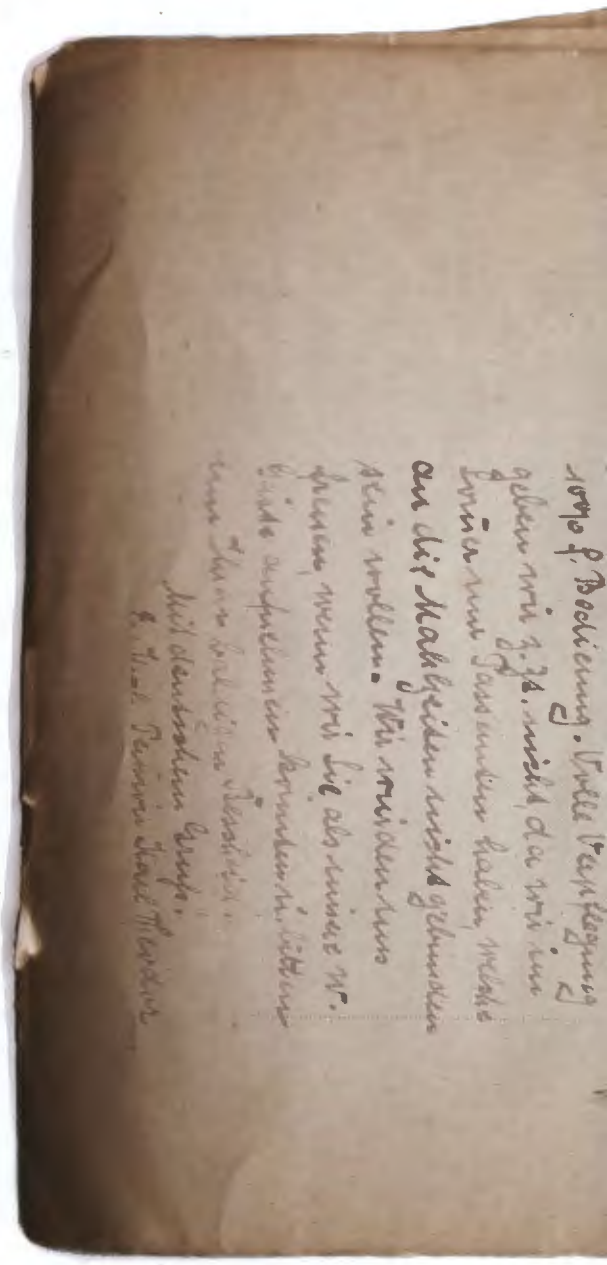
Are you taking us on an anthropological trip?

We were wondering about where today lies the gap between "us" and "them" – the gap over which we want to build bridges of empathy. This is also what Moniuszko has in mind. He says: Now let us try to empathize with someone from outside our group. It is like with animals. We say that they are "also" capable of feelings. So Moniuszko puts a different social group on the stage and says: "They are also capable of feelings". What I do today is throwing the viewer a rope and saying: Perhaps you might want to look at the problem from a side other than the one you know so well?

And what about tradition? What about the sanctified canon of interpretations of

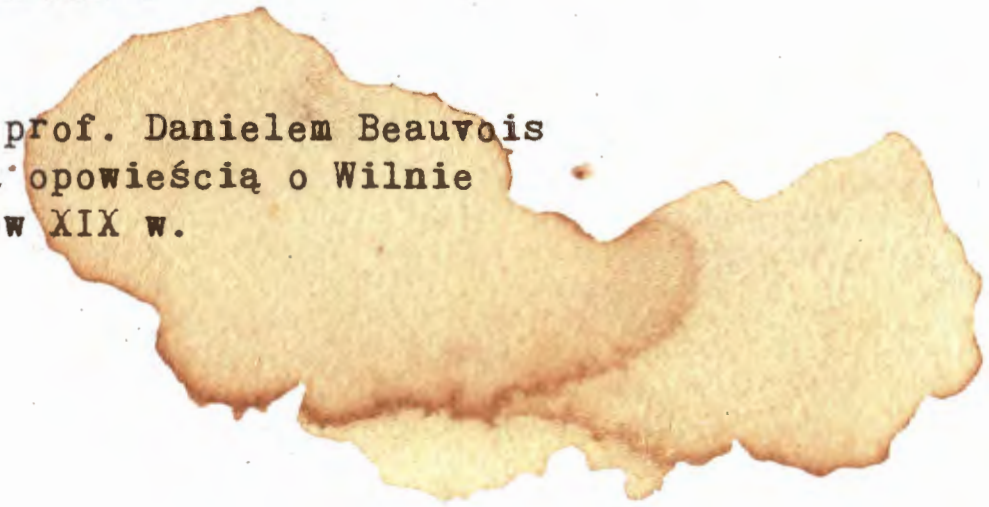
Moniuszko's operas?
Tradition is an indispensable tool of understanding the world around us. This is why Moniuszko addresses issues that were controversial in his time. He wants to give us cognitive tools that will expand our sensitivity. In fact, this also applies to Mickiewicz, who seems to say: "Watch out, this is a sphere you seem to be forgetting about".

Perhaps stage works are inextricably bound to their particular historical context and should not be modernized at any cost? This is an argument which tends to recur with every modern staging of Moniuszko's works....
Is it worthwhile to come back to well-known titles just to prove to ourselves that we know them? With every new reading of traditional texts we get a fuller description of ourselves. The essence is not the costume but the theme. It seems to us that we know Moniuszko so well that we cease to listen to what he says to us. When I went to Haiti, I also took *Dziady* with me. When I got there, I was happy that I had Mickiewicz and Moniuszko because they were tools of getting closer to the distant world of the Haitians. The theme of talking to the dead and settling the score with them turns out to be helpful also in the current world. We always carve our place in history through our ancestors, and when we do it, we find ourselves right in the middle of their story. We must treat the sender of the message – in this case Moniuszko – seriously. The people who lived at a time when there was no Polish state, and the things they communicate to us, are like a very distant Mayday call. Let us try to imagine their attempts to save Polishness. If Moniuszko chose such themes, and such exercises, it means that they were essential to his being Polish. Maybe if it had not been for Moniuszko, there would have been no Gombrowicz. We constantly look in the same mirror, but at different angles. Why did Maria Fołtyn travel with Moniuszko to the other hemisphere? I guess, she did it to get a better and fuller insight into his work.



WYOBRAŻENIA O KRESACH A HISTORIA

Rozmowa z prof. Danielem Beauvois dopełniona opowieścią o Wilnie z początków XIX w.



Jagienka Wilczak: Po rozbiorach Rzeczypospolitej Wilno, jak wynika z pana badań, kwitło?

Daniel Beauvois: Pomiędzy 1803 a 1832 r. Wilno z ok. 50 tys. mieszkańców stało się trzecim miastem imperium. Rdzenna Rosja zaczynała się gdzieś koło Smoleńska; ziemie dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego, dawnej Rzeczypospolitej to były nabytki zupełnie świeże, sprzed 20 lat, Rosjanie nie mieli tam żadnych korzeni. Wilno było przy tym prawdziwym gniazdem oświecenia (...) Najlepszym przykładem stanu ówczesnego kształcenia jest Ignacy Domeyko. (...) Kiedy wyjechał z Wilna, potem z Europy, zrobił wielką karierę naukową w Santiago de Chile. I takich jak Domeyko było wielu. To jest właśnie obraz ducha wileńskiego: nie należy myśleć, że miasto wydawało tylko rozmarzonych romantyków. Trzeba też koniecznie przypomnieć, że Wilno miało więcej studentów niż Oksford. W Oksfordzie było 400 studentów, a w Wilnie w 1830 r. – 1300.

Potrafi Pan to wytłumaczyć? Przecież Wilno jednak było na uboczu.

Cały zabór rosyjski, dzięki księciu Adamowi Czartoryskiemu i wspaniałomyślności cesarza Aleksandra I, zachował polskie oblicze kulturalne. To również zasługa gruntownej i uporczywej pracy – od 1773 r. wileńskiej Szkoły Głównej, a od 1803 r. kolejnych rektorów, profesorów, którzy potrafili zmienić mentalność drobnej szlachty. Bo ówczesną studenterię tworzyły dzieci przede wszystkim drobnej szlachty, które – z niedostatku ziemi – nie miały już perspektyw pozostania na gospodarstwie. I nawet biedni szlachcice, którzy nie mieli środków, posyłali swoje dzieci do szkoły średniej, a najzdolniejsze – na uniwersytet. (...) Car Aleksander I pod wpływem księcia Adama Jerzego Czartoryskiego zgodził się na zachowanie polskiego charakteru szkolnictwa. Uznawano, że to są gubernie polskie, jak mówiono jeszcze długo po upadku powstania listopadowego. W szkołach była wyłącznie szlachta polska, nie kształcono dzieci z ludu ani etnicznej ludności tych terenów. Historycy mówili potem, że Czartoryski potrafił opóźnić o 30 lat rusyfikację. To prawda, zrobił to dzięki porozumieniu czy wręcz zażyłości z carem Aleksandrem I.

Nie wystarczyły decyzje administracyjne. Potrzebni byli ludzie. Czy Wilno zgromadziło wtedy dość tęgich umysłów?

Na miejscu było już kilkunastu takich ludzi, wykształconych wcześniej, w czasie Szkoły Głównej i KEN, np. pierwszy rektor, astronom Hieronim Stroynowski, oświecony ksiądz, późniejszy biskup Wilna, czy astronom Marcin Poczobutt. Potem, gdy tylko Czartoryski uzyskał akt potwierdzenia uniwersytetu z tytułem imperatorskim, starał się znaleźć specjalistów w całej Europie. Świeckich, przepojonych duchem autonomii nauki. I tak z Niemiec przyjechał Gottfried Ernest Groddeck, profesor filologii klasycznej, a z Włoch prawnik, profesor

prawa rzymskiego i kanonicznego, Alojzy Capelli. A przede wszystkim Czartoryski pozyskał matematyka i astronoma Jana Śniadeckiego i zrobił go rektorem, po Stroynowskim. Od 1807 do 1815 r. Śniadecki tworzył fundament uniwersytetu. (...) Zabiegał o elitarność uczelni. Był patriotą, trochę fanatykiem, ksenofobem niecierpiącym tych wszystkich cudzoziemców. Bo dla niego miał to być przede wszystkim polski uniwersytet, z językiem polskim. Więc nie znosił, gdy profesor weterynarii Ludwik Bojanus, którego sprowadził z Alzacji we Francji, mówił wyłącznie po łacinie, w tradycji średniowiecza. Nie lubił też Niemców za ich system kształcenia, wciąż kłócił się z Groddeckiem. Nie brakowało też intryg. Ale to stwarzało atmosferę żywego życia umysłowego. Odbiło się to potem na umysłowości młodych Filaretów i Filomatów.

Pan bardzo wysoko ocenia te związki wileńskiej młodzieży.
Trzeba czytać sprawozdania z ich zebrań, żeby zrozumieć, czym się zajmowali. Zaskakuje powaga; to są młodzi ludzie, którzy szli na uniwersytet w przekonaniu, że mają do wypełnienia misję umysłową, obywatelską (...) – oni wszyscy dopingują się do czytania książek, które kupują w Niemczech, we Francji. To niesamowite, jak mocno tętniło tam życie akademickie.

Czy było skierowane głównie przeciwko Rosji?
Początkowo absolutnie nie. Filareci, ta śmietanka umysłowa uniwersytetu, początkowo chcieli się jedynie dokształcać. Uważali, że profesorowie to tacy trochę nudziarze, nie uczą tego, czego oni chcieliby się dowiadywać. Koniecznie chcieli być w centrum nowych prądów, odkryć. Rozmyślali nad przyczynami rozbiorów, nad upadkiem Rzeczypospolitej. Rozumieli, że brakowało Polakom refleksji. Bardzo się odcinali od poprzedniego pokolenia. Po Napoleonie, kiedy Uniwersytet Wileński stał się naprawdę ważnym ośrodkiem, te ugrupowania też nabrały znaczenia. (...)

Z tą wolnością myśli może nie było tak dobrze: pisze pan, że była cenzura na uniwersytecie.
Absolutnie wszystko, co było drukowane, przechodziło przez ręce czterech cenzorów uniwersyteckich. Ale to też jest zjawisko oświecenia. W duchu oświeceniowym cenzura nie jest domeną policji czy rządu, jak później. To jest domena ludzi myślących, umysłów otwartych. Lelewel był jednym z nich. (...)

Cóż takiego tropił cenzor?
Wyrzucał przede wszystkim to, co nie było zgodne z moralnością katolicką, z religią. Była choćby wielka dyskusja o tańcu hiszpańskim. Ksiądz Andrzej Benedykt Klągiewicz, który był profesorem teologii, znalazł w jednym piśmie artykuł o tańcu hiszpańskim fandango. Wprowadziło go to w szał, bo zamieszczono tam opisy nóg kobiecych. (...)

A jakie miejsce zajmowała teologia?
(...) To zupełnie nowa teologia w stosunku do tego, co było w czasach saskich. Nie teologia zamknięta, z łaciną, lecz otwierająca się na świat. I sam Czartoryski w okresie swej wielkiej tolerancji oświeceniowej podkreślał, że powinna służyć ludowi. Że ksiądz powinien znać botanikę i medycynę, że powinien się uczyć, żeby oświecać lud. Wiele czerpano z koncepcji cesarza austriackiego Józefa II, czyli wizji religii na służbie oświeconego rządu. To nie miało nic wspólnego z mistycyzmem szerzonym przez romantyzm. (...)

Wtedy Wilno było polskojęzyczne?
Tak, polskojęzyczne. Drugim językiem był jidysz. Bo nie zapominajmy, że Wilno to jest Jerozolima Litewska, największe skupisko Żydów we wschodniej Europie. (...) Były starania, żeby zrozumieć tę kulturę, która pozostawała na uboczu życia oficjalnego i życia dworów przede wszystkim. Na uboczu pozostawały kultury ludów litewskiego, białoruskiego i ukraińskiego. (...)

Pana książka *Trójkąt ukraiński. Szlachta, carat i lud na Wołyniu, Podolu i Kijowszczyźnie 1793–1914* mówi o smutnych czasach w polskiej historii. Po trzecim rozbiorze Rzeczpospolita zniknęła z mapy Europy, a ludzi dopadł pesymizm i niemoc. To interesujący kawałek dziejów dla historyka?
Pasjonujący dla mnie, bo odkrywałem nieznany ląd. To wszystko, co nakreśliłem, choć z konieczności skrótowo, to są rzeczy nieznane. (...)

Portret kreśli pan raczej ponury: polscy oligarchowie byli okrutnikami, nie respektowali praw ludzkich swoich poddanych, ukraińskich chłopów. Czytając książkę, odnoszę wrażenie, że oni w ogóle nie byli patriotami.
To zależy w jakim okresie. Zaraz po rozbiorach, owszem, arystokracja polska nie miała pojęcia, czym jest naród, bo nawet pojęcie narodowości wówczas nie istniało. Na przykład Jan Potocki pisze do króla Stanisława Augusta, że „na szczęście udało się uratować to co najważniejsze, czyli dobra prywatne". A dalej, że patriotyzm jest chorobą, którą się zaraziła jego rodzina, on sam i jego dzieci, ale jest on przekleństwem dla ludzi jego klasy. Dla takich ludzi Polska rzeczywiście nie miała znaczenia. To byli światli ludzie, ale możemy powiedzieć, że lud dla nich nie istniał. Potocki był przecież przeciwnikiem uzbrojenia chłopów podczas insurekcji kościuszkowskiej. Rzewuscy, Braniccy podobnie. Tworzyli specyficzną klasę ludzi, obywateli świata; ich świat to Europa z językiem francuskim. Zresztą Potocki nie mówił ani nie pisał po polsku. Z czasem to się zmienia, w ciągu XIX w. pojęcie narodowości się wzmacnia, przede wszystkim dzięki działalności wychowanków Uniwersytetu Wileńskiego i emigracji. (...) Pokazałem rzeczywiście egoizm tej nielicznej, a bardzo bogatej klasy arystokracji i ziemiaństwa. Natomiast poświęciłem też wiele miejsca losowi drobnej, bezrolnej szlachty. Uważam, że bogata warstwa zaniedbała swoje obowiązki także wobec braci szlachty. I ta bezrolna, najliczniejsza grupa, licząca setki tysięcy ludzi, została zdegradowana z winy Polaków. Rosjanie bardzo chętnie się przyczynili do jej deklasacji. Ale za zgodą bogatych ziemian.

A kościół katolicki? Dlaczego nie odegrał większej roli?
Nie odegrał, bo był związany z ziemiaństwem. Wszystkie kościoły budowali kolatorzy (bogaci fundatorzy). Widać różnicę zasobności portfela: kościoły katolickie były murowane, a cerkwie drewniane. (...) Polscy oligarchowie wyrażają się o chłopach w kategoriach własności: nasz lud, a nawet nasz kochany lud; są zresztą przekonani, że kochają chłopów. Była chęć polonizacji ludu. Do tego przyczyniła się w wielkiej mierze drobna szlachta, która też była uzależniona od możnych. (...) To była sytuacja bez wyjścia, wielki kocioł pod ciśnieniem, który w pewnym momencie musiał wybuchnąć. (...)

Czy zatem opowieści o patriotyzmie arystokracji i tolerancji panującej w Rzeczypospolitej, do jakich jesteśmy przyzwyczajeni, to mity?
Może trzeba to trochę zniuansować. (...) Co prawda był to okres feudalizmu i paternalizmu; nie można więc zarzucać tym ludziom, że mieli taką mentalność. Oni się urodzili w tym porządku i byli przekonani, że to jest porządek Boski. Przed powstaniem styczniowym bardzo rzadko myślano o kontaktach z ludem. Dopiero w końcu XIX w. pojawił się ruch narodnicki, potem tołstojowski i wtedy sporo ziemian zaczęło się interesować losem chłopów. (...)

Czy znalazł pan odpowiedź, dlaczego w XVIII i XIX w. ta część Rzeczpospolitej stała się tak zacofana społecznie, ekonomicznie, mentalnościowo?
Jest różnica między północną i południową częścią zaboru rosyjskiego. Na Białorusi nie było lepiej niż na Ukrainie, trochę lepiej było na Litwie. Skąd to się bierze? Chyba jeszcze z czasów wojen kozackich, kiedy górę wzięła wielka własność ziemska i kiedy uzależniono chłopstwo w sposób okrutny i bezwzględny. (...)

Dlatego synonimem polskiego patriotyzmu stało się utrzymanie ziemi?
Właśnie tak, stąd bierze się ten słynny kult ziemi. Na Ukrainie ziemia była wyłącznie w rękach ziemian i to oni zbudowali własną religię ziemi, utożsamiając ojcowiznę z ojczyzną. Czasami nie bardzo wiadomo, czy oni myślą o Polsce, czy tylko o latyfundiach. Zwłaszcza po powstaniu styczniowym myślenie o Polsce było pewną abstrakcją. Ziemianie przystosowali się do sytuacji i zaczęli coraz częściej i ściślej współpracować z Rosjanami.

Czy nie było tak dlatego, że Europa Zachodnia po wojnie 30-letniej stanęła wobec konieczności modernizacji? A na wschodnich terenach Rzeczypospolitej został zaścianek?
Ślad kultury zachodniej jest bardzo silny na Ukrainie: rezydencje, wspaniałe parki, nawet cerkwie unickie były budowane w stylu zachodnim. Bogate ziemiaństwo

miało pieniądze, mogło podróżować, znało trochę Zachód. Ale chłopi pańszczyźniani istotnie tkwili w zacofaniu i biedzie; tkwili w prawosławiu lub cierpieli na nostalgię za nim. (...) W gospodarce nie było postępu aż do drugiej połowy XIX w., kiedy weszły w użycie nowe metody uprawy ziemi, zaczęły powstawać cukrownie i gorzelnie. Zmiany społeczne przyniosły narodziny inteligencji, wywodzącej się z drobnej, biednej szlachty. To ona wysyłała swoich synów do szkół podległych Uniwersytetowi Wileńskiemu. (...) Z tej tradycji wywodził się choćby Seweryn Goszczyński, wspaniały reprezentant grupy ludzi wykształconych w tradycji szkół Komisji Edukacji Narodowej. Rozumują w nowoczesny sposób, nie ograniczają zdobyczy oświecenia jedynie do swojej warstwy, oburza ich wyzysk chłopów, okrucieństwo panów. Mają już wizję narodu, a nawet przenikania się kultur (...). Ale takich ludzi było za mało. Zabrakło też myśli politycznej, bo jedyną ideą ziemiaństwa było utrzymanie systemu. Myśl taka rozwijała się natomiast w Wilnie wśród filaretów i filomatów. To była śmietanka niedoszłej inteligencji polskiej, która rozkwitła dopiero na emigracji. (...)

Okres świetności oświeconego uniwersytetu to również czas przełomu, narodziny romantyzmu. To było widać w Wilnie?

Tak, to jest moment, ok. 1820 r., kiedy mentalność się zmienia, studenci zaczynają się interesować literaturą niemiecką, Schillerem, Byronem w Anglii, czytają z zapałem utwory romantyków europejskich. Rodzi się romantyzm, który później wszedł głęboko w głowy i mentalność Polaków i pozostał ważny aż do dziś. Głęboko, zwłaszcza po powstaniu listopadowym, dzięki temu, że wychowanek Uniwersytetu Wileńskiego, Adam Mickiewicz, który przebywał w Dreźnie i Francji, swoją twórczością przekonał Polaków, że dusza polska jest mistyczna, rozmarzona i związana z romantyzmem. Romantycy stworzyli własną legendę i XIX w. żył w przekonaniu, że nie było większego osiągnięcia od romantycznej poezji. To się zrodziło w wąskim gronie, na bruku paryskim. W samym Wilnie nie, w szczytowym okresie znaczenia uniwersytetu panowały dalej ideały oświeceniowe. W czasie powstania listopadowego studenci byli wciąż związani z ideałami rozumu. W tym czasie cała profesura wileńska robiła dalej swoje i wcale nie były to takie negatywne zachowania jak w owym pejoratywnym określeniu Mickiewicza o szkiełku i oku.

Przesadził trochę nasz wieszcz?

Owszem, śpiewano pieśni Mickiewicza, ale Mickiewicz był wypędzony z Wilna po procesie Filomatów i od 1824 r. nie miał z miastem kontaktu. Tworzył w Petersburgu, Odessie i Moskwie, a później w Dreźnie, gdzie powstała III część *Dziadów*. Stworzył legendę Wilna i okropności Nikołaja Nowosilcowa, pędząc zarazem światowe życie na salonach moskiewskich, flirtując. Nowosilcow aniołem nie był, był Rosjaninem, przebiegłym politykiem, dyplomatą, intrygantem. Ale był też autorem ustawy łagodzącej uniwersytecką cenzurę. Zresztą był zaprzyjaźniony wówczas z Czartoryskim. Po powstaniu listopadowym, gdy Petersburg chciał zamknięcia wileńskiego uniwersytetu, Nowosilcow się temu sprzeciwił. Chciał zachować charakter polski okręgu wileńskiego. Niestety, po powstaniu była taka nienawiść do Polaków za ich zamiłowanie do spiskowania rewolucji, że car Mikołaj I nie dał się przekonać. Obraz, jaki Mickiewicz pokazuje w utworach, jest trochę zwichnięty.

Prof. Daniel Beauvois – historyk francuski. Członek zagraniczny Polskiej Akademii Nauk, Polskiej Akademii Umiejętności, Międzynarodowej Akademii Słowiańskiej w Kijowie oraz wielu prestiżowych francuskich i zagranicznych towarzystw naukowych. Zajmuje się przede wszystkim historią kultury i oświaty oraz historią stosunków społecznych na dawnych polskich kresach wschodnich w XIX stuleciu. Autor głośnych książek poświęconych relacjom polsko-litewsko-ukraińsko-rosyjskim, m.in. wydanego ostatnio *Trójkąta ukraińskiego*.

Tekst jest kompilacją artykułów *Wilno umysłowe* i *Trójkąt ukraiński* autorstwa Jagienki Wilczak (Polityka, Pomocnik historyczny nr 4/2015) © Polityka sp. z o.o. S.K.A. 2015

VISION OF THE POLISH FRONTIER VS. HISTORY

An interview with professor Daniel Beauvois, accompanied by a story about Vilnius in the early 19th century.

Jagienka Wilczak: As suggested by your research, Vilnius flourished after the partitions of Poland...

Daniel Beauvois: Between 1803 and 1832, Vilnius, with approximately 50 thousand residents, became the third largest city of the empire. Native Russia began somewhere near Smolensk; the lands of the former Grand Duchy of Lithuania, the former Republic, were quite new acquisitions from 20 years before, the Russians had not grown roots there. Moreover, Vilnius was a real seat of the Enlightenment (...) Ignacy Domeyko is the best example of the contemporary condition of education. (...) After he had left Vilnius and later Europe, he made a great scientific career in Santiago de Chile. There were many people like Domeyko. This illustrates the spirit of Vilnius: one should not think that the city only produced dreamy Romantics. It is also crucial to note that Vilnius had more students than Oxford. In 1830, there were 400 students in Oxford and 1300 in Vilnius.

Can you explain that? After all, Vilnius was a provincial town.

Thanks to Prince Adam Czartoryski and the generosity of Emperor Alexander I, the entire territory under Russian rule retained its Polish cultural character. It was also the result of the thorough and persistent work – from 1773 – of the Principal School of Vilnius, and from 1803 – of successive rectors and professors, who were able to change the mentality of the petty nobility. For, at the time, students were mainly the children of the petty nobility who – due to the scarcity of land – no longer had any prospects of staying on the farm. And even the poor nobles who did not have the financial means would send their children to secondary schools, and the most gifted ones – to universities. (...) Under the influence of Prince Adam Jerzy Czartoryski, Tsar Alexander I agreed to preserve the Polish character of education. These lands were considered to be Polish guberniyas, as people would say long after the fall of the November Uprising. Schools were attended exclusively by the Polish nobility, children of common origin or coming from the ethnic population of these regions were not educated. Historians would later say that Czartoryski managed to delay Russification by 30 years. It is true, he did it thanks to an agreement, or even intimate relations, with Tsar Alexander I.

Administrative decisions were not enough. People were needed. Did Vilnius attract a sufficient number of brains at the time?

There were already more than a dozen such people there, people who had been educated in the times of the Principal School and the Commission of National Education, e.g. Hieronim Stroynowski, the first rector, an astronomer, enlightened priest and later bishop of Vilnius, or astronomer Marcin Poczobutt. Later on, when Czartoryski obtained an act confirming the establishment of the university with an imperial title, he was looking for experts all over Europe. Laymen imbued with the spirit of autonomy of science. Thus, from Germany came Gottfried Ernest Groddeck, a professor of classics, and from Italy – Luigi Capelli, a lawyer and professor of Roman law and canon law. And, above all, Czartoryski secured the services of Jan Śniadecki, a mathematician and astronomer, and made him Rector after Stroynowski. From 1807 to 1815 Śniadecki was building the foundation of the university. (...) He strived to give the university an elitist character. He was a patriot, a bit of a fanatic, and a xenophobe hating all those foreigners. Because he wanted

it to be a primarily Polish university, with the Polish language. So he hated it when Ludwik Bojanus, a professor of veterinary medicine whom he brought from Alsace in France, spoke only in Latin, in the tradition of the Middle Ages. Moreover, he was not fond of Germans due to their system of education, he would always argue with Groddeck. Scheming was also not unheard of. But it all created an atmosphere of vibrant intellectual life. It later manifested itself in the mentalities of the young Philarets and Philomaths.

You have a very high regard for these associations of Vilnius youth.
One has to read the reports of their meetings to understand what they were doing. It was surprisingly serious; they were young people who went to university believing that they had a certain intellectual, civic mission to fulfil (...) – they all encouraged one another to read books which they bought in Germany, France. It is amazing how vibrant academic life was back then.

Was it aimed mainly against Russia?
At first absolutely not. The Philarets, this intellectual *crème de la crème* of the university, initially only wanted to supplement their education. They believed that professors were somewhat boring and were not teaching things they were eager to learn. They wanted to be at the centre of new trends, discoveries. They speculated on the causes of the partitions, on the fall of the Republic. They understood that the Poles lacked reflection. They disowned the previous generation. After Napoleon, when the University of Vilnius became a really important centre, these groups also gained additional importance. (...)

Perhaps things were not so well with the freedom of thought. You wrote that there was censorship at the university.
Absolutely everything that was printed went through the hands of four university censors. But it was also a phenomenon typical of the Enlightenment. In the spirit of the Enlightenment, censorship was not the domain of the police or the government, which was the case later. It was the domain of the thinking people, open minds. Lelewel was one of them. (...)

And what were the censors after?
First of all, they got rid of everything which was not in line with the Catholic morality and religion. For instance, there was a great debate about the Spanish dance. Father Andrzej Benedykt Klągiewicz, a professor of theology, found an article about the Spanish fandango in one work. He was outraged, because it contained descriptions of woman's legs. (...)

And what was the position of theology?
(...) It was a completely new theology compared to Saxon times. Not a closed theology, with Latin, but a theology opening up to the world. In the period of his great Enlightenment tolerance, Czartoryski himself emphasized that it should serve the people, that a priest should be familiar with botany and medicine, and should learn in order to enlighten the people. A lot was derived from the concept of the Austrian Emperor Joseph II, i.e. the vision of religion in the service of the enlightened government. It had nothing to do with the mysticism disseminated by Romanticism. (...)

Was Vilnius Polish-speaking back then?
Yes, it was Polish-speaking. Yiddish was the second most popular language. Let's not forget that Vilnius was the Jerusalem of Lithuania, the largest concentration of Jews in Eastern Europe. (...) Efforts were made to understand this culture, which remained on the margin of the official life and, above all else, the court life. The cultures of the peoples of Lithuanian, Belarusian and Ukrainian languages remained on the margin. (...)

Your book, *Ukrainian Triangle. The Nobility, the Tsar and the People in Volhynia, Podolia and Kiev Region 1793-1914* talks about sad times in the Polish history. After the third partition, the Republic disappeared from the map of Europe, and people were overwhelmed with pessimism and futility. Is it an interesting piece of history for a historian?
I found it fascinating, because I was discovering an unknown territory. All that I outlined, though necessarily briefly, were unknown things. (...)

You painted a rather grim picture: Polish oligarchs were cruel, did not respected the human rights of their subjects – Ukrainian peasants. When reading the book, I got the impression that they were not patriots at all.
It depends on the period. Indeed, immediately after the partitions, Polish aristocracy had no idea what a nation was, because even the concept of nationality did not exist at the time. For instance, Jan Potocki wrote to King Stanislaus Augustus that "fortunately, they managed to save what was most important, that is, private goods". Further, he wrote that patriotism was a disease with which his family, he himself and his children had been infected, but it was a curse for the people of his class. Poland did not really matter to such people. They were enlightened, but we can say that common people did not exist for them. After all, Potocki was against arming peasants during the Kościuszko Insurrection. So were the Rzewuskis and Branickis. They formed a peculiar class of people, citizens of the world; their world was Europe with French as a language. Besides, Potocki neither spoke nor wrote in Polish. It all changed over time, during the 19th century the concept of nationality was getting stronger, primarily through the activities of the graduates of the University of Vilnius and the emigrants. (...) Indeed, I portrayed the selfishness of this small but very rich class of aristocracy and landed gentry. However, I also devoted a lot of space to the fate of the petty, landless nobility. I believe that the well-off class neglected their duties also towards their noble brothers. And this landless, most numerous group, comprising hundreds of thousands of people, was degraded through the fault of Poles. Russians were very happy to contribute to its declassing. But with the consent of wealthy landowners.

What about the Catholic Church? Why did it not play a more significant role?
It didn't, because it was associated with the gentry. All the churches were built by patrons (wealthy founders). The difference in the affluence was clearly visible: Catholic churches were made of bricks, while Orthodox churches were wooden. (...) Polish oligarchs spoke of peasants in terms of property: our people, or even our beloved people; indeed, they were convinced that they loved peasants. There was a desire to Polonize people. Petty nobility, who were also dependent on the powerful and wealthy, largely contributed to this situation. (...) It was a dead end situation, a great melting pot under pressure, which simply had to explode at some point. (...)

Does that mean that the popular stories about the patriotism of the aristocracy and the tolerance prevailing in the Republic are all myths?
Perhaps it needs to be nuanced a bit. (...) It is true that it was a time of feudalism and paternalism; so one cannot blame those people for having that kind of mentality. They were born to this order of things and were convinced that it was the divine order. Before the January Uprising very little thought was given to contacts with common people. It was not until the late 19th century that the populist and later the Tolstoyan movement appeared, and it was when a lot of landowners began to take interest in the fate of the peasants. (...)

Have you found the answer to the question why in the 18th and 19th centuries this part of the Republic was socially, economically and mentally underdeveloped?
There was a difference between the northern and the southern parts of the territory under Russian rule. In Belarus things were not better than in Ukraine, the situation was a bit better in Lithuania. Where did it come from? I believe it dates back to the times of the Cossack wars, when the owners of large landed property gained the upper hand and when peasants were subjugated in a cruel and ruthless manner. (...)

Is this why holding land became the synonym of Polish patriotism?
That's right, that's where this famous cult of the land comes from. In Ukraine, the land was exclusively in the hands of landed gentry and they created their own religion of the land, identifying patrimony with homeland. Sometimes it is not clear whether they were thinking about Poland or just about landed estates. Especially after the January Uprising, thinking about Poland was a kind of abstraction. The landed gentry adapted to this situation and started to cooperate more closely and more frequently with Russians.

Was it not because after the Thirty Years' War Western Europe was faced with the necessity of modernization? And the eastern part of Poland remained a backwater?

There are many traces of Western culture in Ukraine: mansions, magnificent parks, even Uniate churches were built in western style. The wealthy landed gentry had money, could afford to travel, knew West a little. But the serfs, indeed, lived in backwardness and poverty; they were stuck in Orthodoxy or suffered from nostalgia for it. (...) There was no progress in the economy until the second half of the 19th century, when new cultivation methods were introduced, and sugar mills and distilleries begun to emerge. Social changes brought about the birth of the intelligentsia originating from petty, poor nobility. It was them who sent their sons to schools subordinate to the University of Vilnius. (...) Seweryn Goszczyński, a great representative of the group of people educated in the schools of the Commission of National Education, comes from this tradition. Such people reasoned in a modern way, did not restrict the achievements of the Enlightenment only to their class, they were outraged by the exploitation of the peasants and the cruelty of the lords. They already had a vision of the nation, and even of the intermingling of cultures (...). But there were not enough of them. What was also missing was political thought, since the only goal of the landed gentry was to maintain the system. Such thought, on the other hand, developed in Vilnius among the Philarets and Philomaths. It was the cream of the failed Polish intelligentsia, which flourished only in exile. (...)

The heyday of the enlightened university was also a time of breakthrough, the birth of Romanticism. Was it evident in Vilnius?

Yes, it was the moment, around the year 1820, when the mentality was changing, students were beginning to take interest in German literature, Schiller, Byron in England, they were eagerly reading the works of European Romantics. Romanticism was born, which later infiltrated deep into the minds and mentality of the Poles and which remains valid today. Especially after the November Uprising, when a graduate of the University of Vilnius, Adam Mickiewicz, who stayed in Dresden and France, convinced Poles with his works that Poland had a mystical and dreamy soul associated with Romanticism. The Romantics created their own legend and in the 19th century there was a conviction that there was no greater achievement than Romantic poetry. It was born in a small community, on the cobblestones of Paris. Not in Vilnius itself – at the peak of the importance of the university the ideas of the Enlightenment prevailed. During the November Uprising, students were still associated with the ideals of reason. At that time, all the professors of Vilnius continued to do their thing, and their actions were not as bad as Mickiewicz's pejorative phrase about "wise man's glass and eye" would suggest.

Did our greatest poet exaggerate a little?

It's true, Mickiewicz's songs were sung, but Mickiewicz was exiled from Vilnius after the trial of the Philomaths and had no contact with the city after 1824. He wrote in St. Petersburg, Odessa and Moscow, and later in Dresden, where the third part of *Forefathers' Eve* was created. He created the legend of Vilnius and the horrors of Nikolay Novosiltsev, while living a high life in the salons of Moscow, flirting. Novosiltsev was no angel, he was a Russian, a shrewd politician, a diplomat, a schemer. But he was also the author of the act limiting university censorship. Besides, he was friends with Czartoryski at the time. After the November Uprising, when St. Petersburg wanted to close the University of Vilnius down, Novosiltsev was against it. He wanted to maintain the Polish character of the district of Vilnius. Unfortunately, after the uprising, there was so much hatred towards Poles due to their passion for plotting a revolution that Tsar Nicholas I could not be convinced to change his mind. The picture that Mickiewicz paints in his works is a little distorted.

Professor Daniel Beauvois – French historian, foreign Member of the Polish Academy of Sciences, Polish Academy of Arts and Sciences, International Slavonic Academy in Kiev and a number of prestigious French and foreign scientific societies. Mainly he deals with the history of culture and education and history of social relations in the former Polish eastern territories in the nineteenth century. Author of high-profile books on Polish-Lithuanian-Ukrainian-Russian relationships such as recently issued *Trójkąt ukraiński* (Ukrainian Triangle).

The text is a compilation of articles: *Wilno umysłowe* [The Intellectual Vilnius] and *Trójkąt ukraiński* [Ukrainian Triangle] by Jagienka Wilczak (Polityka, *Pomocnik historyczny* [Politics, The Historical Assistant] No. 4/2015)
© Polityka sp. z o. o. S.K.A. 2015

CZERWONA CHUSTA HALKI

Jacek Marczyński

Kiedy skandalista Andrzej Żuławski zainscenizował w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w 1998 roku *Straszny dwór*, rozpętała się burza. Najgłośniej grzmiał sędziwy strażnik wartości, Jerzy Waldorff, oburzony tym, że Stefanowi śpiewającemu patriotyczną arię z kurantem reżyser kazał zdejmować z nóg brudne onuce. Bo wobec Moniuszki zawsze obowiązywało zawołanie Wyspiańskiego: „Świętości nie szargać!". I pod tym względem niewiele się zmieniło.

Najłatwiej unowocześniającym zabiegom inscenizacyjnym poddaje się jedynie *Halka*, ale w gruncie rzeczy jest ponadczasową historią miłosną ubraną w szlacheckie kontusze i góralskie stroje. Przez lata *Halka* była, co prawda, zarezerwowana dla Marii Fołtyn, a ona wyznaczyła kanon inscenizacyjny z czerwoną chustą w finale, która jak wyrzut sumienia pozostawała na scenie porzucona wśród sprawców tragedii uwiedzionej dziewczyny. Już w naszym stuleciu z tym obrazem próbowali walczyć mężczyźni. Marek Weiss w Teatrze Wielkim w Poznaniu w 2001 roku odrzucił podhalański krajobraz i drewniany kościółek. Umowne dekoracje Borisa Kudlički jedynie sygnalizowały miejsce zdarzeń, zaś to, że pan jest bogaty, a wykorzystana przez niego dziewczyna – uboga, zyskało drugorzędne znaczenie. Los Halki miał po prostu wzruszać.

Pozbawiona wyraźnych realiów była też inscenizacja Krzysztofa Kelma w Teatrze Wielkim w Łodzi (2002), który zrobił spektakl o beznadziei prowadzącej do buntu. Sygnałem do jego zainicjowania stało się podpalenie kościółka. Co ciekawe, na pokazanie płonącego kościoła nie odważył się wcześniej nikt, nawet Leon Schiller w radykalno-społecznej wersji *Halki* z 1953 roku. Zupełnie inaczej postąpił natomiast w Operze Wrocławskiej w 2005 roku Laco Adamik. Ze scenografką, Barbarą Kędzierską, stworzył piękną plastycznie, ponadczasową i poetycką opowieść o tragicznej miłości i starciu obcych światów. Nieśmiertelny walor *Halki* tkwi bowiem w gruncie rzeczy w banalności jej tematu, którym sztuka żywi się od zarania dziejów. Los dziewczyny pragnącej odzyskać mężczyznę, gdy ten zostawił ją dla innej, może nadal poruszać, choć podobne historie oglądaliśmy setki razy.

Zrozumiały to trzy reżyserki, które w ostatnich latach zawierzyły Stanisławowi Moniuszce oraz libreciście, Włodzimierzowi Wolskiemu. Zrezygnowały z historycznych realiów, ale zachowały istotę konfliktu. U Eweliny Pietrowiak w Operze Bałtyckiej (2010) akcja rozgrywa się w latach 30. XX wieku, w ostatniej epoce, w której różnice klasowe pozostawały nadal istotne. Natalia Korczakowska w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej (2011) postanowiła dowieść, że i dziś przynależność do różnych społecznie światów może uniemożliwić związek dwojga ludzi. Natalia Babińska w Operze Nova w Bydgoszczy (2013) zachowała szlachecki kostium, ale dom Stolnika nie stał się dla niej symbolem magnackiego bogactwa lecz męskiej siły.

Wszystkie trzy broniły swej bohaterki, ich zdaniem Halka nie jest bezwolną dziewczyną na skraju obłędu. Przegrywa, ale próbuje walczyć. U Eweliny Pietrowiak w trakcie zaręczyn z Zofią Halka zarzucała Januszowi chustę, próbując go usidlić, on musiał się przed nią bronić. Halka Natalii Korczakowskiej jest krucha i delikatna, ale nie z tego powodu czuje się zagubiona, przekraczając próg domu nowobogackiego Stolnika. Wie, że nie znajdzie dla siebie miejsca w tym świecie obcych jej

wartości. Halka bydgoska jest żywiołowa i nie ma w niej strachu, ale w świecie zdominowanym przez mężczyzn nie ma szans na to, by jej racje zwyciężyły.

Tak oto nastał czas Halki-feministki, świadomej swych praw i wartości. W żadnej z tych inscenizacji postacie męskie nie budzą sympatii. Janusz w Operze Bałtyckiej narzeczoną Zosię traktował z taką samą wyższością, jak Halkę. Warszawski Janusz, uwikłany rozmaitymi układami, nie potrafił wyrwać się ze swojego świata. Do przeszłości odeszły też czasy, kiedy w finale Jontek rzucał się z ciupagą na Janusza i zadawał mu śmiertelny cios, jak czynił to w jednej z inscenizacji Marii Fołtyn. Dziś snuje się po scenie, jakby reżyserki postanowiły udowodnić, że jedni mężczyźni bywają brutalni i samolubni, inni – ciamajdowaci i niezaradni.

Najtrudniejszym zadaniem, przed jakim stoi dziś inscenizator, jest wszakże określenie stosunku do tego, co w operze Moniuszki narodowe i patriotyczne. Czy mamy nadal uważać, że na *Halkę* należy przyprowadzać szkolną dziatwę, by zobaczyła, jak wyglądał szlachecki kontusz i jak tańczyło się kiedyś mazura, choć z tym tańcem obecnie mają kłopoty nawet choreografowie? Na takie pytanie teatr nie daje jednoznacznej odpowiedzi. U Natalii Korczakowskiej kontusz jest symbolem statusu nowobogackiego stolnika, reszta gości patrzy na niego zazdrośnie, bo na razie mogą jedynie założyć pas słucki do garnituru. Na dancingu w „Adrii" z lat 30. u Eweliny Pietrowiak nie zabraknie mazura odtańczonego wedle dawnych reguł, ale przez uczestników turnieju tańca towarzyskiego. I tylko u Natalii Babińskiej kontusze gości Stolnika mienią się kolorami, ale dlatego, że każdy mężczyzna jak paw musi przykuwać uwagę zewnętrzną atrakcyjnością. Z góry sypią się złote płatki, złota jest też gigantyczna butelka szampana. Obraz dawnej Polski stał się odrealniony, a kiedy z nocnej mgły zaczęły wynurzać się postaci wieśniaków, spektakl zamieniał się w horror, widz wyczuwał, że we mgle czai się jakaś tajemnica.

Szlachecka tradycja ciąży natomiast znacznie bardziej na komediowym arcydziele Stanisława Moniuszki, jakim jest *Straszny dwór*. Przywołany Andrzej Żuławski starał się zedrzeć farbę z galerii patriotycznych obrazków, w jakie inscenizacyjna tradycja zamieniła tę operę; pod barwną powłoką chciał doszukać się prawdziwych ludzi z ich namiętnościami i wadami. Został jednak skarcony, co zniechęciło innych reżyserów. Inscenizacja Laco Adamika w Operze Wrocławskiej w 2009 roku zaczynała się podobnie jak ówczesne głośne przeniesienie przez Jana Klatę na scenę krakowskiego Starego Teatru Sienkiewiczowskiej *Trylogii*. Na polowych pryczach leżeli poharatani w bojach Polacy. W spektaklu Klaty był to wstęp do dyskusji i gry z dawnymi mitami, u Laco Adamika muzyka Moniuszki mobilizowała bohaterów do przysięgi, iż zawsze będą gotowi do służby, „gdy powoła Bóg i kraj". Nastąpił zatem powrót do powielanych wielokrotnie patriotycznych póz i gestów, tak zresztą jak i w ubiegłorocznej premierze *Strasznego dworu* w Teatrze Wielkim w Łodzi, gdzie główny koncept reżyserski Krystyny Jandy ograniczył się do przeniesienia zdarzeń w czasy po upadku powstania styczniowego.

Trzy słowa – Bóg, honor, ojczyzna – warunkowały życiowy kodeks bohaterów Moniuszki i sarmackich przodków. Dziś Bóg jest dla nas partnerem intymnym, a dwóch pozostałych słów nie używamy na co dzień. Unikają ich i artyści. Jeśli po nie sięgają, chronią się przed anachronicznym patosem ucieczką w ironię, groteskę lub cytat. W sarmatyzmie tkwią źródła naszej tradycji, ale współczesny teatr dramatyczny bardziej bawi się staropolskim kostiumem i obyczajem niż decyduje się na poważny rozrachunek z przeszłością. Teatru operowego tym bardziej na to nie stać, dlatego inscenizatorzy mają kłopot ze *Strasznym dworem*, o innych operach Moniuszki – *Verbum nobile*, *Hrabina* czy sielski *Flis* – nie wspominając. I tylko *Halka* zachowuje żywotność, nawet gdy została odarta z czerwonej chusty.

Jacek Marczyński – wieloletni krytyk operowy i baletowy dziennika „Rzeczpospolita", był także redaktorem naczelnym kwartalnika „Scena Operowa", sekretarzem artystycznym Teatru Narodowego i wykładowcą Wydziału Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego. Jest autorem m.in. *Przewodnika operowego* i książek baletowych *Alain Bernard, wieczny idealista*, *Dziesięciu tańczących facetów*. Stały współpracownik TVP Kultura, publikuje w miesięcznikach „Ruch Muzyczny" i „Teatr".

THE RED SCARF OF HALKA

Jacek Marczyński

When the scandalous Andrzej Żuławski staged *The Haunted Manor* at the Teatr Wielki – Polish National Opera in 1998, a storm broke. Jerzy Waldorff, the old guardian of values, roared the loudest, outraged by the fact that the director ordered Stefan to sing the patriotic Chimes Aria while taking off his dirty footwraps. For Wyspiański's cry: "Do not profane sacred things!" has always applied to Moniuszko. And little has changed in this respect.

Only *Halka* easily lends itself to updating treatments, but in fact it is a timeless love story dressed in noble robes and highland wear. For years, *Halka* was admittedly reserved for Maria Fołtyn, and she was the one who established the performance canon with the red scarf in the finale, which, abandoned on stage among the perpetrators of the seduced girl's tragedy, remained there like remorse. Already in our century, some men tried to fight against this image. In 2001, at the Grand Theatre in Poznań, Marek Weiss rejected the Tatra landscape and the wooden church. Boris Kudlička's arbitrary stage setting merely hinted at the place where the events were taking place, and the fact that the master was rich and the girl used by him was poor, was of secondary importance. Halka's fate was simply supposed to move the audience.

The performance directed by Krzysztof Kelm at the Grand Theatre in Łódź (2002) was also devoid of clear reality. He made an opera about hopelessness leading to rebellion. Setting fire to the church was a signal to start it. Interestingly enough, nobody had dared to show a burning church before, not even Leon Schiller in his socially radical version of *Halka* in 1953. Laco Adamik did quite a different thing at the Wrocław Opera in 2005. Together with set designer Barbara Kędzierska, he created a visually beautiful, timeless and poetic tale of tragic love and the clash of alien worlds. For, in fact, the immortal value of *Halka* lies in the banality of its subject, which has nurtured art since time immemorial. The fate of a girl who wants to win her man back when he had left her for another woman can still be moving, even though we have seen similar stories hundreds of times.

Three female directors who have placed trust in Stanisław Moniuszko and librettist Włodzimierz Wolski in recent years understood that. They gave up the historical reality, but retained the essence of the conflict. In Ewelina Pietrowiak's version staged at the Baltic Opera (2010), the plot is set in the 1930s – the last epoch in which class differences were still significant. Natalia Korczakowska decided to prove at the Teatr Wielki – Polish National Opera (2011) that belonging to two different worlds can still prevent the union of two people today. Natalia Babińska retained the noble costumes at Opera Nova in Bydgoszcz (2013), but she saw Stolnik's house not as a symbol of lordly wealth but of male power.

All three directors defended their heroine – in their opinion Halka is not a weak-willed girl on the verge of insanity. She is losing, but she is trying to fight. In Ewelina Pietrowiak's version, during the ceremony of engagement to Sofia, Halka tried to ensnare Johnny by throwing her scarf over him, and he was forced to defend himself against her. Natalia Korczakowska's Halka is fragile and delicate, but that is not why she feels lost when entering the house of the nouveau-riche Stolnik. She knows that she will not find a place for herself in this world of unfamiliar values. Halka from Bydgoszcz is impulsive and fearless, but in a world dominated by men her arguments stand no chance of winning.

Thus, the time has come for a feminist Halka, conscious of her rights and values. In none of the said performances male characters are likable. At the Baltic Opera, Johnny treated his fiancée Sofia with the same superiority with which he treated Halka. The Warsaw Johnny, entangled in various interconnections, was unable to break out from his world. Gone are also the days when, in the finale, Jontek would throw himself with an alpenstock at Johnny and deliver the deadly blow, as he did in one of the performances directed by Maria Fołtyn. Today he wanders about the stage, as if the female directors decided to prove that some men are violent and selfish, while others – clumsy and helpless.

However, the most difficult task faced by the producer today is determining the attitude to what is national and patriotic in Moniuszko's opera. Is it still reasonable to believe that school children should be brought to see *Halka* in order to find out what noblemen's robes looked like and how the mazurka used to be danced, even though choreographers themselves have problems with this dance today? The theatre does not provide a clear answer to this question. In Natalia Korczakowska's performance, the robe is a symbol of Stolnik's upstart status, the rest of the guests watch him enviously because, for the time being, they can only wear their Slutsk sashes with suits. In Ewelina Pietrowiak's version, there will be a mazurka danced according to the old rules at "Adria" of the 1930s, but it will be performed by the contestants of a ballroom dancing competition. And only in Natalia Babińska's version, the robes of Stolnik's guests sparkle with colours, due to the fact, however, that each man, like a peacock, has to catch the eye with attractive looks. Golden flakes are falling from above and the gigantic bottle of champagne is also golden. The image of old Poland became unreal, and when the figures of peasants began to emerge from the mist, the performance turned into a horror movie, and the audience could feel that in the mist there lurked a mystery.

However, Stanislaw Moniuszko's comedy masterpiece, i.e. *The Haunted Manor*, is burdened by the noble tradition to a much greater extent. Aforementioned Andrzej Żuławski tried to peel off paint from the gallery of patriotic images, into which this opera has been turned by the staging tradition; under the painted coating he wanted to find real people with passions and flaws. However, he was rebuked for doing that, which put other directors off. The performance directed by Laco Adamik at the Wrocław Opera in 2009 opens in a similar way to the then famous adaptation of Sienkiewicz's *Trilogy* for the stage of the Old Theatre in Cracow by Jan Klata. On camp beds there lie Poles wounded in battles. In Klata's performance it was a prelude to a discussions and playing with old myths, and in Laco Adamik's version Moniuszko's music encouraged the characters to swear an oath that they would always be ready to serve "when called by God and the country". Thus, a return was made to patriotic poses and gestures, repeated over and over again, just as in last year's premiere of *The Haunted Manor* at the Grand Theatre in Łódź, where Krystyna Janda's main directing concept came down to shifting the plot to the days following the fall of the January Uprising.

Three words: God, Honour, Fatherland, conditioned the life code of Moniuszko's characters and their Old Polish ancestors. Today, God is our intimate partner and we do not use the other two words on a daily basis. Artists avoid them. If they use them, they try to protect themselves against anachronistic pathos by escaping into irony, grotesque or quotation. The sources of our tradition lie in Old Polish concepts, but the contemporary dramatic theatre is more likely to play with Old Polish costumes and customs than to opt for serious reckoning with the past. The opera theatre cannot afford it all the more, and for this reason producers have a problem with *The Haunted Manor*, not to mention Moniuszko's other operas – *Verbum nobile*, *The Countess* or the idyllic *Rafter*. And only *Halka* retains her vitality, even when stripped of her red scarf.

Jacek Marczyński – a journalist and columnist, music, opera and ballet critic for the "Rzeczpospolita" daily. He was editor-in-chief of the weekly "Scena operowa" and an administrative secretary of the National Theatre. The author of *Przewodnik operowy* (2011) and other books: *Alain Bernard, wieczny idealista* and *Dziesięciu tańczących facetów*. A steady collaborator of the monthlies "Teatr" and "Ruch Muzyczny".

CZEGO NARODY CHCĄ OD OPERY

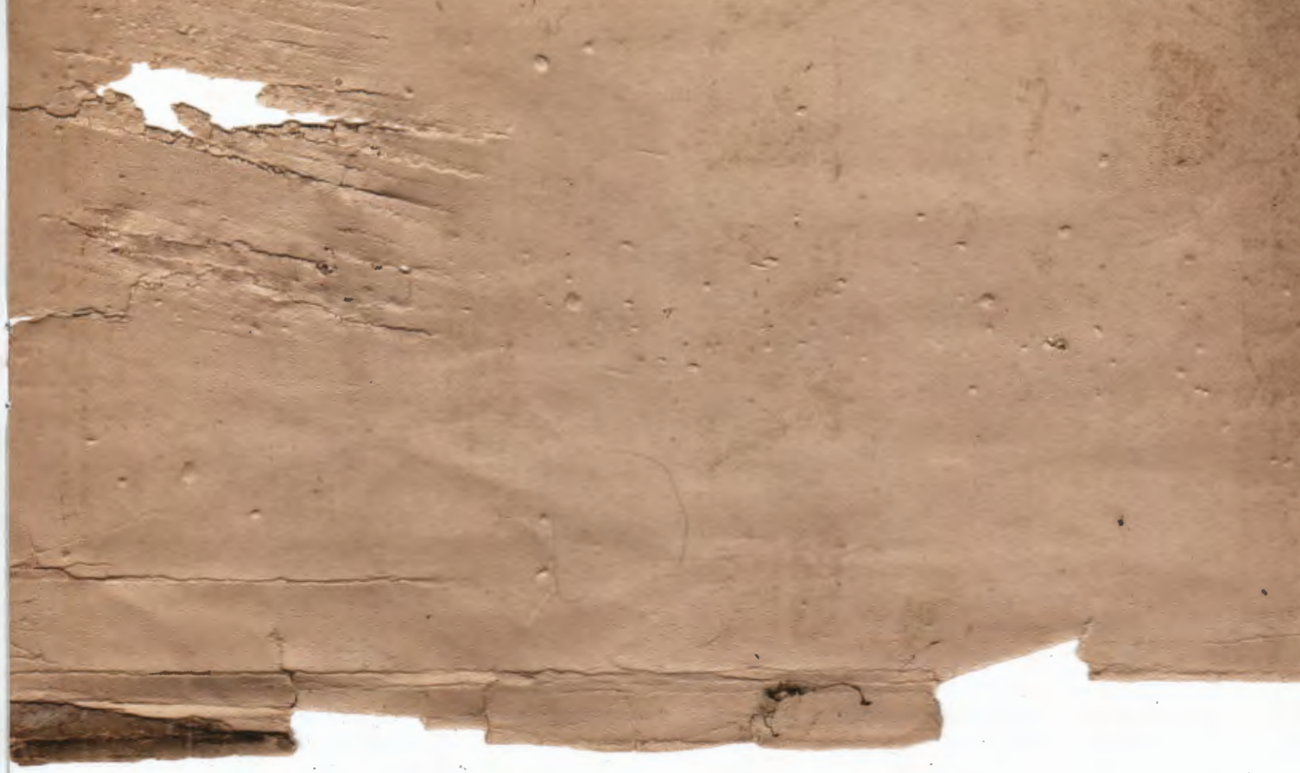
Krzysztof Moraczewski

Opera narodowa stała się w XIX wieku swoistym punktem ambicji dla – jak mówi Milan Kundera – „małych narodów": zepchniętych przez wir historii na drugi plan, pozbawionych państwowej egzystencji, jak Czesi i Polacy, narodów potężnych lecz dopiero włączających się w obieg zachodniej cywilizacji i polityczny kształt Europy, jak Rosjanie, i narodów tworzących się, jak Amerykanie. Mówić więc o operze narodowej oznacza koncentrować uwagę na zagadnieniach politycznych, społecznych i kulturowych tworzących ramę dla odczytywania muzyki i teatru. O tym świadczy np. nieudana próba Amerykanów ze wschodniego wybrzeża, by wynająć kompozytora opery narodowej. Tym „najemnikiem" młodego amerykańskiego nacjonalizmu miał być Antonin Dvořak. Z ambitnej próby niewiele jednak wyszło. Dvořak, przejęty ideami europejskimi, oparł libretto swej opery na historii Hiawathy, postaci z kultury irokeskiej. W równym stopniu olśniło go też odkrycie muzyki autentycznie amerykańskiej czyli muzyki Afroamerykanów. Nie zrozumiał tylko, że naród w pojęciu jego pracodawców obejmować miał białych protestantów z Bostonu, a nie oswobodzonych ostatnio niewolników z południa i rdzennych mieszkańców Ameryki. Musiano więc Dvořakowi podziękować i szukać kompozytora lepiej pojmującego lokalną specyfikę. O tym, jak skomplikowana była kwestia narodowości

w sztuce, świadczy przykład Bedřicha Smetany, kompozytora z kręgu muzyki niemieckiej, nie mówiącego nawet po czesku, choć przejął się nacjonalistyczną interpretacją własnej muzyki na tyle głęboko, by zacząć uczyć się tego języka. Do końca życia nie opanował go jednak na tyle, by mówić płynnie. Na ziemiach polskich problem narodowości obejmuje przede wszystkim twórczość Fryderyka Chopina i Stanisława Moniuszki.

Żeby powiedzieć coś o Moniuszce i narodowej lekturze *Halki*, trzeba zacząć od pytania, jakim narodem byli Polacy w XIX wieku. Naród jest tworem względnie późnym, a historycy i socjologowie umiejscawiają jego narodziny dopiero w XVI wieku. Szybko zanikały wówczas więzi dawnego rodzaju: personalna zależność człowieka od człowieka, chłopa od pana, barona od króla, króla od cesarza. Cały świat wolnych komun miejskich z ich wybujałą dumą i silnym poczuciem odrębności; świat beznarodowej wsi, gdzie polityka przychodziła niezrozumiała jak żywioł, a ludzie byli „tutejsi"; niezliczone mrowie małych, lokalnych tożsamości, często płynnych i niedookreślonych, związanych z miejscem i ludźmi. Rodzące się nowe państwo po raz pierwszy ogarnia wszystkich, od chłopa po księcia, odbiera innym prawo do stosowania przemocy, rezerwując je dla swoich armii i policji; obejmuje wszystkich jednolitym prawem i równie jednolitym systemem podatków; stanowi całość gospodarczą, przeciwstawiając swój wewnętrzny rynek rynkowi międzynarodowemu; jego administracja dociera wszędzie i zapisuje imię i nazwisko każdego. Powoli ludzie przestają był chłopami z Andaluzji lub pasterzami z wewnętrznych gór Półwyspu Iberyjskiego, a stają się Hiszpanami, przestają był dumnymi mieszczanami z Lyonu i arystokratami z Andegawenii, by stać się Francuzami. Państwa konstruują więc swoje narody. Pojmijmy ten proces dobrze: nie oznacza to, że narody są fikcjami, a jedynie, że są stworzone przez ludzi i nie są wieczne. Budowanie narodu wymaga jednak narzędzi, a jednym z nich jest sztuka. To ważne, nie mówimy o sztuce narodowej w średniowieczu, nawet jeśli można by anachronicznie szukać tam jej odpowiedników. Są więc katedry cesarskie w Nadrenii i królewskie w Île de France, międzynarodowy styl cystersów i uniwersalna literatura łacińska. Sztuka narodowa pojawia się w dwóch okolicznościach. Po pierwsze, gdy naród dopiero się rodzi. Po drugie, gdy istniejący już naród znajduje się w niebezpieczeństwie i potrzebne są narzędzia jego wzmocnienia i zabezpieczenia.

Kształtowanie się narodów jest nierównomierne. Kiedy Francuzi byli już *nation par excellence*, Polacy dopiero nim się stawali. Ten proces miał w Polsce swoją specyfikę, która odcisnęła się na kształcie narodowej muzyki i teatru. Był to więc najpierw proces budowy narodu politycznego i narodu szlacheckiego, a więc wyszczególnionej warstwy ludzi aktywnych politycznie w Rzeczypospolitej Obojga Narodów, powiązanej z urzędami i instytucjami państwa, z filarami sejmu i wolnej elekcji: kategoria społeczno-polityczna, a nie etniczna. Naród polityczny był kategorią prawną i stanem społecznym. Nie należeli doń chłopi czy niemieckojęzyczni mieszczanie. Miasta były z tym narodem skonfederowane, a chłopi, „Słowianie" wedle szesnastowiecznych autorów, nie mogli tworzyć jednej wspólnoty z „Sarmatami". Ideologie romantyczne XIX wieku, a zwłaszcza niemieckie odkrycie wielkich światów kultury chłopskiej, dotarły jednak także do Polski. Od Mickiewicza po powstanie styczniowe dokonuje się wielki wysiłek przekomponowania polskiego narodu, uczynienia chłopów jego częścią. W warunkach rozbiorowych wydaje się to sprawą życia i śmierci. Proces ten jednak nie miał się udać przed pierwszą wojną światową. Szlachta i inteligencja mogła być polska, ale chłopi pozostali w większości „cesarscy". Sztuka narodowa polskiego XIX wieku jest zarazem dokumentem tej walki i jej klęski. Z jednej strony mamy więc Mickiewiczowską drugą księgę *Dziadów* i mazurki Chopina. Z drugiej strony – triumf Sienkiewicza: ostateczną rezygnację z rozumienia polskiej kultury narodowej w poszerzony sposób i włączenia doń kultury ludu. Typowa dla *Trylogii* prezentacja szlachty jako narodu. Jest w tym dziwne oczekiwanie, że chłop może stać się Polakiem, jeśli przyjmie sposób życia i idee swych panów. Znakomita większość Polaków ma chłopskie pochodzenie, a jednak traktuje Kmicica jako wizję własnej przeszłości, potrafi



nawet patrzeć na Jaremę Wiśniowieckiego i myśleć: tacy byliśmy. To zapomnienie o historii większości Polaków stało się znamienną cechą naszej zbiorowej pamięci.

Moniuszko jest wpisany w ten podwójny dramat utrudnionej i spóźnionej konstrukcji narodu oraz karkołomnej przebudowy polskiej pamięci. Narodowe odczytanie *Halki* jest po dzień dzisiejszy rodzajem zagadki. Jest ona opowieścią o władzy i krzywdzie. Przemoc w *Halce* jest brutalna i feudalna. Góralska dziewczyna i szlachcic, dziewczyna, którą zaślepia namiętność i która nie może przez to pojąć prawdy o własnym miejscu w świecie, jaką chce przed nią obnażyć kochający ją góral. Jontek, niemal marksowska postać, to wyostrzona świadomość: z precyzją odczytuje strukturę ładu, w jakim żyje. Wie, że ani Halka, ani dziedzic Janusz, nie mogą przekroczyć granic systemu władzy. Doprowadzona do obłędu Halka otrzymuje wsparcie wyłącznie od biernie milczącej góralskiej wspólnoty. Jak zatem dramat, którego bohaterem jest z jednej strony słaby szlachcic, niezdolny do podjęcia walki przeciw własnemu środowisku oraz tłum bezimiennych poddanych, w których wzbiera bezsilny gniew, mógł zostać odczytany jako dzieło narodowe? Nawet sposób użycia muzyki ludu nic takiego nie sugeruje. Wprost przeciwnie: kiedy Jontek chce usłyszeć własną muzykę, mówi, żeby zagrać „po naszemu", a więc po chłopsku i po góralsku, a nie po polsku i po pańsku.

Dwa czynniki umożliwiły opaczną lekturę *Halki*. Najpierw był to stereotyp przygotowany przez romantyków, który w każdym odwołaniu do ludu niejako z urzędu widział polskość. Ten stereotyp, który z postulatu przebudowy narodu zmieniał się powoli w naiwną i sentymentalną chłopomanię, jaką obnażyć miał dopiero Wyspiański, zadziałał w tym przypadku jak klisza. Jest więc trochę *Halka* dziełem zmarnowanym, którego potencjał, także polityczny, uległ unicestwieniu przez szablonową lekturę. Ale zadziałał też i drugi czynnik, czyli niezręczność lub niedostatek świadomości librecisty i kompozytora. Zamienili oni bowiem całą opowieść w melodramat. Historia została

skoncentrowana wokół Halki, która występuje w roli erotycznej cierpiętnicy, zdolna jedynie do popadnięcia w obłęd wobec własnego nieszczęścia. Szczególnie łzawy charakter ma rozwiązanie jej wątku, gdy samobójcza śmierć bohaterki łączy się z gestem wybaczenia w stosunku do Janusza. Sam dziedzic okazuje się po prostu człowiekiem słabego charakteru, niezdolnym do rozwiązania konfliktu między własnymi uczuciami a wymogami pozycji społecznej. Dramat społeczny został zatem przekształcony w opowieść o perypetiach indywidualnych osób. Mogą one budzić współczucie lub oburzenie, ale uczucia te skierowane są nie w stronę niesprawiedliwości społecznej, ale ku komplikacji indywidualnych losów. Mógł więc inny dziedzic, sam pan nad chłopami, oglądać *Halkę*, otrzeć łzę i nawet powiedzieć: „biedna dziewczyna". Najbardziej jednak uderzająca jest transformacja postaci Jontka, szczególnie jaskrawa w arii *Szumią jodły na gór szczycie*. Jest to węzłowy punkt, tutaj właśnie jego świadomość sytuacji społecznej zostaje ostatecznie pożarta przez miłość do Halki, a cała jego praca zostaje nagle określona jako praca sentymentu, a nie wyostrzona samoświadomość. Ostatecznie więc i Jontek ulega przekształceniu w stereotypową postać melodramatyczną. Nie dziwmy się więc łatwemu opanowaniu *Halki* przez uproszczone lektury nacjonalistyczne. W wersji, jaką nadali jej sami twórcy, nigdy nie miała szans, by rozwinąć swój krytyczny potencjał: nie mogła stać się polskim *Germinal* ani nawet polską *Toscą*. Mogła jedynie stworzyć tło, na którym wyrośnie kiedyś wielka twórczość Reymonta i Żeromskiego – pisarzy, którzy zdołają dopiero ukazać bolesne sprzeczności cechujące stawanie się przez Polaków narodem, sprzeczności, których wciąż jesteśmy spadkobiercami. *Halka* to zatem udane dzieło komercyjne, które mogłoby być czymś więcej, gdyby nie decyzje twórców. Ostatecznie stało się gotowym przedmiotem dla uproszczonych, szkolnych lektur patriotycznych.

Zresztą nie chodzi tu o Moniuszkę i jego decyzje. Być może wszystkie wymienione kwestie były dla niego drugorzędne. Można założyć, że *Halka* miała od początku być wzruszającym melodramatem i niczym więcej. Ale pamiętajmy, że w XIX wieku opera jest ciągle zawieszona między kulturą popularną a wyrafinowaną sztuką, spełnia jednocześnie te zadania, które wiek XX rozdzielił między awangardę i Hollywood, jest zarazem światem Wagnera i niemądrych melodramatów. Moniuszko musiał poruszać się w tej dwoistości i doświadczył bardzo mocno skutków braku kontroli nad tym, jak inni rozumieją to, co sam czynił. Kiedy publiczność poznała jego operę *Paria*, w której zrozumieniu patriotyczne klisze nie mogły już pomóc – okazała się nie tylko bezradna, ale i zirytowana. Moniuszko prawdopodobnie nie zauważył, kiedy nałożono na niego obowiązek bycia narodowym.

Tak czy inaczej, zgodnie z własnymi intencjami czy wbrew nim Moniuszko utrwalił się w polskiej pamięci zbiorowej nie tyle w kanonie muzycznym, co nacjonalistycznym, który ze swej natury jest w dużym stopniu niewrażliwy na wartości sztuki. Dzieła zostają w nim umieszczone nie z mocy swej jakości artystycznej lecz mocy miejsca, jakie zajmują w świadomości narodu i użyteczności w jego konstruowaniu i utrwalaniu. Zarazem dzieła te ulegają uświęceniu i sama dyskusja na temat ich artystycznych wad i zalet traktowana jest jak świętokradztwo. Chyba jednak żadna twórczość muzyczna nie została w Polsce tak szczelnie przykryta interpretacjami narodowymi, jak twórczość Moniuszki, a żadne pojedyncze dzieło – jak *Halka*. Pytanie o wartość tej muzyki zostało niemal zapomniane. Pozostaje sprawą śpiewaków, chórów, orkiestr, dyrygentów i reżyserów, by za narodową *Halką* wciąż jeszcze doszukiwać się żywej muzyki i żywego teatru.

Krzysztof Moraczewski, ur. 1974, doktor habilitowany, kulturoznawca, pracownik Instytutu Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu. Zajmuje się zagadnieniami teorii kultury i problemami kultury muzycznej. Autor m. in. książek *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury* oraz *Cultural Theory and History: Theoretical Issues.*

WHAT DO NATIONS WANT FROM OPERA?

Krzysztof Moraczewski

In the 19th century, national opera became a peculiar matter of ambition for – as Milan Kundera puts it – "small nations": nations pushed by the vortex of history into the background and deprived of national existence, such as the Czechs and the Poles; nations which are powerful but are only just joining the circulation of the Western civilization and fitting into the political shape of Europe, such as the Russians; and nations which are being formed, such as the Americans. Therefore, to discuss national opera is to focus on political, social and cultural issues, creating a framework for the interpretation of music and theatre. An unsuccessful attempt by the Americans from the East coast to hire a national opera composer lends credence to the fact that this ambition was vital. Antonín Dvořák was supposed to be the "mercenary" of the young American nationalism. However, this ambitious attempt was a failure. Dvořak, excited about European ideas, based his libretto to an American opera on the story of Hiawatha, one of the initiators of the League of Five Nations, and thus he resorted to the Iroquois tradition. He was equally dazzled by the discovery of authentic American music, i.e. the music of the Afro-Americans. What he did not understand, however, was that for his employers the nation consisted of the white Protestants from Boston, and did not include the recently freed slaves from the South or the natives. Thus, they had to dismiss Dvořak and look for a composer who would better understand local nuances. The example of Bedřich Smetana, a composer from the German music circle, closely associated with the Weimar circle of Ferenc Liszt and the Neue Deutsche Schule, who did not even speak Czech, proves how complicated the question of nationality was. Interestingly, Smetana was moved by the nationalist interpretation of his own music to such an extent that he started learning Czech. However, he never learned to speak the language fluently. As far as Polish territories are concerned, these issues are mainly associated with the works of Frederic Chopin and Stanisław Moniuszko.

In order to say something about Moniuszko and the nationalist interpretation of *Halka*, we have to start by asking the

question of what kind of a nation the Poles were in the 19th century. The nation is a relatively late product, and historians and sociologists locate its birth as late as in the 16th century, when political ties of the old kind (personal dependence of one man on another, of a peasant on a lord, a baron on the king, and the king on the emperor) were disappearing fast. A whole world of free urban communes with their exuberant pride and a strong sense of separateness; a whole world of the nationless countryside, where politics was as incomprehensible as the elements, and the people were "locals"; countless swarms of small, local identities, often liquid and vague, connected with the place and interpersonal ties. For the first time the emerging new state embraces all, from peasants to priests, it prohibits the use of violence, reserving it for the army and the police; it subjects everybody to uniform law and a single system of taxation; it constitutes an economic unit, setting its internal market against the international market; its administration reaches everywhere and records the names of everyone. Slowly, people cease being peasants of Andalusia, or herdsmen of the inner mountains of the Iberian Peninsula, and they become Spaniards, they stop being proud burghers of Lyon and aristocrats of Anjou, to become French, etc. Thus, states construct their nations. Let us make sure that we understand this process well: this does not mean that nations are fiction, but only that they are built by people, and do not last forever. However, building a nation requires tools. Art is one of them. It is peculiar that we do not hear about national art in the Middle Ages, even if anachronistically one could look for its counterparts there. Thus, there are the imperial cathedrals in Rhineland and royal cathedrals in Île de France, there is the international Cistercian style and the universal Latin literature. National art appears in two situations. First, when the nation is just being born. Second, when the already existing nation is in danger and tools are needed to strengthen and protect it.

The formation of a nation is irregular. When the French were already a nation *par excellence*, the Poles were only just becoming one. This process had a specific nature in Poland, which affected the shape of national music and theatre. Thus, at first it was a process of building the political nation and the noble nation, i.e. a specific layer of people who were politically active in the Republic of Two Nations, linked to the offices and institution of the state, the pillars of the parliament and the free elections: a socio-political category and not an ethnic one. The political nation was a legal category and a social state. Neither the peasants nor the German-speaking townspeople belonged to it. Cities were already confederated with this nation, and peasants, "the Slavs" – according to the sixteenth-century authors – could not form a single community with the members of the Polish gentry. The romantic ideologies of the 19th century, and, in particular, the German discovery of the great worlds of peasant culture, also reached Poland. From Mickiewicz to the January Uprising, a great effort was made to recompose the Polish nation, incorporating peasants into it. In the context of the partitions, it appears to be a matter of life and death. This process, however, would not be successful before the First World War. The nobility and the intelligentsia may have been Polish, but the majority of the peasants remained "imperial". The Polish national art of the 19th century documents both this struggle and its downfall. Therefore, on the one hand there are Chopin's mazurkas and Mickiewicz's second book of *Forefathers' Eve*. On the other, there is the aforementioned proof of failure, i.e. the triumph of Sienkiewicz: the ultimate abandonment of the broader understanding of the Polish culture and of the incorporation of the people's culture into it. Instead, the nobility is presented as a nation, which is typical of the *Trilogy*. There is a strange expectation in it that a peasant could become a Pole, if only he accepted the way of life and the ideas of his masters. The expectation was eventually met through the power of schools, television, etc. The vast majority of Poles are of peasant origin, but see Kmicic as a vision of their own past, they can even look at Jarema Wiśniowiecki and think: "that's what we were like". This historical background forgotten by most Poles has become a hallmark of our collective memory.

Moniuszko is inscribed in this double tragedy of the hindered and delayed construction of the nation and the breakneck reconstruction of the Polish memory. The national interpretation of *Halka* remains a puzzle to this day. It is a story of power and injustice. Violence in *Halka* is brutal and feudal. A highland girl and a nobleman, a girl blinded by passion, who cannot therefore understand the truth about her own place in the world, which the highlander who is in love with her wants to reveal to her. Jontek, almost a Marxist character, represents an acute insight: he understands the structure of governance in which he lives very well. He knows that neither Halka nor the landowner Johnny can cross the boundaries of the system of government. Driven to madness, Halka is supported only by the passively silent highland community. How, then, a drama whose protagonists include a weak nobleman unable to stand up against his own community on the one hand, and a crowd of nameless subjects seething with impotent rage on the other, could have been interpreted as a national masterpiece? Even the way the folk music is used does not suggest anything of that sort. To the contrary, when Jontek wants to hear his own music, he wants it to be played "our own way", that is the peasant and the highland way, and not the Polish and lordly way.

Two factors made it possible to misinterpret *Halka*. First, there was the already existing stereotype, created by the Romantics, in which any reference to "the people" was automatically seen as a manifestation of Polishness. This stereotype, which slowly changed from a demand to rebuild the nation to naive and sentimental peasant-mania, which was to be revealed by no other than Wyspiański, in this case worked as a cliché. Thus, *Halka* is a somewhat wasted work, the potential of which, including the political potential, has been destroyed by a routine interpretation. But a different factor, namely the clumsiness or insufficient awareness of the librettist and the composer, also did their thing. For they turned the whole story into a melodrama. The story is centred around Halka, who appears here as a erotic sufferer, capable only of falling into madness in the face of her own misfortune. The ending to her plot is especially tearful, when the heroine's suicide is combined with a gesture of forgiveness extended to Johnny. The landlord simply turns out to be a man of weak character, incapable of resolving the conflict between his own feelings and the requirements of his social status. The social drama was thus transformed into a tale about the trials and tribulations of individuals. They can arouse sympathy or indignation. However, these feelings are not directed towards social injustice, which creates the situation in which Halka and Johnny find themselves, but towards the complications of individual fates. Therefore, when watching *Halka*, some other landlord and master to peasants might wipe a tear from his eye and even say "poor girl". However, Jontek's transformation is the most striking, and is especially visible in the aria *Firs murmur at the top of the mountain*. It is a vital point, it is where his awareness of the social situation is finally devoured by the love of Halka, and all his labour is suddenly defined as the labour of sentiment, and not sharpened self-awareness. Therefore, ultimately Jontek is transformed into a fairly stereotypical melodramatic character. We should not be surprised that *Halka* was so easily subjected to simplified nationalist interpretation. It never had a chance to develop its critical potential in the version created by the authors themselves: *Halka* could not become the Polish *Germinal* or even the Polish *Tosca*. It could only provide a certain background against which the works of Reymont and Żeromski – the two writers who managed to show the painful contradictions accompanying the formation of the Polish nation, the contradictions, which we are still heirs to – were later created. *Halka* is therefore a successful commercial work, a work which could be much more than it has become, if not for the decisions of its authors. Ultimately, it has become a ready-made subject for simplified patriotic school reading.

Besides, it is not about Moniuszko and his decisions. Perhaps all of the said issues were of secondary importance to him. Perhaps they are found in later interpretations. It can be assumed that from the very beginning *Halka* was supposed to be a touching melodrama, and nothing more. But let us remember that in the 19th century, in the pre-film era, opera was still suspended between popular culture and sophisticated art, it met

the demands which in the 20th century were divided between avant-garde and Hollywood, it was both the world of Wagner and the world of silly melodramas. Moniuszko had to find his way in this duality and he acutely felt the consequences of the lack of control over how others understood what he was doing. When the audience were introduced to his opera *Paria*, which could not be interpreted with the use of patriotic clichés, they were not only helpless but also annoyed. Moniuszko probably did not notice when a duty of being a national and semi-popular composer was imposed on him.

Anyway, whether he intended it or not, Moniuszko has become fixed in the Polish collective memory not so much in the musical canon, but rather in the nationalist one. The nationalist canon is to a large extent insensitive to the value of art. Works are not placed in it by virtue of their artistic quality, but by virtue of the position that they occupy in the awareness of the nation and their usefulness in constructing and preserving it. At the same time, these works are regarded as sacred and the very discussion about their artistic pros and cons is treated as sacrilege. I think, however, that no musical works in Poland have been so tightly covered with national interpretations as Moniuszko's works, and no single work as much as *Halka*. The question of the value of this music has almost been forgotten.

However, the relatively recent and certainly not eternal nations are still with us – fortunately or unfortunately. Therefore, national operas and the special criteria for the evaluation of art, used by those nations, are still with us too. It remains a task of singers, choirs, orchestras, conductors and directors to continue to find live music and live theatre in the national *Halka*.

Krzysztof Moraczewski – born in 1974, Associate Professor, culture expert, an employee of the Institute of Cultural studies of Adam Mickiewicz University in Poznań. He is preoccupied with issues of cultural theory and problems of musical culture. Author of such books as *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury* (Music Art as a field of culture) and *Cultural Theory and History: Theoretical Issues.*

Z POMNIKA WIDOK JEST PIĘKNY

Agnieszka Topolska

Sejm Rzeczypospolitej ogłosił 2015 rokiem Jana Długosza (z okazji 600-lecia jego urodzin) i teatru publicznego (250-lecie istnienia). Jak co roku jeden podpis umiejętnie nastroił Polakom radary patriotyzmu na odpowiednie częstotliwości. Ale w 2015, jak wynika z ilości ważnych dat, radar piszczy prawie bez przerwy, dostarczając kolejnych okazji do dyskusji o tożsamości narodowej Polaków i kondycji polskiego patriotyzmu. Sięgając do głębin historii, wspomnieliśmy już Długosza, który rozpoczął proces formowania naszej pamięci zbiorowej, którą z biegiem lat zaczął wypełniać amalgamat zdarzeń, postaci i uczuć, także tych, których wspomnienia wypełniają ten rok. Jest więc 95. rocznica „cudu nad Wisłą", 80. – śmierci Józefa Piłsudskiego, 75. rocznica zbrodni katyńskiej, 70-lecie zakończenia drugiej wojny światowej, 35. rocznica strajków w Stoczni Gdańskiej i porozumień sierpniowych, 25. rocznica wyboru Lecha Wałęsy na prezydenta i wreszcie 10. rocznica śmierci Jana Pawła II oraz 5. rocznica katastrofy lotniczej pod Smoleńskiem.

W czasie, gdy zapada decyzja o ostatecznym umiejscowieniu pomnika ofiar tej katastrofy, a kandydaci na urząd prezydenta RP korzystają z przywilejów kampanii, wytaczając przeciw sobie coraz większe działa, w Polsce rośnie sprzedaż powieści kryminalnych. Jeszcze niedawno wśród bestsellerów kryminały reprezentowane były przez trzy, góra cztery tytuły. Dziś osiem na dziesięć najlepiej sprzedających się książek to powieści osnute wokół postaci zblazowanego prokuratora. „Bohater lub bohaterka powieści kryminalnej niejednokrotnie staje się symbolem rozterek będących również udziałem czytelnika. Sposoby, które mają być pomocne w rozwiązaniu zagadki, symbolicznie urastają do rangi recepty opatrzonej odpowiedzią na pytanie, jak sobie radzić z kryzysem doświadczanym na co dzień i związanym z nieufnością wobec państwa, instytucji i rodziny jako komórki społecznej wspierającej system. W efekcie rozpoznania, które możemy znaleźć w powieściach kryminalnych, okazują się dla wielu czytelników czymś równoznacznym z przystępniejszą, bo wpisaną w nurt kultury popularnej, diagnozą socjologiczną, filozoficzną czy kulturoznawczą"[1].

W polskiej codzienności, w której prawicę od lewicy dzieli pogłębiająca się rozpadlina ideologiczna, czuć potrzebę nowej mitologii – wspólnego doświadczenia i wspólnego bohatera, który na nowo ustanowi porządek świata. Wydaje się, że dotychczasowi herosi ugruntowali swą pozycję tak mocno, że stają się pomału emocjonalnie transparentni. Coraz bardziej toną w encyklopedycznych skostnieniach, a coraz mniej pozostają żywymi drogowskazami odpowiadającymi na pytanie „jak żyć". Stąd być może, paradoksalnie, więcej może nam dziś powiedzieć sandomierski szeryf, Teodor Szacki, który zgodnie z zasadami gatunku zaprowadzi porządek w chaosie choćby i lokalnego uniwersum. Potrzeba jednego aktora, wobec którego reszta stanie tłumnie i da się powieść, wydaje się dziś nie mniejsza niż w okresie „gorączki romantycznej". Poczucie jedności i wspólnoty umacniać miała w XIX wieku wielka trójka – Mickiewicz, Słowacki, Krasiński – do których z czasem dokooptowano nazwiska kolejnych wieszczów. Z malarstwa przyszedł Matejko, z muzyki – Chopin. Tego ostatniego po niespodziewanym sukcesie

Halki w 1858 roku przesunięto na pomniku, by mógł obok niego stanąć w chwale Stanisław Moniuszko. Organizatorzy zbiorowej wyobraźni przydatni byli narodowi w okresach politycznej zapaści. Prezentowani na obrazach i pomnikach w wieszczych pelerynach spływających im z ramion patrzyli w nieokreśloną przyszłość narodu polskiego, widząc po Leśmianowsku czyli „poprzez śpiew". A tłumy zebrane pod pomnikiem, choć nie widziały, wierzyły i czuły, że to duchowi ojcowie narodu, wodzowie, przewodnicy, przyjaciele i mesjasze.

Patrząc na przedstawienia Moniuszki w malarstwie i rzeźbie, zwraca uwagę żywotny przez długie dekady jednolity sposób ujęcia kompozytora w pozie wieszcza romantycznego (peleryna, zwitek papieru w dłoni, zadumany wzrok). W ten sposób ustawił Moniuszkę na pomniku w Katowicach Wincenty Chorembalski (projektant), tak też widnieje na szeregu innych monumentów. Przedstawienie takie zakłada obecność lub ewidentnie wskazuje na zgromadzony wokół Moniuszki tłum, który za każdym razem, zbierając się, powołuje do życia wspólnotę. Powtarzające się do dziś kompozycje kadru z wieszczem w centrum odtwarzają znane z przeszłości gesty, ożywiają stare obrazy. Ale o ile w XIX wieku i pierwszej połowie XX przedstawienia te poruszały zbiorową wyobraźnię, tak dziś podobna koncepcja przemawia do coraz mniejszego grona odbiorców. Moniuszko z polskiej mitologii zdaje się pomału wychodzić, zanurzając się w coraz bardziej niedostępną przeszłość. Świadczą o tym próby inscenizacji *Halki* czy *Strasznego dworu* starające się porzucić utarte schematy interpretacyjne i traktować Moniuszkowskie tematy uniwersalnie. Krytyka prób odejścia od tradycyjnych skojarzeń symbolizowanych przez kontusz i góralskie kierpce pokazuje, że Moniuszko „opowiadany" za pomocą dawnych rekwizytów, jak chcą zwolennicy budowania tożsamości narodowej na wielkiej przeszłości, może rychło podzielić los zapadających się w przeszłość woskowych figur polskiej kultury.

Odbierając literacką Nagrodę Nobla 35 lat temu (kolejna rocznica), Czesław Miłosz powiedział: „Jestem częścią polskiej literatury, która jest względnie mało znana w świecie, gdyż jest niemal nieprzetłumaczalna. (...) Jest to rodzaj tajnego bractwa, mającego własne obrzędy obcowania z umarłymi"[2]. Sięganie po dawnych wieszczów i mówienie o nich na sposób dziewiętnastowieczny to niekończący się obrzęd dziadów. Trwanie Moniuszki w kulturze jest zatem, jakby to ujął Aby Warburg, nie tyle współczesnym zmartwychwstaniem, ile powrotem tego, co umarło. To nieskończone wracanie do źródeł, odwracanie głowy w tył bez spoglądania w kierunku, w którym te źródła płyną.

„Cieniom królewskim przybył towarzysz wiecznego snu. Skroń jego nie okala korona, a dłoń nie dzierży berła. A królem był serc i władcą doli naszej". Tak o Józefie Piłsudskim mówił podczas uroczystości pogrzebowych Ignacy Mościcki, ale podobne wypełnione patosem zwroty padają po śmierci wszystkich wieszczów, także Moniuszki. „Zmarłemu postawim mogiłę, jak nie z alabastru lub brązu, to ze czci i miłości, co przetrwa od wieku do wieku. Przejdą mnogie lata – pamięć Moniuszki nie zaginie, rozrośnie się jego sława po świecie – i przyjdą ludzie dalecy ze wschodu i zachodu i pytać się będą: gdzie leży mistrz, co na waszej grał lutni?[3]"

Trudno mówić o Moniuszce, starając się nie myśleć o przeszłości. Trudno zwracać się jednocześnie do tyłu, jak i w stronę przyszłości. Historia ma w sobie tę siłę, że prowokuje do zajmowania się nią samą. Pytanie, czy znajdzie się dla Moniuszki miejsce we współczesnej pamięci zbiorowej Polaków, w „mitologii" XXI wieku pozostaje wciąż otwarte. Czy może z racji jego zrośnięcia się z pewnym typem mówienia o przeszłości Moniuszko pozostanie na zawsze „towarzyszem wiecznego snu" tkwiącym w zaklętym kręgu znaczeń nie do przezwyciężenia.

Agnieszka Topolska – doktor muzykologii, polonistka. Autorka książki *Mit wieszcza. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858-1989.* Pracuje w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie, wykłada w Collegium Civitas. Współpracuje z Orkiestrą Sinfonia Varsovia, Fundacją Ogrody Muzyczne i czasopismem Meakultura.

---

1. Bernadetta Darska, *Nauka i śledztwo. O sposobach portretowania nauki w powieściach kryminalnych (na wybranych przykładach)*, [w:] „Teksty Drugie" 2012 nr 6, s. 393-403.
2. Czesław Miłosz, mowa podczas ceremonii wręczenia nagród w Sztokholmie, [za:] „Kultura" (Paryż) 1981, nr 400-401.
3. Jan Chęciński, *Nad grobem Stanisława Moniuszki*, [w:] „Opiekun Domowy" 1872, nr 24.

THE VIEW FROM THE MONUMENT IS BEAUTIFUL

Agnieszka Topolska

The Sejm of the Republic of Poland announced 2015 the year of Jan Długosz (to celebrate the 600th anniversary of his birth) and of public theatre (250th anniversary). Just like every year, one signature ably tuned the patriotic radars of Poles to appropriate frequencies. In 2015, however, as evident from the number of important dates, the radar beeps almost incessantly, providing further opportunities for discussing the national identity of Poles and the condition of Polish patriotism. Reaching into the depths of history, we have already mentioned Długosz, who started the process of forming our collective memory, which, over the years, has been filled with an amalgam of events, characters and emotions, including those the memories of which will fill this year. Thus, there is the 95th anniversary of the "Miracle on the Vistula", the 80th anniversary of the death of Józef Piłsudski, the 75th anniversary of the Katyn massacre, the 70th anniversary of the end of World War II, the 35th anniversary of the strikes in the Gdansk Shipyard and the August Agreements, the 25th anniversary of Lech Wałęsa's election as President and finally the 10th anniversary of the death of John Paul II and the 5th anniversary of the plane crash near Smolensk.

While the decision about the final location of the monument commemorating the victims of this disaster is still being made, and the candidates for President of the Republic of Poland are enjoying the privileges of the campaign, aiming ever bigger guns at each other, the sales of detective novels in Poland are on the rise. Until recently, there were as few as three or four detective novels among the best-selling titles. Today, eight out of ten best-selling books are novels centred around the character of a jaded prosecutor. "The male or female protagonist of a detective novel often becomes a symbol of the dilemmas experienced also by the reader. The methods which are to be helpful in solving the crime symbolically rise to the level of a prescription containing the answer to the question of how to deal with the crisis experienced on a daily basis and related to the distrust of the state, institutions and the family as a social unit supporting the system. As a result, for many readers the identification found in detective novels proves to be an equivalent of a more easily accessible – due to the fact of it being rooted in the mainstream popular culture – sociological, philosophical or cultural diagnosis" [1].

In the Polish daily life, in which the right wing is separated from the left wing by a deepening ideological rift, one can sense the need for a new mythology – shared experience and a common hero who will re-establish order in the world. It seems that the existing heroes have strengthened their positions to the extent that they are gradually becoming emotionally transparent. They sink deeper and deeper into encyclopaedic fossilization and are becoming less of living signs providing an answer to the question of "how to live". Hence, perhaps paradoxically, Teodor Szacki, the Sheriff of Sandomierz who, in accordance with the principles of the genre, brings order to chaos, even if only in the local universe, speaks more to us today. The need for one actor around whom the rest will gather and by whom they will be led seems no weaker today than in the period of the "romantic fever". In the 19th century, the big trio: Mickiewicz, Słowacki and Krasiński were supposed to strengthen the sense of unity and community – over time new names of bards have been added to this group. Painting was represented by Matejko, and music by Chopin. After the unexpected success of *Halka* in 1858, the latter had to give up some space on the monument to Stanisław Moniuszko, who could now stand beside him in glory. The organizers of people's collective imagination were useful to the nation in times of political collapse. Portrayed in paintings and statues in bard's capes flowing down their shoulders, they were looking into the indefinite future of the Polish nation, seeing things the way Leśmian saw them, i.e. "through singing". And the crowds gathered around the monument, even though they could not see it, believed and felt

that they were the spiritual fathers of the nation, leaders, guides, friends and messiahs.

When looking at the ways in which Moniuszko has been portrayed in painting and sculpture, what catches the eye is the uniform method of presenting the composer in a pose of a romantic poet (a cape, a wad of paper in his hand, pensive eyes), which has survived for decades. That is how Moniuszko is portrayed in the monument by Wincenty Chorembalski (the designer) in Katowice, and in the painting by Tadeusz Wolniewicz. Such a depiction implies or clearly suggests the presence of a crowd gathered around Moniuszko, a crowd which brings a community to life every time it gathers. Still frame compositions with the bard in the centre, reproduced until this day, capture the gestures known from the past, and bring old images to life. However, while in the 19th century and the first half of the 20th century such depictions stimulated the collective imagination, today, a similar concept appeals to an increasingly smaller audience. Moniuszko seems to be slowly leaving the Polish mythology, sinking deeper and deeper into the inaccessible past. This is evidenced by the attempts at staging *Halka* and *The Haunted Manor*, seeking to abandon the clichés of interpretation and treat the topics raised by Moniuszko in a universal way. The criticism of the attempts to move away from the traditional associations, symbolized by the robe and the highland moccasins, shows that Moniuszko "told" using these old props – as the proponents of building the national identity on the basis of the great past would have it – may soon share the fate of the wax figures of Polish culture, who are fading into the past.

When receiving the Nobel Prize in literature 35 years ago (yet another anniversary), Czesław Miłosz said: "I am a part of Polish literature, which is relatively little known in the world because it is almost untranslatable. (...) It is a kind of a secret brotherhood, having their own rites of communing with the dead"[2]. Reaching for the old bards and speaking about them in the nineteenth-century fashion is an endless Forefathers' Eve. Therefore, Moniuszko's lasting presence in culture is, as Aby Warburg would put it, not so much a modern resurrection, but rather the return of the dead. It is endless returning to the sources, turning the head without looking in the direction in which these sources are flowing.

"The spirits of the kings are gaining a worthy comrade in their eternal sleep. No crown adorns his temple, his hand holds no sceptre. But he was king of our hearts and ruler of our will". That is what Ignacy Mościcki said about Józef Piłsudski during his funeral ceremony, but similar phrases filled with pathos have been spoken after the deaths of all great bards, including Moniuszko. "We will build the deceased a grave, of alabaster or bronze, and if not – of reverence and love that will endure from century to century. Many years will pass – and he shall not be forgotten, his fame will grow around the world – and people will come from the distant East and West and they will ask: where does the master lie who played your lute?"[3]

It is difficult to talk about Moniuszko trying not to think about the past. It is difficult to look back and face the future at the same time. History has a power which invites us to take interest in it. Therefore, the question of whether there will be room for Moniuszko in contemporary Polish collective memory, in the "mythology" of the 21st century, remains open. Perhaps because of his adhesion to a certain way of talking about the past, Moniuszko will always be "a worthy comrade in eternal sleep", stuck in a vicious circle of insurmountable senses.

Agnieszka Topolska – Doctor of Musicology, Specialist in Polish language and literature. Author of the book *Mit wieszcza. Stanisław Moniuszko w piśmiennictwie lat 1858-1989* (The Myth of the bard. Stanisław Moniuszko in the literature of the period 1858-1989). She works at the Teatr Wielki – Polish National Opera in Warsaw, and is a lecturer at Collegium Civitas. She cooperates with Sinfonia Varsovia Orchestra, Fundacja Ogrody Muzyczne (Music Gardens Foundation) and the magazine Meakultura.

---

1. Bernadetta Darska, Nauka i śledztwo. *O sposobach portretowania nauki w powieściach kryminalnych (na wybranych przykładach)* [Science and investigation. On the methods of portraying science in detective novels (illustrated with selected examples), [in:] „Teksty Drugie" [Second Texts] 2012 No. 6, pp. 393-403.
2. Czesław Miłosz, the speech during the Nobel Prize award ceremony is Stockholm , [after:] "Kultura" [Culture] (Paris) 1981, No. 400-401.
3. Jan Chęciński, *Nad grobem Stanisława Moniuszki* [Over the grave of Stanisław Moniuszko], [in:] "Opiekun Domowy" [Home Guardian] 1872, No. 24.

HALKA

Stanisław Moniuszko

HALKA

Stanisław Moniuszko

TEATR WIELKI
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU

PREMIERA 26 CZERWCA 2015

Projekt finansowany z dotacji celowej
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

OBSADA cast

HALKA	Magdalena Molendowska Monika Mych-Nowicka Magdalena Nowacka
JONTEK	Piotr Friebe Paweł Skałuba
JANUSZ	Bartłomiej Misiuda Jaromir Trafankowski
STOLNIK	Marian Kępczyński Rafał Korpik
ZOFIA	Natalia Pucznіewska Magdalena Wilczyńska-Goś
DZIEMBA	Damian Konieczek Andrzej Ogórkiewicz
GÓRAL	Karol Bochański Bartłomiej Szczeszek
GOŚĆ I	Maciej Marcinkowski Sebastian Radecki
GOŚĆ II	Jarosław Gwoździk Piotr Płończak
GOŚĆ III	Piotr Bróździak Romuald Piechocki
GOŚĆ IV	Adam Glapiak Krzysztof Napierała

REALIZATORZY credits

kierownictwo muzyczne conductor	Gabriel Chmura
reżyseria director	Paweł Passini
scenografia set design	Zuzanna Srebrna
projekcje video video projection	Maria Porzyc
choreografia choreographer	Weronika Pelczyńska
kierownictwo chóru chorus master	Mariusz Otto
reżyseria świateł lightning design	Przemysław Sieraczyński
współpraca muzyczna conductor assistant	Grzegorz Wierus
asystent reżysera director assistant	Bartłomiej Szczeszek
asystent choreografa choreographer assistant	Małgorzata Połyńczuk-Stańda

AKT I

„Niech nam żyje para młoda!" – Dziemba wznosi kielich na cześć Zofii i Janusza, pijąc zdrowie zaręczonej pary. W rytm poloneza toczy się pobłogosławiony ręką Stolnika szlachecki rytuał. W stronę zamku jak ćma do światła zmierza Halka, prosta dziewczyna z jednej z podległych Januszowi wiosek. Czeka na ukochanego, przyśpiewując sobie (*Jako od wichru krzew połamany*). Melodia jej głosu coraz silniej interferuje z pańskim obyczajem. Tym gorzej, że ukochanym wieśniaczki jest Janusz, od paru chwil narzeczony Zofii. Janusza zlewa zimny pot. Po prawicy ma nieświadomą jego zdrad Zofię, w uchu zaś dźwięczy mu głos wieśniaczki, z którą miło, owszem, bywało, ale o małżeństwie na poważnie nikt przytomny by nie pomyślał! Jakaś siła ciągnie Halkę do środka. Nareszcie jest! Widzi go! Pada Januszowi w ramiona, on tuli ją, całuje, obiecuje miłość i małżeństwo, wyznacza wieczorną schadzkę, popychając jednocześnie coraz mocniej w stronę drzwi. Już słychać chór gości, już za chwilę zaczną się tańce (*Mazur*)...

AKT II

Halka jednak nie odeszła daleko. Krąży po pałacu, marzy, wzdycha (*Gdyby rannym słonkiem...*). Wierzy w szczerość uczuć Janusza, cieszy się, że trafiła na panicza, który nie bał się chłopskiej miłości, któremu nie złoto i sława były w głowie, lecz prawdziwe, gorące uczucie. W tym stanie znajduje ją Jontek, od lat zakochany w dziewczynie towarzysz jej wycieczki do miasta, z goryczą obserwujący fatalne zauroczenie Halki. Próbuje dać jej do zrozumienia, że trafiła na oszusta (*I Ty mu wierzysz...*). Doprowadza tym Halkę do furii (*Puszczajcie mnie!*). Krzyki i płacze ściągają z ogrodu gości weselnych. Nie znam jej! – każdym gestem Janusz wypiera się znajomości z dziewczyną. Dochodzi do rękoczynów, w końcu brutalnie, odzierając Halkę z reszty złudzeń, Janusz każe obydwojgu przybyszom iść precz.

AKT III

Niedzielne popołudnie na wsi (*Po nieszporach, przy niedzieli*). Chłopi odpoczywają po całym tygodniu wytężonej pracy (*Tańce góralskie*), gdy nagle dostrzegają niepokojące zjawisko. Mara to czy żywa dziewczyna? Potargana, z obłędem w oczach. To Halka! To Jontek! Chłopak opowiada o przyczynie załamania Halki, ale nie potrafi zachować spokoju. Rośnie w nim wzburzenie, na jej głupotę, na zaślepienie. Jak w hipnotycznym transie Halka snuje swą opowieść. Jest w niej Janusz, jest ona, gołąbeczka, której rozpustnik połamał skrzydła niewinności. „Z gołąbki kruk!" – krzyczy, a wiejskie baby wykonują z przerażeniem znak krzyża. Słowa współczucia i gesty litości nie zdążą ukoić łez dziewczyny, bo już na horyzoncie widać orszak weselny...

AKT IV

W Jontku mieszają się uczucia względem Halki. Kocha ją, ale wstrząsa nim wstręt przemieszany z niedowierzaniem, jak dalece dziewczyna mogła być w swym postępowaniu naiwna. Oj, Halino... (*Szumią jodły...*). Wtem pojawia się Janusz z Zofią, Stolnik, Dziemba i reszta weselników, którzy odbierają chłopskie gratulacje, zmierzając do wiejskiego kościółka na ślub. Zofia rozpoznaje w oszalałej ową postać z pałacu. Już wie. Janusz też już zrozumiał swój błąd, przyznaje się, że wykorzystał dziewczynę dla zabawy. Czym prędzej więc zdąża w kierunku kościoła, by wraz z drzwiami kaplicy zamknęły się za nim dawne przykre sprawy. Rozpacz Halki podsyca dodatkowo Jontek, relacjonując jej przebieg ceremonii. Halka biegnie podpalić kaplicę, wraca, chwyta się za brzuch, pada, płacze (*Ha! Dzieciątko nam umiera*). Sakrament dobiega końca, na palcach Zofii i Janusza błyszczą już obrączki. Halka, nagle przytomna i dziwnie spokojna wdrapuje się na szczyt skały. Jeszcze chwila, uchylają się drzwi kaplicy. Brzmią organy, jeszcze chwila. Na koniec słychać tylko złowrogi plusk.

ACT I

"Celebrate the peerless couple!" – Daniel rises the cup in honour of Sofia and Johnny, drinking to the health of the betrothed couple. The noblemen's rite, blessed with the hand of Stolnik, continues to the tune of a polonaise. Halka, a simple peasant girl from one of the villages in Johnny's estate, is drawn to the castle like a moth to a flame. She is waiting for her sweetheart, humming (*Torn from the stem, the blossom will wither*). The melody of her voice is ever more interfering with the noblemen's custom. So much the worse that the peasant girl is in love with Johnny himself, who has just been betrothed to Sofia. Johnny breaks out in a cold sweat. Standing on his right-hand side there is Sofia, oblivious to his betrayal, while the peasant girl's voice is still ringing in his ears – indeed, they did have a good time together but no one in his right mind would have seriously considered marrying her! Some force pulls Halka inside. It's him at last! She can see him! She falls into his arms, he cradles and kisses her, promises her love and marriage, and arranges to meet her in the evening, while pushing her towards the door more and more urgently. One can already hear the chorus of guests, the dance will begin in just a moment (*Mazurka*).

ACT II

Halka, however, has not gone far. She is walking around the palace, dreaming and sighing (*When the morning sun shines bright upon the meadow...*) She believes in the sincerity of Johnny's feelings, and is happy that she has found a young master who is not afraid of falling in love with a peasant and does not pursue gold and fame but a genuine, passionate feeling. In such a state of mind she is found by Jontek, who has been in love with her for years, and who accompanied her on her trip to the town, where he watched her fatal attraction with bitterness. He tries to make her understand that she is dealing with an impostor (*You still believe him...*) This makes Halka furious (*I must go in!*) The screams and cries attract the guests from the garden. I do not know her! – with every gesture Johnny denies ever knowing the girl. It comes to blows and finally, stripping Halka of all illusions, Johnny orders both visitors to leave.

ACT III

A Sunday afternoon in the countryside (*After vespers on a Sunday*). The peasants are resting after a long week of hard work (*Highland dances*), when suddenly they see a disturbing sight. Is it an apparition or a living girl? Dishevelled, with madness in her eyes. It 's Halka! It's Jontek! The boy explains why Halka has broken down but he is unable to stay calm himself. He is increasingly more aggravated by her foolish infatuation. Halka tells her story as if in a hypnotic trance. It is about Johnny and herself, a dove whose wings of innocence have been broken by the debauchee. "The dove must die!" – she screams, and old peasant women cross themselves in horror. The words and gestures of compassion and pity cannot stop the girl's tears as the wedding party appears on the horizon...

ACT IV

Jontek has mixed feelings about Halka. He loves her, but is shaken by disgust mixed with disbelief. How naive has the girl been in her actions! Oh, Halina... (*Through the fir trees breezes whisper...*) Then there appear Johnny, Sofia, Stolnik, Daniel and the rest of the wedding guests, who take congratulations from the peasants, heading to the village church for the wedding. Sofia recognizes the lunatic as the woman from the palace. Now she knows. Johnny has also realized his mistake, he admits to having used the girl for entertainment. Quickly he rushes to the church, wishing to leave all the sad old affairs behind him with the closing of the chapel door. Halka's despair is further aggravated by Jontek, who gives her an account of the ceremony. Halka runs to set fire to the chapel, then she comes back, grabs her belly, falls down, cries (*Ah! My baby dies of hunger*). The sacrament is coming to an end, and the wedding rings are already sparkling on the fingers of Sofia and Johnny. Suddenly quite sober and strangely calm, Halka climbs on top of a rock. Just one more minute, the door to the chapel is opening. The organ pipe is playing, just one more minute. Finally, an ominous splash can be heard.

LIBRETTO

STANISŁAW MONIUSZKO – HALKA

libretto Włodzimierz Wolski
wersja warszawska, 1858
osoby

Stolnik – bas
Zofia, jego córka – sopran/mezzosopran
Janusz – baryton
Dziemba, poufny Stolnika – bas
Jontek, wieśniak ze wsi Janusza – tenor
Halka, wieśniaczka ze wsi Janusza – sopran
Dudziarz, wieśniak ze wsi Janusza – baryton/bas
Goście ze szlachty, drużby, druhny, wieśniacy, górale, góralki, służba

Rzecz dzieje się w osiemnastym stuleciu.

STANISŁAW MONIUSZKO – HALKA

libretto by Włodzimierz Wolski

characters

Stolnik – bass
Sofia, his daughter – soprano/mezzo-soprano
Johnny – baritone
Daniel, trusted of Stolnik – bass
Jontek, rustic from the Johnny's village – tenor
Halka, rustic from the Johnny's village – soprano
Piper, rustic from the Johnny's village – baritone/bass
Nobles, bridesmen, bridesmaids, villagers, mountaineers, servants

The story is set in the eighteenth century.

AKT I

W mieście, w domu Stolnika. Boczna sala. W głębi troje wysokich drzwi szklanych, wychodzących na ogród, po jednej stronie widzów widać uchylone drzwi do sali balowej, po drugiej stół, przy którym goście, ucztujący ze Stolnikiem; Dziemba, krzątając się napełnia puchary. Z sali balowej, rzęsiście oświetlonej, inni goście wychodzą w parach poloneza i krążą po scenie.

SCENA 1

Stolnik, Dziemba i chór gości.

Dziemba
Niechaj żyje para młoda,
Przy zaręczyn tych obrzędzie!
Wieczna miłość, wieczna zgoda
W młodem stadle niechaj będzie!
Wszak ci to się dwa klejnoty,
Starodawnej godła cnoty,
W jedno godło dzisiaj wiążą:
Pomian, panie, z Odrowążą!

Chór
Wiwat, Wiwat! – Para młoda!
Ciągła miłość, ciągła zgoda,
Niechaj nie opuszcza cię!
Starodawne dwa klejnoty,
Godła męstwa, godła cnoty,
Chlubnie dziś jednoczą się.

Dziemba i chór
Spojrzyj na nich, aż drży dusza,
Jaka u nich godność równa!
Jak stworzona dla Janusza,
Nasza Zofia Stolnikówna!

Kilku z gości
A oboje równi stanem,
Jak urodą, tak i wianem.
Niech im szczęście pasmo wije!
Niechaj żyją! Niechaj żyje
Cny Odrowąż z cnym Pomianem!

ACT I

In town, Stolnik's house. A side room. At the back three French doors overlooking the garden. The door of the ballroom ajar, opposite guests sitting at a table, having a feast with Stolnik. Daniel fills the cups. Other guests leave the brilliantly illuminated ballroom dancing the polonaise and circulate the stage.

SCENE 1

Stolnik, Daniel and guest choir.

Daniel
Celebrate the peerless couple,
Bound for holy matrimony!
May their shared pleasures double
Under skies serene and sunny!
Friends and neighbors,
For good reason we're excited,
Huge estates of countless acres
By tonight will be united!

Choir
With you we drink and celebrate!
Constant love and constant concord,
May they be with you forever!
Both the ancient coats of arms,
Huge estates of countless acres,
By tonight will be united!

Daniel and choir
Look at them, let your soul tremble,
What dignity in them both!
For Johnny she has been made,
Our Sofia, Stolnik's daughter!

Few guests
Both of them equal in rank,
Both are handsome and so wealthy.
May they live together happy!
Long life! Long life to them!
To the noble Odrowąż and Pomian!

Stolnik
Panom braciom dzięki nasze!
Ich życzliwość dobrze znam,
Górą czasze! Zdrowie wasze!
Kochajmy się!

Chór
Szczęście wam!
Dziemba z chórem odchodzą, krzycząc jeszcze:
Niech żyje!

SCENA 2
Stolnik, Zofia i Janusz wchodząc z sali.

Janusz
Pobłogosław, ojcze panie!
Bo już cię tak nazwać śmiem.

Zofia
Twoja dobroć to wybrała,
Co ją pieszczę w sercu mem.
razem
Pobłogosław ojcze panie!
Oto prośba nasza cała.

Stolnik
Już serc waszych związek błogi
Dawno moja chęć uznała.

Zofia i Janusz
Pobłogosław, ojcze drogi!

Stolnik
błogosławiąc
Niech więc wola Twoja Panie,
Ojcze z niebios, stanie się!
Słychać za sceną śpiew.
Jako od wichru krzew połamany,
Tak się duszyczka stargała.

Zofia
Co to za głos?
śpiew za sceną
Gdzieżeś, ach gdzieżeś wianku różany,
Gdzie w nim lilijko ty biała?

Zofia
Jaki stroskany!
Januszu! Czy nie znasz go?
śpiew za sceną
Zabrał mi wszystko Jaśko, mój sokół,
Zabrał mnie całą niebogę...

Stolnik
Our thanks to all you, brothers!
Their kindness is well-known,
Raise our cups! Here's to you!
Let us love each other!

Choir
Wish you happy!
Daniel and choir leave, shouting:
Long life!

SCENE 2
Stolnik, Sofia and Johnny leaving the room.

Johnny
Dare I call you now my father
As I claim your daughter's hand?

Sofia
With your gift freely granted,
You fulfill my deepest desire.
together
With our father's tender blessing
Our fears and tremors disappear.

Stolnik
You're the son I've dearly wanted
Since the first seeds of hope were planted.

Sofia and Johnny
Give a father's tender blessing!

Stolnik
blessing
Let thy holy will o Lord,
Father of heaven, be fulfilled!
Singing behind the stage.
Torn from the stem, the blossom will wither,
Once like a dancer lighter then air?

Sofia
Someone outside...
singing behind the scenes
Cheerful and playful, brimming with lauder,
I was a child without a care.

Sofia
A song so tender!
Oh, who could the singer be?
singing behind the scenes
Gone are those days, the laughter now mute,
Oh, where is my wandering lover?

Janusz
zmieszany do Zofii
Nie znam, nie wiem...
na stronie
Biedna dziewka!
Cóż przywiodło tutaj ją?
śpiew za sceną
A ja go szukam, szukam naokół,
A ja go znaleźć nie mogę...

Stolnik
Czyjaż w mym ogrodzie śpiewka
O tej porze? Dziwne to!

Janusz
na stronie
To głos Halki. Skąd ta dziewka
Tu się zjawia z śpiewką tą?
Może znowu obłąkana...

Zofia
O Januszu! Co to znaczy
Ten śpiew żalu, śpiew rozpaczy?

Stolnik
A to śmiałość niesłychana!
Chce iść do ogrodu, jednak Janusz go wstrzymuje.

Janusz
wzruszony, do Zofii
O tak! Drogi mój aniele!
Tej piosenki dźwięk powiada:
Gdy nam radość i wesele,
Dla niej smutek, dla niej biada!
Głos niedoli znam,
Ja zobaczę sam!

Zofia
do siebie
Jakaż radość i wesele,
Jakiż urok sercem włada!
Że on dobry, że tak wiele
Go obchodzi ludzka biada.
Głos niedoli tam,
Co zatęsknił nam.

Stolnik
Tej śmiałości już za wiele!
Ale gdy to jęczy, biada!
Oto wesprzeć ją wypada,
Słusznie, słusznie! Nam wesele,
A niedola tam!
Idź zobaczyć sam!

Johnny
confused, to Sofia
How should I know?
on the side
A poor girl!
What has brought her here?
singing behind the scenes
How long till my torment is over?
How long, my love, how long?

Stolnik
From outside a passing stranger
Tells of passion and despair.

Johnny
on the side
Halka grieving...
Awkward moment...
An encounter best to avoid.

Sofia
A song so tender!
Can we help her?

Stolnik
Who would dare disturb our revels!
He wants to go to the garden, Janusz stops him.

Johnny
touched, to Sofia
Kind of you to pay attention
To a stranger half demented:
While within our sheltered mansion
We rejoice, happy and contented.
I know the voice of misery,
I'll see what I can do.

Sofia
To herself
Warm of heart, he feels compassion,
Overhearing a person who suffers.
Oh my love, speak to her, do hurry!
And let her know that all isn't over.
It's the voice of misery,
Longing for kindness.

Stolnik
Such compasion for a stranger
Pouring out her sorrow!
You must tell her that life in not yet over,
We rejoice, happy and contented,
And misery there!
You'll see what I can do!

Odchodzi z Zofią, która z uwielbieniem spogląda na Janusza.

SCENA 3

Janusz
sam smutny i niespokojny
Skąd tu przybyła mimo mej woli?
To piekło ją chyba gnało.
Choć żal jej tak boli mnie, boli...
Lecz już za późno, już się stało,
I serce inną ukochało...
Ha! A może łzy niedoli
Gdy ją ujrzę, uspokoję...
A potem precz! Precz!
Jej łez się boję.
Czemu mnie w chwilach samotnych owych,
Gdy serce tęskni, gdy serce wre,
Twarz jej zabłysła z warkoczów płowych,
Uśmiech czarowny z ust koralowych,
Spod rzęsów długich źrenice dwie?
Czemu się dusza nagle wzburzyła,
Jak rzeka, kiedy wicher u fal?
Co mnie sierota biedna zrobiła,
Aby ją rozpacz wieczna dręczyła,
Bym ja zgryzotą, dzielił jej żal?

SCENA 4

Janusz i Halka, wchodzi nie widząc go początkowo.

Halka
Jako od burzy krzew połamany,
Tak się duszyczka stargała.
Gdzieżeś, ach gdzieżeś, wianku różany,
Gdzie w nim lilijko ty biała?
Zabrał mi wszystko Jaśko mój sokół,
Zabrał mnie całą niebogę.
A ja go szukam, szukam naokół,
A ja go znaleźć nie mogę.
Gdzieżeś, ach gdzieżeś, o mój sokole,
Gdzie moje słonko na jasnem niebie?
Jak kłos, rzucony na puste pole,
Tak zwiędnę, umrę bez ciebie.
Odwraca się i spostrzegłszy go, z okrzykiem radości biegnie do niego i chwyta za rękę.
O panie!
Mnie Jontek mówił,
Mnie Jontek smucił,
Żeś ty mnie zgubił,
Żeś mnie porzucił...
A ja cię widzę! Ja głowę tulę
Do twojej piersi. I ty tak czule,
Jak dawniej na mnie spoglądasz się.
O mój sokole, o słonko me!

Leaves with Sofia, who looks at Johnny adoringly.

SCENE 3

Johnny
sad and restless
She arrives just as I'm getting married,
Hell must have brought her here.
Well! Though it hurts, I ought to see her...
If at least to say I'm sorry,
But she has come too late...
Ah well! I may yet soothe her sorrow
When I have seen her there...
Then, however, off with her!
Her tears scare me.
Then I was gloomy, depressed and lonely,
Sun, moon and stars had ceased to shine,
Halka, you smiled and made life worth saving,
You were my joy, my reason for living,
Love and desire took over and conquered.
Caught in the clash of love and duty,
Choosing to honor ancestral pride,
Yet in my heart a wild storm is raging,
Stirred by the joy I dare not remember
In days of torment and love denied.

SCENE 4

Johnny and Halka, she enters not seeing him at first.

Halka
Torn from the stem, the blossom will wither,
Once like a dancer lighter then air?
Cheerful and playful, brimming with lauder,
I was a child without a care.
Gone are those days, the laughter now mute,
Oh, where is my wandering lover?
How long till my torment is over?
How long, my love, how long?
My love! I need to hear your answer.
Where have you gone? Why did you leave me?
Till you return, I shrivel and die,
A withering plant without water.
She turns round, notices Johnny, runs to him with a shout of joy and grabs his hand.
Oh, Johnny! Beloved!
I heard a rumor that you'd forsaken me
For a noble lady you intend to marry.
But held so warmly in your embraces.
I can ignore that wicked slander.
My ray of sunlight! My winged falcon!
So full of joy, my heart will surely burst.
For now I know you love me as before,
My winged falcon! My ray of sunlight!

Janusz
na stronie
Przeklęta chwila! Ach! Jak tu kłamać,
Gdy łza jej każda tak dręczy mnie!
do Halki
Próżne twe płacze, cierpienia twoje!
Ja ciebie zgubić, ja cię porzucić?
Tylko się oddal. Nie chciałbym stryja,
Gdyby mnie z tobą ujrzał, zasmucić!
Nie bój się, nie bój! Wola niczyja
Z mojego serca nie wygna cię!

Halka
w uniesieniu
O mój sokole, o słonko me!

Janusz
z lekka się odsuwa
Uspokój się, uspokój się!
Ja cię zapomnieć, ja cię porzucić!
Opuszczaj prędzej te miejskie mury,
Czekaj za miastem, nad Wisłą tam,
Gdzie krzyż na drodze, koło figury,
Ja przyjdę wraz, ja przyjdę sam...
A potem wnet powrócić nam
Do naszych gór. – Tam znowu nam
Szczęście i raj...

Halka
Powtarza za nim radośnie.
...Do naszych gór i znowu nam
Szczęście i raj!

Janusz
Z kim przyszłaś tu?

Halka
nie zważając
O mój sokole!

Janusz
Z kim przyszłaś tu?

Halka
nie zważając, coraz radośniej
O słonko moje!
O dobry panie? Znowuś ten sam!

Janusz
nagląc
Oddal się stąd! Ja przyjdę tam!

Halka
O panie!

Johnny
on the side
I've got to tell her! But not this moment!
How can I coax her away from here?
to Halka
Again together, as close as ever,
I love you as I did before.
Slow down, my sweet. Our love must wait!
Stay calm and trust me. I made a promise.
Fear not! Fear not! Nobody's wish
shall ever expell you from my heart!

Halka
In rapture
My winged falcon! My ray of sunlight!

Johnny
Moving slightly aside
Again together, as close as ever,
I love you as I did before.
Leave the town, hurry,
Along the river... We'll meet tonight,
Beside the statue of the holy virgin.
I'll not be late. Till then lie now.
To start again, we go to find
A home in the mountains where I was born.
Far, far away, just you and I...

Halka
Repeats in joy.
A home in the mountains where you was born.
Far, far away, just you and I...

Johnny
Who brought you here?

Halka
heedless
My winged falcon!

Johnny
Who brought you here?

Halka
Heedless, more and more joyfully
My ray of sunlight!
My hero! You love me as before!

Johnny
Urging her
Go without delay. I'll not be late.

Halka
My hero!

Janusz
Oddal się stąd! Ja przyjdę sam!

Halka
O panie
Dobry! Zawsze kochasz mnie...

Janusz
Uchodź stąd, błagam cię!

Halka
Prawda? Już mnie nie porzucisz!
Wrócisz w nasze góry, wrócisz,
Sokole mój!
Nad rzeczułką ja usiędę
I tak tęskno czekać będę
Aż przylecisz wraz.
Wtedy będziem zawsze społem,
Zawsze z tobą, z mym sokołem,
Chyba śmierć rozłączy nas!

Janusz
niespokojny
Tak! Ja cię już nie porzucę,
Wrócę w nasze góry, wrócę,
Aniele mój!
Nad rzeczułką ty usiędziesz,
I tak czekać, czekać będziesz,
Aż powrócę wraz.
Wtedy będziem znowu społem,
Znowu z tobą, z mym aniołem,
Chyba śmierć rozłączy nas!
Przycisnąwszy ją do serca, wyprowadza do ogrodu, zamyka wszystkie trzy podwoje i zadumany idzie do sali. Goście zatrzymują go we drzwiach.

SCENA 5
Janusz i goście

Jedni
Gdzieżeś, gdzieżeś, panie młody?
Hulać trzeba, kiedy gody!

Janusz
z przymusem
Służę wam, służę...

Drudzy
obstępując go, ciszej
W czepkuś zrodzon, panie bracie,
Cudna Zosia, jakby skra.

Johnny
Go without delay. I'll not be late.

Halka
My golden hero!
You love me, you love me as before!

Johnny
But go, I beg you, I implore!

Halka
You love me, you love me as before!
We leave today, never to return,
My winged falcon!
By the river I'll be waiting –
Waiting for my darling,
Now mine alone.
All that I have ever wanted,
Now the god of love has granted,
You are mine forever. Say it once again!

Johnny
restless
Yes, I love you as before,
We leave today, never to return,
My angel!
By the river you'll be waiting –
Sitting patiently and waiting,
Until I join you there.
All that I have ever wanted,
Now the god of love has granted,
You are mine forever!
He hugs her to his breast, takes her to the garden, closes all the doors and goes to the room, lost in thought. Guests stop him at the door.

SCENE 5
Johnny and guests

One party
Has the groom gone into hiding?
Now's the call for courage, no back-sliding.

Johnny
forced
Here I am, set to go.

Another party
surrounding him, quieter
You're in fact a lucky fellow.
Would that I were in your shoes.

Janusz
zadumany, podając im rękę
Dzięki, dzięki!

Kilku
Winszujecie, rozprawiacie,
A kapela gra i gra...

SCENA 6
Ciż, Stolnik
Trzyma Zofię pod rękę. Dziemba z dzbanem srebrnym i jeden z gości, który trzyma w ręku olbrzymi roztruchan Zygmuntowski. We drzwiach od sali ukazuje się kilka kobiet.

Chór
w ukłonach do Stolnika
Oj Stolniku! Spocząć czas!
Waszmość nic nam nie folguje.
Karmi, poi, podejmuje
Po królewsku nas.

Jeden z gości
Wychyliwszy roztruchan, oddaje go Dziembie.
Przezacnego domu zdrowie!

Chór
Oj Stolniku! Spocząć czas!
Waszmość nic nam nie folguje.
Karmi, poi, podejmuje
Po królewsku nas.

Drugi z gości
do którego pił poprzedzający
I przezacnej koligacji!...

Stolnik
Wzruszony, puszcza rękę Zofii, kłaniając się wszystkim od serca czapką.
O mościwi mi panowie!
W istnej błąka alteracji
Moich wdzięków przedsięwzięcie,
Że was tylu w tym momencie
Rzuca splendor na mój domek!
ze łzami
Żeście tak do serca wzięli,
Iż jedyny ów potomek
Mego rodu po kądzieli,
W moim, panie, wdowim stanie,
Wkrótce ojca osamotni,
Gdy połączy się z Januszem...

Janusz i Zofia
Chylą mu się do nóg.
Ojcze drogi!

Johnny
Lost in thought, giving them his hand
Right you are, on with the show!

Several guests
Hurry up, the bride is waiting.
Come, no time to lose.

SCENE 6
The same people, Stolnik
Stolnik holds Sofia's hand. Daniel with a silver jug and one of the guests, holding a huge decorative cup. Several women appear at the door.

Choir
Bowing to Stolnik
Host of the party!
A night of feasting! What a treat!
With lots to drink and lots to eat,
Exotic fruit and vintage wine.

One of the guests
having drunk the cup gives it to Daniel.
Toast the host of noble lineage!

Choir
Host of the party!
A night of feasting! What a treat!
With lots to drink and lots to eat,
Exotic fruit and vintage wine.

Another guest
to who the previous guest drank
A second round to love and marriage!...

Stolnik
Moved, lets Sofia's hand go, bowes to everybody taking off his hat.
Welcome to my humble castle,
Fellow nobles, brought together
To console a doting father,
Sad upon this glad occasion,
Joyful, yes, but heavy hearted!
with tears
Oh, how to find the words to say it?
From my one and only daughter
All too soon I shall be parted.
This is day of great joy and festivity.
Nonetheless, now acquiescing,
On the two I place my blessing.

Johnny and Sofia
Bowing to him.
Dear Father!

Stolnik
Podnosi ich.
Córko moja, moje dzieci!
do gości weselej
Więc waszmoście, gdy ochotni,
Prosim dalej z animuszem!

Chór
Wiwat! Wiwat!

Stolnik
ochoczo
A z młodzieży, kto mi wierzy,
Kto mnie kocha, hop w obcasy!
Do różańca i do tańca!
Jak bywało w dawne czasy.

Chór
Wiwat! Wiwat!

Dziemba
z cicha do Stolnika
Cny Stolniku! A dyć w sali,
Jakby w łaźni tak siarczyście!
Gdyby i tu popląsali!

Stolnik
Mój Dziembuniu, oczywiście!
Dobrą radę Waść udziela!

Dziemba
we drzwiach sali
Z mazowiecka! Rżnij kapela!
Słychać muzykę z sali, grającą mazura; wpadają tańczące pary. Dziemba obchodzi z dzbanem, który mu służba napełnia, i z kielichem. Po każdym toaście słychać: wiwat! Stolnik z Zofią i kilku gośćmi siadają. Janusz za nimi stoi zadumany. Zasłona spada.

AKT II

Szpaler w ogrodzie. Po prawej stronie widać oświetlone okna w domu Stolnika. W głębi mur i furtka. Halka chodzi między drzewami. Noc.

SCENA 1

Halka
O! Jakżebym klęczeć chciała,
Już u krzyża, koło drogi!
Żeby nad łzami niebogi,
Przenajświętsza Częstochowska
Panieneczka, Matka Boska,

Stolnik
Raises them.
Dearest daughter! Both my children!
To the guests, more joyfully
Now's the time for celebration!
Friends and neighbors, all are welcome!

Choir
Evviva!

Stolnik
gladly
Enough of how a father feels!,
Full of vigor, strong and able,
Swing your partner, click our heels,
Before we gather round the table.

Choir
Evviva!

Daniel
To Stolnik, quietly
Sir, inside the air is stifling
And far too hot for dancing.
Why not have the ball out here?

Stolnik
Wise servant, thank you kindly!
Ready all for the grand mazurka!

Daniel
At the door of the room
Play the music that we dance!
The mazurka is being played, couples dancing. Daniel circulates with a jug which servants keep filling, and a cup. After each toast "Vivat" is heard. Stolnik, Sofia and several guests sit down. Johnny standing behind them and thinking. The curtain drops.

ACT II

An avenue in the garden. On the right illuminated windows of Stolnik's house. At the back a wall and a gate. Halka is walking among trees. Night.

SCENE 1

Halka
Before the feet of the virgin
There I'll soon await my beloved,
Kneeling in prayer and imploring
Our sainted holy mother
To console a child at sea,

Łaskawie się zmiłowała!
O! Bo biedna jam sierota
Tak się dużo nacierpiała!
po chwili, oglądając się wkoło
Gdzież to Jontek?
Tam ochota huczna taka!
słychać muzykę z domu
A tu noc!
po chwili radośniej
On pożegna mnie, sokolik
Znów powróci w górny kraj.
Dniem i nocą mnie tęsknota,
Gdy go będę wyglądała;
Lecz gdy wróci, wróci raj!
Gdyby rannem słonkiem wzlecieć mi skowronkiem,
Gdyby jaskółeczką bujać mi po niebie!
Gdyby rybką w rzece – płynąć tu do ciebie,
Jaśku mój, do ciebie.
Ani ja w Wisełce pływająca rybka,
Ani ja skowronek, ni jaskółka chybka,
Jeden tylko wicher w górach mi zanuci:
Wróci Jasiek, wróci!
Gdyby mnie gwiazdeczką, w skałach ponad zdrojem,
Przejrzeć się w twej duszy, przejrzeć w sercu twojem!
Błędnym choć ognikiem, co tak blado pała,
Gdyby moja łezka tobie zapałała!
Ni mi błyskać w zdroju, ni mknąć nad gaikiem,
Ani ja gwiazdeczką, ni błędnym ognikiem.
Płyną wciąż po rosie jęki moje, płyną,
Szkoda cię, dziewczyno!

Confused and uncertain.
Oh, turn our eye unto an orphan
Much in need of loving guidance.
After a while, looking around
Where is Jontek?
Blazing torches light the castle.
You can hear music
Here so dark!
After a while, more joyfully
My winged falcon'll ay goodbye
Soon I'll see again my mountains.
Johnny swore that together we'd return.
And now at last my dream comes true;
Wide awake, I'll find my paradise!
When the morning sun shines bright upon the meadow,
I could soar over treetops like a swallow!
Like a goldfish swimming up the stream,
I'd race to my beloved.
But I'm neither goldfish sparkling in the water,
Nor a meadow lark, nor swift winged swallow.
Only the wind conveys down from the heavens,
He will return, he will return!
Were I a star looking down from the heavens,
A glow reflected in the water, in the soul, in your heart!
Lighting your heart, my darling!
Adoring your soul with gentle splendor!
But alas! I'm neither goldfish nor swallow,
Nor a flick 'ring flame, nor ever burning star.
Just a girl from the mountains whose tears
Produce no leaves and blossoms.

SCENA 2

Halka i Jontek.

Jontek
Szuka jej między drzewami.
Halko! Halko!

Halka
Przybiega do niego.
A widzisz Jontku, na co ci było
Zwodzić mnie biedną?
I mnie odbierać – na co ci było
Radość mą jedną?
Jam go słyszała, jam go widziała
Słoneczko moje!
pewnie
I wróci, wróci, już nie porzuci.

Jontek
Biedne, biedne serce twoje!

SCENE 2

Halka and Jontek

Jontek
Looking for her among the trees.
Halka! Halka!

Halka
Comes to him, running.
My friend, how could you? Spiteful and mean,
You misled me with rumors.
What was the point,
Grinding and crushing my only joy?
But I have seen him, and I have heard him.
My ray of sunlight!
confidently
Because he loves me he'll not forsake me.

Jontek
Child, how could you be so foolish?

Halka
Ledwie nie pękło, nie wyskoczyło
Ono niebodze...
Ach! Jontku! Jontku na co ci było
Trapić mnie srodze!

Jontek
nieco szyderczo
Cha! cha! cha!

Halka
zdziwiona
Ty śmiejesz się? Uchodźmy stąd!

Jontek
Uchodźmy więc!

Halka
oglądając się niespokojnie
Jakoś tak dziwno w tem wielkiem mieście,
Jakoś tak straszno wiejskiej niewieście!
Nie widać jak, nie widać skąd
Słoneczko wschodzi.
Nie widać jak, nie widać gdzie
Słonko zachodzi.
Tak ciemna noc! Te głuche mury
I straszą mnie – i męczą mnie.
O prędzej tam, gdzie nasze góry
Śnieżyście lśnią. On czeka mnie
Za miastem już. Co? Ty śmiejesz się?

Jontek
Uchodźmy więc, gdy czeka nas
I gdy przyjść ma.
z gorzkim politowaniem
I ty mu wierzysz, biedna dziewczyno,
Że cię nie zwodzi, ty wierzysz mu!
Jak wicher świszczy nad połoniną,
Jak z gór potoki płyną i płyną,
Tak skłamał on, nie przyjdzie tu,
A ty mu wierzysz biedna dziewczyno!

Halka
Wierzę, wierzę mu!

Jontek
Ty nie wiesz, co to miłość panicza
Z biedną góralką, nie wiesz ty!
U niego będzie słodycz oblicza
I mowa słodka, jak twarz dziewicza.
W sercu on głaz na twoje łzy!
A ty chcesz wierzyć w miłość panicza!

Halka
How little you know him!
The way he trembled when he embraced me!
Ah, Jontek, Jontek!
What can you gain by breaking my heart?

Jontek
a little mockingly
So I have lied to you?

Halka
surprised
You laugh at me! Jontek, take me from here.

Jontek
If that's what you want.

Halka
Looking back, uneasy
To city ways I feel so foreign...
A simple country girl from the mountains.
The rising sun gives no delight,
No warmth, no solace.
The setting sun brings only dread,
Anguish and horror.
These heavy walls are like a prison.
My lonely heart here turns to ice.
Friend, take me away. Take my away...
To my own mountains. He'll follow me.
You're laughing still?

Jontek
Come on! If he's already there.
'Twould be a shame to make him wait.
With an expression of pity
You still believe him? That smooth seducer!
Grow up and face the truth!
You have been betrayed.
As sure as wind blows across the pasture.
As sure as streams run down the mountain side,
He's lied to you and led you on.

Halka
I trusted him, I trust him still.

Jontek
That rogue and scoundrel! Master of
persuasion,
Adept at flattery and easy promises.
So kind on the surface! Beware the predator
Wielding his weaponry, deceit and treachery.
His love, only a pastime; his heart, a stone.
You still believe him? That smooth seducer!

Halka
Jontku, tyś – zły!

Jontek
On jak złe kupił biedną twą duszę,
On pan, a panów lubicie wy!
Kiedym, jak deszczu w wiosenną suszę,
Ja pragnął cię – on rzekł: mieć muszę!
I spojrzał raz i jegoś ty.
Zabrał ci wianek, zabrał ci duszę,
O moja Halko, biedna dziewczyno!
Że cię nie zwodzi, ty wierzysz mu?
Jak wicher świszczy nad połoniną,
Jak z gór potoki płyną i płyną,
Tak skłamał on, nie przyjdzie tu,
A ty mu wierzysz, biedna dziewczyno!
po chwili
Myślisz, że po to przyszliśmy tu,
Abyś szczęśliwa, abyś wesoła,
Ujrzała Jaśka, swego sokoła?
pokazując jej oświetlone okna
Tam Jaśko pan!
Z tą piękną panną, co wiedzie tan,
Zaręcza się – zwykle jak pan!
Słychać za sceną chór gości.
A oboje równi stanem,
Jak urodą, tak i wianem.
Niech im szczęście pasmo wije!
Niechaj żyją, niechaj żyje
Cny Odrowąż z cnym Pomianem!

Halka
Nieporuszona z początku na głos chóru, pojmuje nareszcie, porywa się i uderza we drzwi.
Puszczajcie mnie, puszczajcie mnie,
Tu ojciec dzieciątka mojego!

Jontek
odciągając ją
Uchodźmy z miejsca tego!
Zobaczą cię!

Halka
Puszczajcie mnie, puszczajcie mnie!
do Jontka, błagając go na klęczkach
Do pana, do pana,
Ach Jontku! Prowadź mnie!

Jontek
Zobaczą cię,
Pokrzywdzą cię!

Halka
Jontek, you're so bad!

Jontek
He bought your poor soul,
he's gentleman and you like such men!
When I wished you would be mine,
He looks you over with half a glance
And says to himself: 'That one I want'.
He takes advantage of youth and candor,
Oh Halka, my poor girl!
You still believe him? That cold seducer!
As sure as wind blows across the pasture.
As sure as streams run down the mountain side,
He's lied to you and led you on.
And you still believe him, my poor girl!
in a moment
You think we've come all the way here,
That you are happy and that you can
see Johnny, your beloved one?
Showing her illuminated windows
See with whom he is dancing,
There arm in arm with the bride he has chosen.
A splending match.
The choir of guests can be heard behind the scenes.
The perfect couple, of equal rank.
A lovely bride of noble birth.
A toast to hail the happy couple!
May their lives be rich and varied,
Blessed with days and nights of love!

Halka
At first indifferent to the choir, finally understands, jumps and bangs on the door.
I must go in! Come, open the door!
I plead to my poor baby's father.

Jontek
Dragging her back
The door will never open.
They'll see you!

Halka
Oh, someone! Come, open the door!

Begs Jontek, kneeling
Oh, help me!
Be kind, I need your help.

Jontek
They'll see you!
I beg of you, be calm and go!

SCENA 3

Ciż, chór gości, chór służących ze światłem i Dziemba.

Chór
Co to za gwar,
Skąd wrzawa ta?
I hałas ten,
Co znaczyć ma?

Dziemba
Wypędzić ich!

Chór
Precz stąd, precz z zabawy!
Kazać tam czeladzi,
Niech im dadzą strawy,
Niech im będą radzi,
A z zabawy precz!

SCENA 4

Ciż i Janusz

Janusz
wbiegając daje znak ręką
Co to?
Chór w głąb ustępuję. Janusz zbliżając się do Halki, z cicha.
Wszak ci mówiłem, prosiłem przecie.
Po coś tu jeszcze?
Halka smutno nań spogląda, chwyta się nagle z wyrzutem za głowę i w milczeniu siada na ławce.

Jontek
Wchodzi na przód sceny, pokornie się kłaniając Januszowi.
To – panie – ja!

Janusz
poznawszy go, z przytłumionym gniewem
I skądże ty, tak wodzić śmiesz,
Z dalekich gór, cierpiące biedne dziewczę?
Więc we wsi tam niedobrze wam!
Więc jej tam krzywda?
Mów prędzej – czego chcesz?
na stronie
Przeklęty chłop!
Ta biedna znowu jest w obłędzie.
gniewnie
Odprowadź ją, natychmiast zabierz ją!
Usłużność twą – pan ci pamiętać będzie.

Jontek
O panie nasz! Chciej litość mieć!

SCENE 3

Halka, Jontek, choir of guests, choir of servants with torches and Daniel.

Choir
What is the noise,
What is the din?
What is the hubbub
supposed to mean?

Daniel
Away with them!

Choir
Away! Begone right now
May servants there,
give them some food,
and treat them well,
But leave this place!

SCENE 4

The same and Johnny

Johnny
Runs into the room and makes a gesture with his hand
What is this?
Choir moves back. Johnny approaches Halka, speaks quietly
Here you're not wanted, so keep ypur distance.
I gave fair warning.
Halka looks at him sadly, clutches her head reproachfully and silently sits on a bench.

Jontek
Comes to the front of the stage, humbly bows to Johnny.
Blame me, my Lord.

Johnny
Recognizes him, holding back his anger
So, you're the one who had the gall
To bring her here, my orders disregarded.
You made her leave her happy home –
Her home, to venture off to parts unknown
Say quickly – what do you want?
on the side
Be damned to hell!
A peasant girl who fantasizes,
angrily
She must return. I place her in your care.
Your helping hand will amply be rewarded.

Jontek
O noble Lord! Though kindly meant!

Zmarł ojciec jej, sędziwy kmieć,
A matka toć już dawno w ziemi...
Za sierotą Bóg, Bóg tylko sam – i gorzka łza!
ciszej
A ludzie ludźmi – szydzą, szepcą tam...
chwila milczenia, nagle z pokorą ironiczną
O dobry panie! Straszna dola jej!
Nagrodzi was Bóg, za litość nad biednemi!

SCENA 5

Ciż, kilku gości. Stolnik i Zofia. Janusz biegnie na ich spotkanie i powiada im, że Halka obłąkana.

Halka
z wolna wstając
Powolutku, pomaleńku,
Stumaniłeś gołąbeczka!
Powolutku, pomaleńku,
Bielutkiego gołąbeczka
Stumaniłeś sokoleńku!
Stumaniłeś go!

Zofia, Stolnik, Dziemba i chór
Dziwna jakaś dziewka,
Smutna jakaś śpiewka!
Przecie wyjść kazali,
Ona śpiewa dalej
I nie zważa nic.

Jontek
z poprzedzającymi
Biedna, biedna dziewko!
Smutną twoją śpiewką
Serce się nie zbudzi.
Dla radosnych ludzi
Miły tylko śmiech!

Zofia
bacznie przyglądając się Januszowi, który niespokojnie patrzy na Halkę
Każ oddalić ich!
Janusz odwraca się od Halki i daje znak ręką Dziembie.

Dziemba
do Halki i Jontka
Wynoście się!

Chór
Precz stąd, precz z zabawy,
Idźcie do czeladzi!
Tam wam będą radzi,
Tam wam dadzą strawy,
A z zabawy precz!

Her father dead, her mother, too.
An orphan, she no longer has a home.
An orphan, only God with her – and bitter tears.
quieter
People are people – they sneer and whisper...
a moment of silence, then with ironic humbleness
Oh, my good lord! Her fate is frightful!
God will reward for your pity for us poor!

SCENE 5

The same, several guests. Stolnik and Sofia. Johnny runs to meet them and tells them Halka is mad.

Halka
Slowly standing up
Mourn the timid dove,
Her feathers torn and mangled by the falcon.
Swooping downward, fierce and cruel,
He has caught her in his clutches,
Torn the gentile bird asunder.
Torn the gentile bird asunder.

Sofia, Stolnik, Daniel and choir
Strange is the girl,
Sad is her song!
They told her to go,
She keeps singing, though
She pays no heed.

Jontek
With others
Poor, poor my girl!
Your sad song
Shall not wake hearts.
Joyful people like
only a good laugh!

Sofia
Looking at Johnny intently, he looks anxiously at Halka
Make them leave now!
Johnny turns to Halka and gives a sign to Daniel.

Daniel
to Halka and Jontek
Away with you!

Choir
Away! Begone right now
May servants there,
give them some food,
and treat them well,
But leave this place!

Stolnik
razem z chórem
A to dziwna rzecz!
Dziembo mój łaskawy,
Weź ich do czeladzi,
Niech im dadzą strawy,
A z zabawy precz!

Jontek
razem z chórem
O! Nam nie zabawy,
Ani u czeladzi
Nie łakniemy strawy.
Bóg nas poprowadzi,
Pójdziem sami precz.

Zofia
Na stronie przygląda się coraz bardziej Januszowi.
Nie chcą do czeladzi!
Wzrok jej taki łzawy,
Widać śród zabawy
Januszowi wadzi.
Dziwna, dziwna rzecz!

Janusz
na stronie
Ją, Boże łaskawy,
Niech twa dłoń prowadzi!
Ale śród zabawy
Chłop ten po co wadzi,
Niechaj pójdą precz!
Halka z Jontkiem z wolna odchodzi.
Zasłona spada.

Stolnik
together with the choir
What a strange event!
My good Daniel, go,
take them to the servants,
May they give them food,
But make them leave!

Jontek
together with the choir
Oh! Joy is not for us,
Nor is food
from your servants.
Good God will take care,
We are leaving now.

Sofia
On the side, looking at Johnny intently.
They do not want food!
Her eyes full of tears,
Seems to be in Johnny's way
At the celebration.
What a strange event!

Johnny
on the side
May your hand, o God
Be with her all time!
But the celebration
Does not need the bloke,
Out with them! Begone!
Halka and Jontek leave slowly.
The curtain drops.

AKT III

Na wsi u Janusza.
Pomiędzy drugim a trzecim aktem upływa miesiąc.
Górzysta i skalista okolica wiejska, wieczorem o zachodzie słońca. Po jednej stronie widzów wystający róg karczmy, przed którą siedzi na ławie kilku wieśniaków, górali i góralek; kilku siedzi na górach i skałach. Inni z drugiej strony wchodzą. Słychać z daleka dzwonek nieszporny.

SCENA 1

Chór wieśniaków
Po nieszporach przy niedzieli,
Skoro jeszcze słonko jasne;
Człek się nieco rozweseli,
Wszak się cały tydzień poci!

ACT III

In the countryside at Johnny's.
A month passes between Act II and Act III.
A mountain rural region at sunset. On one side the corner of an inn, in front of which a group of peasants sitting, highlanders. Some of them sit on rocks. Others coming from the other side. In a distance a vespers bell.

SCENE 1

Choir of the villagers
After vespers on a Sunday,
See the sun still brightly shining;
Done with heavy toil and labor,
We deserve a day of leisure.

Niech się nieco rozochoci!
Toć to tylko jego własne.

Młodzi
Ot – niedługo panicz młody
Z swą bogdanką tu przybędzie,
Gdy we dworze będą gody,
Wszak ci nie zapomną człeka.

Starzy
Choć we dworze będą gody,
Człek przed biedą wciąż ucieka,
A ta zmora za nim wszędzie.

Wszyscy
Oj! Ta zmora za nim wszędzie.
po chwili
Więc wesoły, więc ochoczy,
Niech nam będzie dzień dzisiejszy!
Jutro znowu dzień roboczy
I pojutrze dzień roboczy.
Potem jeszcze mozolniejszy,
Potem jeszcze mozolniejszy.
Więc wesoły, więc ochoczy,
Niech nam będzie dzień dzisiejszy!

SCENA 2

Ciż i kilka kobiet wiejskich.

Kobiety
Dobry panicz! On bez dumy,
Na wesele sprosi kumy.

Starzy
Oj kobiety, oj dziewczęta!
Panicz was urokiem pęta.

Kobiety
Panicz to dobroci rzadkiej.
Taki grzeczny, taki gładki!

Starzy
Grzeczny-ć on to, dobry w słowie,
Gładki z lica jak panowie.
Oj kobiety!

Młodzi
w głębi sceny
Więc ochoczy
Niech nam będzie dzień dzisiejszy!

Wszyscy
Słonko gaśnie, dzień się mroczy
I szczyt góry już czarniejszy,

Come and join us, friend and neighbor,
For a lively round of pleasure.

Young people
Soon the master is arriving.
Looking forward to his wedding,
With his farms and rentals thriving,
On his Bounty we are betting.

Old people
Lucky man! But for the peasant,
Pain and sweat are not so pleasant.
And they're with us daily.

All
Oh! They're with us every day.
in a moment
Seize the day, no time for sorrow;
Tears can wait until tomorrow.
Then it's back to toil and trouble,
Grinding labor, daily struggle.
And then more arduous,
And then more arduous still.
Seize the day, no time for sorrow;
Tears can wait until tomorrow.

SCENE 2

The same and several women villagers.

Women
Oh good master! Without pride
to his wedding asks us all.

Old people
Oh you women and you girls!
He'll bewitch you with his charm.

Women
Our master is so kind.
So handsome and so polite!

Old people
Can be kind, articulate,
Hansome like all masters are.
Oh you women!

Young people
in the back of the stage
May the day
Be full of joy!

All
The sun's setting, it's getting dark
The peak of the mountain's getting black,

A człek jakoś swobodniejszy,
Ale razem i smutniejszy.
Lecz wesoły i ochoczy
Niech nam będzie dzień dziesiejszy!

Kilku
siedzących na górach
Oto już idą z drugiej wioski,
I z odpustu ludu siła.

SCENA 3

Ciż. Przybywają górale, góralki i rozmaici wieśniacy.

Przybysze
Niechże będzie pochwalony!

Miejscowi
Na wieki!
Powitania. Częstują się gorzałką. Tańce góralskie, z małym dodatkiem krakowskich. Po ukończeniu przybysze rozchodzą się; dawni pozostają.

SCENA 4

Ciż i Jontek, który powoli schodzi z gór z Halką.

Chór
Patrzajta! Cóż tam?
Co za parobczak przybywa z dziewką?
Tak! To Jontek, lecz dziewczyna?

Jontek
Niechaj będzie pochwalony!

Chór
Na wieki.

Jontek
Bóg daj radość wam!
Lecz gdy bieda, nie pomoże!
Śpiew ni wyrwas tam!

Chór
To Halka!

Jontek
To ona!
To dziewczę z naszej wsi.

Chór
Skąd to, Jontku, wróciliście,
Skąd tę dziewkę przywiedliście?

The man has an easy mind,
But he's also sadder.
May the day
Be full of joy!

Few people
sitting on the mountains
Here are going from that village,
And lots from the church.

SCENE 3

The same. Other highlanders and villagers coming.

Newcomers
God be praised!

Lodgers
Forever and ever!
They greet each other, treat each other to vodka. Some are dancing highland and Cracow dances. Later newcomers leave, the rest stay.

SCENE 4

The same and Jontek, who slowly comes down from the mountains together with Halka.

Choir
Two strangers... Look closer.
Who is the fellow? Who is the lady?
It's Jontek! Right. Our Jontek. But the lady?

Jontek
God be praised!

Choir
Forever and ever

Jontek
Finalny home again.
To our village we return,
Not in the mood for song and dancing!

Choir
You and Halka!

Jontek
Yes, Halka.
But hardy the girl that once you knew.

Choir
What a change! A broken spirit,
Stunned by a mortal blow.

Jontek
Wracam z miasta od panicza.

Halka
obłąkana
Wracam z miasta od panicza.
Nie poznali mnie z oblicza,
Bom zmieszana, bo jak ptak.
Na mą biedę i niedolę,
Po coś zleciał tu na pole?
Po coś znęcił gołąbeczka
I stumanił, mój sokole,
Bielutkiego gołąbeczka?
Stumanileś go!

Chór
Jak zmieniona, jak zbiedzona,
Aże spojrzeć na nią wstręt!

Jontek
At, zwyczajnie pański sprzęt!
Tak się kończą zalecanki.
Panicz u nóg swej bogdanki,
Stolnikówny, gładkiej pani,
Gdzież o chłopce pomnieć ma!

Halka
Lecz nie sprzedał duszy dla niej,
Duszy czartu!

Chór
Opowiedz Jontku, jak było tam!
Jak się to stało – opowiedz nam!

Jontek
Przyszliśmy właśnie w zaręczyn chwilę,
Gdy ją zobaczył, zaczął ją mile
Głaskać i słówkami czczemi,
I rzucać omam czarami swemi.
Za miasto potem zejść miał się z nią,
Nie mogłem znieść kłamstwa tych słów,
Prawdem jej wyznał. On mnie i ją
Za bramę wygnać kazał, jak psów.

Chór
przerażony
Za bramę wygnać kazał jak psów!
chwila milczenia

Halka
Znów mi się zjawiasz, tumanisz znów
Sokoleńku! – Nie, nie, nie.
Gołąbeczek nad górami,
Zatrzepotał skrzydełkami.

Jontek
A blow delivered by our young master.

Halka
mad
A blow delivered by our young master.
And my friends no longer know me,
A gentle, wounded bird.
Hear the sorrows of the dove,
Enticed, then taken by the falcon,
First caressed, then torn to pieces,
Left to die, her hart still beating.
Ruthless falcon, why so cruel
To a helpless dove?

Choir
Weep for poor deluded Halka,
Lost in fog and fantasy.

Jontek
Yes, a tale too often told.
Lowly peasant meets the gentry.
Johnny, not without ambition,
Chasig wealth, prestiże and pedigree,
Discards the servant girl.

Halka
No! He's made no wicked bargain
with the devil!

Choir
In simple words we can understand;
How did it hapten, and what went on?

Jontek
We arrived on the day he announced a betrothal.
At once, seeing Halka,
He drew her aside,
To lead her along witk silken caress
Said not to worry and all Gould be well...
His lies I could not bear to hear.
Bursting with anger, I spoke my mind.
Like thieves, He drove us both from the castle.

Choir
fearful
No! Like common thieves, He drove you away.
a moment of silence

Halka
My cruel falcon, you're here again
To entice me, then betray me – no, no, no!
Toward the highest of the mountains
Flies the dove, but white no longer.

Ale już nie bielutkiemi,
Lecz krwią własną czerwonemi
Zatrzepotał skrzydełkami,
I jak kamień spadł ku ziemi.

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

Jontek
Ot – i niedługo państwo na ślub
Z całą czeredą szumnie się zwalą.

Chór
Patrzcie! Kruk smutno wzleciał nad halą,
Jak gdyby wietrzył.

Halka
kończąc piosenkę
Z gołąbki trup.

Chór
Nie ty, niebogo zgrzeszyłaś srogo,
Bo na kim innym ciąży twój grzech!

Jontek
wchodząc na skałę
Otóż jadą!

Chór
Już jadą!
Idą w góry.
Zmiana dekoracji.

Stained with blood, her wings are red,
And as she slowly nears the summit,
Flapping bravely, harder, harder,
She falls to earth like a heavy stone.

Choir
For the poor, none to listen and to shed a tear.
No one to listen, no one to care,
No one to Reed or hear and show compassion.

Jontek
Soon are the young couple
Coming to get married.

Choir
A raven! A message from the Almighty! A black raven gives warning from on high.

Halka
finishing her song
The dove must die.

Choir
It was not you, poor girl,
who sinned, the sin is his!

Jontek
climbing a rock
The wedding party! Arriving!

Choir
Arriving!
Go to the mountains.
Change of scenery.

AKT IV

Późny wieczór, plac otoczony wierzbami. Po jednej stronie widzów drewniany kościółek wiejski z cmentarzem, po drugiej widać wystawę dworu, dalej chaty wiejskie, w głębi wzgórza i skały, między któremi wije się rzeka.

SCENA 1

Jontek
Sam schodzi z góry.
Nieszczęsna Halka! Gwałtem tu idzie,
Za małoż jeszcze krzywdy w jej biedzie!
Ciągle na myśli panicz niewierny.
Kiedy go z żoną tu obaczy,
Umrzeć gotowa!
O Jezu miłosierny!

ACT IV

Late evening. A square surrounded by willows. On one side a small wooden country church and graveyard, on the other a manor house, further back cottages, at the back hills and rocks and a river winding among the.

SCENE 1

Jontek
Going down a mountain, alone.
Poor Halka! She insisted on coming here
Despite the pelting tears shed already,
Pierced to the heart by lies and betrayal.
When she sees the married couple
Her wound will reopen.
O God of those that suffer!

Niech Twoja dłoń
Sierotę biedną uchowa!
Ty chroń ją Panie, chroń!
po chwili
Żeby ją tam powstrzymali!
Ja nie mogłem.

SCENA 2

Jontek i Dudziarz. W głębi sceny wchodzi na górę i zaczyna wygrywać wesoło.

Jontek
odwracając się nagle
Hej dudziarzu! Skądże wraz
Wesołegoście zagrali?

Dudziarz
Trzeba ślub powitać, kumie.

Jontek
kiwając ręką
Jeszcze czas!
Jakoś lepiej się rozumie,
Gdy, dudziarzu, smętniej gracie.

Dudziarz
Zmienia piosenkę pytając.
Po naszemu?

Jontek
Oj tak, bracie!
Szumią jodły na gór szczycie,
Szumią sobie w dal,
I młodemu smutne życie,
Gdy ma w sercu żal.
Z innych ludzi do nikogo,
Jeno do ciebie, niebogo!
Oj Halino, oj jedyno,
Dziewczyno moja!
Już w dziecinne lata nasze,
Jam do czarnych skał
Szedł w przepaście, bym ci ptaszę
Małe z gniazdka dał.
Zawszem tobie najwonniejszych
Kwiatów przyniósł z gór,
Dal z odpustu najpiękniejszych
Koralików sznur.
Nie mam żalu do nikogo,
Jeno do ciebie, niebogo!
Oj Halino, oj jedyno,
To wina twoja.
Rośnie krzaczek! W drzewko rośnie,
Wzrosłaś, jakby czar.

On her let shower compassion,
And heal her wounded heart.
My own efforts to console her come to nothing.
in a moment
Let's hope they'll stop her!
I couldn't.

SCENE 2

Jontek and Piper. At the back of the stage he climbs a mountain and starts playing merrily.

Jontek
suddenly turning round
Why so perky? Tell me, piper,
What makes your tune so merry?

Piper
Sir, a wedding celebration.

Jontek
waving his hand
Ah, for me the news is bitter;
A sweeter tune
I'd find more tasty.

Piper
Changes the tune, asking
From the homeland...

Jontek
Of fields and mountains!
Through the old man's withered heart
The winter wind blows cold.
Until lately, immune to sorrow,
Prone to neither lend nor borrow.
Now I'm torn apart by Halka, daily torn apart.
Though I love in vain,
Still my heart goes out to you;
I mourn for you alone.
Seeking hidden treasures of the wild –
A prize to give my queen.
I found the most reclusive flowers,
By careless eyes unseen.
From village fairs I brought you trinkets
Envied by disdainful girls,
Rings and bracelets made of colored glass –
For us they passed for pearls.
Proud and free, I envy no one;
Nonetheless, I'm only human.
For the unmanly tears I've shed,
Dear Halka, you're to blame!
As the bud becomes a blossom,
Halka, you've become a wonder

Ach! Za tobą bym radośnie
Wskoczył w ognia żar.
Lata jakby wichry biega,
Jak potoki mkną.
Przybył panicz i dla niego
Pogardziłaś mną.
Nie mam żalu do nikogo,
Jeno do ciebie, niebogo!
Oj Halino, oj jedyno,
Dziewczyno moja!

SCENA 3

Ciż i Halka. Szybko zbiega z gór, wyrywając się góralom i góralkom, co ją wstrzymują.

Jontek
do niej żywo
Ach! – Odejdź, Halko, nie zostawaj się!

Halka
z uporem
Nie!

Jontek
chcąc ją uprowadzić
Na to nie zezwolę.

Halka
Wyrywa się mu i siada na kamieniu.
Oj zobaczysz mnie, sokole!
Dudziarz daje znak, że weselny orszak zbliża się, wszyscy wieśniacy schodzą na scenę.

SCENA 4

Ciż i Dziemba.

Dziemba
Dobrze, żeście tu gromadą!
Przywitajcież mi rozgłośnie
I pokłońcie się radośnie
Młodej pani.

Chór
Przywitamy ją rozgłośnie,
Pokłonimy się radośnie.

SCENA 5

Ciż, Stolnik, Janusz i Zofia, Wchodzą po kolei. Ściemnia się.

Stolnik
wchodząc
Jak się macie, dobrzy ludzie?

I can only gaze upon.
Time is moving, all is changing,
Nothing stays the same.
For the bounder you preferred
My dream went down in flame.
Life goes on and all's forgiven;
You are still my earth and heaven.
To relieve your weight of sorrow
I would walk through fire,
Through the raging fire.

SCENE 3

The same and Halka. She goes down the mountains fast, trying to free herself from the hands of highlanders, who want to stop her.

Jontek
animatedly
Oh, Halka, go, don't stay here!

Halka
obstinately
No!

Jontek
Wants to lead her away
I won't let you.

Halka
She breaks free and sits on a stone.
Oh you'll see me, my beloved!
Piper gives a sign that the wedding party are approaching, all villagers come to the stage.

SCENE 4

The same and Daniel.

Daniel
Such a warm and welcome turnout
On a joyful, glad occasion.
Give a rousing long ovation
For the master and his lady.

Choir
We will carry out instructions
Do our duty just as ordered.

SCENE 5

The same, Stolnik, Johnny and Sofia, coming one by one. It's getting dark.

Stolnik
coming in
What a joyful day, dear children!

Chór
Dziękujemy jegomości!

Janusz
wchodząc
Jak się macie, jak się macie?

Chór
Dziękujemy paniczowi.

Janusz
spostrzegłszy Halkę, na stronie
Wielki Boże! Ona tu!

Zofia
wchodząc z druhnami
Jak się macie?

Kobiety
Dziękujemy panieneczce,
Dziękujemy pani!

Dziemba
do wieśniaków
Cóż? Czy wam zdrętwiała gęba?
Witać – jakby skamienieli!
Jakem Dziemba, herbu Ziemba,
Głośniej, bo wam...

Wszyscy
Powitamy ją weselej!
Dziękujemy panieneczce,
Dziękujemy pani!

Zofia
spostrzegając Halkę
Cóż to za biedna, blada dziewczyna?

Chór
Blada dziewczyna?

Zofia
Z tą twarzą smutną, milczącą?

Chór
Z tą twarzą smutną, milczącą.

Janusz
na stronie
Ha! Czy też jej nie poznała?

Zofia
Jakaż to biedna dziewczyna,
Z tą twarzą bladą, cierpiącą?

Choir
We are pleased, sir, to do you honor...

Johnny
coming in
Welcome all, you grateful people!

Choir
Oh, so grateful! If you say so...

Johnny
having noticed Halka, on the side
God Almighty! Halka here!

Sofia
coming in with bridesmaids
Is something wrong, dear?

Women
Humbly, we extend a greeting
Summoned here together.

Daniel
to villagers
Why this welcome so half-hearted?
Are you lazy or in pain?
How about some enthusiasm?
Try again!

All
To obliege the noble lady,
Humbly, we extend a greeting.
Summoned here together.

Sofia
noticing Halka
Mid the cheering, why is she so despondent?

Choir
A pale girl?

Sofia
She grieves for good reason.

Choir
She grieves for good reason.

Johnny
on the side
Her sorrow seems overwhelming.

Sofia
Vaguely I seem to remember
That girl whose hart had been broken.

Ta twarz mi się przypomina,
Ach! Pomnę – widziałam ją!

Stolnik
Jakaż to biedna dziewczyna,
Patrz Dziembo! Z twarzą cierpiącą?
Ta twarz mi się przypomina,
Zda się, widzieliśmy ją!

Janusz
na stronie
Ach! Żeby jej nie poznała!
Drżę cały, lica mi bledną...
Ach! Po com ujrzał tę biedną,
Ach! Po com ujrzał tu ją!

Jontek
na stronie
Poznała, pewno poznała!
Patrzy na niego, o Boże!
Może domyśli się, może
Pogardą ukarze go!

Janusz
na stronie
Ach! Żeby jej nie poznała!
Drżę cały z wstydu i trwogi,
Dręczą mnie łzy tej niebogi,
Niegodnie uwiodłem ją.

Chór
Poznała, przecie poznała,
O – biedne, biedne obiedwie!
Porzucił jedną zaledwie,
Wnet druga już kocha go!

Halka
Nad moją biedą, zlituj się, Boże!
Osłoń ją, osłoń opieką Twą!

Wszyscy prócz Janusza
Głos obłąkanej woła do Boga!
Osłoń ją, Panie, opieką Twą!

Zofia
do Janusza
Pamiętasz? Wszak widziałam ją.

Janusz
zmieszany
O tak – moja ukochana!
Jak nie pamiętać tej twarzy?
W oczach rozpacz obłąkana,
Tak boleśnie widać marzy.

A girl in despair I saw not long ago.
Ah, I saw her!

Stolnik
Vaguely I seem to remember
That girl whose hart had been broken.
A girl in despair I saw not long ago.
It seems that we saw her!

Johnny
on the side
Oh! May she not recognize her!
I tremble, my face is white...
Oh, why did I see her, poor girl,
Oh, why did I see her!

Jontek
on the side
Dear God, let these two remember!
Then putting the pieces together,
And casting the fruits of betrayal,
She'll cancel the wedding today.

Johnny
on the side
Worst of days for it to happen!
The past returning to haunt me,
It leaves me shattered and shaken;
My guilt I cannot ignore.

Choir
Halka forsaken!
His vows first made and then broken.
For her a mortal blow!
For someone else He turns away.

Halka
On my misery have mercy, oh God!
Shelter my misery, good Lord!

All except Johnny
The lunatic girl's calling to God!
Shelter her misery, good Lord!

Sofia
to Johnny
I know, I've seen her face before!
Johnny
confused
Of course! How could you not remember?
The face of a soul in confusion,
The troubled girl who interrupted
Our festive betrothal party.

Halka
Jaśku! Jaśku!

Janusz
na stronie boleśnie
Bóg potężnie karać umie
Chwilowy błąd!
po chwili
Może Zofia nie zrozumie.
Prędzej, prędzej
Chodźmy stąd!
Nie wiem – z tą biedną
Jak radzić sobie!

Halka
Gołąbeczek siadł na grobie.

Zofia
Co tobie, mała, co tobie?

Janusz
nagląco przerywa
Idźmy, idźmy do kościoła!
Czas, ach czas! Już mrok dokoła.

Zofia
tuląc się z płaczem do ojca
Ojcze! Smutek niespodziany,
Serce moje żalem zmógł.

Stolnik
wzruszony
Mąż przez serce twe wybrany,
Niech wam szczęście zsyła Bóg!
W orszaku weselnym, prócz Dziemby, Zofia z głową opartą na ramieniu ojca i Janusz wchodzą do kościoła.

SCENA 6

Halka, Jontek, Dziemba i chór odprowadzając orszak ślubny.

Chór
Daj wam Boże, długie lata
I pożycie złote!
Niech wam samo szczęście splata
Radość...

Jontek
na stronie
I zgryzotę.

Dziemba
Kto tam odezwał się?

Halka
Johnny! Johnny!

Johnny
on the side, sorely
Mighty God! You demand stiff payment
For sins sof youth.
in a moment
Perhaps Sofia will just ignore it...
Hurry, hurry
Let us leave!
I do not know
What to do with her!

Halka
The wounded dove can fly no longer.

Sofia
Child, why are you so unhappy?

Johnny
urgently
Come, my Darling, night is falling!
Wedding bells are sweetly calling.

Sofia
cuddling up to her father, crying
Father! A sudden grief
Has overcome my heart.

Stolnik
touched
Wedding bells are sweetly calling
To sanctify your love within the House of God.
Wedding party, without Daniel. Sofia, with her head resting on her father's shoulder, and Johnny entering the church.

SCENE 6

Halka, Jontek, Daniel and choir, accompanying the wedding party.

Choir
May God give you long life
And happiness!
May you live ever after
In joy...

Jontek
on the side
And distress.

Daniel
Who said that?

Chór
Nikt, nikt!

Dziemba
A więc dalej, spieszcie się!
I parami, i wesoło,
Państwa młodych zawrzeć w koło!
I parami, i radośnie,
Zaśpiewajcie nam rozgłośnie,
Gdy powrócim...

Chór
Zaśpiewamy wam wesoło.
Wszyscy prócz Halki i Jontka wchodzą do kościoła.

SCENA 7

Halka, Jontek.
Coraz ciemniej.

Halka
Oj wesoło, oj wesoło!

Jontek
Więc widziałaś, więc słyszałaś,
Teraz więc przekonaj się!

Halka
przytomniej
Gdzie mój sokół? Jaśko gdzie?

Jontek
Patrzaj – tam!
wskazując na kościół

Halka
patrząc
Ach!
Wraca, pada na ziemię. Jontek staje blisko drzwi kościelnych.

Jontek
do Halki
Przed ołtarzem stoją razem,
Pleban czyta, oni z cicha
Wtórzą za nim, a z wyrazem
Każdym płacze panna młoda,
A twój Jaśko się uśmiecha.

Halka
Oj, szkoda cię Jaśku, szkoda!
I mnie szkoda. Ale czemu
Jontku, dręczysz, męczysz mnie?

Choir
Nobody, nobody!

Daniel
So, then, go, make haste!
Merrily go in pairs,
Surround the bride and groom!
In pairs, merrily,
Sing us cheerfully,
When we come back...

Choir
We'll sing you cheerfully.
All except Halka and Jontek enter the church.

SCENE 7

Halka, Jontek.
Getting darker and darker.

Halka
Bright and merry! Bright and merry!

Jontek
Now you've seen him, you have heard him.
Was I right or was I wrong?

Halka
more astutely
O my Johnny! O my falcon!

Jontek
Look in there!
Pointing at the church

Halka
looking
Ah!
Comes back, falls to the ground. Jontek stands close to the church door.

Jontek
to Halka
Before the altar they're standing,
The priest's reading the weeding vows
they are repeating and the bride
sprinkles each word with tears,
Your Johhny's smiling.

Halka
What a pity, Johnny!
I feel sorry for myself, too.
Jontek, why are you tormenting me?

Jontek
nie zważając
Teraz pierścień on jej dał,
Ona pierścień dała jemu,
Ale płacze, a on stoi
Tak wesoły jak i stał.

Halka
Oj, żebyś, ty Jontku znał,
Co się w sercu dzieje, tu.
Aż się mówić człowiek boi.

Jontek
Już, już!
Wbiega do kościoła.

Halka
Już.
Chce biec, wtem słychać pieśń, która ją wstrzymuje.

SCENA 8

Halka sama. Coraz ciemniej.
Pieśń z kościoła
Ojcze z niebios, Boże, Panie!
Tu na ziemię ześlij nam
Twoje święte zmiłowanie!
Ojcze z niebios, Boże, Panie!

Halka
zrywając się nagle
Ha! Dzieciątko nam
Umiera, w chatce umiera.
A matka tu, a ojciec tam!
Dziecię wyciąga rączęta
I miłosiernie spoziera.
A matka tu, a ojciec tam!
I ptak drapieżny pisklęta
Karmi, otula i lula,
A moje dziecię umiera!
O mój maleńki!
Któż do trumienki
Ubierze cię?
Spowije cię?
Kto zakołysze
Na śmierci sen?
A serce gdzie? Hej – Jaśku, gdzie?
A łzy te moje, te krwawe łzy,
Ja zemszczę się, podpalę cię,
Boś serce srodze zakrwawił mi.
Bo matka ja – i żona twa
Zabiję cię, słyszysz mnie ty?
Biegnie w szale, zbiera chrust i słomę rozsypaną na placu, zrywa kilka gałązek wierzbowych i zapala u lampki przed kościołem.

Jontek
paying no heed
He gave her a ring,
She gave him a ring,
She's weeping but he
As cheerful as ever.

Halka
Oh, if you only knew,
What's going in my heart.
I'm scared to talk.

Jontek
It's over!
Runs into the church.

Halka
It's over.
She wants to run, suddenly a song starts and that stops her.

SCENE 8

Halka alone. Getting darker and darker
A song from the church
Loving father, God of mercy,
Here before your throne we kneel.
May the blessed thrive and prosper;
May the wounded mend and heal.

Halka
springs up
Ah! My baby died of hunger ...
I've lost my sweet, little baby.
His mother here ... His father there ...
I see his tiny, helpless arms,
There reaching out and imploring.
His mother here ... His father there ...
The fiercest birds of prey, the Hawks,
Watch over their nestlings ...
And mine lay dying of hunger ...
Cold are your hands, my dear little baby,
Your mother not there to wrap you in white.
Not there to soothe and lull you to eternal sleep,
As cold as ice, your sweet tiny fingers,
I'll not be there to lay you down to rest
And lay a flower upon your grave ...
Wait for me in heaven; I'll not be long.
Soon I shall hold you again close to me.
You'll have your mother before too long.
O cruel man with heart of stone!
From me and our baby you turned away.
Before I die, you, too, will suffer.
She runs in frenzy, collects dry twigs and straw scattered on the square, pick several willow twigs and lights them from a lamp in front of the church.

Chór
z kościoła
Boże mocny, Święty Boże,
Nad Twym ludem zlituj się!
Wszakże dłoń Twa wszystko może,
Boże mocny, Święty Boże!
Ach! Przez Syna Twego męki:
Naszej biedzie ulżyć chciej!
Łzom pofolguj, ukój jęki,
Boże wielki litość miej!

Halka
Ha!
Ciska w rzekę zapalony pęk chrustu, który sycząc gaśnie, a sama z płaczem pada na kolana. Księżyc rozjaśnia błękit.
Boże mocny! litość miej!
Boże święty, dzięki Ci!
po chwili z rezygnacją
Jażbym cię zabić miała, mój drogi,
Jaśka i pana mojego?
Przebacz! Ach przebacz łzom twej niebogi,
Śmierci dzieciątka naszego.
O żyj szczęśliwy, żyj, choć nie dla mnie,
Z tą piękną panią raduj się ty!
I czasem tylko pomódl się za mnie,
O Jaśku, Jaśku – błogosławię ci!
Biegnie na górę i z okrzykiem ciska się w rzekę.

SCENA 9

Jontek i wszyscy, co weszli do kościoła, prócz Dziemby i kilku drużbów, wybiegają. Jontek nie spostrzegłszy Halki, biegnie niespokojny z kilku góralami na skały.

Jontek
Halko, Halko, Boże!
Nagle ciska się za nią do wody.

Chór
Już za późno, już za późno,
Utonęła biedna już!

Janusz, Stolnik i Zofia
Kto utonął?

Jontek
zmoczony, zziajany, wnosząc trupa Halki z rozpuszczonymi włosami
Halka!

Janusz
z krzykiem przeraźliwym

Choir
from the church
On this solemn day of marriage,
Lord, attend our holy rite:
Guide these children on their passage
From the dark into the light.
To your true and faithful servants
Point the way to peace on earth;
To the grieving and tormented,
Grant renewal and rebirth.

Halka
Ha!
Flings the lit faggot into the river, the fire dies down with hissing. She falls on her knees, crying. The moon lightens the sky.
God in heaven! God of love!
Save me! Hold me back!
in a moment with a resignation
Sorrow has drained my heart of anger,
My baby gone forever.
I look ahead and see nothing there;
My life and my pain will soon be over.
Live on, dear Johnny, no longer mine,
And find happiness with your chosen bride.
Be to her the man once I worshipped.
I die, still true to you alone.
She runs to the top of the mountain and throws herself to the river, shouting.

SCENE 9

Jontek and all who had entered the church, except Daniel and a few best men, run out of the church. Jontek, not seeing Halka, worried climbs the rocks together with several highlanders.

Jontek
Halka! O Halka!
Suddenly throws himself to the water.

Choir
Too late to save her...
Driven mad, she chose to die.

Johnny, Stolnik and Sofia
What has happened?

Jontek
wet, panting, carrying Halka's body with her hir loose
Halka!

Halka!
Wbiega na skały nad rzeką i ciska się do wody.

SCENA 10

Ciż i Dziemba z kilku drużbami teraz dopiero wychodzą z kościoła.

Dziemba
do ludu
Właśnie teraz nadszedł czas
Państwu skłonić się wesoło,
I zaśpiewać piosnkę wraz!

Chór
smutnie
Zaśpiewamy ją wokoło!
Widać na czółnie na rzece martwą Halkę, przy niej Jontek podaje rękę Januszowi, który się z wody wdziera na czółno.
Zasłona spada.

Johnny
with a scream strident
Halka!
Climbs the rock next to the river and throws himself to the water.

SCENE 10

The same, Daniel and several best men leave the church now.

Daniel
to the people
On this day of jubilation
Celebration the happy couple!
And sing together!

Choir
sadly
Celebrate the married couple!
On a boat Halka's body, next to her Jontek, gives his hand to Johnny, who climbs the boat.
The curtain drops.

TEKST LIBRETTA WEDŁUG
WYDANIA GUSTAWA
GEBETHNERA I SPÓŁKI,
WARSZAWA 1860

PAWEŁ PASSINI reżyser

Reżyser teatralny, kompozytor, muzyk. Jeden z prekursorów nurtu teatru interaktywnego w Polsce. Założyciel pierwszego na świecie teatru internetowego neTTheatre. Absolwent Wydziału Reżyserii warszawskiej Akademii Teatralnej. Wcześniej studiował na Uniwersytecie Warszawskim filozofię i kulturoznawstwo. Jako spektakl dyplomowy zrealizował *Dybbuka* według słynnego dramatu Szymona An-skiego (Teatr Nowy w Poznaniu, 2004). Związany z Ośrodkiem Praktyk Teatralnych „Gardzienice" i Instytutem Grotowskiego we Wrocławiu. Pracował m.in. w: Izraelu, Finlandii, USA, Indiach, Grecji, we Włoszech, na Cyprze. W karierze ma także epizody aktorskie. Wyreżyserował ponad 40 spektakli, m.in. *Zbrodnię z premedytacją* Witolda Gombrowicza (Teatr Miejski w Gdyni, 2004), *Klątwę* Stanisława Wyspiańskiego (2004) i *Ifigenię w Aulidzie* Eurypidesa (Teatr im. J. Kochanowskiego w Opolu, 2005), *Artaud. Sobowtór i jego teatr* według własnego scenariusza (Teatr Studio w Warszawie, 2011) i *Amszela Kafkę* (współautorstwo z Tomaszem Gwinciński, Teatr Polski we Wrocławiu, 2006). 1 sierpnia 2008 w Muzeum Powstania Warszawskiego przygotował *Hamleta 44* Magdy Fertacz i Artura Pałygi. W 2007 na scenie krakowskiej Łaźni Nowej powstało autorskie *Odpoczywanie*, pierwszy spektakl pokazywany na żywo w Internecie. Późniejsze spektakle to np. *If* stworzone we współpracy neTTheatre i MITOS z Cypru (2010), *Zwierzątka Małe Zwierzenia* na podstawie bajek S. Kozłowa (Lublin, 2010), *Turandot* według własnego scenariusza (Lublin, 2011), *Kukła. Księga Blasku* według własnego scenariusza (Lublin, 2012), *Słownik Chazarski. Dzieci Snów* (Opole, 2013), *Ala Ma Sen* na podstawie powieści L. Carrolla (Lublin, 2013), *Morrison/Śmiercisyn* Artura Pałygi (Opole, 2014), *The Hideout/Kryjówka* według scenariusza Patrycji Dołowy (Lublin, 2014), *Dziady* (Opole, 2015). Stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, laureat Złotych Masek za *Ifigenię w Aulidzie* i *Słownik Chazarski*, Nagrody Głównej XXIX Opolskiego Festiwalu „Konfrontacje. Klasyka Polska" za reżyserię *Klątwy* oraz Nagrody im. Konrada Swinarskiego za *Morrison/Śmiercisyn*. Swoje autorskie spektakle *Turandot* oraz *Kukła. Księga Blasku* prezentował na FRINGE Festival w Edynburgu, gdzie otrzymał nagrody Herald Angel i Total Theater Award.

Paweł Passini director

Theatre director, composer, musician. One of forerunners of interactive theatre movement in Poland. The founder of the first Internet theatre company on the world – neTTheatre. Graduated on Theatre Direction Department of Theatre Academy in Warszawa. He has been studying Philosophy and Culture studies. His diploma performance was *Dybbuk* written by Szymon An-ski [Teatr Nowy in Poznań, 2004]. He has been cooperating with Gardzienice Centre of Theatre Practice and Grotowski Institute in Wrocław. He has been working e.g. in Israel, Finland, USA, India, Greece, Italy, Cyprus, Belarus. He has even some roles created as actor. He has directed more than 40 performances, e.g. *A Premeditated Crime* by Witold Gombrowicz [Teatr Miejski in Gdynia, 2004], *Klątwa* by Stanisław Wyspiański [2004], *Ifigenia in Aulid* by Euripides [2005] [Jan Kochanowski Theatre in Opole], *Artaud – Lookalike and His Theatre* written by himself [Studio Theatre in Warsaw, 2011], *Amszel Kafka* [co-author with Tomasz Gwinciński, Teatr Polski in Wroclaw, 2006], *Hamlet 44* by Magda Fertacz and Artur Pałyga in Warsaw Rising Museum [2008], The first performance realized in neTTheatre company was *The Rest* [2007], the first performance broadcasted online. Some more: *If* as cooproduction neTTheatre and MITOS from Cyprus [2010], *Zwierzątka Małe Zwierzenia* based on S. Kozlov's fairy tailes [Lublin, 2010], *Turandot* written by himself [Lublin, 2011], *The Puppet. The Book of Splendour* [Lublin, 2012], *Dictionary of the Khazars. Children of Dreams* by Milorad Pavić [Opole, 2013], *Ala has a Dream* based on L. Carroll novels [Lublin, 2013], *Morrison/Śmiercisyn* written by himself [Opole, 2014], *The Hideout* by Patrycja Dołowy [Lublin, 2014], *Forefathers Eve* [Opole, 2015]. Holder of Scholarship of Culture and National Heritage Minister, the winner of Gold Masks awards for *Ifigenia in Aulid* by Euripides and *Dictionary of the Khazars. Children of Dreams* by Milorad Pavic, the winner of Grand Prix XXIX Konfrontacje Klasyka Polska Opole Festival for *The Curse* by Stanisław Wyspiański, Konrad Swinarski's Award for *Morrison/ Son of Death* by Artur Pałyga, Performances *Turandot* and *The Puppet. The Book of Splendour* were presented on FRINGE Festival in Edinbugh, where he get the Herald Angel Award and Total Theatre Award for *Turandot*.

GABRIEL CHMURA
dyrygent

Urodził się we Wrocławiu. Edukację muzyczną rozpoczął u prof. Adama Kopycińskiego. W 1957 roku wyemigrował z rodziną do Izraela, gdzie kontynuował naukę muzyki. Podjął studia na Akademii Muzycznej w Tel Awiwie zakończone dyplomami z kompozycji, fortepianu i dyrygentury. Studia dyrygenckie kontynuował u Pierra Dervaux w Paryżu, Hansa Swarowskiego w Wiedniu oraz Franco Ferrary w Sienie (Włochy).

Jest laureatem wielu prestiżowych nagród. W 1970 zdobył I nagrodę na Konkursie Dyrygenckim w Besançon. W 1971 otrzymał Złoty Medal na Konkursie Cantelli (Mediolan). W tym samym roku został laureatem I nagrody na Konkursie Herberta von Karajana w Berlinie. Ostatnio otrzymał Teatralną Nagrodę Muzyczną im. Jana Kiepury w kategorii „Najlepszy dyrygent". W roku 2013 został wyróżniony tytułem doktora honoris causa Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu w uznaniu dla jego twórczego wkładu i szczególnych zasług dla rozwoju sztuki muzycznej, życia artystycznego oraz promocji muzyki polskiej.

W latach 1974-91 Gabriel Chmura kierował jako dyrektor artystyczny kolejno: Operą w Akwizgranie (Niemcy), Orkiestrą Symfoniczną w Bochum (Niemcy) oraz Orkiestrą Narodową w Ottawie (Kanada). W październiku 2001 objął stanowisko dyrektora artystycznego Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. Gabriel Chmura dyryguje czołowymi orkiestrami świata, takimi jak: Filharmonicy Berlińscy, Orchestre National de France, Montreal Symphony, Filharmonicy Izraelscy, Orkiestra Symfoniczna NHK Tokyo. Jest również stałym dyrygentem gościnnym Berlińskiej Orkiestry Symfonicznej. W Polsce występował z NOSPR oraż z muzykami Filharmonii Krakowskiej, Poznańskiej, Wrocławskiej i Filharmonii Narodowej w Warszawie. Od sezonu artystycznego 2012/2013 pełni funkcję dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego w Poznaniu.

Zadebiutował w 1974 roku spektaklem *Otello* Giuseppe Verdiego w Operze w Monachium, gdzie został następnie zaangażowany do przygotowania *Carmen* Georgesa Bizeta. Później prowadził opery: *Samson i Dalila* Camille'a Saint-Saënsa w Barcelonie, *Werther* Julesa Masseneta w Operze Paryskiej i *Złoty kogucik* Nikołaja Rimskego-Korsakowa w Théâtre du Châtelet w Paryżu. Z National Arts Centre Orchestra nagrał „Da Ponte Cycle" Wolfganga Amadeusa Mozarta (*Wesele Figara, Don Giovanni, Così fan tutte*). Jego najnowsze realizacje to dwie opery Mieczysława Weinberga, *Pasażerka* (Warszawa) i *Portret* (Nancy), obydwie w reżyserii Davida Pountneya, a także *Lady Makbet mceńskiego powiatu* Dymitra Szostakowicza i *Parsifal* Richarda Wagnera w poznańskim Teatrze Wielkim.

Artysta nagrywa z London Symphony Orchestra dla wytwórni Deutsche Grammophon oraz z orkiestrami radiowymi w Berlinie i Monachium dla CBS. Schubertowski *Łazarz* nagrany pod jego kierunkiem został wyróżniony Grand Prix du disque Mondial de Montreux. Nagrania symfonii Haydna dokonane przez Gabriela Chmurę z National Arts Centre Orchestra dla CBS zostały uznane za „Best Choice" przez „American Record Guide" i zyskały nominację do kanadyjskiej nagrody JUNO. Zrealizowane nagranie *I Symfonii* Gustava Mahlera oraz *Valse triste* Jeana Sibeliusa, głównych dzieł trasy koncertowej po Wielkiej Brytanii z 2002 roku, spotkało się z dużym uznaniem ze strony krytyki w Europie. Gabriel Chmura popularyzuje za granicą twórczość polskich kompozytorów. Po wielkim sukcesie dwóch pierwszych płyt z utworami Mieczysława Weinberga nagranych z wytwórnią Chandos – *V Symfonia, Sinfonietta* nr 1, *IV Symfonia, Sinfonietta* nr 2 oraz *Rapsod na tematy mołdawskie* – Gabriel Chmura przystąpił do nagrania *XIV* i *XVI Symfonii* tego kompozytora.

Gabriel Chmura
conductor

Born in Wrocław, Poland, Gabriel Chmura grew up in Israel, where he studied piano and composition at the Music Academy of Tel Aviv. He then studied conducting with Pierre Dervaux in Paris, Hans Swarowsky in Vienna and with Franco Ferrara in Siena, Italy.

In 1971 he was the first prize winner in the Herbert von Karajan Competition in Berlin, as well as the Gold Medal at the Cantelli Competition of Milano's La Scala. These victories led to extensive international engagements. Recently, Gabriel Chmura won the Jan Kiepura Prize 2012 in the category of best conductor. In October 2013 he received an honorary degree honoris causa from the Music Academy in Wrocław.

Mr. Chmura was appointed Music Director of the opera house in Aachen, Germany, in 1974 and retained this position until his appointment as Music Director of the Bochumer Philharmonic in 1983. In 1987, he was appointed Music Director of the National Arts Centre Orchestra in Ottawa, Canada. With this orchestra he made extensive tours in North America, including Carnegie Hall in New York. In 2001, Gabriel Chmura was appointed as Music Director of the Polish National Radio Symphony Orchestra Katowice, and in August 2012, he became the artistic director of the Poznań Opera House in Poland.

He made his Munich debut in 1974 with Verdi's *Othello* and was immediately reengaged for Bizet's *Carmen*. Further he conducted a highly successful Saint-Saëns' *Samson et Dalila* in Barcelona, a critically acclaimed Massenet's *Werther* at the Paris Opera and Rimsky-Korsakov's *Coq d'Or* at the Chatelet Theatre, Paris. With the National Arts Centre Orchestra of Canada he completed the "Da Ponte Cycle" (*Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte*), *Faust* (staging Robert Wilson) with the State Opera in Warsaw and lots more. His recent productions include the two Weinberg operas *The Passenger* (in Warsaw) and *The Portrait* (in Nancy) both staged by David Pountney and also Shostakovich *Lady Macbeth of the Mtsensk* and *Parsifal* of Wagner in Poznan Opera House.

Gabriel Chmura has recorded with the London Symphony for DGG, and with the Munich and the Berlin Radio Orchestras for CBS. Schubert's *Lazarus* with the Stuttgart Radio Orchestra, Hermann Prey and Edith Mathis on the "Orfeo" label received the "Grand Prix de Disque Mondial de Montreux". His recording of Haydn's Symphonies no. 6, 7 and 8 with the National Arts Centre Orchestra for CBC was chosen as "Best Choice" by the American Record Guide and was nominated for the Canadian JUNO Award. The recent recording of the 1st Symphony by Mahler and the Sibelius *Valse triste*, the principal work from the 2002 UK tour, was very well received in Europe. After the huge success of the first two Weinberg CDs for "Chandos" (Symphony No 5 and Sinfonietta No 1, Symphony No 4, Sinfonietta No 2 and the *Rhapsody on Moldavian Themes*), the series has been followed by the release of the 14 & 16 Symphony.

WERONIKA PELCZYŃSKA

choreograf

Tancerka i choreografka. Absolwentka Salzburg Experimental Academy of Dance (Austria) i Wydziału Inżynierii Produkcji Politechniki Warszawskiej. Jako tancerka współpracowała z Marią Stokłosą (Fundacja Burdąg), Małgorzatą Haduch (Unfinished Company) i Anną Nowicką. Pracowała przy produkcjach realizowanych w ramach programu Stary Browar Nowy Taniec w Poznaniu. Zagrała także w spektaklach Studio Buffo i Mufmi Teatru Tańca. Za granicą współpracowała z takimi artystami, jak: Matej Kejzar (Bodhi Project), Stephanie Thiersch (Mouvoir), Johannes Wieland (Staatstheater Kassel), Davis Freeman (Random Scream), Rafaële Giovanola i Rainald Endraß (CocoonDance), Josef Frucek i Linda Kapetanea (RootlessRoot). Występowała w Polsce, Austrii, Niemczech i Chorwacji, a także we Włoszech i Francji. Jest członkinią warszawskiej grupy Centrum w Ruchu zrzeszającej niezależnych twórców sztuk performatywnych.

W 2011 roku przygotowała debiutanckie solo choreograficzne *Yvonne Yvonne* oparte na twórczości Yvonne Rainer (komuna//warszawa w ramach programu re// mix). Wspólnie z choreografkami, Magdą Jędrą i Izą Szostak, przygotowała spektakl *Europa. Śledztwo* (komuna// warszawa). Spektakl został wyróżniony w rankingu miesięcznika „Teatr" w sezonie 2013/14. Ponadto była stypendystką programu danceWEB 2013 (IMPULSTANZ) oraz Carte Blanche 2013 (modul-dance). W 2015 roku przygotowała choreografię do projektu *Halka/Haiti 18°48'05"N 72°23'01"W* C.T. Jaspera i Joanny Malinowskiej prezentowanego w Pawilonie Polskim na 56. Biennale Sztuki w Wenecji.

Pracuje także jako autorka ruchu scenicznego i choreografii do spektakli w teatrach dramatycznych. W tym zakresie współpracowała z Agnieszką Glińską (*Opowieści Lasku Wiedeńskiego* Ödöna von Horvátha, 2010; *Amazonia* Michała Walczaka, 2011; *Moralność pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej, 2011; *Sąd ostateczny* Ödöna von Horvátha, 2012; *Wiśniowy sad* Antoniego Czechowa, 2013; *Jak zostałam wiedźmą* Doroty Masłowskiej, 2014; *Iwona, księżniczka Burgunda* Witolda Gombrowicza, 2014, *Trzy siostry* Antoniego Czechowa, 2012), z Robertem Jaroszem (*Gdzie jesteś, Pinokio?*, opr. Robert Jarosz, 2011; *Byczek Fernando* Munro Leafa, 2014), Anną Seniuk (*Pchła Szachrajka* Jana Brzechwy, 2013); Ewą Konstancją Bułhak (*Siodło Pegaza. Utwory Jerzego Wasowskiego*, 2013), z Pawłem Szkotakiem (*Anna Karenina* Helen Edmundson, 2012).

Artystka pracowała również przy produkcjach filmowych, m.in.: Barbary Sass-Zdort (*W imieniu diabła*, 2011), Zuzanny Solakiewicz (*15 stron świata*, 2014) oraz Bartka Prokopowicza (*Chemia*, w produkcji).

Weronika Pelczyńska choreographer

Dancer and choreographer. She graduated from SEAD (Salzburg Experimental Academy of Dance) in Austria and the Faculty of Production Engineering of the Warsaw University of Technology. She has performed in Austria, Germany, Italy, Croatia, France and Poland. As a dancer, she has collaborated with Maria Stokłosa (Burdąg Foundation), Małgorzata Haduch (Unfinished Company) and Anna Nowicka. She has worked on the productions under the "Old Brewery New Dance" programme in Poznań. She has also starred in the performances of the Studio Buffo Theatre and Mufmi Dance Theatre. Abroad, she has worked with such artists as Matej Kejzar (Bodhi Project), Stephanie Thiersch (Mouvoir Company), Johannes Wieland (Staatstheater Kassel), Davis Freemna (Random Scream Company), Rafaële Giovanola and Rainald Endrass (Cocoon Dance Company), and Josef Frucek and Linda Kapetanea (Rootlessroot Company). She is a member of Centre in Motion, a group of independent artists and a space for performing arts in Warsaw.

In 2011, she prepared her debut solo choreography *Yvonne, Yvonne*, based on the works of Yvonne Rainer (produced by: komuna//warszawa under the re // mix programme). Together with choreographers Magda Jędra and Iza Szostak she created the performance *Europe. Investigation* (produced by komuna//warszawa), which, in the season 2013/2014, was awarded a special mention in the ranking of the "Teatr" monthly: "The best, the best, the best". Moreover, she was awarded scholarships under the DanceWEB Scholarship Programme 2013 (IMPULSTANZ) and Carte Blanche 2013 (dance-module). In 2015, she prepared a choreography for the *Halka / Haiti* project by C. T. Jasper and Joanna Malinowska, presented under the Polish Pavilion at the 56th Venice Biennale (produced by Zachęta National Gallery of Art).

She has also designed stage movement and prepared choreographies for numerous performances in drama theatres. She is the co-author of performances directed by Agnieszka Glińska (*Tales from the Vienna Woods* by Ödön von Horvath, 2010; *Amazonia* by Michał Walczak, 2011; *The Morality of Mrs. Dulska* by Gabriela Zapolska, 2011; *Judgement Day* by Ödön von Horvath, 2012; *The Cherry Orchard* by Anton Chekhov, 2013; *How I Became a Witch* by Dorota Masłowska, 2014; *Yvonne, the Princess of Burgundy* by Witold Gombrowicz, 2014, and *The Three Sisters* by Anton Chekhov, Television Theatre, 2012), Robert Jarosz (*Where are you Pinocchio?* adapted by Robert Jarosz, 2011; *The Story of Ferdinand* by Munro Leaf, 2014), Anna Seniuk (*Cheating Flea* by Jan Brzechwa, 2013); Ewa Konstancja Bułhak (*The Saddle of Pegasus. The Works of Jerzy Wasowski*, 2013); and Paweł Szkotak (adaptation of *Anna Karenina* by Helen Edmundson, 2012).

She has also worked on film productions, including: Barbara Sass-Zdort's *In the Name of the Devil* (2011), Zuzanna Solakiewicz's *15 Corners of the World* (2014) and Bartek Prokopowicz's *Chemistry* (in production).

ZUZANNA SREBRNA

scenograf

Scenograf, rzeźbiarz, kostiumograf. Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (dyplom na Wydziale Rzeźby i w Katedrze Scenografii). Ma na swym koncie roczny pobyt stypendialny w Stambule, gdzie zrealizowała performance (Eglen Eylem) w ramach Europejskiej Stolicy Kultury 2010. Brała także udział w I Międzynarodowym Sympozjum Metalu w miejscowości Karabuk.

Od 2011 współpracuje z Pawłem Passinim i założonym przez niego neTTheatre w Lublinie. Ważniejsze realizacje: Dziady (reż. P. Passini, Opolski Teatr Lalki i Aktora, 2015 – scenografia, kostiumy, lalki), *The Hideout/ Kryjówka* (reż. P. Passini, 2014 – scenografia, lalki), *Most nad doliną* (reż. J. Grabowiecka, Teatr im. A. Fredry w Gnieźnie, 2014 – scenografia, kostiumy), *Gry ekstremalne* (reż. J. Grabowiecka, Teatr Dramatyczny w Warszawie, 2013 – scenografia, kostiumy), *Wanda* (reż. P. Passini, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej w Krakowie, 2013, kostiumy), *Morrison/Śmiercisyn* (reż. P. Passini, Opolski Teatr Lalki i Aktora, 2013 – scenografia, kostiumy, lalki), *Kukła. Księga blasku* (reż. P. Passini, Edinburgh Fringe Festiwal, 2012 – scenografia), *Tragedie antyczne* (reż. P. Passini, Teatr im. W. Bogusławskiego w Kaliszu, 2012 – scenografia, kostiumy), *Słownik Chazarski. Dzieci snów* (reż. P. Passini, Teatr im. J. Kochanowskiego w Opolu, 2012 – scenografia, kostiumy), *Artaud. Sobowtór i jego teatr* (reż. P. Passini, Teatr Studio w Warszawie, 2011).

W latach 2010-11 współpracowała z Akademią Teatralną w Warszawie, tworząc scenografię i kostiumy do spektakli dyplomowych oraz egzaminów reżyserskich. Wybrane realizacje to: *Baal* (reż. J. Grabowiecka) pokazywany również na Festiwalu Młodej Reżyserii w Thalia Theater w Hamburgu, *Miarka za miarkę* (reż. P. Paszta), prezentowany również na Festiwalu Szekspirowskim w Gdańsku, *Wieczór trzech króli* (reż. C. Morawski) pokazywany na Setkání/ Encounter 2010 w Brnie, *Yerma* (reż. P. Passini).

Dwukrotnie otrzymała Nagrodę Teatralną „Złota Maska" w kategorii Scenografia, w 2013 za dekoracje do *Słownika Chazarskiego* i w 2014 za scenografię do spektaklu *Morrison/Śmiercisyn*. Za ten projekt została także wyróżniona na XX Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Lalek „Spotkania" w Toruniu.

Zuzanna Srebrna set designer

Stage designer, sculptor and costume designer. She graduated from the Academy of Fine Arts in Warsaw (diplomas awarded by the Faculty of Sculpture and the Department of Stage Design). She can boast a year-long scholarship stay in Istanbul, where she created a performance (*Eglen Eylem*) under the European Capital of Culture 2010 project. She also participated in the First International Metal Symposium in Karabuk.

Since 2011, she has collaborated with Paweł Passini and his neTTheatre in Lublin. Her major projects include: *Forefathers Eve* (directed by P. Passini, Opole Puppet and Actor Theatre, 2015 – stage design, costumes, puppets), *The Hideout* (directed by P. Passini, 2014 – stage design, puppets), *The Bridge over the Valley* (directed by J. Grabowiecka, Aleksander Fredro Theatre in Gniezno, 2014 – stage design, costumes), *Extreme Games* (directed by J. Grabowiecka, the Dramatic Theatre in Warsaw, 2013 – stage design, costumes), *Wanda* (directed by P. Passini, Helena Modrzejewska National Old Theatre in Cracow, 2013 – costumes), *Morrison/ Son of Death* (directed by P. Passini, Opole Puppet and Actor Theatre, 2013 – stage design, costumes, puppets), *Puppet. The Book of Splendour* (directed by P. Passini, Edinburgh Fringe Festival, 2012 – stage design), *Ancient Tragedies* (directed by P. Passini, W. Bogusławski Theatre in Kalisz, 2012 – stage design, costumes), *Dictionary of the Khazars. Children of Dreams* (directed by P. Passini, J. Kochanowski Theatre in Opole, 2012 – stage design, costumes), *Artaud – Lookalike and His Theatre* (directed by P. Passini, The Theatre Studio in Warsaw, 2011).

In the years 2010-11 she collaborated with the Theatre Academy in Warsaw, creating sets and costumes for diploma performances and exams in directing. Selected productions: *Baal* (directed by J. Grabowiecka), also staged at the Young Director's Festival in Thalia Theatre, Hamburg; *Measure for Measure* (directed by P. Paszta), also staged during the Gdańsk Shakespeare Festival; *Twelfth Night, or What You Will* (directed by C. Morawski) staged during the Setkání/Encounter 2010 festival in Brno; *Yerma* (directed by P. Passini).

She has received the "Golden Mask" Theatre Award for stage design twice – in 2013 for the stage design for *Dictionary of the Khazars. Children of Dreams*, and in 2014 for the stage design for *Morrison / Son of Death*. She also received an award for the latter project at the 20th "Meetings" International Puppet Theatres Festival in Toruń.

ORKIESTRA orchestra

I skrzypce / 1st violins

Eliza Schubert-Pietrzak
Sandra Haniszewska
Magdalena Olech
Maciej Piórkowski
Aleksandra Lesner
Anna Machowska
Piotr Kostrzewski
Giedy Jędrzejczak
Urszula Pietz
Dawid Fabisiak
Agata Kabacińska
Magdalena Pacek

II skrzypce / 2nd violins

Wojciech Sablik
Monika Dworczyńska
Wiesław Ziółkowski
Andre Kasztelan
Dawid Walczak
Maria Matuszewska
Joanna Modzelewska
Iwona John-Skorobohata
Bartłomiej Skorobohaty
Sylwia Kaczmarek-Subera
Roksana Błąkała

altówki / violas

Łukasz Kierończyk
Dominika Sikora
Remigiusz Strzelczyk
Agnieszka Kubasik
Jędrzej Kaczmarek
Zuzanna Wesołowska
Małgorzata Karasiewicz
Michał Burdzy

wiolonczele / cellos

Dorota Hajzer
Krzysztof Kubasik
Marta Łupacz
Jan Wójcik
Aleksandra Awtuszewska
Andrzej Nowicki
Aleksandra Jóźwiak
Agata Maruszczak

flety / flutes

ZZVPaulina Graś-Łukaszewska
Sebastian Łukaszewski
Brygida Gwiazdowska-Binek
Maciej Piotrowski

kontrabasy / double basses

Donat Zamiara
Maciej Pakuła
Tomasz Grabowski
Stanisław Binek
Michał Francuzik

oboje / oboes

Mariusz Dziedziniewicz
Piotr Furtak
Wiesław Markowski
Maria Pasternak

klarnety / clarinets

Jakub Majda
Sławomir Heinrychowski
Krzysztof Mayer
Tomasz Goliński

fagoty / bassoons

Mateusz Nowicki
Dariusz Rybacki
Błażej Pasternak
Joanna Kołodziejska

waltornie / french horns

Mikołaj Olech
Paulina Chudzyńska
Damian Lotycz
Joanna Kubiś
Ewa Szychowiak
Mirosław Sroka

trąbki / trumpets

Maciej Słomian
Maciej Gwóźdź
Leszek Kubiak
Henryk Rzeźnik

puzony / trombones

Zbigniew Starosta
Piotr Nobik
Tomasz Stanisławski
Tomasz Kaczor

tuba / tuba

Jacek Kortylewicz

perkusja / percussion

Piotr Kucharski
Piotr Szulc
Małgorzata Bogucka-Miler
Łukasz Berlin
Aleksandra Dzwonkowska*
Oskar Walczak*

instrumenty klawiszowe / keyboards

Krzysztof Leśniewicz

* współpraca

BALET

I soliści

Mateusz Sierant
Karolina Sierant
Agnieszka Wolna-Bartosik

soliści

Wiktor Dawidiuk
Arkadiusz Gumny
Andrzej Płatek
Jennifer Riviera Lara
Shino Sakurado
Katarzyna Samól
Taras Szczerban
Natalia Trafankowska
Gento Yoshimoto

koryfeje

Stephane Aubry
Krystian Augustyn
Dominika Babiarz
Aleksandra Brzezowska
Wladimir Fortunenko
Diana Gajownik-Stankow
Anna Gumna
Asuka Horiuchi
Ryunosuke Ishikawa
Oliver Jones
Maria Kielan-Łopatin
Marika Kucza
Marika Niezborała
Ichigo Oguro
Maria Pawelec
Marcin Rolczyński
Oleg Stankow
Jakub Starzycki
John Svensson
Ewa Szymańska
Lidia Zwolińska

zespół baletowy

Marta Anczykowska
Paulina Golak
Beata Macioszczyk
Hanna Panas
Zuzanna Perszewska

CHÓR choir

soprany

Barbara Bajon
Lucyna Białas
Izabella Błasiak
Ewa Boguszewska
Magdalena Bruszyńska
Irina Filippowicz
Anita Furgol-Kownacka
Marta Glapiak
Małgorzata Hadrych
Barbara Jędrychowska
Joanna Kopeć-Hoffmann
Joanna Kortylewicz
Agnieszka Korzeniowska
Anna Muraszko
Iwona Neumann
Bożena Szczerbal
Wiesława Urbaniak
Violetta Zawadzka

alty

Ewa Bielawska
Joanna Chmielnicka
Małgorzata Frąckowiak
Urszula Klawiter-Maniecka
Marta Kostanciak
Kinga Krasowska
Danuta Kulcenty
Beata Kulpa-Owczarek
Monika Matuszak
Katarzyna Orzechowska
Ewa Pszczółka
Elwira Radzi-Pacer
Lidia Roebken
Jolanta Snuszka
Lilla Suszka
Jadwiga Wleklińska-Łukaszewska
Krystyna Zakrzewska-Gumna
Sylwia Zwierzyńska

tenory

Krzysztof Buchwald
Michał Gumienny
Jarosław Gwoździk
Rafał Małęgowski
Jan Mantaj
Jerzy Mantaj
Maciej Marcinkowski
Michał Mierzejewski
Przemysław Myszkowski
Dariusz Nowak
Krzysztof Piernik
Piotr Płończak
Robert Pucek
Sebastian Radecki
Dariusz Stręk
Paweł Szajek
Jan Wower

basy

Lech Algusiewicz
Piotr Bróździak
Adam Glapiak
Jarosław Górczak
Arkadiusz Hirsch
Krzysztof Jahns
Andrzej Just
Krzysztof Kiedrowski
Bartłomiej Kornacki
Tomasz Kostanciak
Kazimierz Kulczyński
Paweł Matz
Krzysztof Napierała
Witold Nowak
Romuald Piechocki
Romuald Rohde
Piotr Skołuda
Piotr Urbaniak

dyrektor *general manager*	**Renata Borowska-Juszczyńska**
dyrektor artystyczny *artistic director*	**Gabriel Chmura**
z-ca dyrektora ds. ekonomiczno-administracyjnych *deputy director*	Robert Szczepański
kierownik baletu *chief of the ballet*	Tomasz Kajdański
z-ca dyrektora ds. technicznych *technical director*	Jacek Wenzel
kierownik produkcji artystycznej *artistic production manager*	Magdalena Kulczyńska
kierownik koordynacji pracy artystycznej *head of artistic administration*	Maciej Wieloch
kierownik chóru *chorus master*	Mariusz Otto
kierownik orkiestry *orchestra manager*	Hanna Kucharska
główny księgowy *chief accountant*	Małgorzata Tomaszewska
radca prawny *solicitor*	Agnieszka Brzozowska-Wilczek
kierownik promocji i marketingu *promotion manager*	Monika Jaworska
kierownik literacki *literary manager*	Michał J. Stankiewicz
kierownik biura obsługi widzów *audience service manager*	Andrzej Frąckowiak
kierownik działu kadr *hr manager*	Grażyna Kostro
kierownik działu inwestycji i eksploatacji *investment & exploitation manager*	Norbert Sobczak
kierownik działu administracyjno-gospodarczego *administrative manager*	Hanna Mąląg
pozyskiwanie funduszy *fundraising*	Anna Pliszka
dział projektów edukacyjnych *education projects department*	Małgorzata Arentowska
kierownik archiwum *archive manager*	Tadeusz Boniecki
kierownik widowni *head of the audience*	Kamila Weinert
z-ca głównego księgowego *deputy chief accountant*	Dorota Wenzel
asystent dyrektora artystycznego *artistic director assistant*	Grzegorz Wierus

korepetytorzy, pianiści *soloists coaches, pianists*	Olga Lemko, Wanda Marzec, Olena Skrok
pedagodzy, asystenci choreografa *educators, choreograph assistants*	Wiktor Dawidiuk, Małgorzata Połyńczuk-Stańda
korepetytorzy baletu *ballet coaches*	Grażyna Lewandowska, Magdalena Maryniak
korepetytor chóru, pianista *chorus cooach, pianist*	Mirosław Gałęski
asystenci reżysera *stage director assistants*	Krzysztof Szaniecki, Bartłomiej Szczeszek
inspicjenci *stage managers*	Ryszard Dłużewicz, Danuta Kaźmierska, Paweł Kromolicki, Wiesława Wiza
suflerzy *prompters*	Magdalena Bruszyńska, Krzysztof Kiedrowski, Laura Stecka
inspektor baletu *ballet supervisor*	Andrzej Płatek
inspektorzy chóru *choir supervisors*	Lech Algusiewicz, Joanna Kortylewicz
inspektorzy orkiestry *orchestra supervisors*	Błażej Pasternak, Dominika Sikora
główny specjalista ds. kostiumografii *costume master*	Czesław Pietrzak
asystent scenografa *set & costume designer assistant*	Natalia Piątkowska
kierownik brygady oświetlenia scenicznego *stage lighting foreman*	Marek Rydian
kierownik brygady elektroakustycznej *electro-acoustic foreman*	Krystian Kołakowski
kierownik sceny technical *stage manager*	Dariusz Michalski
pracownia perukarsko-charakteryzatorska *wig & make-up workshop*	Anna Hampelska
garderobiane *dressers*	Ewa Wower
malarnia i modelatornia *paint workshop*	Jacek Wysocki
dekoratornia *decorative workshop*	Robert Niedrich
pracownia krawiecka damska *female tailor workshop*	Krystyna Jędryczka
pracownia krawiecka męska *male tailor workshop*	Mariola Czarnecka
pracownia modystyczna *milliner workshop*	Elżbieta Bogusławska
pracownia obuwnicza *shoe workshop*	Kazimierz Mikołajczak
ślusarnia *iron works*	Damian Prentke
stolarnia *joinery*	Marek Kwiatkowski

PROJEKT PLAKATU poster
Michał Jadczak

TŁUMACZENIE LIBRETTA libretto translation
Donald Pippin, Aleksandra Jaworowska

TŁUMACZENIA translation
Biuro tłumaczeń C&N

KONCEPCJA PROGRAMU I REDAKCJA editor
Agnieszka Topolska

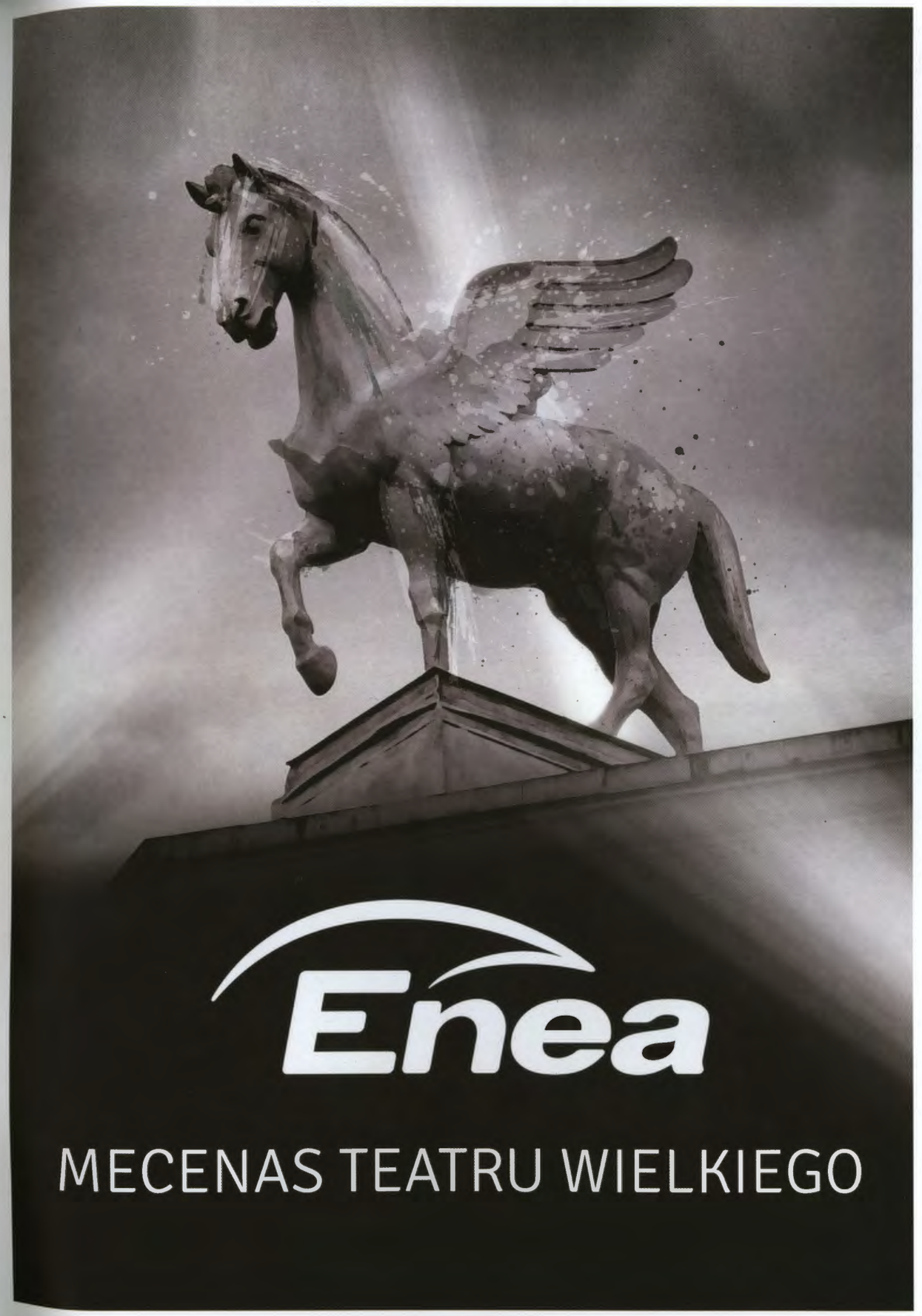
PROJEKT GRAFICZNY I SKŁAD graphic design
Katarzyna Lach

ZDJĘCIA photos
Juliusz Multarzyński, NAC, Damas Porcena,
Magdalena Ośko / Maciej Bogunia, Michał J. Stankiewicz

DRUK print:
Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak Sp. j. / mos.pl

Wydanie I
Nakład 500 egz.
ISBN 978-83-64819-16-2

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego



INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA WIELKOPOLSKIEGO

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

mecenas Teatru

Enea

partnerzy Teatru

ALIOR BANK

ALBERT RIELE SWISS WATCHES

LOTTO

Rosenthal

SOLAR

patroni medialni

TVP POZNAŃ

dwójka POLSKIE RADIO

gazeta WYBORCZA.PL

ams

Radio Merkury

empik

iKS

i THE VISITOR BEZPŁATNE PRZEWODNIKI

in your pocket ESSENTIAL CITY GUIDES

TEATR WIELKI

im. Stanisława Moniuszki
w Poznaniu

TEATR WIELKI

IM. STANISŁAWA MONIUSZKI
W POZNANIU