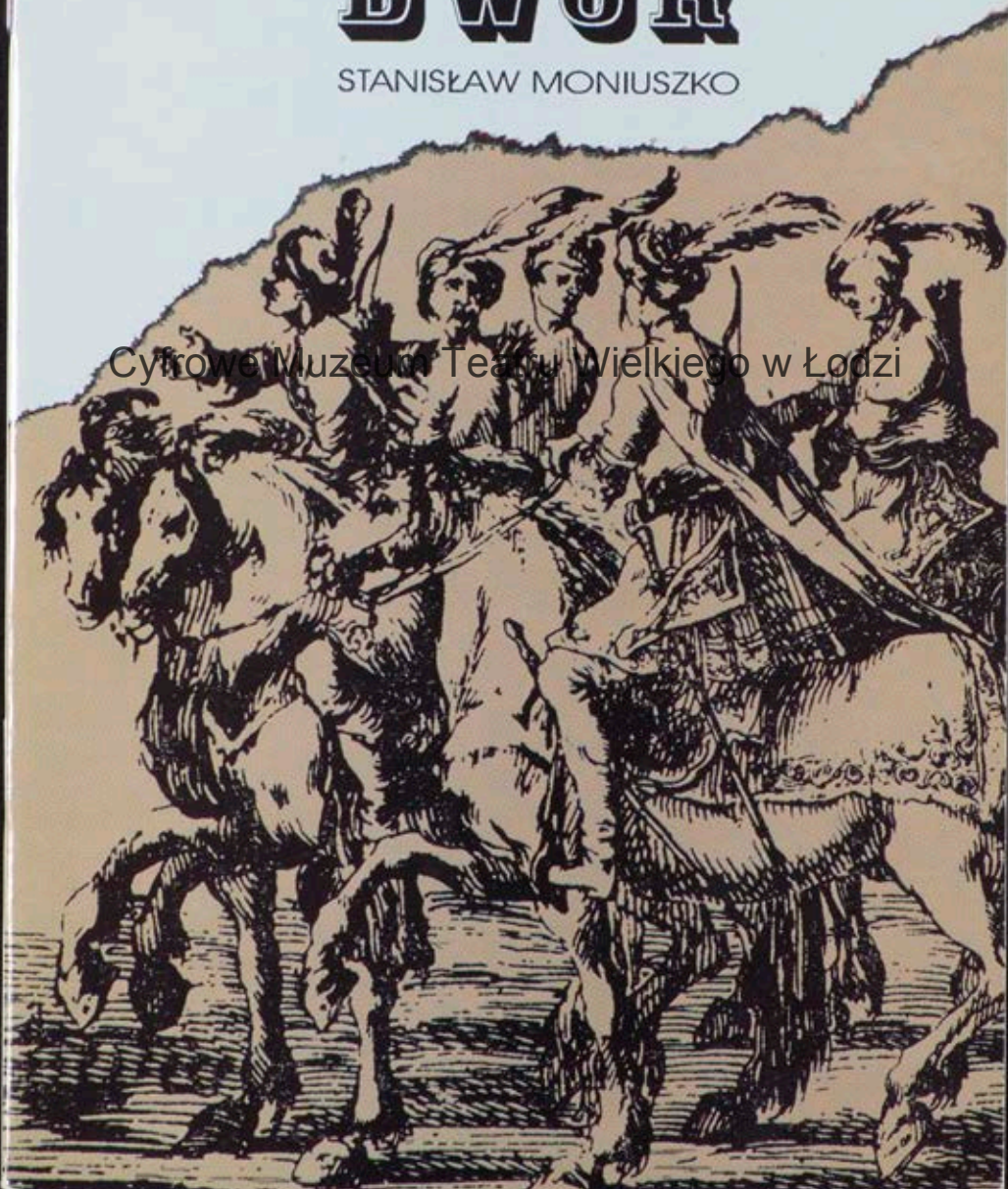


TEATR WIELKI W ŁODZI

STRASZNY DWÓR

STANISŁAW MONIUSZKO

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi



DYREKTOR ARTYSTYCZNY: TADEUSZ KOZŁOWSKI

DYREKTOR NACZELNY: STANISŁAW DYZBARDIS

STRASZNY
DWÓR

OPERA W CZTERECH AKTACH

STANISŁAW MONIUSZKO

LIBRETTO: JAN CHECIŃSKI



STANISŁAW MONIUSZKO

5.V.1819 - 4.VI.1872

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

Ale teraz druga strona medalu: całe bogactwo polskich tradycji i asocjacji zawarte w twórczości Moniuszki nie jest czytelne czy zauważalne dla cudzoziemca. Wprawdzie Liszt zachwyił się podobno wydanym przez siebie fortepianowym polonezem Moniuszki (tym samym, który później wszedł w skład *Hrabiny*, grany prześlicznie przez cztery wiolonczelce jako wstęp do II aktu) i powiedział pono, jak twierdzi biograf Moniuszki - Rudziński, że czuje w tym polonezie „modrzewiową żywicę ze staropolskiego dworku”, ale Liszt był pod bliskim wpływem dwóch Polek: Karoliny z Iwanowskich Wittgenstein i Marii Kalergis-Muchanow, znał dobrze polskie nastroje i klimaty. Przeciętny jednak cudzoziemiec widzi w Moniuszce kompozytora wybitnego wprawdzie, lecz stylistycznie nie wykraczającego na ogół poza muzykę Schuberta. Nie dostrzegając elementów odrębnie polskich, zawartych częstokroć u Moniuszki czysto asocjacyjnie, a nie tkwiących w samej istocie jego stylu muzycznego (teksty literackie, zewnętrzne znamiona muzyczne, jak rytm poloneza czy mazura), cudzoziemiec skłonny będzie uznać autora *Halki* za eklektyka, który niewiele wniósł do muzyki światowej składników oryginalnie polskich. A tymczasem w każdym,

O autorze

najdalszym nawet zakątku kuli ziemskiej za światowego ambasadora polskości uważa się Chopina, którego życie o tyle mniej związane było z Polską i polskimi sprawami niż życie Moniuszki.

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

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

Na niemożność powiązania swej narodowej twórczości z uniwersalizmem wpłynęły u Moniuszki w dużym stopniu opłakane

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

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

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

O autorze

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

A w kraju? Przez długie lata para się Moniuszko ze zmorą zaścianką, z prymitywizmem życia muzycznego i ogólnokulturalnego w zdławionych przez carat „krajach zabranych”, z małością ludzką, brakiem szerszego oddechu, kłopotami materialnymi i rodzinnymi. W roku 1840 osiada w Wilnie, gdzie żeni się z panną Aleksandrą Müller, której idealnie wiernym i kochającym mężem zostanie aż do śmierci i z którą będzie miał dziesięcioro dzieci. Prowadzi ożywioną działalność muzyczną: jest organistą w kościele Św. Jana, udziela lekcji, wystawia swoje operetki; daje poza tym dowód wielkiego talentu organizacyjnego inicjując wykonanie z półamatorskimi zespołami takich dzieł, jak *Requiem* Mozarta czy fragmenty z oratoriów *Stworzenie świata* Haydna i *Paulus*



Mendelssohna. Tutaj także obmyślił był sobie Moniuszko wydawnictwo swoich *Śpiewników domowych*, z których pierwszy ukazał się w roku 1844. Było to 12 zeszytów, zawierających w sumie około 250 pieśni, rozprowadzanych drogą abonamentu. Za życia kompozytora zeszytów takich ukazało się sześć. Ogólna ilość pieśni Moniuszkowskich sięga cyfry 300.

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

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

Taki jest „życiowiec człowieka poczciwego”, idealnego męża i ojca, solidnego, moralnego, poważnego i religijnego, żarliwego patrioty, pracowitego muzyka, słowem - obywatela, artysty i człowieka bez skazy. To życie „obywatelskie”, wolne od wyskoków, przygód,

O autorze

podróży, silnych wrażeń, wydać by się mogło komuś nazbyt idealne, grzeczne, konwencjonalne, ba - szare nawet, gdyby nie było rozświetlone jednym blaskiem: iskrą genialności.

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

Z oper Moniuszkowskich największy rozgłos zdobyła sobie *Halka*. Był to niewątpliwie, jak na owe czasy, czyn dowodzący samodzielności nie lada: uwolnić się od wpływów „włoszczyzny”, dać operę osnutą na motywach narodowych, z tak przy tym dramatycznym i śmiałym librettem. Wiele jest w *Halce* piękności muzycznych, wiele szlachetnej myśli i prawdziwego konfliktu, razi ona jednak nieco scenicznym „weryzmem” i liryzmem, czasem aż czułościowym. Wydaje się, że jako całość *Halka* ustępuje jednak niewątpliwemu arcydziełu, którym okazał się *Straszny dwór*. Z błahego libretta Jana Chęcińskiego wyczarował tu Moniuszko istny kalejdoskop polskości: niczym snop światła w ciemności popowstaniowej błysnąć musiał ten muzyczny pas słucki, szereg nanizanych jak perły scen z „polskiego, arcypolskiego” dworu. Cóż może być miłszego sercu niż wzruszający tercet „Cichy domku...”, polonezowa aria Miecznika, pieśń prządek czy aria z kurantem? A rycersko-szlachecki prolog, a mistrzowskie zespoły, zwłaszcza słynny finał II aktu, nie ustępujący najśłynniejszemu ansambłom Rossiniego, a wreszcie aria Skołuby „Ten zegar stary...”, sarmackie echo włoskiej arii buffa, w rodzaju niezrównanej „Calomnii” z *Cyrułika sewilskiego*? Ta opera komiczna podczas premiery w roku 1865, niedługo po strasznych dniach powstania, wywołała na sali objawy wzruszenia wręcz ekstatycznego: ileż tu patriotycznych aluzji i miłych polskiemu sercu obrazów! Nic dziwnego, że *Straszny dwór* zdjęty został przez władze rosyjskie z afisza na parę lat. A jednocześnie, obok owej treści z „serca”, cechuje partyturę dojrzałość techniczna, znakomite wyczucie sceny, oryginalne połączenie rodzajów operowych - włoskiego z narodowym. Słowem - prawdziwe cacko.

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

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

Stefan Kisielewski
„Gwiazdozbiór muzyczny”
PWM, Kraków 1972

O prapremierze

KREM Z PIEPRZEM

(Wokół prapremiery „Strasznego dworu”)

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

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

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

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

Tekst otrzymywał Moniuszko nieregularnie. W pewnym momencie tłumaczył przyjacielowi powody opóźnienia w pracy w sposób znamieny: „od 7 miesięcy z mojej pracy najmniejszego nie mam

dochodu, a o nowej kompozycji ani myśleć. Wreszcie i Chęciński zaciął się, więc libretta nie mam, gdyż i tego biedaka fantazja odbiegła¹⁾. Warto przy tym pamiętać, że nikt wtedy nie subsydiował ani kompozytora, ani tym bardziej librecisty.

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

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

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

Słowa te dosłownie zrozumiał Aleksander Poliński w swej małej, ale nader cennej książeczce o Moniuszce, podając zresztą sam tekst listu w formie zniekształconej. Mianowicie słowa „bieżących kłesk pocieszycielki” zastąpił - być może pod naciskiem cenzury - zwrotem: „jedynie prawdziwej pocieszycielki”.²⁾

Jachimecki, postępując się zdeformowanym przez Polińskiego

O prapremierze

tekstem, osłabił wprawdzie dosłowność tej wypowiedzi, niemniej wysiłek Moniuszki oceniał jako „nadludzki”. Polemizował z tym Opieński, słusznie wskazując na fizyczną niemożliwość takiego wysiłku w tak krótkim czasie.³⁾

Słowa te potwierdza przechowywany w bibliotece WTM⁴⁾ rękopis roboczego wyciągu *Strasznego dworu*, zawierający 252 strony ze starannie wypisanymi głosami solistów i chóru.

Najtrafniej podsumował tę dyskusję Stanisław Niewiadomski: „nie można dać wiary legendzie powstałej z niezrozumiałych słów Moniuszki, jakoby *Straszny dwór* miał być w ciągu dnia ukończony”⁵⁾ - i do tej opinii należy się przyłączyć.

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

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

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

Pod koniec grudnia 1861 roku wyjechał Moniuszko do Paryża. Pamiętając o intensywnej pracy nad *Flisem* w czasie pierwszej podróży do Paryża, liczył Moniuszko, że w wolnych chwilach, oderwanych od warszawskich trosk, popracuje nad nową operą. Tymczasem Chęciński

nie był jeszcze gotów z librettem. Z tej epoki pochodzi list, w którym pani Omka (Moniuszkowa) ponagla Chęcińskiego: „Co się dało napisać do *Strasznego dworu*, proszę mnie to zaraz przysłać, mam doskonałą okazję do Paryża i Stach miałby w parę dni to, czego tak gorąco pragnie.”

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

Zakończenie pracy nastąpiło „po drugiej podróży do Paryża, w ciągu czterech zimowych miesięcy r. 1862”, jak podał Oskar Kolberg w swym artykule o Moniuszce, zamieszczonym w Encyklopedii Powszechnej.⁶⁾ Mniej więcej w połowie roku 1862 przystąpił Moniuszko do instrumentowania nowej opery, na jesieni zaś przekazał partyturę swemu kopiście Franciszkowi Lehnhardtowi. Ukończył on pracę 9 stycznia 1863 roku, co skrzętnie odnotował na ostatniej karcie tej kopii.

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

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

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

„W nic już nie wierzę, co może przynieść ulgę, czy pociechę - żalił się przed Ilcewiczem w liście z 24 sierpnia 1865r. - Tymczasem uczę na gwałt *Strasznego dworu*, abym przed najazdem Włochów mógł

O prapremierze

wypchnąć choćby kilka razy. Chcą mieć tę operę n a j l e p s z ą z moich? Ja jestem innego zdania. Obym się mylił."

W sierpniu gazety informowały o zamierzonej obsadzie premierowej, we wrześniu wszystko szybkim krokiem zmierzało do premiery. „Dziełu temu śmiało możemy rokować powodzenie”, pisał „Tygodnik Ilustrowany” (nr 310 z 2 września 1865r.). 19 września 1865 roku donosił Moniuszko swoim wydawcom: „Generalną próbę zalecano nam sporządzić w kostiumach, dla przekonania się, że Dwór ten nie jest tak *Straszny*, jak się wydaje.” Premiera 28 września 1865 roku stała się ponownym triumfem kompozytora. W głównych rolach wystąpił kwiat Teatru Wielkiego: Majeranowska, Dowiakowska, pani Hess, Dobrski, Szczepkowski, Troszel, Koehler, Kozieradzki. Wielu z tych artystów musiało wkrótce pożegnać się ze sceną.

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

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

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

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

Entuzjastyczne przyjęcie nowej opery zapowiadało pełne i trwałe powodzenie. Okazało się jednak, że władze, mimo podejrzliwości, która skłoniła je do zorganizowania generalnej próby w kostiumach i przy publiczności, nie doceniły patriotycznego oddziaływania nowej opery. Moniuszko opisał to z wyraźną zjadliwością w liście do Edwarda Ilcewicza: „Już więc po trzecim przedstawieniu *Strasznego dworu* i zwycięstwo stanowcze (...) Dobrski (wykonawca roli Stefana) był zachwycający! pieśń z kurantami starego zegara i prolog najwięcej się podobały. Orkiestra serdecznie mnie służyła. Köhler tylko na trzeci raz

zachrypl, że ledwo mówić mógł. Nowy mazur, rodzony Halkowego braciszek, ożywia czwarty akt, który w libretto bez życia wlecze się do wiadomego wszystkim od początku rozwiązania (...) Ja tu Tobie plotę bez związku o rzeczach, o których może i wiesz, jeżeli Cię obchodzą. Ale na wety zostawiłem, jak derwisz z tysiąca nocy: k r e m z p i e p r z e m. *Straszny dwór* zawieszony przez matkę naszą cenzurę. Nikt zgodnąć nie może, z jakiego powodu. Możesz sobie wyobrazić, jak mnie to niemiło."⁷⁾

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

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



Na pierwszym planie: Damazy - Krzysztof Marciniak, Skoluba - Tomasz Fitas, Miecznik - Andrzej Niemierowicz, Cześnikowa - Teresa May-Czyżowska

O prapremierze

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

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

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

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

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

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

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

przy śpiewającym chórze wdarła się na scenę, jednak odbyło się to już po śmierci Moniuszki.

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

Witold Rudziński

1985 (do programu Teatru Wielkiego w Łodzi)

- 1) List do Edwarda Ilcewicza z 17 września 1861r. Listy zebrane, nr 462.
- 2) Aleksander Poliński: *Stanisław Moniuszko*. Lwów-Warszawa, 1914.
- 3) Henryk Opieński: *Stanisław Moniuszko*. Lwów-Warszawa, 1924.
- 4) *Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego*.
- 5) Stanisław Niewiadomski. *Warszawa 1928*, s. 60.
- 6) (Oskar Kolberg:) *Moniuszko Stanisław*, hasło w *Encyklopedii Powszechnej Orgelbranda*, tom XVIII, Warszawa (1864).
- 7) List pisany po 7.X.1865. Listy zebrane, nr 591.



REALIZATORZY

Kierownictwo muzyczne	ALEKSANDER TRACZ
Inscenizacja i reżyseria	SŁAWOMIR ŻERDZICKI
Scenografia	LILIANA JANKOWSKA
Choreografia	ZBIGNIEW KILIŃSKI
Kierownictwo chóru	HENRYK KARPIŃSKI

Asystent reżysera	Maria Szczucka
Asystent choreografa	Jacek Miszczak
Asystenci scenografa	Jadwiga Misztur Bożena Smolec-Baszczyk
Dyrygenci chóru	Elżbieta Kwiecień Marek Jaszcak
Inspicjenci	Urszula Rybicka Zbigniew Pawelczyk
Pianiści korepetytorzy	Ewa Szpakowska Danuta Antoszevska Maria Czerkawska Nadieżda Pawlak Katarzyna Sajdak-Widera

Przerwa pierwsza - 15 minut

Przerwa druga - 20 minut



OBSADA

Miecznik

ZENON KOWALSKI
ANDRZEJ NIEMIEROWICZ

Hanna
córka Miecznika

ANNA JEREMUS
SYLWIA MASZEWSKA
KATARZYNA NOWAK-STAŃCZYK
DOROTA WÓJCIK

Jadwiga
córka Miecznika

MALGORZATA BOROWIK
AGNIESZKA MAKÓWKA

Damazy
totumfacki Miecznika

KRZYSZTOF MARCINIAK

Stefan
stolnikowicz

IRENEUSZ JAKUBOWSKI
ANDRZEJ M. JURKIEWICZ
DARIUSZ STACHURA

Zbigniew
stolnikowicz

KAZIMIERZ KOWALSKI
PIOTR NOWACKI
WŁODZIMIERZ ZALEWSKI

Cześnikowa
stryjenka Stefana i Zbigniewa

JOLANTA BIBEL
TERESA MAY-CZYŻOWSKA

Maciej
sługa Stefana i Zbigniewa

ZENON KOWALSKI
PRZEMYSŁAW REZNER

Skoluba
klucznik Miecznika

TOMASZ FITAS
ANDRZEJ MALINOWSKI

Marta
klucznica Stefana i Zbigniewa

MARIA BROJEK
SYLWIA NOWICKA

Grześ
parobczak

RYSZARD ADAMUS
KRZYSZTOF DYTUS

Stara niewiasta

RENATA DROZD
ALICJA JARZYŃSKA

CHÓR • BALET • ORKIESTRA

Dyrygent

LESŁAW SALACKI
ANDRZEJ STRASZYŃSKI
KAZIMIERZ WIENCEK
PIOTR WUJTEWICZ



Streszczenie libretta

AKT I

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

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

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

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

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

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



Streszczenie libretta

AKT II

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

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

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

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

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

Denerwującą atmosferę przerywa przybycie myśliwych z polowania. Stary klucznik Skołuba spiera się, czyj strzał powalił dzika. Do odyńca bowiem strzelał on i jacyś nieznajomi podążający w stronę Kalinowa. Byli to Stefan i Zbigniew, którzy jadąc do Miecznika trafili na teren polowania. Za chwilę wraz z Maciejem, serdecznie witani, wchodzą do sali.

Damazy rozumie, że młodzi rycerze mogą pokrzyżować jego małżeńskie plany i wraz ze Skołubą, który nie może przeboleć incydentu na polowaniu, postanawia zakpić z przybyłych gości.



Streszczenie libretta

AKT III

W starej, opuszczonej wieży zamkowej oraz w sąsiednich komnatach dworu Miecznika przygotowano nocleg dla przybyłych gości. Korzystając z ciemności nocy do sali wchodzi ukradkiem Damazy i chowa się w starym, zepsutym zegarze.

Po chwili, również niepostrzeżenie, wchodzi Hanna z Jadwigą i obie ukrywają się w ramach portretów prababek. Klucznik Skołuba przyprowadza do komnaty Macieja. Stary wiarus z duszą na ramieniu myśli o tym, że będzie musiał sam spędzić noc w pustej sali. Na dodatek Skołuba, życząc mu dobrej nocy, opowiada o strachach, jakie grasują w zamkowej wieży.

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

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

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

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

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



Streszczenie libretta

AKT IV

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

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

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

nazwały dwór w Kalinowie „straszonym dworem”.

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



PREMIERA 7 PAŹDZIERNIKA 1978r.
WZNOWIENIE 31 GRUDNIA 1985r.

Opracowanie programu - Ewa Juszyńska-Poradecka
Redakcja wznowienia - Agnieszka Smuga
Projekt graficzny i ilustracje - Krzysztof Lisowski
Zdjęcia - Chwałisław Zieliński

Wydawca - Teatr Wielki w Łodzi.
Wznowienie (1998r.). Nakład - 3.000 egz.
Druk - Drukarnia „Gutenberg”, tel. (0-42) 679-07-73



