

Msza

Igor Strawiński

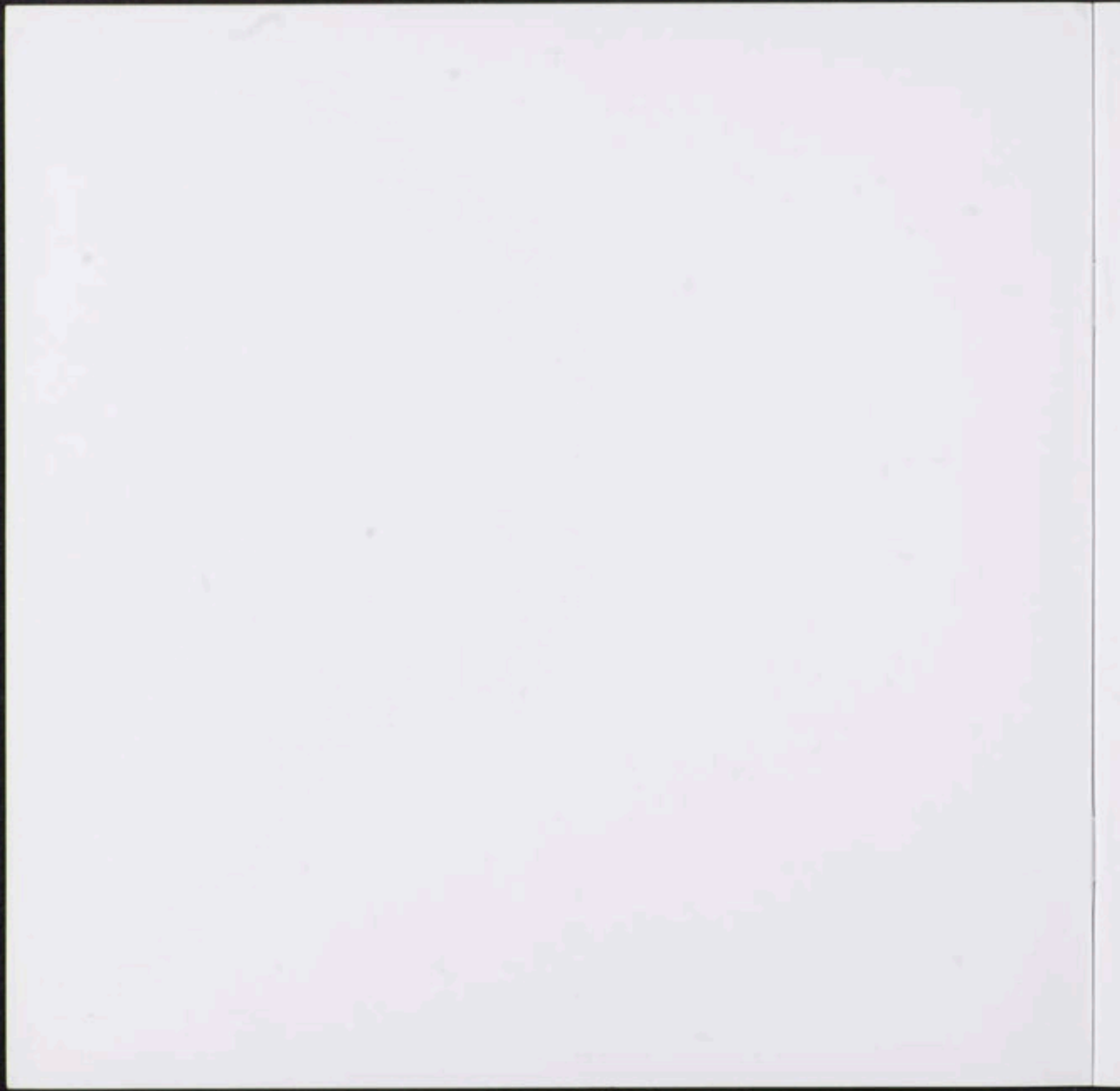


Król Edyp

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

Triada

Potop





**TEATR
WIELKI**

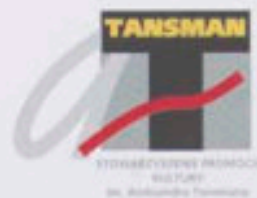
W Ł O D Z I

Dyrektor naczelny i artystyczny
Marcin KRZYŻANOWSKI

Plac Dąbrowskiego
90-249 Łódź
tel. (0-42) 633 99 60
fax (0-42) 631 95 52
e-mail: teatr@mm.com.pl



Jerzy Szkarady



Final 3. Międzynarodowego Festiwalu i Konkursu Indywidualności Muzycznych im. Aleksandra Tansmana w Łodzi



TRIADA

Igor Strawiński

POTOP

(The Flood)

KRÓL EDYP

(Oedipus Rex)

MSZA

(Mass)

REALIZATORZY



kierownictwo muzyczne
WOJCIECH MICHNIEWSKI



reżyseria
PIOTR ŁAZARKIEWICZ



scenografia
DOROTA KOŁODYŃSKA



choreografia
WOJCIECH MISIURO



kierownictwo chóru
Teatru Wielkiego w Łodzi
MAREK JASZCZAK



kierownictwo chóru „Polskie Słowiki”
WOJCIECH A. KROLOPP



światło
ANDRZEJ JEZIOREK

współpraca muzyczna
Bogdan Ołędzki

asystenci reżysera
Waldemar Stańczuk
Bartłomiej Majchrzak

asystenci scenografa
Bożena Smolec-Błaszczuk
Wanda Zalasa

asystent choreografa
Krzysztof Brodek

dyrygenci chóru
Teatru Wielkiego w Łodzi
Elżbieta Kwiecień
Marek Jaszczak

inspicjenci
Urszula Rybicka
Stanisław Krawiec
Zbigniew Pawełczyk

sufler
Dorota Zdolińska

pianiści korepetytorzy
Danuta Antoszevska
Maria Czerkawska
Nadieżda Pawlak
Ewa Szpakowska
Małgorzata Zajączkowska



Sacrum i ironia



W historii muzyki XX wieku niewielu jest kompozytorów, którzy tak łatwo rozstawali się z przyjętymi przez siebie dogmatami, w których twórczości można odnaleźć tak wiele nieoczekiwanych zwrotów, jak to ma miejsce w wypadku Igora Strawińskiego. Współcześni - a były to czasy autentycznej, zażartej dyskusji nad kierunkiem rozwoju muzyki - zarzucali mu oportunizm, zaprzędanie duszy "artystycznym menadżerom". Jeden z najwybitniejszych estetyków czasów awangardy, Theodor Adorno, w swojej książce "Filozofia nowej muzyki" przeciwstawił awangardzistę Schönberga "imperialistycznemu reakcjonście" Strawińskiemu. Tytuły rozdziałów poświęconych temu drugiemu mówią same za siebie: "Katarzynka zjawiskiem podstawowym", "Aspekt psychopatologiczny", "Spaczenie i prymitywizacja"... I jakież musiało być zdziwienie awangardowych dogmatyków, kiedy w latach pięćdziesiątych wyklety przez nich Strawiński przyjął stworzony przez Schönberga system dwunastotonowy i potrafił w wiarogodny sposób wtopić go w swoją estetykę (choćaby w "Potopie").

Z trzech prezentowanych w ramach jednego wieczoru utworów "Oedipus Rex" powstał w tak zwanym neoklasycznym okresie twórczości Strawińskiego, "Msza" - w latach czterdziestych, kiedy wyraźne stało się zainteresowanie kompozytora muzyką przedklasyczną, natomiast "Potop" - w początku lat sześćdziesiątych, kiedy Strawiński zwrócił się ku nowym, awangardowym systemom dźwiękowym. Różni je zastosowana technika kompozytorska, zróżnicowane są także tematy, odmienne jest też podejście twórcy do ich treści. Mają jednak pewien wspólny motyw: "Król Edyp" to mitologia zdemitologizowana, "Potop" to uczłowieczona wersja opowieści o Stworzeniu, "Msza" została pozbawiona wszelkiego nabożnego patosu. Dlaczego kompozytor dążył do takich paradoksów?

Jeżeli przyjrzymy się całej twórczości Strawińskiego, odkryjemy, że jednym z jej leitmotywów jest idea odsłaniania drugiej strony przyjętych kulturowo stereotypów, rzucania nowego światła na zastane prawdy. To idea pokrewna pomysłom kubistów i surrealistów. Muzyka, z jej skostniałym i skonwencjonalizowanym językiem, prowokowała do takiego nowego spojrzenia.

Dzieła muzyczne powstałe między siedemnastym a dziewiętnastym wiekiem są w warstwie znaczeń, napięć emocjonalnych, afektów zrozumiałe dla każdego słuchacza wychowanego w kulturze europejskiej. Choć możemy nie zdawać sobie z tego sprawy, instynktownie wyczuwamy, że w kadencji kończącej utwór po dominancie nastąpi tonika - tak jak po pytaniu następuje odpowiedź. Jeżeli kompozytor chciał wprowadzić smutny nastrój - najczęściej używał tonacji molowej, jeżeli chciał rozweselić słuchaczy - wprowadzał tonację durową, operował chromatyką, niższym spektrum brzmieniowym. Były to niezwykle wygodne narzędzia, pozwalające budować czytelne struktury muzyczne. W pewnym momencie przestały jednak kompozytorom wystarczać. Pod koniec dziewiętnastego wieku, kiedy okazało się, że pewnych stanów emocjonalnych nie daje się odmalować na czarno-biało, kiedy filozofowie tacy jak Nietzsche czy odkryty wówczas Schopenhauer poddali w wątpliwość prawdziwość uznawanej wówczas etyki, w istniejącym systemie muzycznym zabrakło środków pozwalających na wyrażenie tych nowych idei. W sztukach plastycznych zaczęto poszukiwać nowych technik malarskich, oddalających się od realizmu; w teatrze pojawiła się tendencja wiernego odzwierciedlenia ludzkiej psychiki; w muzyce zerwano z systemem tonalnym.



Wśród ówczesnych awangardzistów zarysowały się dwie podstawowe koncepcje. Jedni twierdzili, że stary, anachroniczny system musi zostać zastąpiony przez całkowicie nowy, oparty na nowej logice konstruowania materii dźwiękowej. Tak zrodziła się dodekafonia - technika kompozytorska, której podstawowym celem było zlikwidowanie centrum brzmieniowego w utworze. Powstawała muzyka, w której słuchacz nie otrzymywał prostych, czytelnych komunikatów. Przyzwyczajony do starego porządku, czuł się zagubiony w przestrzeni muzycznej bez melodii, współbrzmienia i czytelnego rytmu.

Drugi kierunek myślenia o budowaniu systemu dźwiękowego reprezentowały koncepcje tych kompozytorów, którzy starą tonalność postanowili zastępować nową; zaczęły się poszukiwania w skalach modalnych - a więc takich, na jakich do dziś opiera się muzyka ludowa, a których geneza jest średniowieczna; zwrócono oczy w kierunku muzyki tworzonej poza Europą - w Azji i Afryce, zaczęto wreszcie tworzyć własne, autorskie systemy; na takich swoją twórczość opierali m.in. Bartók i Skriabin.

Strawiński tworzył muzykę odwołującą się do tradycji, w związku z czym potrzebował systemu tonalnego jako punktu odniesienia, jako szkieletu, na którym budował nowe jakości. Traktował jednak prawa tonalności jako plastyczne tworzywo, którego elementy można łączyć w dowolnych konfiguracjach i elastycznie zmieniać. Tak konstruowana muzyka miała charakter politonalny - nałożone na siebie dwie (lub więcej) warstwy brzmieniowe w różnych tonacjach wywoływały u słuchacza z jednej strony wrażenie obcowania z czymś znanym, z drugiej - daleko idącej transformacji tego "znanego", rozstrojenia. Konwencja była rozbijana w sposób groteskowy, wynaturzony, jak w krzywym zwierciadle. Wrażenie potęgował rytm, który w muzyce Strawińskiego w przeważającej części ma charakter motoryczny, perkusyjny, a przy tym pozbawiony jest regularnych podziałów metrycznych.

Kategoria ironii tragicznej jest jednym z najistotniejszych kluczy do interpretacji przypowieści o "biednym królu Edypie".

Przedziwne typy wypreparował Jean Cocteau z dramatu Sofoklesa. Opowiada nam historię mityczną, zatem świętą, a my nie odnajdujemy w niej spiżowych herosów, tylko ludzi skomplikowanych, miotanych zrzędzeniami fatum, namiętnościami, własną głupotą i krótkowzrocznością. Pochylamy się nad tymi koronowanymi głowami z litością, współczuciem i rozbawieniem. Postaci są groteskowe jak marionetki, ich ludzkie cechy zostają wyolbrzymione do nienaturalnych rozmiarów. Strawińskiego pociągały takie charaktery i "Król Edyp" nie jest tego pierwszym świadectwem. Już "Historia żołnierza" i "Pietruszka" opowiadają o podobnych postaciach.

Język muzyczny użyty przez Strawińskiego ma spotęgować to wrażenie. Jeżeli bowiem charakter postaci podkreślimy dodatkowo, stawiając jej partię w kontraście tonalnym wobec orkiestry, w stanie permanentnego nieprzystosowania, to komizm tego dysonansu zaczyna nabierać głębszego sensu psychologicznego. Istnieje wiele utartych sposobów charakteryzacji postaci operowych i Strawiński korzysta z nich - król Edyp śpiewa wysokim, jakby wyciągniętym trochę powyżej skali głosem tenorowym, podobnie jak postaci tragikomiczne włoskiej opera buffa; jego pycha i przechwalanie się zostaje podkreślone nadmierną wirtuozerią w kształtowaniu linii melodycznej.



Terezjasz jako mędrzec zostaje obdarzony głosem basowym, jego śpiew opiera się na przebiegach o ustabilizowanej rytmice i mało rozwiniętej melodii. Mimo że Strawiński traktuje użyte przez siebie środki z przymrużeniem oka, to nie służą one do ośmieszenia postaci czy rozgrywającego się dramatu. Komizm, groteska mają tu charakter uświęcony.

Podobnie w „Potopie”, do którego libretto zostało skompilowane z fragmentów „Genesis” i piętnastowiecznych angielskich *miracle plays*, a więc odpustowych misterii o ludowym charakterze. Taki kontrast dał kompozytorowi możliwość bardzo jaskrawego zestawienia ze sobą pierwiastków - ludzkiego i boskiego. Scena Katastrofy - „The Bomb” - jak ją określił Strawiński, czyniąc aluzję do innego nieszczęścia, jakie ludzie sami sprowadzili sobie na własne głowy już w dwudziestym wieku - nabiera znacznie bardziej sugestywnego, zobiektywizowanego charakteru, kiedy następuje po klótni Noego z małżonką, czy dziecinnej wyliczance zwierząt wchodzących na pokład Arki (takie dziecinne wyliczanki są jednym z bardziej charakterystycznych, pierwotnych motywów, które można odnaleźć niemal we wszystkich świętych pismach).

„Msza” - utwór z całą pewnością wypływający z wewnętrznej potrzeby religijnej Strawińskiego, także jest wyrazem eklektyzmu filozoficznego twórcy, poszukiwań metafizycznych niezależnych od rozgraniczeń między wyznaniem. Dzieło o przeznaczeniu liturgicznym, spełniające kryteria obrządku katolickiego, zostało napisane przez kompozytora przyznającego się do korzeni prawosławnych. Nie jest to ewenement - Bach, będąc protestantem, również pisał katolicką muzykę liturgiczną.

Strawiński w swoich poszukiwaniach przeszedł ponad tradycją muzyki religijnej tworzonej od XVII stulecia. Zignorował dokonania kompozytorów klasycznych i wrócił do prawie nienaruszonej postaci języka muzycznego epoki ars antiqua, ars nova i renesansu. Takie nawiązanie dało mu możliwość narzucenia sobie ograniczeń twórczych, których nie dałoby mu przyjęcie stylu późniejszych epok.

Mentalność kompozytora przedklasycznego znacznie różniła się od światopoglądu artystów XVIII i XIX wieku. Twórca renesansowy był przede wszystkim sługą bożym, a w drugiej kolejności rzemieślnikiem. Strawiński w stworzonej przez siebie „Mszy” pozwolił sobie jedynie na drobny retusz oryginalnej techniki kompozytorskiej. Zastosował środki, które zdawały się nie naruszać delikatnej tkanki archaicznego tworzywa. Kontrapunkt - a więc relacje między poszczególnymi głosami - podporządkowane zostały niezakłóconemu przekazowi słownemu. Elementy politonalności zostały tak wprowadzone, że zamiast tworzyć wrażenie niepokoju i dysonansu, jedynie schładzają wewnętrzne napięcia harmoniczne. Skromność, pokora i rezygnacja z indywidualum musiały wydać się Strawińskiemu właściwe dla kontemplacji religijnej.

Strawiński od samego początku - od „Święta wiosny” i „Pietruszki” - sytuował się poza obowiązującymi trendami, czerpiąc do woli z wszystkich dostępnych mu konwencji, odnosząc się do nich na swój własny sposób. Analizowanie jego twórczości jest zapewne ogromną przyjemnością dla muzycznego erudyty, gdyż nie ma w muzyce Strawińskiego elementów, które nie pozostawałyby w dialogu z zastanym światem muzycznym. Właśnie sposób prowadzenia tej artystycznej dyskusji jest tym, co w dziełach Strawińskiego indywidualne i oryginalne.

Igor Strawiński (1882 - 1971)



Współczesna epoka daje nam właśnie przykład kultury muzycznej, w której ztraca się z dnia na dzień zmysł ciągłości i poczucie wspólnoty. Kaprys jednostkowy i anarchia umysłowa (...) izolują artystę od jego bliźnich i skazują go na ukazywanie się oczom publiczności w charakterze potwora oryginalności (...). Dobrowolnie czy nie, artysta współczesny uwikłał się w tę piekielną intrygę. Są naiwni, którzy cieszą się z tego stanu rzeczy. Są zbrodniarze, którzy go pochwalają. Nielicznych tylko przeraża samotność, która ich zmusza do cofnięcia się w głąb siebie samych, gdy wszystko zaprasza ich do wyjścia na zewnątrz. Uniwersalizm, którego dobrodziejstwa tracimy z każdym dniem, jest czymś zupełnie innym niż kosmopolityzm, który zaczyna nas zdobywać. Uniwersalizm zakłada obfitość kultury wszędzie rozpowszechnianej i przekazywanej, podczas gdy kosmopolityzm nie przewiduje ani działania, ani teorii, i pociąga za sobą obojętną bierność jałowego eklektyzmu.

Nieodzownym warunkiem uniwersalizmu jest poddanie się ustalonemu porządkowi. I jego racje są przekonujące. Poddajemy się temu porządkowi bądź z miłości, bądź kierowani rozumą. W jednym i drugim przypadku dobrodziejstwa poddania się nie dają na siebie czekać.

Zrobiono ze mnie rewolucjonistę wbrew mojej woli. [...] Trzeba strzec się przed nadużyciami tych, którzy przypisują wam nie wasze intencje.

(...) Jeśli wystarcza zerwać z jakimś zwyczajem, aby zasłużyć na miano rewolucjonisty, to każdy muzyk, który ma coś do powiedzenia i który wyłamuje się, że tak powiem, z ustalonej konwencji, powinien by uchodzić za rewolucyjnego. Po co wsadzać do słownika sztuk pięknych ten wieloznaczny termin, który oznacza po prostu stan zamieszania i przemocy, skoro jest tyle odpowiedniejszych słów na oznaczenie oryginalności?

Prawdę mówiąc, byłbym mocno zakłopotany, gdyby mi przyszło podać wam choć jeden fakt z historii sztuki, który można by uznać za rewolucyjny. Sztuka jest z istoty swej konstruktywna. Rewolucja zaś zakłada złamanie równowagi. Kto mówi rewolucja, mówi tym samym - chwilowy chaos. Otóż sztuka jest przeciwieństwem chaosu. Nie pogrąża się w chaos bez natychmiastowego poczucia zagrożenia zarówno w swych poczynaniach, jak i w samym swym istnieniu.

IGOR STRAWIŃSKI, *Poetyka muzyczna*

Dzieła Igora Strawieńskiego (wybór)

MUZYKA INSTRUMENTALNA

na fortepian

- *Piano-Rag Music*, 1919
- *Tango*, 1940
- *Polka cyrkowa*, 1942

na zespół kameralny

- *Trzy utwory na kwartet smyczkowy*, 1914
- *Ragtime na 11 instrumentów*, 1918
- *Oktet na flet, klarnet, 2 fagoty, 2 trąbki i 2 puzony*, 1922 - 23
- *Duo koncertujące na skrzypce i fortepian*, 1931-32
- *Koncert na dwa fortepiany*, 1931 - 35
- *Septet na klarnet, fagot, waltornię, skrzypce, altówkę, wiolonczelę i fortepian*, 1952 - 53

na instrument solo i orkiestrę

- *Koncert na fortepian z towarzyszeniem orkiestry dętej*, 1923 - 24
- *Koncert in D na skrzypce i orkiestrę*, 1931
- *Movements na fortepian i orkiestrę*, 1958 - 59

na orkiestrę

- *Scherzo fantastyczne op. 3*, 1907 - 8
- *Sztuczne ognie fantazja op. 4*, 1908
- *Pieśń słowika poemat symfoniczny*, 1917
- *Symfonie instrumentów dętych*, 1919 - 20
- *Koncert in Es (Koncert „Dumbarton Oaks”) na orkiestrę kameralną*, 1937 - 38
- *Symfonia in C*, 1938 - 40
- *Symfonia w trzech częściach*, 1942 - 45
- *Hebanowy koncert*, 1945

MUZYKA WOKALNO - INSTRUMENTALNA

na głos z fortepianem

- *Cztery pieśni rosyjskie (Kaczor, Wylicznika-Zapiewnaja, Pieśń nad misą-Podbludnaja, Sekciarska; lud. ros.)* 1918 - 19

na głos solo z zespołem kameralnym

- *Trzy pieśni do słów Williama Szekspira (Music to hear, Full fadom five, When Daisies pied)* na mezzosopran, flet, klarnet i altówkę, 1953
- *In memoriam Dylan Thomas* (ang., D.Thomas) na tenor, kwartet smyczkowy i 4 puzony, 1954
- *Elegia dla J.F.K.* (ang., W.H.Auden) na baryton, 2 klarnety i klarnet altowy, 1964

na głos solo z orkiestrą

- *Faun i pasterka op. 2 (Pasterka, Faun, Rzeka; ros., A.Puszkina) suita* na mezzosopran i orkiestrę, 1905 - 6
- *Abraham i Izaak* (hebr., Genesis) ballada na baryton i orkiestrę kameralną, 1962-63

na chór

- z fortepianem

- *Pieśni nad misą*, 1954

- z zespołem kameralnym

- *Msza na chór mieszany i podwójny kwintet instrumentów dętych*, 1944 - 1948



- Pieśni nad miłą na chór żeński i 4 waltornie, 1954
- Introitus (łac.) ku pamięci T.S.Eliota, 1965

- z orkiestrą

- Gwiazdolicy (ros. K.Balmont) kantata na chór męski i orkiestrę, 1911 - 1912
- Symfonia psalmów (łac., Wulgata) 1930
- Gwiazdzisty sztandar (Star-Spangled Banner, hymn Stanów Zjednoczonych) opracowanie I.S. na chór mieszany i orkiestrę, 1941
- Babel (ang., Księgi Mojżeszowe) kantata na chór męski i orkiestrę, z lektorem, 1944
- J.S.Bach: Wariacje choralowe na temat kolędy „Vom Himmel hoch, da komm ich her” opracowanie I.S. na chór i orkiestrę, 1955 - 1956

NA GŁOSY SOLOWE I CHÓR

- z zespołem kameralnym

- Kantata (ang., anonim.) na sopran, tenor i mały zespół instrumentalny: 2 flety, obój, róg angielski i wiolonczelę 1951 - 1952

- z orkiestrą

- Canticum sacrum ad honorem sancti Marci nominis (łac., Wulgata) na tenor, baryton, chór i orkiestrę, 1955 - 1956
- Threni, id est Lamentationes Jeremiae Prophetiae (łac., Wulgata) dla solistów, chóru i orkiestry, 1957 - 1958
- Kazanie, opowieść i modlitwa (A.Sermon, a Narrative and a Prayer, ang.) kantata na alt, tenor, lekora, chór i orkiestrę, 1960 - 1961
- Requiem Canticles (łac.) na kontralt i baryton solo, chór i orkiestrę kameralną, 1965 - 1966

MUZYKA SCENICZNA

- Ognisty ptak (Żar-Ptlica); scenariusz M.Fokin) baśń-balet w 2 obrazach, 1909 - 1910
- Pietruszka (scenariusz I.Strawiński, A.Benois) zabawne sceny w 4 obrazach, 1910 - 1911
- Święto wiosny (Wiesna swiaszczennaja; scenariusz I.Strawiński, M.Roerich) obrazy pogańskiej Rusi w 2 częściach, 1910 - 1913
- Słowik (I.Strawiński, S.Mitusow według Ch.Andersena) baśń liryczna w 3 aktach, 1908 - 1914
- Baśń o Lisie, Kogucie, Kocie i Baranie (Lis, I.Strawiński według A.Afanasiewa) wesole przedstawienie ze śpiewem i muzyką, 1915 - 1916
- Historia żołnierza (Ch.Ramuz wg A.Afanasiewa) baśń czytana, grana i tańczona w 2 częściach, 1917 - 1918
- Pulcinella balet ze śpiewem w 1 akcie na podstawie tematów, fragmentów i utworów G.Pergolesiego, 1919 - 1920
- Mawra (B.Kochino według A.Puszkina Domek w Koloimnej) opera komiczna w 1 akcie, 1921 - 1922
- Wesele (lud. ros.) rosyjskie sceny choreograficzne ze śpiewami muzyką, 1914 - 1923
- Oedipus Rex (I.Strawiński, J.Cocteau według Sofoklesa; łac. J.Daniélou) opera - oratorium w 2 aktach, 1926 - 1927
- Apollo Musagetes balet w 2 obrazach na orkiestrę smyczkową, 1927 - 1928
- Pocałunek wieszczki (I.Strawiński według Ch.Andersena) balet alegoryczny w 4 obrazach, 1928
- Persefona (A.Gide) melodramat w 3 częściach, 1933 - 1934
- Gra w karty (I.Strawiński, M.Matajew) balet w 3 rozdaniach, 1936
- Pietruszka dla zmniejszonej orkiestry, 1946
- Orfeusz (I.Strawiński) balet w 3 scenach, 1946 - 1947
- Żywoć rozpustnika (The Rake's Progress; W.H.Auden, Ch.Kallman) opera w 3 aktach, 1948 - 1951
- Agon balet w 3 częściach, 1953 - 1957
- Potop (łac. Stary Testament, ang R.Craft według misteriiów średniowiecznych) przedstawienie muzyczne dla lektorów, solistów, chóru, orkiestry i tancerzy, 1961 - 1962

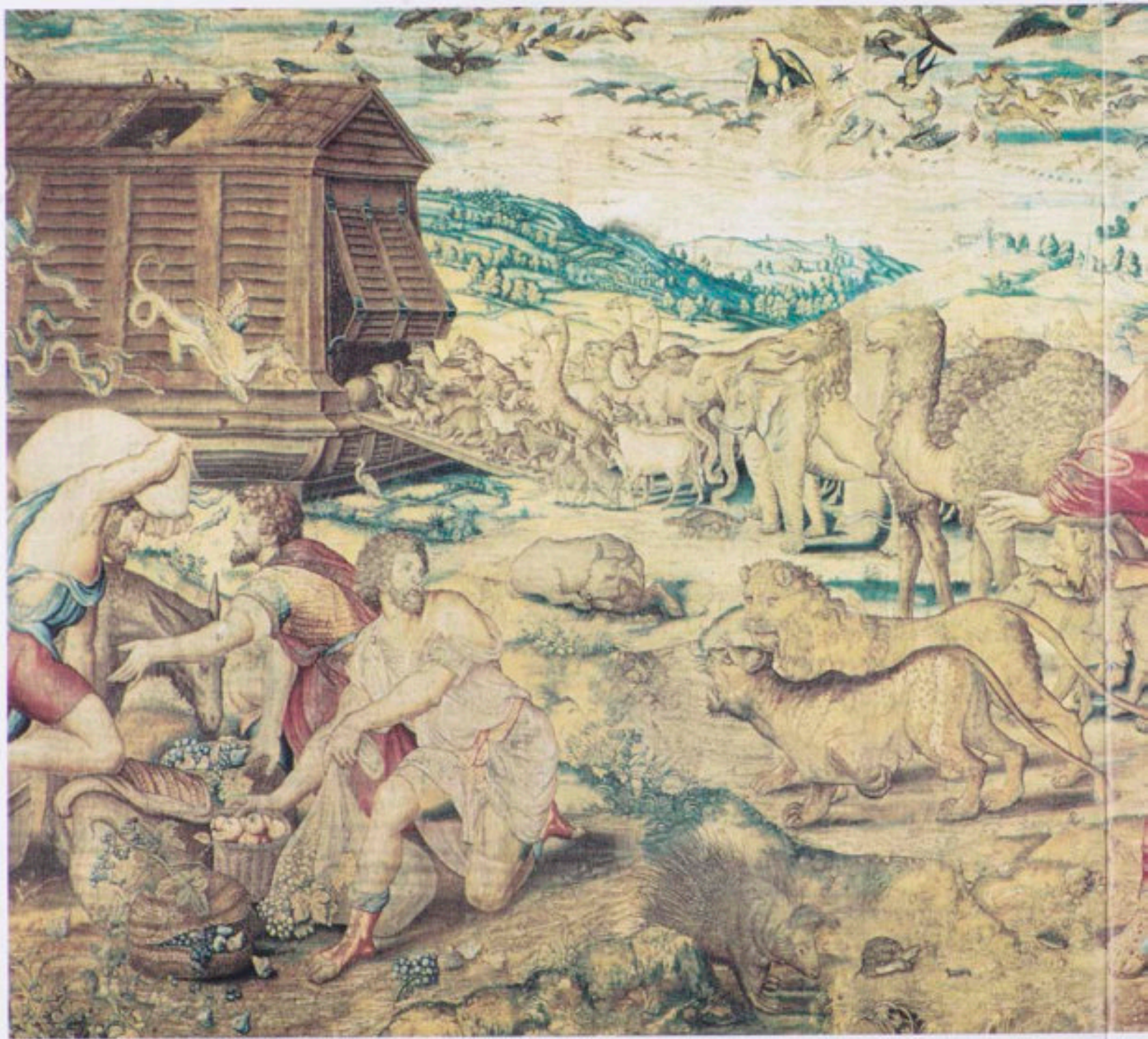
II III inv. A V

T. solo
Chorus
Tutti

Gloria in excelsis deo, Gloria in excelsis deo, in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Gloria in excelsis deo, Gloria in excelsis deo, in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Gloria in excelsis deo, Gloria in excelsis deo, in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Gloria in excelsis deo, Gloria in excelsis deo, in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Gloria in excelsis deo, Gloria in excelsis deo, in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Gloria in excelsis deo, Gloria in excelsis deo, in terra pax hominibus bonae voluntatis.





WEJŚCIE ZWIERZĄT DO ARKI
Arras z kolekcji króla Zygmunta Augusta

POTOP (The Flood)

widowisko muzyczne

Tekst „Potopu”, wybrany i ułożony przez Roberta Craffa, został zaczerpnięty z Księgi Rodzaju i cyklów misteryjnych z Chesteru i Yorku, powstałych w latach 1430 - 1500.
Z angielskiego przełożył Piotr Bikont.
Adaptacja i regreżiwa: przekład: Piotr Łazakiewicz, Wojciech Michniewski

Lucyfer, Szatan - tenor
Bóg - dwa basy
chór - soprań, alty, tenory
role mówione
Noe
Żona Noego
Synowie Noego
Narrator
Prezenter

Obsada

Lucyfer, później Szatan
PIOTR ŁYKOWSKI*

Bóg I
PIOTR MICIŃSKI

Bóg II
TOMASZ RAKOCZ

Noe
IRENEUSZ KASKIEWICZ*

Żona Noego
ELŻBIETA BIELSKA-GRACZYK*

Syn Noego
BŁAŻEJ PESZEK*

Narrator
DANIEL OLBRYCHSKI*

Prezenter
MARIUSZ JAKUS*

CHÓR • BALET • ORKIESTRA

dyrygent
WOJCIECH MICHNIEWSKI

Partię chóru z łaciny przełożyła Ewa Ligocka
(tekst wykorzystany na tablicy świetlnej).

* - gościnnie

Potop (libretto)

PRELUDIUM

CHÓR

Ciebie, Boże, Ciebie, Boże stawimy.
W Ciebie, Panie, wierzymy.
Ciebie, wiecznego Ojca, wielbi cała ziemia.
Tobie wszyscy aniołowie,
Tobie niebiosa i wszystkie moce,
Tobie Cherubin i Serafin
Nieprzerwanym głosem wołają:
Święty, święty, święty Pan Bóg Zastępów.
Pełne są niebiosa i ziemia majestatu,
chwały Twojej.

NARRATOR

I rzekł Bóg: "Niechaj zbiorą się wody spod nieba
w jedno miejsce i niech ukazuje się powierzchnia
sucha".
A gdy tak się stało, Bóg nazwał tę suchą po-
wierzchnię ziemią, a zbiornisko wód nazwał
morzem.

Bóg widząc, że były dobre, rzekł: "Niechaj zie-
mia wyda rośliny zielone; trawy dające nasiona,
drzewa owocowe rodzące na ziemi według swe-
go gatunku owoce, w których są nasiona."

I stało się tak. Potem Bóg rzekł: "Niechaj się
zaroją wody od roju istot żywych"... Tak stworzył
Bóg wielkie potwory morskie i wszelkiego rodza-
ju istoty żywe, i pobłogosławił je tymi słowami:
"Bądźcie płodne i mnożcie się, abyście zapeł-
niały wody morskie"... Potem Bóg rzekł: "Nie-
chaj ziemia wyda istoty żywe według ich rodza-
jów"... A wreszcie rzekł Bóg: "Uczyńmy człowie-
ka na Nasz obraz"...

BÓG

Stworzę bestię doskonałą,
Na podobieństwo moje,
Niech mnie otoczy czcią i chwałą.
Przekażę tobie życia tochnienie,
I z kobietą zaraz cię ożenię.
Każdemu z was duszę daję w darze;
Adam i Ewa niech trwają w parze.

NARRATOR

Ale Bóg stworzył też potęgę drugą po Sobie,

Lucyfera, syna poranka, którego własna duma
pozbawi Niebios i który z żądzny odwetu zdradzi
matkę rodzaju ludzkiego.

BÓG

Czynię cię panem, lustrem mojej mocy,
Imię twe Lucyfer, czyli Światło nocy.

NARRATOR

Lecz Lucyfer był próżny, Lucyfer był dumny,
Lucyfer był ambitny.

LUCYFER

Jasnym promieniem ma światłość płonie,
W świetle tym stoję, niczym pan w koronie.
Piękniejszy jestem od anioła.
Któż się mej mocy oprzeć zdoła?
Będę najwyższy w Niebiosach!
Och! Tam do licha! Lecę w dół!
Precz, precz, płonę! Pali!
Żar, żar, żar!

NARRATOR

I teraz Szatan (już nie Lucyfer) smaży się w ogniu,
buchając płomieniem żądzny ODWETU.

SZATAN

Bóg stworzył świat dla miłości
I dla miłości człowieka
(i tego mu zazdrosczy).
Zdrada się we mnie budzi,
Zabiorę mu jego ludzi.
Do Raju więc...!

MELODRAMA

NARRATOR

W przebraniu węża pomknął zły duch.

SZATAN

Ewa! Ewa!

EWA

Ktoś tu jest!

SZATAN

Ja, twój druh.

NARRATOR

...I zrečný wąż oszukał Ewę, i Ewa dała owoc
zakazany swemu mężowi, a on zjadł. Ale Bóg



ARKA NOEGO

Kodeks Beza, połowa X w.

wiedział, że wąż omamił Ewę, i rzucił klątwę na
węża, i przeklął ziemię Adama i Ewy. I Pan Bóg
wyrzucił ich z Raju.

BÓG

Ja, Bóg, co świata jest przyczyną,
Widzę, że ludzie myślą, czynem,
Pławią się w grzechu.
Ludzi, zwierzęta, i wszelkie ptaki -
Zaraz wszystko wymiotę z powierzchni ziemi:
Bo mnie wstydem i żalem przepelnia twój taki.
I zło niech na zawsze przestanie się plenić.

Noe, mój sługo wierny,
Widzę, że człowiek z ciebie dzielny.
Zbuduj statek obszerny
Z drewna jak się patrzy.

NOE

Łaski, mój Panie!
Co to wszystko znaczy?

BÓG

Noe, zaraz bierz w swe ręce sprawy,
Chociaż ja wiem, że brak ci wprawy.

NOE

Łaski, mój Panie! Racz zwrócić uwagę,
Na moją starą i zmęczoną postać.
Skąd mam wziąć siły, wigor i odwagę,
Aby takiemu przedsięwzięciu sprostać?

BÓG

Zaufaj mi, ja dam ci zdrowie
I siłę w sercu i rozum w głowie.
A grzeszną ludzkość woda pochłonie.

NOE

Niechaj wolę Twą, Panie, ziści moc zaklęcia,
Bo o budowie statków ja nie mam pojęcia.

BÓG

Noe, to ja poprowadzę twą rękę.
Zginie świat cały, lecz ty jeden będziesz
ocalony;
A wraz z tobą twa żona, trzech synów oraz ich
żony.

NOE

Wypełnię wnet rozkazy Twe.

BUDOWA ARKI

(scena baletowa)

KATALOG ZWIERZĄT

NOE

Biorę, tak jak Pan mi każe,
Zwierząt po jednej parze
Z każdej odmiany.

PREZENTER

Oto żyrafy i pawiany,
Woły, barany, cielęta,
Świnie i inne bydła.

Osy, wielbłądy, konie,
Jelenie, samy, słonie,
A to jeszcze nie koniec.

Dalej są psy i koty,
Kuny, lisy, jenoty,
Kogut i bażant złoty.

Niedźwiedzie, wilki, lamy,
Małpy, lwy, hipopotamy,

Moc zwierza tutaj mamy.

Futro zjeżył kocur bury,
Bo tu myszy, a tam szczury -
Towarzystwo doskonałe.

Ptaki duże oraz małe...
Smukłe czaple, tłuste kwoki,
Nur, łabędzie, pawie, sroki.

Kruki, wrony, wróble, szpaczki,
Dzikie gęsi, dzikie kaczki,
Gile, kawki, czyżyki.

Gołębie, pasikoniki,
Orzeł, kormoran, mewa
I wszystko inne, co śpiewa.

KOMEDIA

(Noe i jego żona)

NOE

Wchodźże już, żono, po co zwiekasz?
Czy ty się na dnie lec nie lękasz?

ZONA NOEGO

Nie pójde za nic, próżno kwękasz.

NOE (na stronie)

Krnąbrnym stworzeniem jest kobita,
Jak osioł sztywne ma kopyta.
I mnie to właśnie dziś spotyka.
Na świadków biorę wszystkich was.
(krzyczy)

Wiaźże, do kroćsetnego byka!

ZONA NOEGO

Nie wejdę tam i wcale nie utonę.
Wiosłuj, mój Noe, "ratuj się",
Lecz znajdź sobie nową żonę.
(odchodzi)

SYNOWIE NOEGO

Potop się zbliża bez litości,
Nadchodzi kres całej ludzkości.
Matko, błagamy wszyscy trzej,
Przed burzą wejść na Arkę chciej.

(Żona Noego wchodzi do Arki)

NOE

Witaj, żono, serce moje!

ZONA NOEGO

A ty, mężu, masz za swoje!
(bije go po uszach)

NOE (rozglądając się dokoła)

Ziemia pogrążyła się w potopie.

POTOP

(scena baletowa)

TĘCZOWE PRZYMIERZE

BÓG

Dziś przymierze, Noe, zawieram z tobą,
I z twych potomków każdą osobą.

NOE

Synowie i synowe me,
Pomnóżcie płodnie ludzki ród,
Niech wasze wnuki łączą się
I społem chwalą boski cud.
Niech mnoży się i zwierz i ptak,
Niech cały świat się zacznie znów.

SZATAN

Pierworodny grzech na Adama legł sumieniu,
Skazał ludzi na żywot w potępieniu.
Ale dziś słone potopu odmetry
I krwi Chrystusa przelanej dar święty
Wnet zmyją te straszne winy.

NARRATOR

Po czym Bóg pobłogosławił Noego i jego synów,
mówiąc do nich: "Bądźcie płodni i mnożcie się,
abyście zaludnili ziemię".

CHÓR

Święty, święty, święty, święty,
Święty Pan Bóg Zastępów.
Pełne są niebiosa i ziemia majestatu,
chwaly Twojej.
Święty, święty, święty Pan Bóg Zastępów.
Tobie Cherubin i Serafin
Nieprzerwanym głosem wołają.
Tobie niebiosa i wszystkie moce,
Ciebie, wiecznego Ojca, wielbi cała ziemia.
Ciebie Boże, Ciebie Boże...



POTOP
Afryka Północna lub Hiszpania (?), VII w.

14 czerwca 1962, w przeddzień osiemdziesięciolecia urodzin Mistrza, stacje telewizyjne Columbia Broadcasting System nadały jego pierwszy utwór pomyślany i napisany specjalnie dla telewizji. Utwór ten zamówiła u Strawińskiego amerykańska telewizja dla „tańczonego dramatu” *Noah and the flood*, z choreografią George’a Balanchine’a. Strawiński jednak wolał nazwać swe dzieło *The Flood (Potop)*, określając je jako „alegorię biblijną opartą na historii Noego i Arki”. On sam wyjaśnia przyczyny, dla których usunął imię Noego z tytułu dzieła: „Bowiem Noe to już tylko historia. Jako autentyczny przedpotopowiec stanowi nie lada atrakcję, ale jest to atrakcja drugorzędna. I nawet jako... drugi Adam, «figura»... Chrystusa w Starym Testamencie, ma mniejszą wagę niż Wieczna Katastrofa. *Potop* to także - Bomba”. Chodzi oczywiście o bombę atomową. *Mutatis mutandis*, Strawiński raz jeszcze, jak to uczynił już w *Święcie wiosny*, zwraca się do prastarych symboli, by przedstawić najtragiczniej aktualne motywy rzeczywistości zagrażającej dzisiejszej ludzkości jak absolutnie katastroficzny miecz Damoklesa. Ta wykładnia alegoryczna nie pozostawia żadnych wątpliwości co do zamysłu i zamierzeń kompozytora. Można by, nie bojąc się użycia wytartych komunałów, powiedzieć, że Strawiński pomyślał *Potop* jako prawdziwe orędzie pokoju do ludzkości, które byłoby bezpośrednio zrozumiałe dla najszerszych mas publiczności, jakie można sobie dzisiaj wyobrazić. Sam kompozytor jest skromniejszy, gdyż twierdzi, że za cenę ciężkiej pracy usiłował „uczynić *Potop*, jako muzykę, bardzo prostym”, ponieważ utwór został zamówiony bądź co bądź przez telewizję, a on nie był w stanie „odnieść się do tego zamówienia cynicznie”. Pisząc swój utwór, pamiętał o wymaganiach telewizyjnych także w tym znaczeniu, że wzrokowy i muzyczny zakrój czasowy zależy od szybkiego następstwa obrazów telewizyjnych. Strawiński wypowiedział nawet hipotezę, że przystępność, do jakiej zmierzał z uwagi na telewizję, zdoła może uczynić *Potop* pierwszym utworem seryjnym, zdolnym zyskać prawdziwą popularność u szerokiej i niewtajemniczonej publiczności - prawie jak *Piotruś i Wilki*. Nie wiemy, czy Strawiński wypowiedział tę optymistyczną hipotezę żartem, czy wyraził w niej rzeczywistą nadzieję. Fakt, że ani pierwsze wykonanie telewizyjne, ani pierwsze przedstawienie teatralne utworu nie miało powodzenia, które mogłoby budzić takie nadzieje. Przeciwnie, wykonanie telewizyjne nadane przez Columbia Broadcasting System poniosło głośnie fiasko, a pierwsze przedstawienie sceniczne, dane przez Hamburgską Operę Państwową i powtórzone następnie wiosną 1963 roku na festiwalu w Zagrzebiu oraz w La Scali w Mediolanie, odniosło we wszystkich trzech miastach tylko słaby i niejednomyślny succès d’estime. W każdym z wypadków sporą część odpowiedzialności za negatywne reakcje publiczności można przypisać czynnikom nie związanym z wykonaniem muzycznym, a tym bardziej z substancją samej muzyki. Co się tyczy wykonania telewizyjnego, musimy przypomnieć, że klasa i brawura George’a Balanchine’a jako choreografa (udział tańca jest w tym dziele istotny) nie zdołały naprawić błędów niewłaściwej reżyserii telewizyjnej i samej ogólnej koncepcji transmisji, opłaconej przez wytwórcę szamponów i upstrzonej reklamowymi obrazami i napisami. Także hamburskie przedstawienie, aczkolwiek o wiele godniejsze i powierzone reżyserowi o takim prestiżu, jak Günther Rennert, dawało powody do istotnych zastrzeżeń tak dalece, że sam Strawiński nad nim ubolewał, mówiąc nam prywatnie między innymi, że wystawienie Rennerta było „zbyt operowe” dla tego utworu, który „absolutnie nie chce być operą”. Strawiński pomyślał go jako musical, jako „utwór o charakterze tanecznym, historię opowiadaną tak za pomocą tańca, jak i narracji”.

ROMAN VLAD, *Strawiński*

„Po Szatanie - Bóg. Po takcie 179 powrót do muzyki „Drabiny Jakuba”, oczyszczające niebo prowadzi nas do światła pierwotnego. Powietrze, chmury, dal. Przeznaczyłem tylko piętnaście sekund muzyki na to przejście od elementu najniższego do najwyższego, lecz muzyka winna umieć tego dokonać. Muzyka jest pozaczasowym dywanem magicznym”.

Szkice do «Potopu» (z rozmów z Robertem Craftem)



„Któregoś dnia telewizji uda się wreszcie powołać do życia nową formę muzyczno-dramatyczną, o większej koncentracji... górującą pod względem wizualnym nad teatralną operą; bardziej niż wszystkie elementy wzrokowe interesuje mnie jednak oszczędność czasu muzycznego. Taka nowa ekonomia muzyczna to jedyna specyficzna cecha tego środka przekazu, którą kierowałem się w mojej koncepcji Potopu. Zważywszy, że następstwo obrazów wzrokowych jest momentalne, kompozytor może obejść się bez uwertur, epizodów łączących, fragmentów muzycznych przy opuszczonej kurtynie. Użyłem na przykład tylko jednej lub dwóch nut, by interpunktować każdą fazę Stworzenia...”

POTOP
Arras z kolekcji króla Zygmunta Augusta

Szkice do «Potopu» (z rozmów z Robertem Craftem)



EDYP I ANTYGONA
Obraz Antoniego Brodowskiego, 1828r.

KRÓL EDYP (Oedipus Rex)

Opera-oratorium w dwóch aktach
według Sofoklesa

Tekst - Jean Cocteau

Przeład łaciński - Jean Daniélou

Partię Narratora z francuskiego przełożył

Antoni Łazarkiewicz

Edyp - tenor

Jokasta - mezzosopran

Kreon - bas-baryton

Terezjasz - bas

Pasterz - tenor

Posłaniec - bas-baryton

Narrator - rola mówiona

chór - tenory i basy

Obsada

Edyp

WSIEWOŁOD GRIWNOW*

Jokasta

MAŁGORZATA WALEWSKA*

Kreon

WŁODZIMIERZ ZALEWSKI

Terezjasz

MIECZYŚŁAW MILUN*

Pasterz

TOMASZ MADEJ

Posłaniec

ROBERT ULATOWSKI*

WŁODZIMIERZ ZALEWSKI

Narrator

DANIEL OLBRYCHSKI*

CHÓR • BALET • ORKIESTRA

Dyrygent

WOJCIECH MICHNIEWSKI

Partie śpiewane z łaciny przełożyła

Ewa Łigocka.

(tekst wykorzystany na tablicy świetlnej)

* - gościnnie

Król Edyp

NARRATOR:

Zgromadzeni!

Za chwilę zostanie Wam przedstawiona łacińska wersja dziejów króla Edypa.

Aby uchronić waszą uwagę i pamięć od zbyt intensywnego wysiłku, jako że opera-oratorium daje tylko w pewnej mierze żywy obraz jakiegoś monumentalnego zdarzenia, pragnę przypomnieć Wam treść dramatu Sofoklesa.

Król Edyp, nie zdając sobie z tego sprawy, toczy walkę z siłami, które śledzą nasze losy z Zaświatów. Już w chwili swoich narodzin Edyp wpada w pułapkę losu zastawioną przez jakąś nieznaną Potęgę, której nie potrafi się przeciwstawić. Teraz ujrzycie, jak ta pułapka się zamyka.

Oto początek dramatu:

Teby ogarnął chaos. Po przekleństwie Sfinksa nadeszła zaraza. Chór błaga Edypa, by uratował swoje miasto. Edyp, ten, który pokonał Sfinksa, składa przysięgę.

Oto Kreon, brat małżonki króla Edypa. Wraca właśnie z Delf z wyroczni i ogłasza jej wolę. Wyrocznia żąda ukarania zabójcy króla Lajosa. Morderca ukrywa się w Tebach. Trzeba za wszelką cenę odnaleźć go i ukarać. Edyp przypomina, że już raz uwolnił Teby, gdyż potrafił rozwiązać zagadkę. Więc i teraz sam odnajdzie zbrodniarza i wypędzi go poza bramy miasta.

Edyp zasięga rady u źródła prawdy - proroka Terezjasza. Ten unika odpowiedzi. Przejrzał grę bogów. Wie, że Edyp jest zabawką w ich rękach. Milczenie Terezjasza oburza Edypa. Edyp oskarża Kreona o chęć zawładnięcia tronem, a Terezjasza - o współudział w spisku. Terezjasz czuje się dotknięty niesprawiedliwym oskarżeniem. Postanawia wyjawić całą prawdę.

Oto słowa wyroczni: mordercą króla jest król.



Kadr z filmu *Król Edyp*.
Reż. Pier Paolo Pasolini



Kadry z filmu *Król Edyp*.
Reż. Pier Paolo Pasolini

Spór między dostojnikami zwabił Jokastę. Usłyszycie, jak królowa próbuje przywołać ich do rozsądku - głośne klótnie w mieście dotkniętym plagą przynoszą im wstyd. Jokasta nie ufa wyroczniom. Dowodzi, że wróżby kłamią. Na przykład - przepowiedziano, że Lajos zginie z ręki jej syna, a przecież Lajosa zamordowali rozbójnicy na rozstaju dróg do Daulis i do Delf.

Trivium! Rozstajne drogi! Pomnijcie te słowa! Edypa na ich dźwięk ogarnia strach. Przypomina sobie, że jeszcze przed rozwiązaniem zagadki Sfinksa, podążając z Koryntu, zamordował starca na rozstaju trzech dróg. Czyżby tym starcem był Lajos? Przecież Edyp uciekał z Koryntu, ponieważ wyrocznia przepowiedziała mu, że zamorduje swego ojca, a matkę poślubi. Edyp boi się.

Oto wychodzi na scenę świadek zabójstwa. Poślaniec z Koryntu zawiadamia Edypa o śmierci króla Polybosa i wyjawia, że Edyp był tylko jego przybranym synem.

Jokasta pojmuje. Chce objąć Edypa, lecz ten wrywa się z jej rąk. Jokasta z jękiem rozpaczy cofa się i ucieka.

Edyp sądzi, że wstyd jej być żoną parweniusza.

O, ten sam Edyp, który odgadł zagadkę Sfinksa - on jedyny nie domyśla się, jaką pułapkę zastawił na niego los! Nagle straszliwa prawda dociera do jego świadomości. Edyp upada. Upada z wysokości!

Teraz usłyszycie monolog posłańca, który ogłasza, że „śmierć naznaczyła święte oblicze Jokasty”.

Posłaniec z trudem wydobywa słowa potrzebne do przekazania złej wieści. Chór z ogromnym żalem pomaga mu opowiedzieć o tym, jak Jokasta odebrała sobie życie, a Edyp przeklął sobie oczy złotą agrafą.

Wreszcie następuje epilog dramatu:

Król Edyp jest pojmany. Chce pokazać wszystkim swoje oblicze: okrutnika, ojcobójcy, kazirodcy i wreszcie głupca. Wypędzają go. Ale wypędzają bez złości... Żegnaj, nieszczęsny Edypie! Żegnaj królu. Kochaliśmy cię...

Przekład: Antoni Łazarkiewicz





„Skończywszy Serenadę odczułem potrzebę napisania czegoś większego. Myślałem o operze lub oratorium, opartych na powszechnie znanym wątku. Chciałem w ten sposób skoncentrować uwagę słuchaczy nie na treści, ale na samej muzyce, która stałaby się w ten sposób zarówno słowem, jak i akcją.

Projekt ten zaprzętał moje myśli, kiedy wyjeżdżałem do Wenecji na zaproszenie „Société Internationale pour la Musique Contemporaine”, aby zagrać na jej festiwalu swoją Sonatę. Wykorzystałem tę sposobność i przed powrotem do Nicei zrobiłem małą wycieczkę autem po Włoszech. Ostatnim etapem była Genua. Znalazłem tam przypadkiem w księgarni książkę Joergensena o świętym Franciszku z Asyżu, o której już słyszałem. Gdy ją czytałem, uderzył mnie fragment potwierdzający moje głęboko zakorzenione przekonanie. Wiadomo, że ojczystym językiem świętego był włoski. Ale przy uroczystych okazjach, jak modlitwa, używał francuskiego (prowansalskiego? jego matka była Prowansalką). Sądziłem zawsze, że do rzeczy wzniosłych należy używać specjalnego, a nie codziennego języka. Dlatego też szukałem języka, który najlepiej odpowiadałby duchowi projektowanego dzieła, i na koniec zatrzymałem się przy łacinie. Wybór ten miał jeszcze tę dodatkową zaletę, że miałem do czynienia z tworzywem nie tyle martwym, co skamieniałym, pomnikowym i niedostępnym dla wszelkiego strywializowania.

Wróciwszy do domu, rozmyślałem dalej nad tematem nowego dzieła i zdecydowałem się w końcu wybrać któryś ze sławnych mitów antycznej Grecji. Co do libretta, uważałem, że najlepiej będzie, gdy zwrócę się do Jeana Cocteau, mojego przyjaciela z dawnych lat, który mieszkał wtedy niedaleko Nicei i z którym się często widywałem. Myśl o współpracy z nim zawsze bardzo mnie pociągała. Kiedyś, pamiętam, naszkicowaliśmy nawet razem kilka projektów, które jednak, z tego czy z innego powodu, nie mogły zostać zrealizowane. Teraz właśnie dopiero co widziałem jego Antygonę i bardzo spodobał mi się jego sposób ujęcia antycznego mitu i przedstawienia go we współczesnej formie. Cocteau jest bardzo dobrym inscenizatorem. Umie odwracać wartości, widzieć i odczuwać szczegóły, które nabierają u niego zasadniczego znaczenia. Odnosi się to zarówno do sposobu ustawiania gry aktorów, jak i dekoracji, kostiumów i najdrobniejszych akcesoriów. Te zalety Cocteau mogłem podziwiać już przed rokiem w jego sztuce Maszyna piekielna, gdzie dzielnie sekundował mu świetny dekorator, Christian Bérard.

Przez dwa miesiące stałe spotykałem się z Cocteau, któremu tak bardzo spodobał się mój pomysł, że od razu zabrał się do pracy. Zgodnie wybraliśmy obaj temat tragedii Sofoklesa Król Edyp. Trzymaliśmy nasz plan w tajemnicy, chcąc zrobić Diagilewowi niespodziankę na dwudziestą rocznicę jego działalności teatralnej, która przypadała na wiosnę 1927 roku. (...)



Edyp rozwiązuje zagadkę Sflnksa.

U progu nowego roku otrzymałem od Cocteau początek ostatecznej wersji Króla Edypa w łacińskim tłumaczeniu Jeana Daniélou. Czekałem na to od miesięcy z ogromną niecierpliwością, chcąc zabrać się do pracy. Nadzieje, jakie pokładałem w Cocteau, ziściły się w pełni. Nie mógłbym sobie życzyć tekstu doskonalszego i bardziej odpowiadającego wszystkim moim pragnieniom.

W miarę jak zagłębiałem się w librecie, znajomość łaciny, wyuczonej w liceum, ale niestety porzuconej od wielu lat, odżywała we mnie i z pomocą tekstu francuskiego oswoiłem się z nią szybko. Jak to słusznie przeczułem, wydarzenia i postacie wielkiej tragedii doskonale zespalały się z tym językiem i przybierały dzięki niemu monumentalną wyrazistość i królewską postawę, na skalę majestatu, którym przesiąknięta jest antyczna legenda.

Co za radość komponować muzykę do języka powszechnie przyjętego, prawie rytualnego, przy którym wielkość narzuca się sama przez się! Nie czuje się już przytłoczenia zdaniem, słowem, w jego właściwym znaczeniu. Tekst, odlany w niewzruszonej formie, która dostatecznie zapewnia jego ekspresję, nie wymaga żadnego więcej komentara. Tak więc libretto staje się dla kompozytora tworzywem wyłącznie fonetycznym. Może je dowolnie rozkładać i poświęcać całą uwagę jego zasadniczemu elementowi składowemu - to znaczy sylabie. Czyż nie tak traktowali tekst dawni mistrzowie ścisłego stylu? Taki był też stosunek Kościoła do muzyki przez wiele wieków, Kościoła, który w ten sposób nie pozwalał jej popaść w uczuciowość, a co za tym idzie, w indywidualizm.

(...) Przez resztę lata, jesień i zimę prawie nie ruszałem się już z domu, zajęty całkowicie pracą nad Edypem. W miarę jak poznawałem przedmiot, problem „postawy” w dziele muzycznym stawał przede mną w całej swej powadze. Terminu „postawa” nie używam tutaj w ścisłym znaczeniu tego słowa, ale dając mu szersze znaczenie, większą doniosłość. Podobnie jak łacina, którą nie posługujemy się już w codziennym życiu, narzucała mi pewną „postawę”, tak i język muzyczny wymagał swego rodzaju konwencji, która mogłaby zamknąć muzykę w ścisłych granicach i uniemożliwić jej swobodne rozrastanie się w niebezpieczne często rozwlekłości kompozytorskie. To dobrowolne ograniczenie narzuciłem sobie wybierając formę językową poręczoną przez czas, rzecz można - zatwierdzoną. Konieczność jakiegoś ograniczenia, rozmyślnie przyjętej „postawy” wynika w naszej natury i odnosi się nie tylko do sztuki, ale do wszystkich świadomych przejawów ludzkiej działalności. Jest to potrzeba ładu, bez którego do niczego nie można dojść i po zniknięciu którego wszystko się rozpada. Tak więc każdy ład wymaga ograniczeń. Ale myliliby-



Rys.: Pablo Picasso



Projekt dekoracji do Króla Edypa
autorstwa Teodora Strawińskiego.

śmy się, widząc w tym ograniczenie wolności. Wprost przeciwnie, „postawa”, ograniczenie przyczyniają się do jej rozkwitu i nie pozwalają jedynie wolności przekształcić się w swawolę. Tak więc przyjmując formę gotową i uświęconą artysta-twórca nie jest w żadnym wypadku skrepowany w przejawianiu własnej osobowości. Co więcej, osobowość ta bardziej się wtedy uwidacznia i zyskuje na wyrazistości, kiedy mieści się w przyjętych i określonych ramach. Oto co skłoniło mnie do posługiwania się bezbarwnymi i anonimowymi formułami z odległej epoki i dostosowania ich na szeroką skalę w mojej operze-oratorium, w Edypie, którego surowy i uroczysty charakter szczególnie się do tego nadawał.

14 marca 1927 ukończyłem partyturę. Jak już o tym mówiłem, postanowiliśmy z Cocteau wystawić dzieło po raz pierwszy w ramach paryskich spektakli Diagilewa, z okazji dwudziestej rocznicy jego działalności teatralnej, która przypadła właśnie na wiosnę tego roku. My, jego przyjaciele, chcieliśmy upamiętnić to niezwykle rzadkie w dziejach teatru wydarzenie, że przedsięwzięcie o charakterze czysto artystycznym i nie nastawione na zyski materialne mogło przetrwać tak długi czas i wytrzymać tak liczne próby - w tym wojnę światową - a wszystko jedynie dzięki nieposkromionej energii i wytrwałemu uporowi człowieka zazdrośnie zakochanego w swojej pracy. Zrobiliśmy mu niespodziankę i udało nam się zachować sekret aż do ostatniej chwili tylko dlatego, że nie chodziło tu o balet, bo wtedy współpraca Diagilewa byłaby konieczna od samego początku. Ponieważ brakowało nam czasu i pieniędzy na wystawienie Króla Edypa w formie scenicznej, postanowiono wystawić go na koncercie. Jednakże już soliści, chór i orkiestra przysporzyli wielkich wydatków i nie udało by nam się nigdy zrealizować naszego projektu, gdyby nie przyszła nam z pomocą także i tym razem księżna de Polignac.

Pierwsze wykonanie Edypa odbyło się 30 maja, w teatrze Sary Bernhardt, po nim nastąpiły dwa następne, którymi dyrygowałem. Znow musiałem ścierpieć tę sytuację, że moje oratorium umieszczono pomiędzy dwoma aktami baletu. Naturalnie publiczność, nastawiona na oklaskiwanie widowiska tanecznego, czuła się zbита z tropu tym kontrastem i nie mogła przestawić się na odbieranie wrażeń wyłącznie słuchowych. Dlatego też późniejsze wykonanie Edypa w formie operowej w Berlinie przez Klemperera, a potem na koncertach pod moim kierownictwem w Dreźnie, w Londynie i w Paryżu w sali Pleyela dały mi o wiele pełniejszą satysfakcję.

IGOR STRAWIŃSKI, Kroniki mego życia



MSZA (Mass)

na chór mieszany
i podwójny kwintet dęty

**KYRIE
GLORIA
CREDO
SANCTUS
AGNUS DEI**

chór - dyszkanty, alty, tenory, basy

Chór „**POLSKIE SŁOWIKI**”
pod dyrekcją
WOJCIECHA A.KROLOPPA

dwa oboje
**KRZYSZTOF WRONISZEWSKI
PIOTR PYC***
rożek angielski
MARIUSZ PĘDZIAŁEK*
dwa fagoty
**KRZYSZTOF KAMIŃSKI*
MICHAŁ ŁABECKI**
dwie trąbki
**ADAM KOWALCZYK
KONRAD BONIŃSKI**
trzy puzony
**JACEK KASPRZAK
DARIUSZ SPRAWKA
TEODOR GRODECKI***

dyrygent
WOJCIECH MICHNIEWSKI

* - gościnnie



WNIEBOWSTĄPIENIE
Obraz Rembrandta van Rijna, ok. 1636r.

Strawiński: - *O ile ubożsi jesteśmy bez sakralnej muzyki obrzędowej: mszy, pasji, protestanckich kantat na rok kościelny, motetów, koncertów kościelnych, nieszpórów i wielu innych. To nie tylko martwe formy, lecz część - odrzuconej - istoty muzyki.*

(...) Muzyka motetów Lassa wielbi Boga. To szczególne uczucie nie istnieje w muzyce świeckiej. Nie tylko ono. Wygasła niemal chwała Laudate i radość Doxologii, nie może też istnieć świecka wersja modlitwy i pokuty. Nie porównuję zakresu emocjonalnego i różnorodności muzyki sakralnej i świeckiej. Muzyka XIX i XX wieku, całkowicie świecka, zawiera więcej ekspresji i emocji niż kiedykolwiek w muzyce ubiegłych stuleci. Np. Angst w Lulu, lub napięcie, uwiecznienie chwili epitasis w muzyce Schönberga. - Mówię tylko, że bez kościoła, porzuciwszy nasze własne wynalazki, zubożyliśmy się o wiele form muzycznych.

(...) Sądzę także, że moja muzyka sakralna jest protestem przeciw tradycji platońskiej, ujmującej muzykę jako sztukę antymoralną, która to tradycja stała się także, dzięki Plotynowi i Erigenie, tradycją Kościoła. - Oczywiście, Lucyfer posiadał muzykę. Ezechiel mówi o jego „bębenkach i fletach,” a Izajasz o hałasie jego wioł. Lucyfer zabrał muzykę ze sobą z raju. Ale nawet w piekle, jak pokazuje Bosch, muzyka reprezentuje raj i jest „oblubienicą kosmosu”.

- Degeneracja muzyki obciąża muzyków - odpowiada Kościół, którego muzyczna historia to seria ataków przeciw polifonii, najwierniejszemu wyrazowi muzyki zachodniego chrześcijaństwa, zanim odejdzie ona od Kościoła w XVIII w. lub złączy się z teatrem.

- Przez „zdegenerowanych muzyków” należy zapewne rozumieć Josquina i Ockenghema, ich zwodniczo kunsztowne arcydzieła polifoniczne, jak również Compère`a i Brumela...

Robert Craft: - *Czy trzeba być wierzącym, aby tak komponować?*

Strawiński: - *Naturalnie. I to nie tylko trzeba wierzyć w figury symboliczne, lecz w osobę Boga, w osobę Diabła, w cuda Kościoła (...).*

Z rozmów z Robertem Craftem



TRÓJCA ŚWIĘTA
Drzeworyt Albrechta Dürera z 1511 roku.

Postawa Strawińskiego wobec tajemnicy boskiej tkwi w najgłębszej tajni jego ducha i nigdy nie pomyślałby on o uzewnętrznieniu jej w życiu, a tym bardziej w swojej twórczości. Muzyka zatrzymuje się tam, gdzie zaczyna się modlitwa... Muzyka religijna Strawińskiego winna być uważana za rodzaj zawodowej ofiary muzyka, składanej chwale bożej, za rodzaj muzycznego *ex voto*, pozbawionego zarówno ilustracyjnych czy literackich powiązań z Wielkim Ładem, jak i egzaltowanej transcendentalnej transpozycji, jaką by dał mystyk opisujący, jak pojmuje w dźwiękach swoją tajemnicę.

ALEKSANDER TANSMAN, *Igor Strawinsky**

Zapytany, czy jego koncepcja wolności jest podobna do koncepcji katolickiej, odpowiada jednoznacznie: „Rzymskokatolickiej, zapewne. Ale nic w tym dziwnego. Wzrosłem w głębokim podziwieniu dla katolicyzmu, składanemu ku niemu przez moje wychowanie duchowe, jak i przez moją naturę (jestem o wiele bardziej zachodni niż wschodni). Religia prawosławna, którą wyznaję, jest dosyć bliska katolicyzmowi. I nie byłoby dziwne, gdybym któregoś dnia został katolikiem”. W obrzędzie katolickim Strawiński musiał dostrzec przede wszystkim ową uniwersalność, która stanowi jedną z jego największych aspiracji, a której brakuje obrzędowi wschodniemu związanemu z narodowymi partykularyzmami.

Strawiński przytacza jeszcze inne racje, które skłoniły go do skomponowania katolickiej mszy. Msza ta miała być sprowokowana przez pewne msze Mozarta, które przeczytał w latach 1942 i 1943, dopatrując się w nich „grzesznej, rokokowo-operowej słodkości”. Nie jest tu dla nas ważne, czy to oskarżenie Mozarta o „grzeszną operowość” jest uzasadnione, czy też należy je przypisać pewnej bigoterii muzycznej cecylianckiego typu. Ważne jest natomiast oświadczenie Strawińskiego, iż w reakcji na msze Mozarta postanowił napisać własną mszę, do której skomponowania (...) był skądinąd od dawna wewnętrznie gotów. Dla naszych celów ważniejsze jest oświadczenie, iż chciał napisać „mszę prawdziwą”, pomyślaną dla użytku liturgicznego. (...)

„Moja Msza nie została skomponowana dla wykonań koncertowych, ale dla użytku kościelnego. Jest liturgiczna i bez ozdób... Muzyka liturgiczna właściwie znikła, wyjąwszy naturalnie muzykę akademickiego rodzaju. Tradycja została zagubiona. Proszę spojrzeć na hymny de Victorii, który



UKRZYŻOWANIE
Akwaforta Albrechta Dürera z 1508 roku.

zwiera w kwadraturę rytmiczną i brutalnie harmonizuje najpiękniejsze śpiewy gregoriańskie. W Los Angeles słyszy się w kościele wszystko - Rachmaninowa, *Tristana i Izoldę*..."

W zdaniu tym Strawiński określa głęboki sens muzyki i jej istotny cel, którym jest „zespolenie i zjednoczenie człowieka z bliźnim i z Bytem”.

„(...) Bez względu na to, czy Kościół był czy nie był najmędrszym mecenasem sztuki (a sądzę, że nim był - w Kościele popełnia się o wiele mniej muzycznych grzechów), bogactwo form muzycznych w Kościele było wielkie. Pozbawieni obrzędów muzycznych, mszy, pasji, kantat kultów protestanckich, motetów, concerti sacri, nieszpórów i tylu innych kompozycji - o ileż jesteśmy dziś ubożsi. To nie tylko martwota form, to atrofia władz ducha muzycznego.

Kościół wiedział o tym, o czym wiedział psalmista: muzyka chwali Pana. Muzyka potrafi Go chwalić równie dobrze, albo i lepiej, niż architektura i wystrój kościoła. Jest największą ozdobą Kościoła. Gloria, Gloria, Gloria!... modlitwy i skruchy... nie można zlaicyzować. Duch zanika z formą. Nie porównuję «uczuciowego bogactwa» i «rozmaitości» muzyki religijnej z muzyką świecką. Muzyka XIX i XX wieku - całkowicie świecka - przewyższa, jeśli idzie o «wyraz» i «uczucie», muzykę innych wieków (...). Po prostu bez Kościoła, «skazani na samych siebie», jesteśmy ubożsi o wiele form muzycznych.

Gdy nazywam muzykę XIX wieku «świecką», robię różnicę między religijną muzyką religijną a świecką muzyką religijną. Ta druga jest natchniona przez ludzkość w ogóle, przez sztukę, przez nadczłowieka, przez dobroć i Bóg wie co! Muzyka religijna bez religii jest prawie zawsze wulgarna. Może być także nudna. Muzyka kościelna bywa nudna, weźmy Hucbalda czy Haydna, ale nigdy wulgarna. Naturalnie istnieje i dzisiaj wulgarna muzyka kościelna, lecz nie została ona stworzona rzeczywiście dla Kościoła ani przez Kościół.”

ROMAN VLAD, *Strawiński*

^{*)} Aleksander Tansman przyjaźnił się z Igorem Strawińskim i jemu poświęcił swoją jedyną książkę. Monografia napisana przez kompozytora o kompozytorze, jako jedna z nielicznych, doczekała się autoryzacji samego Strawińskiego.

W dowód przyjaźni Strawiński podarował Tansmanowi swój pulpit do pisania nut. Pulpit ten znajduje się obecnie w Muzeum Historii Miasta Łodzi.

K O N T E K S T Y



Illuminowany manuskrypt z X wieku przedstawiający Boga, ostrzegającego Noego przed potopem i polecającego mu zbudowanie arki.

W poszukiwaniu historii i znaczenia religii

Należy doprawdy żałować, że nie rozporządzamy słowem nieco bardziej precyzyjnym niż „religia”, żeby oznaczyć doświadczenia *sacrum*. Termin ten posiada długą, chociaż kulturowo raczej ograniczoną historię. Nie mieści się w głowie, w jaki sposób pojęcie to stosować można bez różnicy zarówno w odniesieniu do religii starożytnego Bliskiego Wschodu, do judaizmu, chrześcijaństwa i islamu, do hinduizmu, buddyzmu i konfucjanizmu, czy w odniesieniu do tak zwanych ludów „prymitywnych”. Ale być może jest już za późno, by szukać innego słowa, a sama religia wciąż jeszcze może być użytecznym terminem - pod warunkiem, że będziemy pamiętać, iż słowo to nie oznacza bynajmniej wiary w Boga, bogów czy duchy, ale że odnosi się do doświadczenia *sacrum*, wiąże się przeto z pojęciami bytu, znaczenia i prawdy.

Prawdę mówiąc, trudno sobie wyobrazić, by umysł ludzki mógł funkcjonować bez przeświadczenia, że w świecie istnieje coś nieredukowalnie rzeczywistego, niepodobna też pojąć, by mogła powstać świadomość, gdyby ludzkim popędem i doświadczeniem nie zostało nadane znaczenie. Świadomość rzeczywistego i znaczącego świata jest bowiem ściśle związana z odkryciem *sacrum*. Dzięki doświadczeniu *sacrum* umysł ludzki uchwycił różnicę między tym, co objawia się jako rzeczywiste, potężne, bogate i pełne znaczenia, a tym, co jakości tych nie posiada - to znaczy chaotycznym i niebezpiecznym potokiem rzeczy, strumieniem ich przypadkowych, pozbawionych znaczenia pojawień i zniknięć.

(...) *Sacrum* jest elementem w strukturze świadomości, nie zaś etapem w jej historii. Świat posiadający znaczenie - a człowiek przecież nie może żyć w „chaosie” - jest rezultatem pewnego procesu dialektycznego, który można by określić mianem przejawu *sacrum*. Życie ludzkie nabiera znaczenia dzięki naśladowaniu paradygmatycznych modeli objawionych ludziom przez istoty nadprzyrodzone. Naśladowanie owych transludzkich modeli stanowi jedną z podstawowych właściwości życia „religijnego”, cechę strukturalną, która jest niewzruszona wobec kultury i epoki. Począwszy od najbardziej archaicznych dokumentów religijnych, do których mamy dostęp, aż do chrześcijaństwa i islamu, *imitatio dei* jako zasada i drogowskaz ludzkiej egzystencji nigdy nie zostało odrzucone; i, prawdę powiedziawszy, nie mogło stać się inaczej.

przekład: Agnieszka Grzybek

Antyk zmęczonej Europy

Łamana linia spadająca od Oceanu Lodowatego wzdłuż gór, rzek i mórz, czysto umowna granica Europy - jest jak konwencjonalne wyobrażenie pioruna w dłoni Jowisza. Nie bucha zeń światło eksplozji, nie odzywa się grom. Ludzie są głusi, a bogowie niemi. Ale przecież wielka światłość czasów nowożytnych zdążyła się

rozprzestrzenić na całą Ziemię i nie bardzo to w istocie ważne, gdzie zabłyśnie mocniej, a gdzie zmierzchnie. Po wiekach rodzących się i ginących cywilizacji przed-technologicznych jakaś nowa granica została wreszcie przekroczona. Dokonało się to właśnie w Europie, a dokonało dlatego, że nie rezygnując nigdy z odrodzenia kultury antycznej, można było startować z miejsca, które nigdy nie osiągnęła. Jej zmęczenie i pozorny upadek były tylko ułożeniem się do snu, z którego wstała wypoczęta i silniejsza. I jeśli nas niekiedy obejmuje znużenie, to możemy i musimy sięgać do korzeni czasu, splatając odległe dziedzictwa z wątkami naszego dnia. Ponieważ kształt przyszłości jest dla człowieka w równym stopniu formą nadziei, co funkcją pamięci.

Mircea Eliade

Sacrum, mit, historia

Ojcowie Kościoła nie omieszkali wykorzystać pewnych wartości przedchrześcijańskich i uniwersalnych symboliki akwaticznej, postanowiwszy wzbogacić je tylko o nowe znaczenia związane z historycznym istnieniem Chrystusa. Dla Tertuliana (*De Baptismo*, III-V) woda, pierwsza, była „siedliskiem Ducha Świętego, który przełożył ją nad inne żywioły [...]”

Owa pierwsza woda poczęła to, co żyje, aby nie dziwiono się, że przez chrzest woda nadaje życie (...). Wszelkie rodzaje wody dzięki dawnemu przywilejowi, jaki przypadł im na początku, uczestniczą tedy w tajemnicy naszego uświęcania, byleby tylko wezwać nad nimi imienia Bożego. Gdy tylko wezwie się Ducha Świętego, zstępuje On z nieba, zatrzymując się nad wodami, które uświęca swoją przytomnością, a te, uświęcone tym sposobem, nabierają z kolei mocy uświęcającej. (...) Woda, która była lekiem w cierpieniach ciała, teraz leczy duszę; przyczyniała się do ocalenia „doczesnego, teraz zapewnia życie wieczne...”

„Stary człowiek” umiera przez zanurzenie w wodzie i daje początek nowej, odrodzonej istocie. Symbolikę tę przepięknie ujął Jan Chryzostom (Homilia do Jana, XXV, 2), gdy pisał, mówiąc o wielowartościowości symbolicznej chrztu: „Chrzest uzmysławia śmierć i pogrzeb, życie i zmartwychwstanie. (...) Gdy zanurzymy głowę, jakoby w grobie, stary człowiek pogrąża się i zostaje pogrzebany; gdy wyjdziemy z wody, wraz pojawia się nowy człowiek.”

Jak widzimy, interpretacje wprowadzone przez Tertuliana i Jana Chryzostoma harmonizują znakomicie ze strukturą symboliki akwaticznej. W chrześcijańskiej waloryzacji wody występują jednak pewne nowe elementy, związane z „historią”, w tym wypadku z historią świętą. Nade wszystko występuje waloryzacja chrztu jako zejście do otchłani wód dla stoczenia pojedynku z potworem morskim. Zejście to ma wzorzec: wstąpienie Chrystusa do Jordanu, które było zarazem zstąpieniem w wody śmierci. (...)

Z kolei następuje waloryzacja chrztu jako powtórzenie potopu. Według Justyna, Chrystus, nowy Noe, wyszedłszy zwycięsko z wód, stał się przywódcą plemienia. Potop wyobraża zarówno zejście do głębokości morskich, jak chrzest: „Potop był



Szkic scenograficzny Dühlberga do pierwszego scenicznego wykonania *Króla Edypa* (Berlin, 1928r.).

obrazem, który dopełnił się w chrzcie. (...) Podobnie jak Noe zmierzył się z Morzem Śmierci, w którym znalazła zgubę grzeszna ludzkość - i wyłynął zeń szczęśliwie, tak też przyjmujący chrzest wstępuje do sadzawki chrzestnej, aby w ostatecznej walce zmierzyć się ze smokiem morskim i wyjść zwycięzcą."

W związku z obrzędem chrzestnym Chrystus jest zestawiany także z Adamem. Paralela Adam - Chrystus zajmuje niemało miejsca już w teologii św. Pawła. „Przez chrzest - stwierdza Tertulian - człowiek staje się znów podobny do Boga (De Baptismo, V).” (...) Obnażenie przy chrzcie ma znaczenie obrzędowe i metafizyczne zarazem: porzuca się „stare obleczenie zepsucia i grzechu, to, w które Adam przyodziały był po upadku, a którego przyjmujący chrzest pozbywa się w ślad za Chrystusem”, a wraca się do pierwotnej niewinności, do stanu Adama sprzed grzechu. „O dziwie! - pisze Cyryl. - Obnażyliście się wszem wobec nie doznając wstydu. Albowiem zaprawdę macie w sobie obraz pierwszego Adama, który w raju nagły był, nie doznając wstydu."

Na przykładzie tych paru tekstów uzmysławiamy sobie innowacje wprowadzone przez chrześcijaństwo: z jednej strony Ojcowie szukali analogii między dwoma Testamentami; z drugiej - wykazywali, że Jezus w istocie dopełnił obietnic danych Izraelowi przez Boga. Zauważmy jednak, że nowe waloryzacje symboliki, związanej z chrztem, nie są sprzeczne z powszechnie przyjętą symboliką akwaticzną. Odnajduje się tu wszystko: w niezliczonych tradycjach Noe i potop mają jako swe odpowiedniki kataklizm, który położył kres „ludzkości” („społeczności”), poza jednym człowiekiem, który stanie się mitycznym przodkiem nowej ludzkości. „Wody śmierci” stanowią *leitmotiv* mitologii paleoorientalnych, azjatyckich i oceanicznych. Woda „zabija” *par excellence*: rozpuszcza, unicestwia wszelkie formy. Dlatego właśnie obfituje w „zarodki”, jest twórcza. (...) Nie twierdzą, jakoby judaizm i chrześcijaństwo „zapożyczyły” takie czy inne mity i symbole od religii pobliskich ludów; nie było to potrzebne: judaizm był spadkobiercą prehistorii i długiej historii religijnej, w której wszystko to już było.

przekład: Anna Tatarkiewicz

René Girard **Kozioł ofiarny**

Zastosuję wobec historii Edypa prostacki *maquillage*; ściagnę z niego greckie szaty i ubiorę w strój zachodni, na skutek czego ów mit zejdzie o kilka stopni po drabinie społecznej. Nie określe ani miejsca, ani daty domniemanego wydarzenia. Reszty dokona dobra wola czytelnika; autentycznie uplasuje mój opis w jakimś miejscu świata chrześcijańskiego pomiędzy XII i XIX wiekiem. Niczego więcej nie trzeba, aby jak za naciśnięciem sprężyny sprowokować operację, której nikt nigdy nie zdecydowałby się dokonać na mnie, dopóki jeszcze można go traktować jako tekst nazywany przez nas mitem.

Zbiory są złe, krowy ronią, nikt z nikim nie może się już porozumieć. Rzec można: ktoś rzucił urok na całą wieś. To na pewno sprawka tego kulawego. Zjawił się niespodziewanie, nie wiadomo skąd i pozostał jak u siebie. W dodatku pozwolił sobie na ożenek z najbogatszą kobietą we wsi. Zdawać by się mogło, że mu wszystko wolno! Istnieją podejrzenia, że postąpił niegodziwie w stosunku do pierwszego małżonka swojej żony, miejscowego potentata, który zginął w tajemniczych okolicznościach i zbyt szybko został zastąpiony przez nowo przybyłego. Pewnego dnia chłopcy z owej wsi mieli tego dość; chwycili za widły i zmusili niebezpiecznego osobnika do rejterady.

Nikt ani przez chwilę nie ma wątpliwości. (...) Wszyscy są świadomi, że ofiara na pewno nie popełniła zarzucanych jej czynów, ale wszystkie jej cechy sprawiają, iż skupia się na niej niechęć otoczenia. (...) Wystarczy jedynie zmiana dekoracji, aby skłonić interpretatora do przyjęcia perspektywy odrzuconej z oburzeniem, jeśli ów tekst jest przedstawiany w postaci „czysto mitologicznej”. (...)

I właśnie w tym przejawia się prawdziwa kulturowa schizofrenia. (...) Teksty interpretujemy nie w aspekcie tego, czym rzeczywiście są, lecz w aspekcie ich zewnętrznej otoczki; miałoby się wręcz ochotę powiedzieć - ich handlowego opakowania."

przekład: Mirosława Goszczyńska

Zespoły Teatru Wielkiego w Łodzi

KIEROWNICTWO

dyrektor naczelny i artystyczny	MARCIN KRZYŻANOWSKI
zastępca dyrektora ds. administracyjnych	STANISŁAW DYZBARDIS
zastępca dyrektora ds. produkcji	MAREK ZIOŁKOWSKI
zastępca dyrektora ds. impresaryjnych	ANDRZEJ MACIEJEWSKI
główny księgowy	ELŻBIETA NOJEK

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY

I dyrygent	TADEUSZ KOZŁOWSKI
dyrektor artystyczny baletu	GIORGIO MADIA
I choreograf	WOJCIECH MISIURO
kierownik chóru	MAREK JASZCZAK
dyrygenci gościnni	JACEK BONIECKI, WOJCIECH MICHNIEWSKI

soliści śpiewacy

soprany

JOLANTA BOBRAS-PAJĄK, MONIKA CICHOCKA, ANNA CYMMERMAN, DANUTA DUDZIŃSKA-WIECZOREK, DONATA HOPPEL*, ANNA JEREMUS, SYLWIA MASZEWSKA, TERESA MAY-CZYŻOWSKA, KATARZYNA NOWAK-STĄNCZYK, ROMA OWSIŃSKA, KRYSZYNA RORBACH, IZABELLA SULIMA, MARIA SZCZUCKA*, AGNIESZKA SZOTT, JOANNA WOŚ, DOROTA WÓJCIK

mezzosoprany

JOLANTA BIBEL, MAŁGORZATA BOROWIK, JOLANTA GZELLA*, AGNIESZKA LIPSKA*, AGNIESZKA MAKÓWKA, ALICJA PANEK, ALICJA PAWLAK*, EWA SZYMKIEWICZ, IZABELLA TARASIUK*, MAŁGORZATA WALEWSKA*

kontratenory

PIOTR ŁYKOWSKI*, TOMASZ RACZKIEWICZ*.

tenory

KRZYSZTOF BEDNAREK, WSIEWOŁOD GRIWNOW*, IRENEUSZ JAKUBOWSKI, TOMASZ JEDZ, ANDRZEJ M. JURKIEWICZ, BORYS ŁAWRENIW, TOMASZ MADEJ, KRZYSZTOF MARCINIAK, DARIUSZ PIETRZYKOWSKI, JERZY WOLNIAK

barytony

WIEŚLAW BEDNAREK*, ANDRZEJ KOSTRZEWSKI, ZENON KOWALSKI, ZBIGNIEW MACIAS*, ANDRZEJ NIEMIEROWICZ, EUGENIUSZ NIZIOŁ*, PRZEMYSŁAW REZNER, RAFAŁ SONGAN

basy

TOMASZ FITAS, KAZIMIERZ KOWALSKI, ANDRZEJ MALINOWSKI, PIOTR MICIŃSKI, TOMASZ RAKOCZ, WŁODZIMIERZ ZALEWSKI

aktorzy dramatyczni

ELŻBIETA BIELSKA-GRACZYK*, DYMITR HOŁÓWKO*, MARIUSZ JAKUS*, IRENEUSZ KASKIEWICZ*, DANIEL OLBRYCHSKI*, BŁAŻEJ PESZEK*, DARIUSZ SIATKOWSKI*, BOHDAN WRÓBLEWSKI*

pianiści korepetytorzy

DANUTA ANTOSZEWSKA, MARIA CZERKAWSKA, NADIEŻDA PAWLAK, EWA SZPAKOWSKA, MAŁGORZATA ZAJĄCZKOWSKA

balet

baletmistrz	ANNA FRONCZEK - LEWANDOWSKA
zastępca kierownika baletu	TOMASZ JAGODZIŃSKI

primabalerina

EDYTA WASŁOWSKA

pierwsi soliści

MALWINA POLESZAK, KRZYSZTOF BRODEK,

soliści

BEATA BROŻEK, MILENA LORKIEWICZ*, MONIKA MARZEC, MIROŚLAWA MIŁOŃ*, AGATA PAWLAK, KAROLINA SASIN, MONIKA SZYMURSKA, JAROSŁAW BIERNACKI, KAMIL CHMIELECKI, JERZY GĘSIKOWSKI, ADAM GRABARCZYK, TOMASZ JAGODZIŃSKI, BOGDAN JANKOWSKI*, KAZIMIERZ KNOL*, JAN ŁUKASIEWICZ, ALEKSANDER MIEDWIEDIEW, JACEK MISZCZAK, KRZYSZTOF PABJAŃCZYK, KRZYSZTOF ZAWADZKI

koryfeje

AGNIESZKA ANTOSZCZYK, AGNIESZKA GĄSIEWICZ, MARIOLA HELBIK, LIDIA NOWAK*, MAGDALENA REDLEWSKA, MARIUSZ CABAN, GRZEGORZ CECHERZ, KAZIMIERZ DWORCZAK*, ARTUR FIRAZA, GINTAUTAS POTOCKAS, JAKUB SPOCIŃSKI, PAWEŁ STOJKO

zespół

GRAŻYNA BŁASZCZYK, EMILIA BARANOWICZ, DOMINIKA BARAŃSKA, JOANNA DWORCZAK, BEATA GĘSIKOWSKA, JOLANTA HENKE, MAJA IWIŃSKA, DAGMARA JAGODZIŃSKA, AGATA JANKOWSKA, BEATA KOWALSKA, KATARZYNA LEWANDOWSKA, MONIKA MACIEJEWSKA, ANNA PRUSZYŃSKA, DOROTA STĘPIEŃ, AGNIESZKA WOJDA, LUCYNA WOJNOWSKA, ANETA WĘZYK, ANNA ZAMOJSKA, WOJCIECH DOMAGAŁA, EMIL GAŁĄZKA, PAWEŁ JAGIEŁŁO, PIOTR KOPKA, PIOTR RATAJEWSKI

akompaniatorzy baletu

ELŻBIETA BRUC, NADIRA BURCHANOWA

orkiestra**I skrzypce**

ANDRZEJ MARCHEL (koncertmistrz), IWONA TOMASZEWSKA (zastępca koncertmistrza), GRZEGORZ WOGIEL, JANINA PRZYŁĘCKA-BIERKOWSKA, LECH MAKOWSKI, RYSZARD DUTKOWSKI, WIESŁAWA RYCZEL, MAREK NOWAKOWSKI, ANNA KUNAT, HENRYKA NIERYCHŁO, IWONA HABRAŚ

II skrzypce

ANDRZEJ KOWALCZYK, LECH GUTOWSKI, PRZEMYSŁAW JELIŃSKI, BEATA BUGAŁA, STANISŁAW PŁAWNER, BEATA PĘDZIWIATR, WOJCIECH CŁAPIŃSKI, ELŻBIETA KOŁODZIEJ, ANNA GUTOWSKA, ANNA PIETRZAK

altówki

KAZIMIERZ MAZUR, FRANCISZEK NIERYCHŁO, WIESŁAW NOWAK, TERESA ZATKE, ANDRZEJ BABSKI, WOJCIECH PAŁUBA, JACEK RURAK, PRZEMYSŁAW FLORCZAK

wiolonczele

PAWEŁ TOMASZEWSKI (koncertmistrz), RYSZARD BEDNARCZUK (zastępca koncertmistrza), MAREK PRZYBYŁA (zastępca koncertmistrza), RÓŻA MARCIK, EWA ŻENO, HANNA MUDZA, MARIAN DĄBROWSKI, AGATA KRUK

kontrabasy

KAZIMIERZ GŁUCH, JERZY KNAPKIEWICZ, SYLWESTER MASŁOŃ, MAREK BŁASZCZYK, MARCIN WAJCH, JERZY JARECKI*, STANISŁAW ŚLEBOCKI*

harfa

DOROTA SZYSZKOWSKA

flety

CEZARY DYNOWSKI, MARZENA KOWALCZYK, HELENA GIERMAZIAK, SŁAWOMIR GRZEGORCZYK

oboje

KRZYSZTOF WRONISZEWSKI, MICHAŁ KOCIMSKI, SZYMON JANIKOWSKI, KRYSZYNA MARCINKOWSKA, KRZYSZTOF SIEMIŃSKI, BOGDAN PAWEŁCZYK, ZDZIŚLAW KACZMAREK*, STANISŁAW TETERA*

klarnety

PIOTR MACIEJEWSKI, KRZYSZTOF PŁOSZYŃSKI, ZUZANNA FABIJAŃCZYK, MARIUSZ GRZELAK, WALDEMAR DOBIEC*

fagoty

ANDRZEJ KALKANDZIS, MICHAŁ ŁABECKI, BEATA STREMBICKA

trąbki

ADAM KOWALCZYK, JACEK KRÓL, KONRAD BONIŃSKI, GRZEGORZ GŁOWACKI, ZDZISŁAW WIELOGÓRSKI*

puzony

JACEK KASPRZAK, WALDEMAR SZUBSKI, KAROL SZPIKOWSKI, WALDEMAR PAŚ, DARIUSZ SPRAWKA

waltornie

WALDEMAR SZELAĞOWSKI, TOMASZ SÓPUR, ANDRZEJ KOWALIK, MIECZYŚLAW WOŹNICA, KRZYSZTOF BISKUPSKI, ZBIGNIEW GALANT*

tuba

JAN PNIAK

perkusja

MAŁGORZATA BARANOWSKA, ANDRZEJ MIKOŁAJCZYK, BOŻENA KOZŁOWSKA, SEBASTIAN DWORCZAK, LESZEK WANDAS, JAN PILCH*

gitary

ARTUR GIERCZAK*, MACIEJ KRUPA*, ANDRZEJ OKRASKA*, PAWEŁ STĘPNIK*, HUBERT STOPNICKI*, ANDRZEJ WALCZAK*,
IRENEUSZ WALCZAK*

dyrygenci

KAZIMIERZ WIENCEK, PIOTR WUJTEWICZ

inspektorzy orkiestry

SŁAWOMIR GRZEGORCZYK, JACEK RURAK

chór**soprany**

EWA ANDERS, AGORIKA BASIURAS, GRAŻYNA BRAKOWSKA, MARIA BROJEK*, ANNA CZERSKA, ANNA GAJEWSKA*, HALINA GIBKA*
LILLA GONDEK-WALCZAK, ELŻBIETA GORZĄDEK, ELŻBIETA GRZELAK, HALINA JANOWSKA, TERESA KMIĘCIK-BIERNACKA,
MARIA LEWARSKA, DOROTA MOSZYŃSKA, KATARZYNA NOWACKA, ELŻBIETA PERLIŃSKA, BOŻENA RUDNIK, DOROTA SZYMCZAK,
XYMENA TOMCZYŃSKA, BARBARA WRÓBLEWSKA, JAGODA WIKTORSKA-ZAJĄC

alty

IRENA CHOMKO, RENATA DROZD, ANNA DYLIKOWSKA, WIESŁAWA JAŚKIEWICZ, ALICJA JARZYŃSKA, KATARZYNA KACZMAREK,
ANTONINA KIERUS, ANNA KOBYLAŃSKA, BOŻENA KROCZAK*, TERESA PRZYBYŁA, JOLANTA SITEK, OTYLIA ŚWIDERSKA,
WIESŁAWA ŚWISTAK, IZABELA WESOŁOWSKA, MARZENA ZARZYCKA, DOROTA ZATKE

tenory

RYSZARD ADAMUS, MARCIN CIECHOWICZ, ZDZISŁAW CHUDECKI*, FELIKS DŁUBAK, WAĆLAW DOBROWOLSKI, KRZYSZTOF DYTUS
MAREK GRABOWSKI, JAN KACZMAREK, WOJCIECH KRYGER, WITOLD MARCINKIEWICZ, KRZYSZTOF POŁOŃSKI, GRZEGORZ SIWIŃSKI
JERZY SPELAK, Cezary Socha, Wojciech Strzelecki, Marek Twardowski

basy

ZBIGNIEW GAWROŃSKI, ANDRZEJ KRACIŃSKI*, LUDWIK KROGULSKI*, ROMUALD KISIELEWSKI, ZBIGNIEW KUŹNIK, JAN ŁOJEWSKI*
LECH MACIEJEWSKI, JÓZEF MITUTA, WOJCIECH NAGAJCZYK, STEFAN PASKA, ZBIGNIEW PLICHTA*, WIESŁAW RUDNICKI,
HENRYK RZEPA, TADEUSZ SOBIERAŃSKI, ANDRZEJ STANIEWSKI, RYSZARD STAŚ, ADAM SUWALD

dyrygenci chóru

ELŻBIETA KWIECIEŃ, MAREK JASZCZAK

akompaniator chóru

HELENA RUDENKO

inspektorzy chóru

ELŻBIETA GRZELAK, MAREK TWARDOWSKI

asystenci reżysera
inspicjenci
sufler

MARIA SZCZUCKA, WALDEMAR STAŃCZUK
ANNA GAWEŁ, URSZULA RYBICKA, STANISŁAW KRAWIEC, ZBIGNIEW PAWEŁCZYK
DOROTA ZDOLIŃSKA

kierownik działu organizacji pracy artystycznej
kierownik działu impresaryjno-wydawniczego
i obsługi widzów
p.o. kierownika działu marketingu i reklamy
kierownik działu administracyjno-gospodarczego
kierownik działu spraw pracowniczych
kierownik działu finansowego
kierownik działu księgowości
kierownik działu zaopatrzenia i transportu
kierownik działu zakwaterowań
kierownik ambulatorium
radcy prawni

EWA KAMIŃSKA
ELŻBIETA MAGIN
JUSTYNA IZYDOREK
MARIOLA MATERKA
WOJCIECH SKUPIEŃSKI
MIROŚŁAWA WĘDZICKA
WIEŚŁAWA FRAN CZAK
MARIAN BRÓDOWICZ
KRYSTYNA DZIEWIOR
BOGDANA KLING
JADWIGA PIETROWICZ, MACIEJ WRZOSEK

DZIAŁ SCENY

kierownik zespołu obsługi sceny
kierownik brygady o obsługi artystów
główny brygadier oświetlenia sceny
główny akustyk
kierownik brygady urządzeń napędowych
mistrzowie brygady montażu dekoracji
rekwizytor

ADAM KULIKIEWICZ
ANNA KRAWCZYŃSKA
JERZY STACHOWIAK
RYSZARD ŁOPACIŃSKI
ANDRZEJ MACIEJEWSKI
SYLWESTER BOROWSKI, ANDRZEJ KUŹNIEWICZ
MARIA BAKALARZ, KRYSTYNA ŁAPIEŚ

DZIAŁ PRODUKCJI DEKORACJI I KOSTIUMÓW

główny specjalista ds. produkcji scenograficznej
kierownik zespołu produkcji kostiumów
kierownik zespołu produkcji dekoracji
kierownik pracowni krawieckiej damskiej
kierownik pracowni krawieckiej męskiej
mistrz pracowni szewskiej
kierownik pracowni malarskiej
mistrz pracowni kapeluszy i kwiatów
kierownik pracowni stolarskiej
mistrz pracowni ślusarskiej
mistrz pracowni modelatorskiej
mistrz pracowni tapicerskiej
kierownik pracowni perukarskiej
brygadziści pralni i farbiarni

WANDA ZALASA
KRYSTYNA KOCAY
ZYGMUNT DZIUBIŃSKI
BEATA ADAMIAK
EWA RYKOWSKA
LEONARD SINICA
KRZYSZTOF LISOWSKI
ANNA KOŁOMAŃSKA
JACEK TOMCZYK
JERZY URBANIAK
MAŁGORZATA GORĄCY
ZDZISŁAW KAPITUŁA
JÓZEFA ADAMCZYK
PIOTR DAWIDCZYŃSKI

* - współpraca

ZAKŁAD POLIGRAFICZNY Druk, Łódź, ul. Rewolucji 1905 R. 63, tel. 631-12-75

Czarno-białe
w kolorze

projekt: MOCART 648-73-59

TUIR „WARTA” S.A.
ubezpiecza majątek
Teatru Wielkiego w Łodzi.

WIRTUOZ UBEZPIECZEŃ

TOWARZYSTWO UBEZPIECZEŃ I REASEKURACJI S.A.

WARTA
ROK ZAŁOŻENIA 1920

Oddział w Łodzi
ul. Piotrkowska 99, 90-425 Łódź
bezpłatna infolinia: 0 800 16 80 94
tel. (0 42) 633 16 04, fax: (0 42) 636 78 10



Firma Roku 1998
tytuł przyznany przez
Polski Klub Biznesu,
za najlepszą aktywność w
wynikach pracy na rynku
ubezpieczeniowym



**Złota Statuetka
Lidera Polskiego Biznesu**
nagrada Business Center Club



Wyóżnienie
od Prezesa Zarządu
Giełdy Papierów Wartościowych
za najlepszą wartość kursu akcji
na GPW w 1998 roku



Złoty Byk
nagrada Giełdy Papierów
Wartościowych w kategorii
najlepsza spółka
Rynku Polowego 1998



Alfaję '98
nagrada ubezpieczyciela "Związek"
za najlepszy produkt
ubezpieczeniowy 1998 roku
według sondażu opinii

W DUECIE Z CZYTELNIKIEM...

EXPRESS
ilustrowany



101 studio TeGI
ul. Piotrkowska 101

**DRUKARNA
EKONOMICZNA**
UL. EKONOMICZNA 30/36

STUDIO GRAFICZNE:
PROJEKTY WŁASNE
FOTOGRAFIA REKLAMOWA

PELNA PRZYGOTOWALNIA B1:
SKANOWANIE
NAŚWIETLANIE
ODBITKI PRÓBNE
SKŁAD ELEKTRONICZNY

DRUK:
B1 - HEIDELBERG SPEEDMASTER 102 V CD 4 KOLORY
B2 - HEIDELBERG SPEEDMASTER 74 2 KOLORY

PELNA INTROLIGATORNIA:
FALC A1+
SZTANCA B2+
OPRAWA - ZESZYT, BROSZURA
LAKIER UV I TERMOZGRZEWAŁNY

TEL./FAX: 042/680 12 46, 680 14 21
E-MAIL: DTP@101STUDIO.COM.PL
NASWIETLARNIA@101STUDIO.COM.PL

WWW.101STUDIO.COM.PL

PROFESJONALNA OBSŁUGA, NOWOCZESNE MASZYNY, NEGOCJOWALNE CENY



Powszechny Bank Kredytowy

Twój Bank



ŁÓDŹ

Telewizja Polska Oddział w Łodzi
90-117 Łódź, ul. Narutowicza 13
Dział Reklamy i Marketingu
tel. 632 48 77; 635 92 95



ŁÓDZKI ZAKŁAD ENERGETYCZNY S.A.
patronem Teatru Wielkiego w Łodzi

H. SKRZYDLEWSKA

SIEĆ KWIACIARNI I ...
Łódź ul. Dziewiarska 14
tel. (0-42) 672-33-33
tel./fax 672-30-25

POLSKIE LINIE LOTNICZE



Sezon 2000/2001

Prapremiera 10 listopada 2000r.

Bibliografia

- | | |
|------------------|--|
| Mircea Eliade | <i>Sacrum, mit, historia</i> , przekład: Anna Tatarkiewicz, PIW, Warszawa, 1970 |
| Mircea Eliade | <i>W poszukiwaniu historii i znaczenia religii</i> ,
przekład: Agnieszka Grzybek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997 |
| René Girard | <i>Kozioł ofiarny</i> , przekład: Mirosława Goszczyńska, Wydawnictwo Łódzkie, 1987 |
| Piotr Kuncewicz | <i>Antyk zmęczonej Europy</i> , Nasza Księgarnia, 1982 |
| Igor Strawiański | <i>Kroniki mego życia</i> , przekład: Juliusz Kydryński, PWM, Kraków 1974 |
| Igor Strawiański | <i>Poetyka muzyczna</i> , przekład: Stefan Jarociński, PWM, Kraków 1980 |
| Roman Vlad | <i>Strawiański</i> , przekład: Jerzy Popiel, PWM, Kraków 1974 |

Wydawca Teatr Wielki w Łodzi

Opracowanie programu	Agnieszka Smuga
współpraca	Bartłomiej Majchrzak
Ogólne założenia graficzne programu	Krzysztof Tyczkowski
Projekt okładki	Andrzej Chętko
Druk	Zakład Poligraficzny DRUK, Łódź, tel./fax: (0-42) 631 12 75

Teatr Wielki w Łodzi dziękuje POLSKIEMU WYDAWNICTWU MUZYCZNEMU
i PAŃSTWOWEMU INSTYTUTOWI WYDAWNICZEMU
za pomoc w przygotowaniu programu.

projekt okładki – studio18