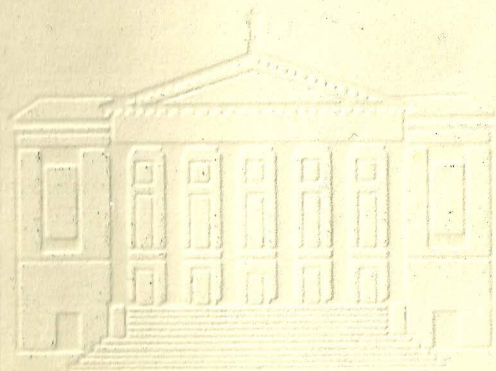


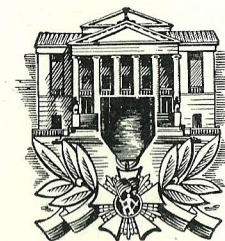


PAŃSTWOWA OPERA

IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W POZNANIU

ODZNACZONA ORDEREM „SZTANDAR PRACY” I. KL.

DYREKTOR: ZDZISŁAW GÓRZYŃSKI



WITOLD RUDZIŃSKI

KOMENDANT PARYŻA

OPERA W SZESCIU OBRAZACH

PRAPREMIERA: 27 MARCA 1960



WITOLD RUDZIŃSKI

*Panna Anna
z dzieł
za współpracę
w kołendach
młodych
Pracownicy
Rudziński
27. VII. 1960.*

WITOLD RUDZIŃSKI

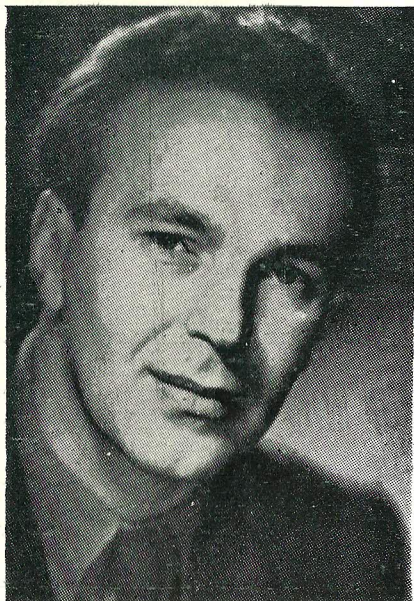
Był to chyba 1928 rok. Mieszkalem wówczas w Wilnie. Pewnego dnia przedstawiono mi 15 letniego chłopca, który „napisał operę”. Nosila ona tytuł „Baśń”. Nie pamietam dzisiaj ani treści ani muzyki — ale pamietam chłopca, ubranego jeszcze w szkolny mundur: był to właśnie Witold Rudziński.

W tym czasie wyjeżdzałem na studia do Paryża. Polecilem go więc opiece profesorki Konserwatorium Wileńskiego p. Pliszko-Raunszewiczowej.

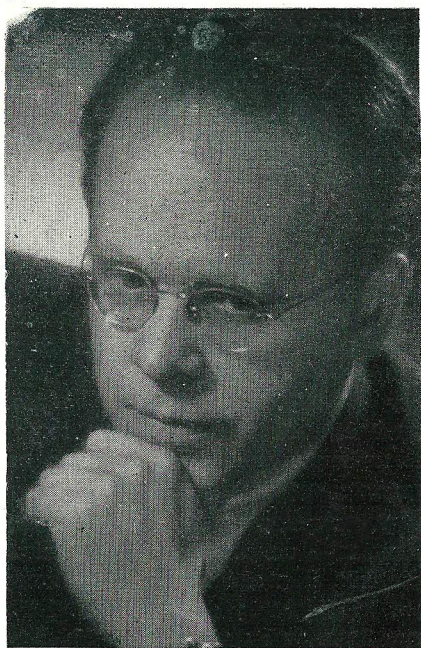
Osoba godna pamieci. Pracowałem z nią nad kontrapunktem i wiem ile umiała. Grała doskonale na fortepianie, miała gruntowne wykształcenie teoretyczne. Była autentyczną uczennicą wielkiego Liszta. Pod jej opieką kształci się Rudziński. Gdy w 1932 r. wróciłem do Wilna, Rudziński ukończył już przedmioty teoretyczne i wstąpił do mojej klasy kompozycji.

Jednocześnie studiuje on na Uniwersytecie Wileńskim filologię słowiańską (prof. Koschmieder). Z przedmiotu tego uzyskał później magisterium. Rzucił jednak wszystko i poświęcił się muzyce. Nie był uczniem łatwym. Miał „swoje drogi” jak kiplingowski Kot. Gdy go prosiłem np. o napisanie sonaty — przynosił mi „Pieśni murzynów Bauta”. Nie sprzeciwiałem się tym indywidualnym upodobaniom Rudzińskiego. Nie raz trzeba nauczyć się cenić u swych uczniów próby wyzwolenia się z rygorów szkolnych. Mogłem na to pozwolić — wiedziałem bowiem dobrze — że mój kapryśny uczeń posiada jednak dostateczną ilość wiedzy i zdolności — aby odrobić przepisane programem prace szkolne. Rudziński kończy u mnie kompozycję w 1937 r. koncertem fortepianowym, który po wojnie często wykonywał na estradach niezapomniany Stanisław Szpinalski.

Po ukończeniu studiów w mojej klasie — Rudziński wyjechał do Paryża — uzupełniając swoją wiedzę — u Nadji Boulanger, „matki”, „babki”. i „prababki” polskich kompozytorów, jako że już chyba trzecia lub czwarta generacja studiuje w jej słynnym mieszkaniu przy rue Ballu w Paryżu oraz u Ch. Koechlin’a.



TADEUSZ MAREK
AUTOR LIBRETTA



WIKTOR BREGY
INSCENIZATOR I REŻYSER

Po powrocie z Paryża do Wilna, Rudziński prowadzi jakiś czas Szkołę Muzyczną w Święcianach. Wybuch wojny zastaje go w Wilnie. W czasie okupacji hitlerowskiej udaje mu się wyjechać do Warszawy. Gdy w 1945 r. zobaczyliśmy się po kilku latach, Rudziński był już w pełni sformowanym artystą.

Po wojnie prowadzi ożywioną i wszechstronną działalność jako kompozytor, autor książek, redaktor, wykładowca, dyrektor Dep. Muzyki, dyrektor Opery Warszawskiej. Jakiś czas piastuje funkcje Prezesa Związku Kompozytorów Polskich. W Zarządzie tego Związku często zajmuje różne stanowiska. Słowem, je chleb „z różnych pieców muzycznych”. — Ta „kariera” daje mu bardzo duże doświadczenie i otrzaskanie z naszą biedą muzyczną.

Jako kompozytor posiada w swym dorobku szereg wartościowych dzieł. II Symfonię wykonywał wielokrotnie Zdzisław Górczyński. Pieśni solowe „Przewodnik liryczny po Warszawie” do tekstu T. Marka, kwintet na instrumenty smyczkowe z fletem (wydane w PWM w Krakowie) to bardzo wybitne pozycje naszej twórczości. Operę „Janko Muzykant” wystawiono w Bytomiu pod dyrekcją Edwina Kowalskiego. Operę „Komendant Paryża” oglądać będziemy za chwilę.

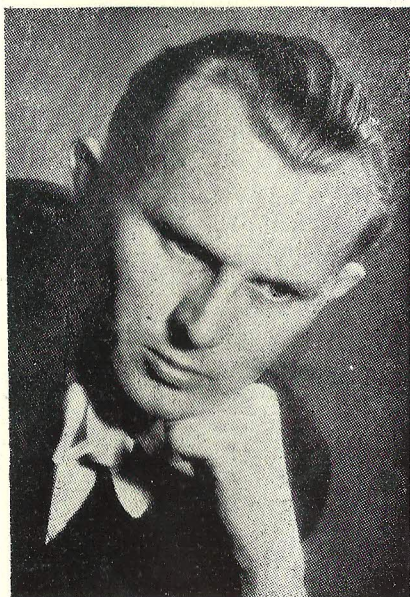
Jako autor wydaje podręcznik „Muzyka dla Wszystkich”. Studia nad Moniuszką prowadzą do wydania wyczerpującej monografii o Moniuszce (narażenie ukazał się I tom). Prócz tego w bibliotece „Małe monografie muzyczne” ukazuje się cenna praca o Stanisławie Moniuszce. Obecnie Rudziński jest profesorem w Państwowej Szkole Muzycznej w Warszawie.

Nielatwo byłoby nakreślić sylwetkę kompozytorską Rudzińskiego. Jest to twórca żywy, reagujący na bodźce zewnętrzne bardzo istotnie i bardzo świadomie. Jest zawsze konsekwentny. Być może, że ta cecha charakteru pociągnęła Rudzińskiego w stronę postaci Jarosława Dąbrowskiego. „Komendant Paryża”, to właśnie opowieść o tym dziwnym człowieku, który był konsekwentny w swym postępowaniu i działalności. Ciekawe, co pisze o Jarosławie Dąbrowskim Władysław Mickiewicz. Tak go charakteryzuje:

„Gdy Dąbrowski ujrzał, że komuna jest stracona — nie zechciał ani uciekać ani też znosić obelg Sądu Wojennego. Jak DELESCLOSE, postanowił zginąć. Wysłał żonę i dzieci do Londynu i ranny 23 maja (1870 r.) na barykadzie przy ul. Myrrah, wyzionął ducha w Szpitalu Laviboisiera; został pochowany na cmentarzu Père-Lachaise z honorami wojskowymi, w przededniu upadku Paryża”.

Rozmawiałem z Rudzińskim na temat jego opery. Oto kilka jego interesujących uwag.

Opera — mówi Rudziński — jest zjawiskiem bardzo złożonym. Różne „chwyt” służą wyrazowi dramatycznemu. Owe „chwyt” mu-



ANTONI WICHEREK
DYRYGENT



STEFAN JANASIK
SCENOGRAF



WIKTOR BUCHWALD
KIEROWNIK CHÓRU

zyczne stosują kompozytorzy w różnych czasach rozmaicie. Akcja oper 18 w. opierała się głównie o recytatyw tzw. „Secco” (np. Cyrulik Sewilski, Don Juan). Wiek 19 hołduje recytatywowi „acompanato” (Verdi, Puccini) lub też śpiewowi wyrazowemu (Wagner, Strauss, Debussy). Mamy jeszcze do dyspozycji tzw. mówienie śpiewne (Sprechgesang — Alban Berg Wozzek) i wreszcie prozę (np. Britten). Współcześni kompozytorzy korzystają ze wszystkich tych sposobów przekazywania słuchaczom treści scenicznych.

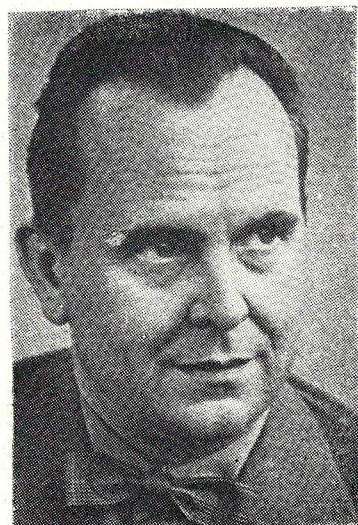
Nie gardzą również, sposobami jakie stosują Teatry Dramatyczne. Rudziński wprowadza cały ten „arsenal” nowych środków wyrazu. W technice muzycznej stosuje częstokroć wielowarstwową polifonię. Z form znajduje zastosowanie i piosenka i pieśń, arioso aż do arii (monolog Dąbrowskiego). Znajdziemy tu zarówno stylizację pieśni wojskowych i masowych jak fugę w scenie z Veyssetem i rozbudowaną Passacaglię, kończącą całą operę. W tych dużych formach stosuje Rudziński zasadę przenikania się warstw układów muzycznych.

Osobiście cieszę się, że w naszym ubogim dorobku operowym ukazuje się dzieło tak wybitnego kompozytora jakim jest Rudziński.

Tadeusz Szeligowski

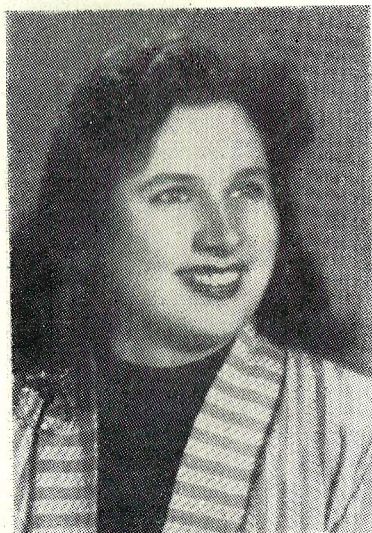


ANNA WOLANOWSKA

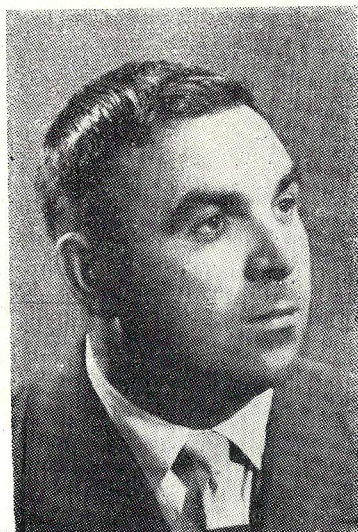


STEFAN BUDNY

SOLIŚCI



ALEKSANDRA IMALSKA



ADAM ĆWIECZKOWSKI

WITOLD RUDZIŃSKI

POWSTANIE POLSKIE W PARYŻU

Tragiczna seria powstań narodowych ciągnęła się od czasów Kościuszki przez cały XIX wiek, aż do walk rewolucyjnych 1905 roku i powstania warszawskiego 1944 roku. Wszystkie te zrywy płomienne go patriotyzmu kończyły się niepowodzeniem, wyjąwszy walki bezpośrednio związane z odzyskaniem niepodległości. Przyczyn katastrofy upatrują historycy w różnych czynnikach. Niedogodny moment polityczny, militarna improwizacja, brak energicznego wodza, który by łączył talenty stratega ze zręcznością polityka — oto przyczyny odgrywające w każdym powstaniu swoją negatywną rolę. Jednakże obok tych napewno istotnych momentów we wszystkich wypadkach da się zaobserwować rzecz nie mniej ważną. Walka o wyzwolenie narodowe praktycznie nie wiązała się z radykalnym programem społecznym, którego najpilniejszym hasłem była sprawa wyzwolenia i uwłaszczenia chłopów, ochrona praw i roli proletariatu. To też masy ludowe albo stały z boku, albo prędzej czy później zrażały się do powstań, które nie przynosiły im perspektyw wyzwolenia, niekiedy zaś, jak w wypadku powstania krakowskiego 1846 r., wskutek niezręczności przywódców, zajmowały wrogą postawę wobec uczestników zbrojnej walki. Wielu światłych działaczy, demokratów i patriotów rozumiało, że nie tylko o niepodległą Polskę tu chodzi, ale również o wolność i sprawiedliwość społeczną, nieustannie jednak brały nad nimi górę siły wsteczne, które niweczyły najpiękniejsze wysiłki.

Była jednakże jedna chwila dziejowa, kiedy wydawało się, że sprawy mogą przybrać inny obrót. Okres manifestacji narodowych i wrzenia rewolucyjnego, poprzedzający najtragiczniejsze z tych walk, powstanie styczniowe 1863 roku, wydawał się zwrotem w zaklętym łańcuchu niepowodzeń. Propaganda patriotyczna łączyła hasła niepodległościowe ze społecznymi, przeciwnik wyraźnie ustępował pod naciskiem mas, lekając się przerzucenia napięcia rewolucyjnego na terytorium Rosji, wreszcie na czele ruchu stali ludzie, którzy rozumieli, że radykalny program wymaga stosowania radykalnych, odważnych środków. Stefan Bobrowski, Apollo Korzeniowski (ojciec Conrada), Jarosław



STANISŁAW ROMAŃSKI

SOLIŚCI



JÓZEF KATIN

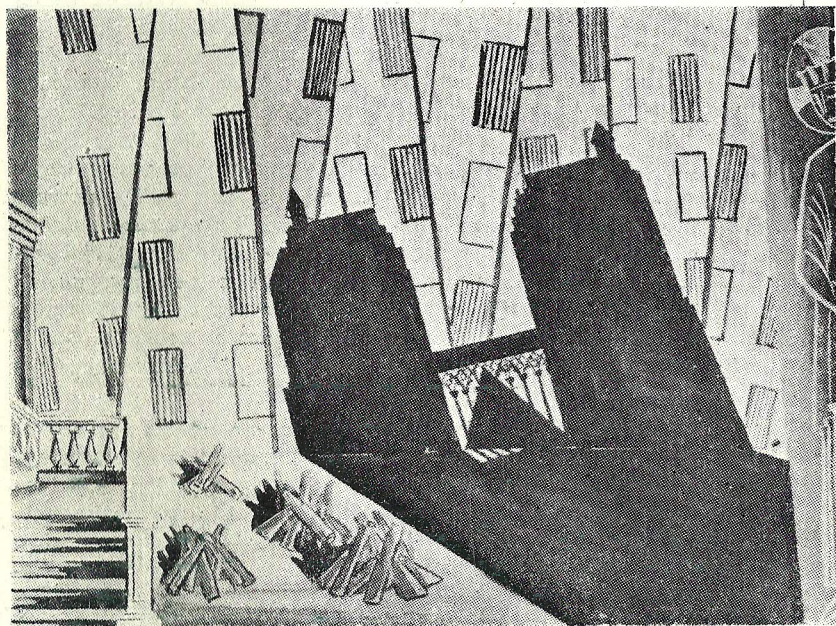


HENRYK KUSTOSIK

Dąbrowski, żeby wymienić tylko najważniejszych, rozwijali pełną pomysłowość aktywność, przygotowywali ludzkie, materialne i strategiczne podstawy dla nowej walki, prowadzili zręczną i skuteczną propagandę.

Właśnie Jarosław Dąbrowski był najczynniejszy wśród nich. Wychowanek carskiego korpusu kadetów, zabłysnął talentem wojskowym i pisał się szybko po szczeblach kariery sztabowej. Być może, iż na postawę Dąbrowskiego wpłynął znany fakt, kiedy to cesarz Mikołaj, wizytując szkołę zwrócił uwagę na rezolutnego malca i wziął go na ręce. Kiedy powiedziano mu, że ten dziarski chłopak jest Polakiem, rzucił go ze wstrętem na ziemię. To przeżycie zapewne uchroniło Dąbrowskiego od zatrącenia poczucia narodowego, mimo obcego otoczenia, w jakim się wychowywał. Bo radykalizmu społecznego i metod rewolucyjnych nauczyło go kółko spiskowców z otoczenia Zygmunta Sierakowskiego i rewolucjonistów rosyjskich, grawitujący wokół grupy Czerzynszewskiego, Dąbrowski przygotowywał się do roli jakby nowego Wallenroda, umiał doskonale zacierać ślady swojej spiskowej działalności i wyrobić o sobie opinię oficera, najdalej stojącego od jakichkolwiek zainteresowań politycznych. Pozytywista z postawy, zdolny matematyk, na zimno zdawałoby się obliczający szanse każdej walki miał serce zapalne i posiadał fantazję urodzonego romantyka. Swoje plany nie tylko umiał przeprowadzić z żelazną konsekwencją, ale w fascynujący sposób inscenizować ich realizację.

W roku 1862 Dąbrowski, jako rosyjski kwatermistrz, przebywał w Warszawie, stał się jednym z filarów kierownictwa przyszłego powstania. Akcentuje program społeczny na każdym kroku, a jednocześnie przygotowuje plan niezmiennie odważny, którego wykonanie mogłoby zupełnie zmienić dalszy tok wypadków. Wchodzi w porozumienie ze spiskowcami rosyjskimi z twierdzy w Modlinie. Opanowanie tej fortecy miało rozpocząć powstanie. Modlin, bogato zaopatrzony w broń (70.000 karabinów) miał stać się bazą i punktem oparcia dla dalszych działań. Modliński spisek został wykryty i krwawo rozgromiony, wcześniej zaś Dąbrowski został zupełnie przypadkiem aresztowany. W czasie następnych dwóch lat siedzi Dąbrowski w Cytadeli. W więzieniu warszawskim nadal utrzymuje łączność z kierownictwem powstania, udaje mu się przy asyście zaprzyjaźnionych oficerów żandarmerii potajemnie wziąć ślub z Pelagią Zgliczyńską, później z najwierniejszym jego współpracownikiem, (Pelagia w konspiracji warszawskiej zajmowała bardzo wybitne stanowisko). Uniknął niechybnej zdawało się śmierci w okresie bestialskich represji, uciekł w Moskwie z transportu na Sybir, połączył się z żoną (która nie mniej odważnymi sposobami wydostała się z zesłania) i zbiegł za granicę. Fikcyjny opis swej ucieczki przesłał do Petersburga szefowi żandarmerii, który pod wrażeniem tej wiadomości miał dostać ataku serca.



Projekt dekoracji 1 obrazu

Stefan Janasik

Po pewnym czasie widzimy Dąbrowskiego w Paryżu. Nawiązuje kontakty polityczne i wojskowe, uczestniczy w radykalnym Zjednoczeniu Emigracyjnym, współpracuje z pismem „Niepodległość”. Jest czynny tam wszędzie, gdzie sprawa wyzwolenia Polski omawiana jest na tle szeroko pomyślanego programu rewolucji społecznej. Studiuję strategię niemiecką i poblikuje prace na ten temat. Spodzielając się wybuchu wojny Francji z Prusami składa memoriał na ręce Napoleona III, formułując między innymi takie myśli: „Francja powinna w swoim interesie, ośmielać się to powiedzieć, wskrzesić powstanie polskie, powstanie większe i rozleglejsze, aniżeli powstanie w r. 1863. Z chwilą wybuchu wojny powstanie ziem polskich, będących pod zaborem rosyjskim i pruskim, sparaliżuje znakomicie te dwa mocarstwa, ale może ono mieć miejsce w tym wypadku, jeśli rząd francuski postawi wyraźnie w swym programie — odbudowanie niepodległej Polski”¹⁾.

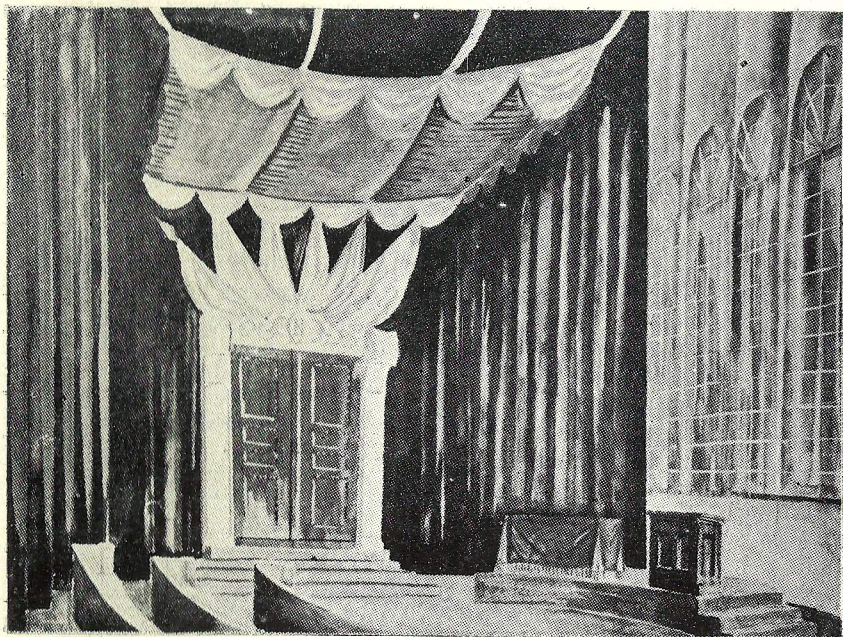
Gdy Prusacy atakują Francję, zgłasza gotowość zorganizowania legionu polskiego. Władze francuskie, sprzymierzone z Rosją, odrzucają jego ofertę, Dąbrowski zostaje nawet aresztowany i oskarżony o podrabianie banknotów rosyjskich. Oczyszczony z zarzutów wespół z bratem swym, Teofilem wychodzi na wolność i próbuje przebić się do Garibaldi, który mianował go dowódcą garnizonu w Lyonie.

Od chwili wybuchu powstania paryskiego staje po stronie Komuny. W jej walce widzi perspektywę zwycięskiej rewolucji, w walce ludu francuskiego upatruje pierwszy krok do wyzwolenia politycznego i społecznego ludu polskiego. Wierzy w międzynarodową solidarność uciskanych ludów i ich warstw wyzyskiwanych. Pociąga za sobą najlepszych Polaków do walki, przekonuje ich o konieczności aktywnego udziału w Komunie. Powstanie paryskie za sprawą jego, oraz innego wodza Komuny, generała Walerego Wróblewskiego (notabene ostatniego żołnierza powstania 1863 r.) staje się nowym powstaniem polskim, tym razem toczonym na ziemi francuskiej u boku francuskiego proletariatu. Wspólna jest sprawa: wolność i sprawiedliwość, wspólny jest wróg: tyrania i wyzysk. Rozgrywa się teraz ostatni akt jego dramatycznych dziejów. Plany jego są najpierw odrzucane, przyjmowane zaś, gdy ich realizacja staje się niemożliwa. Te właśnie ostatnie tygodnie życia Dąbrowskiego są treścią opery „Komendant Paryż”.

Z imieniem Polski na ustach ginie na barykadach, zamykając najbardziej rewolucyjną kartę historii XIX wieku.

Uwagę moją na postać Jarosława Dąbrowskiego przed dziesięciu blisko laty zwróciła Danuta Sawicka. Powstał wtedy projekt opery historycznej, czy raczej rodzaju muzyczno-dramatycznej kroniki histo-

¹⁾ Cytowane wg artykułu Marii Złotorzyckiej w Polskim Słowniku Biograficznym, t. V, s. 9. Kraków 1939—1946.



Projekt dekoracji 2 obrazu

Stefan Janasik

rycznej, obejmujący całość bogatych i barwnych dziejów Dąbrowskiego. Z punktu widzenia wymagań sceny operowej przedsięwzięcie takie było by nazbyt ryzykowne. Libretto Tadeusza Marka ogranicza akcję do wybranego momentu — okresu walk komuny paryskiej. Zyskało się przez to na zwartości i dramatyczności, bez czego nie może się obejść widowisko operowe, na pogłębieniu charakterystyki i uwypukleniu osobistego dramatu bohatera. Zresztą wybrany wycinek dziejów Dąbrowskiego doskonale streszcza dążenia jego całego życia. Ogromna wrażliwość muzyczna podyktowała autorowi libretta słowo poetyckie, a oszczędne, przy tym niesłychanie muzyczne, bo nie każde słowo poetyckie dobrze daje się pogodzić z muzyką.

Kompozytorowi wydawało się rzeczą bardzo istotną przypomnieć w lirycznej i dramatycznej formie operowej postać wielkiego patrioty i rewolucjonisty, który życie swoje na obcej ziemi położył za Polskę niepodległą i sprawiedliwą.

Witold Rudziński

O REALIZACJI SCENICZNEJ „KOMENDANTA PARYŻA”

Na treść libretta „Komendanta Paryża” składają się dwa zasadnicze wątki, równolegle rozwijające się na tle bohaterskich zmagania paryskiego proletariatu z koalicją Prusko-Wersalską. Pierwszy z nich i zarazem główny jest wątkiem historycznym obrazującym końcowy fragment dziejów generała Jarosława Dąbrowskiego. Drugi — to fikcyjna historia Marianny, prostej dziewczyny z ludu i jej dzielnego narzeczonego Ludwika. Nie jest przypadkiem, że obydwa te wątki zbiegają się przy końcu sztuki, znajdując analogiczne rozwiązanie w śmierci obu bohaterów.

Ta wspólna ofiara dla wspólnej sprawy nie jest aktem bezowocnego bohaterstwa. Kryje ona w sobie załazek przyszłego zwycięstwa. Śmierć bowiem nawet najwybitniejszego bojownika o ideę nie oznacza śmierci samej idei. Żyje ona nadal, opromieniając sztandary pozostałych przy życiu i kontynuujących walkę towarzyszy. I dlatego idący do ataku Komunardzi (obr. 6) tylko na krótką chwilę zatrzymują się nad ciałem swego poległego dowódcy. Oddawszy mu ostatni żołnierski hołd, ruszą dalej drogą przezeń wskazaną a mającą ich lub ich następców doprowadzić do ostatecznego celu, jakim jest zwycięstwo umiłowanej idei.

Ten optymistyczny akcent zawierający w sobie zasadniczy ideologiczny sens dramatu jest uzmysłowieniem pięknych słów Dąbrowskiego wypowiedzianych do żony Pelagii (Obr. 5): „Komuna krwawi lecz nadzieja żyje. Ta krew, co plami dumne barykady, nigdy nie krzepnie. Płynąc ulicami będzie jak w żyłach, chociaż miasto spłonie.”

Stawiając sobie jako jedno z naczelných zadań stworzenie prawdziwej w sensie historycznym atmosfery widowiska, inscenizatorzy jednakże z całą świadomością zrezygnowali z historycznego *autentyzmu* i to zarówno w sposobie rozwiązywania plastycznego obrazów jak i w interpretacji poszczególnych osób działających. Jedynie postaciom generała Dąbrowskiego i ministra Thiërsa, będącym jakgdyby symbolami

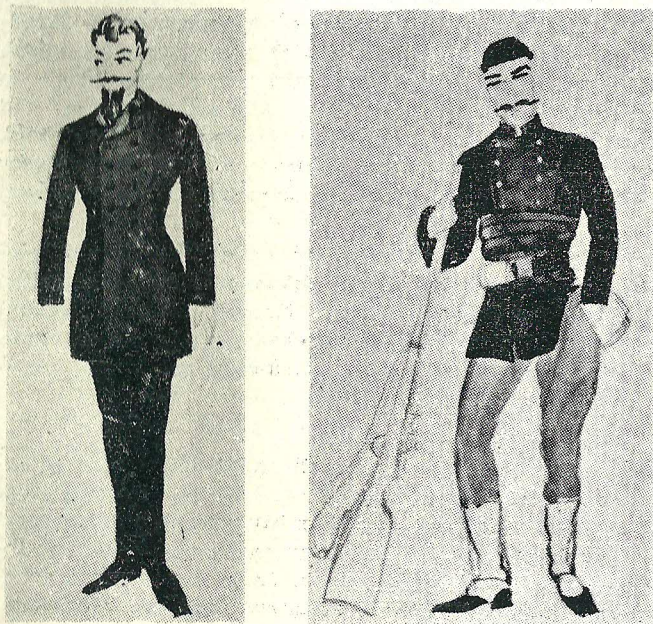
dwu walczących stron, nadano pewne cechy autentyzmu w wyglądzie zewnętrznym.

Dążenie do osiągnięcia właściwej „temperatury” widowiska nakazało reżyserowi szczególne wyeksponowanie elementu ruchu, będącego naturalnym przejawem żywiołowości wszelkich zjawisk rewolucyjnych. Stąd też rozmach, z jakim zostały potraktowane sceny ludowe obr. 1-go, osiągające swój punkt kulminacyjny w zawrotnej „karmanioli”. Stąd burzliwość i chałtyczność narady Komitetu Ocalenia Publicznego w obr. 2-gim, zmienność i różnorodność realizowanej przy pomocy „obrotówki” scenerii ataku komunardów w obr. 4-tym i wreszcie skupiony dynamizm sceny końcowej (obr. 6).

Przeciwwagą do pełnych zgiełku i ruchu obrazów rewolucyjnych stanowią sceny: 3-cia w gabinecie ministra Thiërsa, utrzymana w formie kameralnej i mająca charakter intelektualny oraz pełna liryzmu scena 5-ta placu Marianny po zabitym w walce narzeczonemu oraz pożegnania Dąbrowskiego z żoną i dziećmi.

Na szczególne podkreślenie zasługuje bardzo poważna rola, jaka przypada w udziale zespołowi chóralnemu oraz pokażnej grupie statystów. Ci ostatni skompletowani z pośród studentów wyższych uczelni poznańskich realizują z zapalem burzliwą scenę narady Komitetu Ocalenia Publicznego. (Obr. 2).

Wiktor Bręg



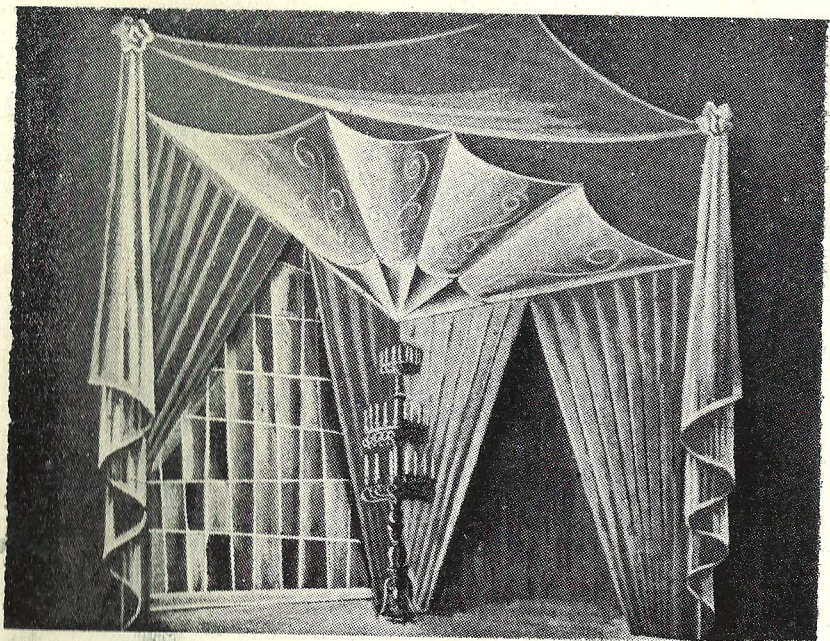
KILKA SŁÓW O SCENOGRAFII

Wieloletnie dążenia plastyków-scenografów w kierunku przełamania zakorzenionej w operach tradycyjnej dekoracji, zdają się przynosić w ostatnim czasie pomyślne rezultaty. Sceny oper „nie straszą” już malowanymi parkami i szemrzącymi strumykami, ani „jak żywymi” drzewami, a przestrzeń sceniczna bywa komponowana w pierwszym rzędzie pod aspektem wydobycia wyrazu dramatycznego opery. Formy zaś, którymi posługuje się scenograf dla osiągnięcia nastroju są proste i wzięte z repertuaru współczesnego malarstwa a nierzadko nawet grafiki.

Wydaje się, że nie jest to wynikiem chwilowej mody czy jakiegoś kaprysu. Spektakl operowy mający ambicję oddziaływania na nowego widza musi być logiczny m. in. w każdym szczególe oprawy plastycznej, która przestała być już „dekoracją dla dekoracji” stając się tłem integralnie związanym z akcją, mającym dyskretnie podkreślać miejsce, w którym się ona rozgrywa, pozostawiając resztę muzyce i śpiewakowi-aktorowi.

Są wprowadzić wśród publiczności operowej i zagorzali przeciwnicy takiego myślenia. Twierdzą oni uparcie, że stare opery powstały z myślą o „wystawności” i że dopiero z jej całym balastem mogą w pełni przemówić do widza. Nie wydaje się to potwierdzać po ostatnich eksperymentach np. z operami Wagnera, które pokazuje się wcale nie na tradycyjnie iluzjonistycznie malowanych i barokowo rozbudowanych tłach, lecz z dużą często aż do przesady posuniętą umownością.

Weźmy dla przykładu drugi akt opery „Śpiewacy Norymberscy” w inscenizacji Wielanda Wagnera. Zamiast krętych uliczek Norymbergii widzimy wznoszącą się ku horyzontowi płaszczyznę w formie palety malarskiej — z namalowanym brukiem — nad którą unosi się duży balon pokryty gęsto kwiatami bzu. Takie ujęcie grawituje nawet ku surrealizmowi. A jednak dzieło nie traci nic ze swej wartości, przeciwnie nabiera cech bardziej ogólnoludzkich i pozaczasowych. Również odkrywcze inscenizacje Felsensteina i jego nowe ujęcie uświęconych tradycją dawnych oper dają w rezultacie zupełnie nieoczekiwane i wysoce artystyczne efekty.



Projekt dekoracji 3 obrazu

Stefan Janasik

Warto się więc zastanowić nad drogą prowadzącą do unowocześnienia widowiska operowego. Niemalą rolę w tym może odegrać scenografia, ponieważ właśnie scenograf nadaje ostateczny kształt plastyczny widowisku, choć zadaniem jego jest dać nie własne widzenie świata, lecz plastycznie przedstawić obraz pewnej rzeczywistości teatralnej stworzonej przez autora.

Na konkretnym przykładzie oprawy plastycznej „Komendanta Paryża” spróbujmy prześledzić ten proces tworzenia obrazu przez scenografa. Autor libretta ogranicza się do lakonicznej uwagi np. przed „Hotel de Ville”. Przy naturalistycznym dawnym myśleniu plastycznym na scenie znalazłby się z pewnością namalowany brzydki budynek ratusza paryskiego, gdy w naszym obrazie ze wspomnianej budowli pozostały tylko prowadzące w kulisy schody z balustradą, w dodatku nieco zdeformowaną. Jedynym akcentem, który ma wprowadzić widza w środowisko, to cień katedry Notre Dame, rzucony abstrakcyjnie na podłogę sceny i częściowo na tylne tło. Ogólnym tłem zaś dla całości są fasady domów „odnaturalizowane” i przetworzone dla sceny, coś w rodzaju „parafrazy na temat” mówiąc językiem muzycznym. W drugim obrazie nastroj bogatej sali ratusza mają wywołać drzwi uwieńczone typowym dla okresu panoplium oraz baldachim, też ulubiony motyw dekoracyjny 70-tych lat zeszłego stulecia. Całość sali łącznie z umownie

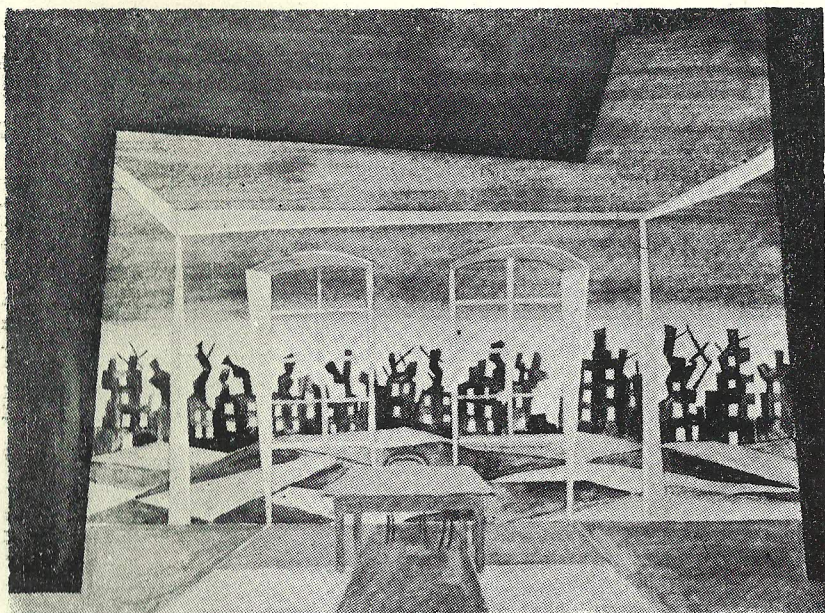
potraktowanymi oknami i pierwszoplanowymi ramami, jakoby murami tej sali w przekroju poprzecznym, nie jest kopią rzeczywistości a jej przetworzeniem. Również trzeci obraz (gabinet Thiersa) ma jako element określający miejsce akcji wycinek plafonu typowego dla komnat w Wersalu ale też nie potraktowanego statycznie a poruszonego dla uzyskania większego efektu plastycznego. Ściany płaskie, działające kolorem złota i świecznik znacznych rozmiarów dopełniają całości. Trzy pozostałe obrazy — to dalsza próba odwołania się do wyobraźni widza, który — mając przed sobą kolejno: barykadę komunardów nie pretendującą do autentyczności (Obr. IV), pokój Dąbrowskiego zaledwie zarysowany szkicowo (Obr. V) i wreszcie umownie potraktowane wzgórza na krańcu miasta (Obr. VI) — powinien mimo wszystko, myśląc skrótowo przeżyć bohaterstwo walczącego ludu, osobistą tragedię Dąbrowskiego i jego ofiarną śmierć.

Prostota i oszczędność środków — oto naczelną zasadą, na której opiera swą koncepcję scenograf, dopomożenie kompozytorowi i libreciście w przekazywaniu widzom treści intelektualnych i emocjonalnych zawartych w utworze — jego jedynym dążeniem.

Nie chodziło mu bynajmniej o wypowiedzenie własnych myśli na temat widowiska lub kształtowanie go zgodnie z własnymi pojęciami o teatrze. Wyznażył sobie rolę służebną wobec dzieła, osobowość swą kryjąc w jego cieniu.

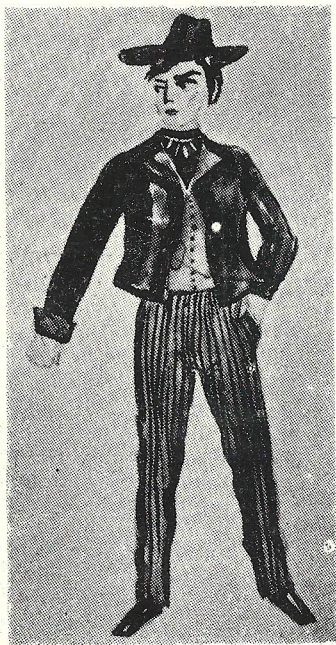
Stefan Janasik





Projekt dekoracji 5 obrazu

Stefan Janasik



STRESZCZENIE OPERY „KOMENDANT PARYŻA”

Obraz 1. Wkrótce po ogłoszeniu Komuny Paryskiej przed ratuszem zebrała się Gwardia Narodowa, komunardzi, lud paryski. W podnieceniu oczekują decyzji ataku na Wersal, by otworzyć drogę powstaniu na całą Francję. Nie brak wśród tłumu także przeciwników i zdrajców — wypadki obserwuje szpieg Veysset. Na zebranie Komitetu udaje się Jarosław Dąbrowski, którego lud paryski dobrze już zna z odważnych posunięć i otacza miłością i zaufaniem. W różnobarwnym tłumie wyróżnia się dzielna komunardka, Marianna. Jej narzeczony, Ludwik jest jednym z wahających się, lecz w miarę rozwoju wypadków przechyla się na stronę powstańców. Opowieść starego żołnierza o tym, że Bismarck zwalnia jeńców francuskich, i uzbraja ich, by zasilić wojsko wersalczyków wywołuje powszechne oburzenie.

Obraz 2. Na zebraniu Komitetu Dąbrowski przedstawia plan ataku na Wersal. Jego projekt zgodny z pragnieniami paryskiego ludu nie zostaje przyjęty, okazja do błyskawicznego ataku na przeciwnika stracona.

Obraz 3. W Wersalu minister Thiérs przegląda raporty szpiegów. Od dawna ma on na oku Dąbrowskiego i widzi w nim poważnego i niebezpiecznego przeciwnika. Postanawia wysłać swego agenta Veysseta z zadaniem przekupienia Dąbrowskiego. Jeśli polski generał nie przyjmie łapówki — należy go zabić.

Obraz 4. Na odcinku, którym dowodzi Dąbrowski, powstańcy odpierają przed czekającym ich atakiem. Dąbrowski wie, że lokalne powodzenie jest możliwe, ale przeciwnik wziął już górę na ogólnym froncie, ponieważ nie zaatakowano go w momencie najdogodniejszym. Bitwa zostaje rzeczywiście wygrana. Śmiertelnie ranny w ataku Ludwik opowiada jak to Dąbrowski odważnie prowadził żołnierzy i jak od śmierci uchronił go Tirard, zasłaniając wodza własnym ciałem. Wysłannicy Komitetu Centralnego przynoszą Dąbrowskiemu nominację na komendanta Paryża i praktycznie wodza Komuny. Dąbrowski wie, że nominacja przychodzi zapóźno, ale podejmuje dalej walkę. Wtedy to przy-

chodzi do niego Veyssset ze swoją zdradziecką misją. Gdy Dąbrowski odrzuca haniebną propozycję, Veyssset rzuca się nań ze sztyletem w rękę. Po krótkiej walce zostaje obezwładniony i odprowadzony na rozkaz wspaniałomyślnego generała do placówek wersalskich. Zjawia się Pelagia, niepokojąc się o zdrowie Jarosława.

Obraz 5. Komuna dogorywa. Pelagia przygotowuje się do opuszczenia wraz z dziećmi Paryża. Marianna opowiada o bohaterskiej śmierci Ludwika. Dąbrowski w rozmowie z żoną relacjonuje ostatnią próbę ratowania powstania. Miał on się udać do Wersalu z propozycją poddania się, i wprowadzić wojska wersalskie do Paryża w zasadzkę komunardów. Rozpaczliwy ten projekt został odrzucony. Jemu teraz pozostaje tylko bronić się do ostatniej chwili, żona zaś dostawszy się do Londynu, będzie bronić jego dobrej sławy przed spodziewanymi atakami przeciwników. Dowiedziawszy się od Marianny o śmierci Ludwika, Dąbrowski rusza na barykadę.

Obraz 6. Podczas ataku na pozycje wersalczyków Dąbrowski ginie z imieniem Polski na ustach. Komunardzi, składają hołd poległemu.



Projekty kostiumów



Stefan Janasik

ORKIESTRA PAŃSTWOWEJ OPERY IM. ST. MONIUSZKI

I Skrzypce

Leszek Rezler,
koncertmistrz
Mieczysław Kujawa
koncertmistrz
Jan Mirucki
zastępca koncertmistrza
Stefan Głowacki
Feliks Dąbrowski
Tadeusz Duszyński
Ludwik Kwaśnik
Józef Majchrowicz
Stefan Betz
Wacław Smańda
Jerzy Stasik
Seweryn Pietrzak
Zdzisław Przybylski

II Skrzypce

Bolesław Hypki
Józef Murawski
Florian Ryll
Józef Dziwili
Tadeusz Jarzyński
Maksymilian Witt
Teresa Zielatkiewicz
Jerzy Kuczyk
Romuald Hejnowicz

Altówki

Czesław Bobczyński
Modest Lipczyński
Andrzej Grześkowiak
Aleksander Rybkowski
Jan Zieliński

Wiolonczele

Leonard Wysocki
koncertmistrz
Tadeusz Tułasiewicz
Józef Dziurdzia
Kazimierz Rabięga
Kazimierz Trzeciak

Kontrabasy

Józef Eichstädt
Władysław Leppert
Joachim Marczyński
Alfred Paszak

Harfa

Anna Banaszak
Tadeusz Spławiński

Flety

Franciszek Langner
Idzi Hankiewicz
Józef Ptaszyński
Czesław Majsiuk

Oboje

Mieczysław Koczorowski
Zygmunt Ostwald
Alojzy Wielgosz

Rożek ang.

Józef Stefaniak

Klarnety

Wilhelm Michalak
Edward Jankowski
Bolesław Urbanowicz

Bas-klarnet

Marian Walczak

Fagoty

Józef Witkowski
Władysław Gabryelski
Ryszard Szczepański

Kontrafagot

Zdzisław Biedka

Waltornie

Linus Geisler
Zenon Kujawiński
Antoni Koralewski
Jan Konieczny
Rajmond Gronowski
Władysław Pawłowski

Trąbki

Leon Dłużyk
Władysław Jędrzejczak
Stanisław Kwapisz
Zenon Karpiński

Puzony

Józef Wiciak
Antoni Suski
Stanisław Binakiewicz
Franciszek Sikora

Tuba

Józef Donder

Perkusja

Tadeusz Machynia
Zbigniew Borecki
Grzegorz Regorius

INSPEKTOR: Józef Witkowski

CHÓR PAŃSTWOWEJ OPERY IM. ST. MONIUSZKI

KIEROWNIK CHÓRU: WIKTOR BUCHWALD
ASYSTENT: MIECZYSLAW DONDAJEWSKI

CHÓR ŻEŃSKI

Soprany

Maria Badyńska
Maria Głowińska
Pelagia Kosicka
Antonina Kowalska
Krystyna Kozłowska
Izabela Kubicka
Helena Kwaśniewska
Leopolda Malewiczka
Maria Małyszczak
Adelaida Nowak
Jadwiga Nowak
Helena Opitz
Irena Piotrowiak
Zofia Poradzewska
Helena Rawecka
Barbara Skalbani
Celina Sokółowa
Jadwiga Stanek
Helena Tomczak

Katarzyna Wesolek
Lucja Wiczyńska
Ludomira Urbańska

Alty

Klara Broniewska
Joanna Drygas
Bogumiła Geisler
Lucja Głowińska
Janina Jankowska
Halina Kamińska
Czesława Kielbratowska
Bronisława Kosmala
Lucja Kubicka
Barbara Liwerska
Eleonora Majewska
Kazimiera Porankiewicz
Stanisława Tuszyńska

INSPEKTOR: Klara Broniewska

CHÓR MĘSKI

Tenory

Andrzej Chomentkowski
Franciszek Ciążyński
Adam Józefczyk
Wacław Kołodziejczak
Stefan Kozłowski
Aleksander Krawczyński
Jerzy Kruczek
Bogumił Krzyżaniak
Józef Kubiak
Bolesław Lucki
Stanisław Młodzeniec
Władysław Nawrot
Jan Niwiński
Franciszek Nowicki
Jerzy Obarski
Jan Rawecki
Stanisław Szukalski
Zbigniew Woliński

Basy

Janusz Babiński
Edmund Gromadzki
Janusz Kaczmarek
Bogdan Klensporf
Lech Koperny
Zygmunt Kowalczyk
Roman Mysłowski
Sylwester Osses
Konstanty Plewicki
Władysław Prus
Albin Romanowski
Edward Sterczewski
Felix Szostak

INSPEKTOR: Franciszek Ciążyński

PAŃSTWOWA OPERA W POZNANIU

Witold Rudziński

KOMENDANT PARYŻA

(JAROSŁAW DĄBROWSKI)

Opera w 3 aktach (6 obrazach)

Libretto: Tadeusz Marek

Osoby:

AKT I — OBRAZ 1 — PRZY RATUSZU PARYŻA

Generał Dąbrowski	Stefan Budny
Marianna	Bożena Karłowska
	Anna Wolanowska
Ludwik	Adam Ćwiczekowski
Jan	Juliusz Biełkowski
	Witold Łuczyński
Stary Komunard	Józef Machalla
	Roman Wasilewski
Żołnierz Gwardii Narodowej	Władysław Chomiak
	Eugeniusz Stawierski
Polak	Leszek Koperny
Garibaldczyk	Radziśław Peter
Komunardka	Alina Chocieszyńska
	Alina Marecka
Veysset	Henryk Kustosik
	Stanisław Romański
Durand	Józef Machalla
	Witold Szpingier

Delegaci, żołnierze, marynarze, komunardzi, komunardki, lud Paryża

OBRAZ 2 — SALA POSIEDZEŃ W RATUSZU PARYSKIM

Generał Dąbrowski	Stefan Budny
Moreau	Witold Łuczyński
Lhuillier	Leszek Koperny
Brisson	Józef Sendecki

Członkowie Komuny, lud Paryża (za sceną)

AKT II — OBRAZ 3 — GABINET THIERSA W WERSALU

Minister Thiers	Juliusz Biełkowski
	Józef Katin
Minister Piccard	Henryk Guzek
Veysset	Henryk Kustosik
	Stanisław Romański
Sekretarz	Leszek Koperny

OBRAZ 4 — NA BARYKADZIE

General Dąbrowski	Stefan Budny
Rożałowski	Bogdan Ratajczak
Rulot	Radzisław Peter
Marianna	Bożena Karłowska
	Anna Wolanowska
Ludwik	Adam Cwieczkowski
Stary Komunard	Roman Wasilewski
Zołnierz Gwardii Narodowej	Władysław Chomiak
	Eugeniusz Stawierski
Komunardka	Alina Chocieszyńska
	Alina Marecka
Veysset	Henryk Kustosik
	Stanisław Romański
Pelagia	Aleksandra Imalska
	Felicja Kurowiak

Komunardzi, Komunardki

AKT III — OBRAZ 5 — W MIESZKANIU DĄBROWSKIEGO

General Dąbrowski	Stefan Budny
Pelagia	Aleksandra Imalska
	Felicja Kurowiak
Marianna	Bożena Karłowska
	Anna Wolanowska
Rożałowski	Bogdan Ratajczak

OBRAZ 6 — W OKOLICY BARYKADY MYRRHA

General Dąbrowski	Stefan Budny
Marianna	Bożena Karłowska
	Anna Wolanowska

Komunardzi, Wersalczycy.

CHÓR i ZESPÓŁ BALETOWY

AKCJA: PARYŻ 1871

DYRYGENT: ANTONI WICHEREK

INSCENIZACJA i REŻYSERIA: WIKTOR BREGY

DEKORACJE i KOSTIUMY: STEFAN JANASIK

CHOREOGRAFIA: ZYGMUNT PATKOWSKI

KIEROWNIK CHÓRU: WIKTOR BUCHWALD

PRZYGOTOWANIE SOLISTÓW: MICHAŁ ZMIJEWSKI

ASYSTENT SCENOGRFA: STANISŁAW STEFANIAK

INSPICJENCI: JANINA ZALEWSKA i EDMUND CZARNECKI

S U F L E R: MARIA DIDUR-ZAŁUSKA

Współpraca konsultacyjna w sprawach mundurów i broni: Stefan Pajęczkowski,
Kustosze Muzeum Narodowego w Poznaniu.

Aktualna obsada — na tablicy, naprzeciw lewych drzwi wejściowych (na parterze)