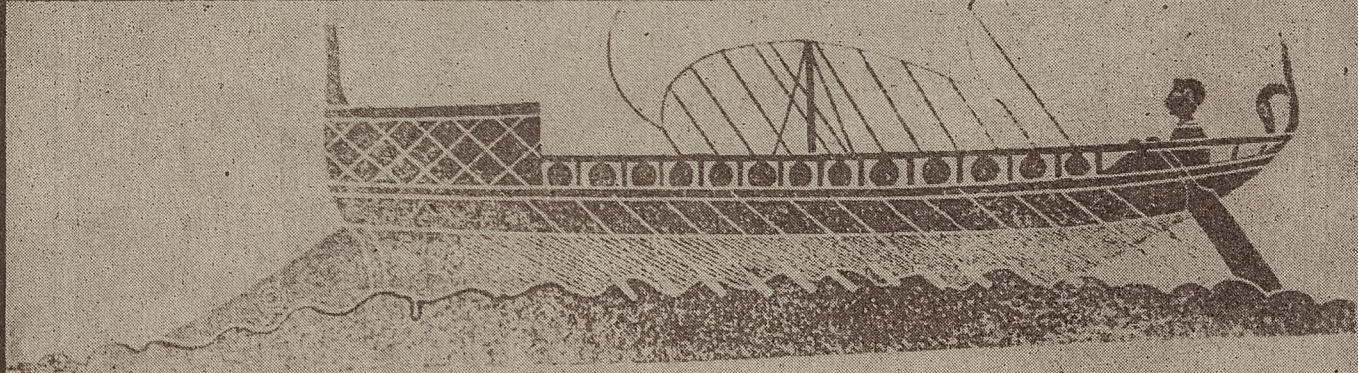


DYDONIA TENEASZ



KRAKOWSKI TEATR MUZYCZNY

SCENA BAROKOWA

dyrektor
JAN KRZYŻANOWSKI
kierownik artystyczny
EWA MICHNIK
kierownik literacki
JOZEF OPALSKI

WERGILIUSZ — „ENEIDA”

(fragment)

Była już noc i błogiego snu zażywały strudzone
Ciała człowiecze, w spoczynek zapadły i lasy, i srogie
Morza, połowę swych dróg przetoczyły gwiazdy na niebie,
Pola milczały i trzody, i barwne rzesze skrzydlate,
Wszelkie stworzenie żyjące w jeziorach i to, co się gnieździ
W gąszczu ciernistym — świat pogrążony był w śnie cichej nocy,

Kojąc troski, a serca zbolale niepamięć spowiła.
Jedna tylko czuwała nieszczęsna królowa punicka,
Oczu zmrużyć nie mogła, na nocny spokój nieczuła:
Zdważyła się ból jej i coraz to nowe się srożą powrotne
Fale miłosnej udręki i przypływ gniewu wielkiego.
Trwa w swojej męce i takie w jej duszy tłoczą się myśli:

„Cóż ja mam począć? Raz jeszcze się zwracać, na ich pośmiewisko,
Do zalotników mych dawnych? O ślub pokornie Nomadów
Błagać, których tylekroć ze wzgardą precz odtrącałam?
Ruszyć za Trojan statkami, by wszelkie rozkazy ich spełniać?
Może dlatego że chętnie przyjęli pomoc ode mnie,
Nawet gdybym ja chciała, to któż mnie przyjmie wzgardzoną

Na te dumne okręty,? Czy już zapomniałaś, nieszczęsna,
Czy ci nie znane jest jeszcze zdradzieckie plemię trojańskie?
Mamli, samotna, wziąć udział w tej ich tryumfalnej żegludze?
Czy też wraz z rzeszą mych ziomków tyryjskich w ich mnogiej gromadzie
Puszczać się w drogę i tym, których z trudem wyrwałam z Fenicji,
Znowu rozkazać żagle rozwijać, przez morza ich pędzić?
Nie, raczej umrzeć, na śmierć zasłużyłaś, niech miecz skróci mękę!

Siostró, ty pierwsza uległszy mim łzom, na mą duszę szaloną
Ciężar włożyłaś tych tortur, na pastwę rzuciłaś mnie wroga.
Żyć mi nie było sądzone bez łoża ślubnego, bez grzechu,
Niezim dzikiemu zwierzęciu, wolnemu od takich katuszy.
Nie dochowałam wierności, com prochem Sycheja przysięgała”.
Takie to żale i skargi Dydony pierś rozrywały.

Kiedy już wszystko było do drogi gotowe, Eneasze,
Pewny, że nie go nie wstrzyma, spał strudzon na rufie wyniosłej:
Wtedy przed nim we śnie stanęła znów zjawą boga
W kształcie tym samym co przedtem, i znowu go jąła strofować;
Wygląd jej był Merkurego i głos podobny, lic barwa,
Płowe kędziory i postać młodzieńcza w swej wdzięcznej urodzie:

„Synu bogini, jak możesz wysypiać się w czasie tak trudnym?
Czyż nie dostrzegasz, szaleńcze, grożących ci w krąg niebezpieczeństw?
Nie chcesz więc z wiatrów pomyślnych korzystać, co wieją obecnie?
Oto Dydona obmyśla zdradzieckie plany zbrodnicze,
Postanowiwszy swą śmierć, i fale nią gniewu miotają.
Przecż nie uchodzisz co żywo, dopóki jest to możliwe?
Wkrótce zaroi się morze statkami, zobaczysz blask żagwi
Groźnych, a ognie zapłoną na lądzie, jeżeli jutrzienka
Tutaj cię jeszcze zastanie, gdy będziesz gnuśniał przy brzegu.
Nuż, nie zwlekaj! Pamiętaj, że zmienna jest zawsze kobieta”.
Tak to powiedział bóg i rozplynął się w nocnej ciemności.

Wtedy Eneasze, którego strwożyło to nagie widzenie,
Zrywa się ze snu i wraz potrząsa skwapliwie druhami:

„Zbudźcie się już, towarzysze, i dalej siadajcie do wiosel!
Żywo rozwińcie żagle! Z wysokich niebios zesłany
Bóg mnie oto powtórnie przynaglił co prędzej odpłynąć,
Liny skręcone przeciąwszy. Słuchamy cię, boże nieznany,
Rozkaz twój znowu spełniając radośnie. O przyjdź nam z pomocą,
Darz nas swą łaską i spraw, by wiodły nas gwiazdy szczęśliwe!”

Tak to mówił Eneasze i miecz jak piorun błyszczący
Z pochwy wyszarpnął i ostrzem żelaznym w cumy uderzył.
Zapał ogarnął żeglarzy; co tchu się wszyscy porwali,
W mig odbili od brzegu, pokryli morze statkami,
Prując piany gorliwie i żłobiąc modre odmęty.

Przetłumaczył: Ignacy Wieniewski

ENEASZ I DYDONA, MIT I HISTORIA

Ktoś poprzestanie na krótkim stwierdzeniu: tych dwoje to postacie mityczne. Ktoś inny dopowie: poetycko piękny obraz tragicznej miłości kartagińskiej królowej do trojańskiego bohatera, jaki dał Wergiliusz w „Eneidzie”, stał się tak powszechnie znany w całym europejskim kręgu kulturowym, tylekroć doń nawiązywano, że nie ma żadnej potrzeby sięgać dalej w przeszłość, poza tę klasyczną wersję mitu.

Zapewne, owe podstawowe wiadomości wystarczą, by swobodnie obcować z wieloma dziełami sztuki — poetyckiej, malarskiej i muzycznej — które tę parę, historię tej nieszczęśliwej miłości obrały za swój przedmiot. Ostatecznie, musimy się z tym pogodzić, każda opowieść mityczna służy twórcom w kolejnych epokach tylko za pretekst, by rozwijać coraz to nowe pomysły formalne i proponować coraz to inne interpretacje dawnych treści. Odbiorcy zaś dzieł artystycznych nie muszą się interesować, jakie są źródła danego mitu, jak się on zmieniał i przekształcał w ciągu wieków, nim osiągnął swą postać najczęściej powtarzaną. Wiedza w tym zakresie nie wydaje się czymś koniecznym dla doznawania przeżyć estetycznych. Ba, zbytnią dociekliwość, dochodzenie odległych powiązań różnych wątków, można by nawet uznać za przejaw małostkowej pedanterii, za popisywanie się bezużyteczną erudycją. Po cóż drażnić złoza pradziejów, skoro znajomość historii mitu nie jest konieczna dla oceny walorów artystycznych danego utworu?

Chyba najlepszą i najbardziej konkretną odpowiedź na tego rodzaju wątpliwości i pytania stanowi po prostu przedstawienie pewnych spraw związanych z dziejami właśnie tego mitu.

Najpierw więc należy oświadczyć, że gdyby traktować Eneasza i Dydonę jako postaci historyczne — a nawet jako mityczne, ale osadzone poprawnie w legendarnej chronologii, bo jest i taka — to tych dwoje nigdy by spotkać się za życia nie mogło. Przyczyna prosta: należeli do różnych wieków, dzieliła ich od siebie przepaść co najmniej czterech stuleci! Wojna trojańska toczyła się około roku 1200 p.n.e. tak uczą nas starożytni mitografowie i historycy, a dane archeologiczne zdają się w pełni to potwierdzać. Wtedy więc, w dwunastym wieku p.n.e., żyć by musiał Eneasza. Natomiast Kartagina, jeśli wierzyć tradycji i podaniom, została założona nieco przed rokiem 800 p.n.e., według zaś niektórych archeologów nawet kilkadziesiąt lat później. Założyła to miasto — Dydoną. Łączenie więc Eneasza z Dydoną nawet w ramach mitologii, nawet w dziele poetyckim, to taki sam anachronizm, jakim byłoby — proszę wybaczyć to żartobliwe porównanie — opiewanie miłości króla Bolesława Chrobrego do królowej Jadwigi.

Oczywiście nasuwa się pytanie, kto wpadł na taki pomysł, kto zawinił, kto popełnił pomyłkę. Wergiliusz? Któryś z poetów wcześniejszych? I z jakich to powodów dopuszczano się takiego anachronizmu? A uczynić to musiano poniekąd świadomie, oboje bowiem, to jest Eneasza i Dydoną, należeli w rozumieniu starożytnych do postaci niemal historycznych, chronologii zaś przestrzegano starannie.

Eneasza, księżę Dardanów, syn Anchizesa i Afrodyty, najdzielniejszy obok Hektora obrońca Troi, sławiony w Homerowej „Iliadzie”, należał do bardzo popularnych bohaterów, rozmaite zaś opowieści o jego losach po upadku grodu Priama były szeroko znane nie tylko w świecie greckim. Jedni głosili, że po zburzeniu Troi pozostał na miejscu, przeczekał burzę i dał początek rodowi, który później władał w tamtych stronach przez wieki. Inni znowu utrzymywali, że wywędrował i ustanowili nowe siedziby dla tych, którzy się uratowali; różne miasta łączyły z nim swój początek. Najbardziej znany był w strożytności i jest do dziś mit o przybyciu Eneasza do Italii. Jest to opowieść poświadczona już w wieku VI p.n.e. Krążyła w różnych wersjach zarówno wśród Greków italskich i sycylijskich, jak też wśród Etrusków. W gruzach etruskiego miasta Weje znaleziono posążki z wypalanej gliny; przedstawiają Eneasza, który niesie na barkach swego ojca Anchizesa. Wyobrażenie tej samej sceny wyryto na płaskiej stronie etruskich skarabeuszów oraz wy-malowano na wazach, z których aż siedem pochodzi z terenów Italii, w tym pięć z samej Etrurii. Nieco późniejsza, ale też szacowna wiekiem jest opowieść, według której od Eneasza lub jego potomków wywodzi się Rzym nad Tybrem. Dlatego to Rzymianie już w pełni czasów historycznych z dumą nazywali sami siebie Eneadami, jeden zaś z najslawniejszych rodów, Juliuszowie, wywodził się poprzez niego od samej Afrodyty-Wenus.

Skąd wzięty się owe podania, tak dobrze i tak wcześnie poświadczone, o związkach trojańskiego bohatera z ziemią Italii? Owszem, tę sprawę można wyjaśnić. Oto na wybrzeżu Półwyspu Apenińskiego dość licznie przybywali greccy koloniści z Azji Mniejszej, przynosząc wiele starych mitów i legend. Stamtąd też przyszedli do Italii Etruskowie. Jedni i drudzy szukali, jak to było zwyczajem nie tylko w starożytności, pseudohistorycznego usprawiedliwienia faktu, że osiedlają się właśnie na tych, a nie na innych ziemiach. Znajdowali takie usprawiedliwienie w mitach, które opowiadały, jak to niegdyś wędrowali na zachód Herakles, Odyseusz, Telemach, Eneasza. Herosi owi — tak utrzymywano — pozostawili tu swoje potomstwo, ludność więc autochtoniczna to pobratymcy obecnych przybyszów i powinna przyjmować ich gościnnie. Grecy więc i Etruskowie twierdzili, że byli tu już przed wiekami w osobach swych mitycznych przodków, obecnie zaś tylko powracają na ziemię, które tamci odkryli w zamierzchłej przeszłości. Takie opowieści znajdowały chętny posłuch u różnych ludów półwyspu z dwóch powodów. Po pierwsze imponowała im bezsporna wyższość cywilizacyjnych kolonistów, po drugie zaś, przyjmując za prawdę ich słowa, można było nawiązać swoją genealogię do dawnych herosów. Małoazjatyckie pochodzenie Eneasza miało swoje szczególne znaczenie, osiedleńcy bowiem przybywający do Italii z tamtych stron widzieli w nim swego krajana. Ten konglomerat wydarzeń rzeczywistych i wątków fikcyjnych okazał się wyjątkowo udany, rozrastając się później bujnie dzięki pomysłowości historyków i poetów. Pewne jest jedno: strożytni uważali pobyt Eneasza w Italii za fakt bezsporny, my zaś musimy przyznać, że w odległej epoce mogły istnieć jakieś powiązania etniczne Troady z Italią. Wspomnijmy jeszcze i o tym, że nie tak dawno temu odkryto na terenie dawnego miasta Lawinium — miał je założyć, jak chce mit, Eneasza i nazwać na cześć swej żony Lawinii — kamień w kształcie obciętej piramidy z napisem „Lari Aineia”, tj. „Herosowi Eneaszowi”; kamień pochodzi z wieku V p.n.e.

O jednym tylko milczą najstarsze znane nam opowieści o wędrówkach Eneasza: nie kaza mu przybijać do wybrzeży Afryki, nie znają Kartaginy, nie wspominają Dydony. I słusznie, albowiem, jak się rzekło, miasto zostało założone dopiero w cztery wieki po czasach Eneasza. Toteż najstarsi greccy mitografowie i historycy mają wiele do powiedzenia o powstaniu Kartaginy i o pierwszej jej królowej, ale nie ma w ich wywodach nawet wzmianki o trojańskim bohaterze. Bo i skąd wziąć by się miała, skoro dla Dydony był on już tylko mitycznym herosem z odległej przeszłości?

Najdawniejsza uchwytina dla nas postać legendy o niej brzmi następująco:

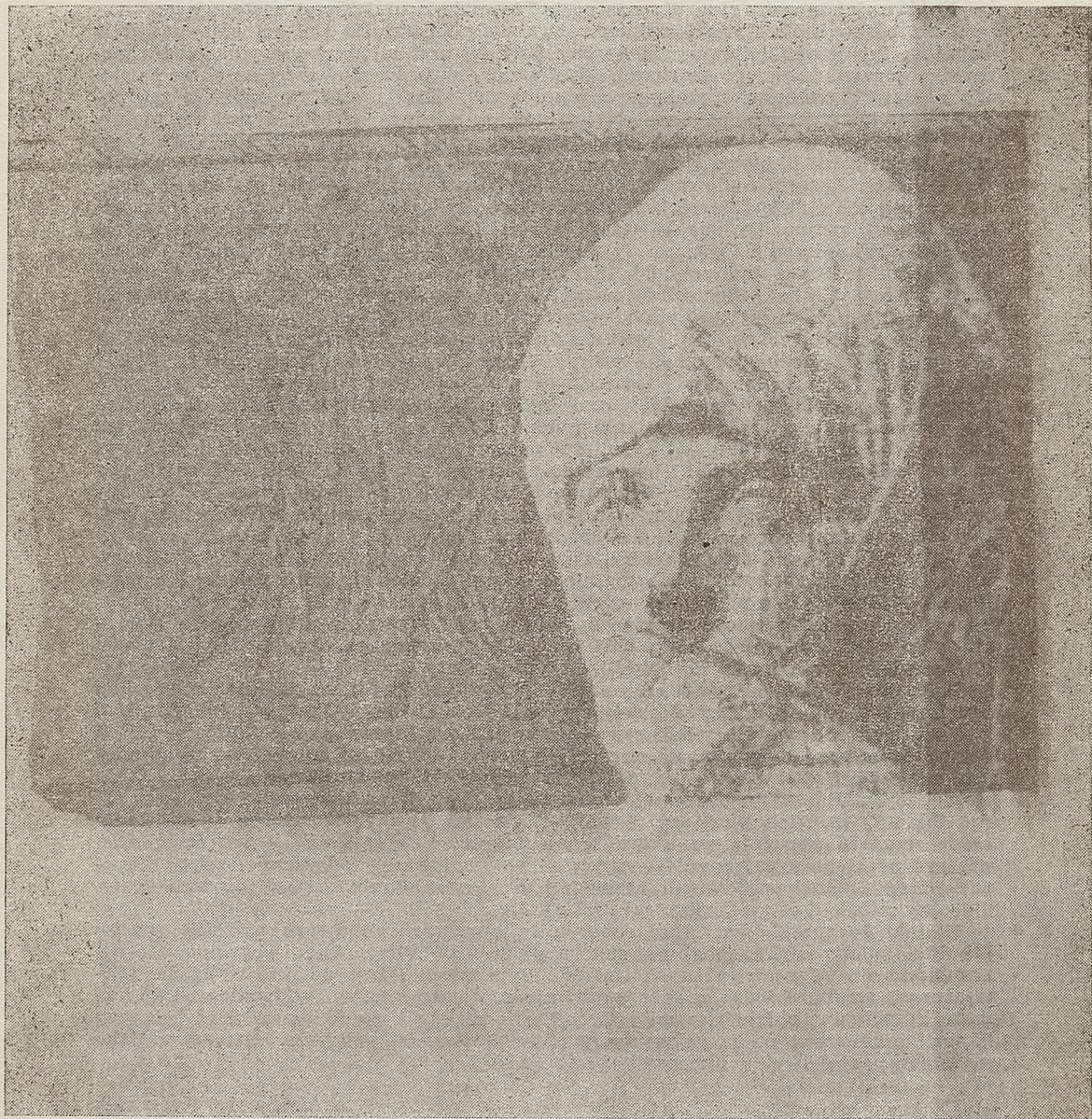
Była córką króla Tyru i najpierw zwała się Elissa. Po śmierci ojca poślubiła bogatego tyryjczyka imieniem Sicharbas. Gdy jej brat młodszy zamordował Sicharbasa, aby zawiadnąć jego skarbami, zdołała załadować kosztowności na okręt i uciekła z garstką rodaków. Wymknęła się pościgowi, dotarła na Cypr, później zaś pożeglowała ku wybrzeżom Afryki. Natrafiono na miejsce, gdzie otwierał się piękny port naturalny, lecz mieszkańcy okolicy zgodzili się dać tylko tyle ziemi, ile obejmie skóra wołu. Królowa kazała pociąć ją na cieniutkie paski, którymi otoczyła duży obszar. Zaczęto budować Nowe Miasto, Kart Hadaszt — Kartaginę. Po pewnym czasie zjawił się Jarbas, król autochtonów, żądając ręki królowej; w razie odmowy groził wojną. Dydona — wtedy już takie nosiła imię — pozornie przystała na wszystko, prosząc jedynie o trzy miesiące zwłoki, by przebłagać cienie pierwszego małżonka. Przez ten czas gorliwie wznoszono mury obronne — a po trzech miesiącach królowa dobrowolnie wstąpiła na stos pogrzebowy i znalazła śmierć w płomieniach. Lecz miasto było bezpieczne, nie do zdobycia.

Krażyły też nieco odmienne wersje mitu, ale nie wnoszą one nowego. Czy ma on jakieś jądro historyczne, czy kryje się w nim echo wydarzeń rzeczywistych? Wysuwają się różne hipotezy. Ostatecznego werdyktu w takich kwestiach oczywiście nikt nie wyda, pewne jednak przesłanki nie pozwalają traktować mitu tylko jako tworu fantazji. I tak wysłanie kolonii do odległych wybrzeży afrykańskich można wiązać z zagrożeniem Tyru przez Asyryjczyków, kiedy to władcy miasta musieli oddawać swoje córki i krewnie do haremu ich królów. Część kobiet i skarby wysłano wtedy do nowych siedzib zamorskich, możliwie daleko od okrutnych najeźdźców. Niektórzy archeolodzy widzą w pewnym podziemnym sanktuarium kartagińskim, datowanym na wiek VIII p.n.e., miejsce, w którym stał stos pogrzebowy legendarnej królowej, założycielki miasta. A może obraz jej śmierci należy też wiązać z tak dobrze znanymi w Kartaginie ofiarami z dziećmi, które palono, by przebłagać bogów? Łatwo przytoczyć wiele podobnych pytań i prób odpowiedzi na nie, ale w każdym razie trzeba przyjąć dwa bezsporne fakty: po pierwsze, dla Kartagińczyków ich królowa była postacią nie tylko fikcyjną, po drugie zaś, żaden mit nie łączył jej z bohaterem Troi, Italii, Rzymu — Eneaszem.

Któż więc, kiedy, w jakim celu zmyślił opowieść, że Eneasz żeglując na zachód przybił także do wybrzeży Afryki i spotkał tam Dydonę? Zastanawiano się nad tym od dawna, a wyniki badań prowadzą w jednym kierunku: ten rzekomy epizod zamieścił w swej epopei poeta rzymski Newiusz, uczestnik drugiej wojny punickiej u schyłku wieku III p.n.e., kiedy to wódz kartagiński Hannibal wtargnął do Italii i zagroził samemu Rzymowi. Opiewając te śmiertelne zmagania Newiusz pragnął też wyjaśnić ich pierwszą przyczynę. Znalazł ją przerzucając w zamierzonej chwili wzrok na przeszłość. Losy świata — tak kazała nam wierzyć poeci poczynając od Newiusza — potoczyłyby się odmiennie, gdyby bogowie wtedy inaczej pokierowali uczuciami dwojga założycieli miast; gdyby Eneasz, powolny miłości królowej, pozostał w Afryce.

W taki to sposób dwa obec sobie mity o początkach dwóch różnych państw i ludów spleły się z sobą, tworząc nową całość, która dzięki swoim walorom uczuciowym i talentowi różnych twórców żyła od tamtego czasu i żyje do dziś w dziełach literatury i sztuki. Wiedza o tym wcale nie zaszkodzi naszym wrażeniom estetycznym. Przeciwnie, skłoni nas do refleksji, jak piękne były to czasy, kiedy sprawy historii tłumaczono na język mitów, przeciwieństwa zaś polityczne rozumiano jako pochodną prawdziwej, a nieszczejnej miłości.

Aleksander Krawczuk



STRESZCZENIE LIBRETTA

Akt. I

Odsłona 1. Królową Dydonę od dłuższego czasu dręczy niepokój i troska. Przyczyną jest miłość Dydony do Eneasza, wodza trojańskiej drużyny, która ocalała szczęśliwie z pogromu zdobytej przez Greków Troi. Pierwsza dama dworu, Belinda, pociesza królową, mówiąc, że Eneasze z pewnością kocha ją również, a ich małżeństwo może przynieść szczęście całej Kartaginie. Dydonę jednak trapią najgorsze przeczucia, toteż chłodno i na pozór obojętnie wita wchodzącego Eneasza, gdy cały dwór radośnie śpiewa pieśń powitalną.

Odsłona 2. Mieszkająca w głębokim lesie Czarownica od dawna już przemyśliwa nad zgubą królowej i całej Kartaginy. Wie ona, że jeżeli Eneasze pozostanie w Kartaginie, Dydona będzie szczęśliwa, a całe królestwo wzrośnie w potęgę i bogactwo. Jeżeli natomiast Eneasze odjedzie, by wypełnić swą dziejową misję w kraju Latynów, Dydona nie przeżyje straty ukochanego, a kiedyś, po latach potomkowie Eneasza-Rzymianie, zniweczą kartagińskie królestwo.

Akt. II

W lesie odbywa się polowanie na cześć trojańskich gości. Podczas przygotowań do uczty chór intonuje śpiew o piękności tego leśnego ustronia, następnie zaś wspomina starą legendę o bogini łowów Dianie i rozszarpanym przez własne psy, nieszczęśliwym Akteonie. Pojawia się Dydona i Eneasze. Czują miłosną idyllę młodzi odległy grzmot — zwiastun nadciągającej burzy. Belinda nawołuje, aby wszyscy pośpiesznie wracali do miasta. Eneasze zostaje sam i wówczas zjawia się przed nim wysłaniec bogów — Merkury, oznajmiając rozkaz Jowisza: Eneasze ma nie odkładać dłużej misji zapisanej w księdze przeznaczeń i śpiesznie wyruszać w dalszą podróż. Wódz Trojan przyrzeka posłuszeństwo, choć trudno mu rozstać się z Dydoną, którą gorąco pokochał. Nie wie on, że rzekomy Merkury jest w istocie jednym z demonów wysłanym przez Czarownicę, realizującą w ten sposób podstępny plan zguby Kartaginy i jej królowej.

Akt. III

W kartagińskim porcie marynarze śpiewają i tańczą. Pojawia się Czarownica, otoczona sforą złych duchów i demonów, a widząc przygotowania do odjazdu trojańskich okrętów, wybucha szyderczym śmiechem. Po chwili znika, bo oto w towarzystwie Belindy nadchodzi Dydona; pełna najgorszych przeczuć, szuka Eneasza, a widząc jego okręty gotowe do drogi, od razu domyśla się wszystkiego. Eneasze głęboko wzruszony jej bólem, tłumaczy się wolą Jowisza, której każdy śmiertelnik winien być posłuszny, wyraża jednak gotowość przeciwstawienia się bogom i pozostania w Kartaginie u boku Dydony. Lecz teraz sprzeciwia się temu sama Dydona. Dumna królowa Kartaginy woli umrzeć, niż poślubić człowieka, który śmiał myśleć o porzuceniu jej, i chociaż wie, że nie przeżyje rozstania z ukochanym, nakazuje mu odjeżdżać jak najrychlej. Pełna tragizmu aria Dydony (słynne *Lamento*) to kulminacyjny punkt opery. Uroczysty śpiew chóru zamyka całość.

Przewodnik operowy — Józef KAŃSKI

MUZYKA „DYDONY I ENEASZA”

Jest to właściwie partytura wyjątkowa — przedstawiająca arcydzieło dramaturgicznej zwięzłości, w czasach, w stylu, które bynajmniej takiej zwięzłości nie sprzyjają. Włoska opera seria rozsnuwa niekończące się łańcuchy arii i recytatywów; nie grzeszy również zwięzłością bardziej dbająca o całościową dramaturgię francuską tragedia liryczna Lully'ego. Szczupłość rozmiarów czasowych przystoi co najwyżej komediowym intermediom, wplatanym między akty wielkich oper.

Tutaj zaś cała rzecz muzyczna mieści się w ramach niespełna godziny. I nie chodzi w niej bynajmniej o jakąś błahą intrygę, ale o wielki tragiczny temat z mitologii. „Dydona i Eneasza” Purcella to najczystsza tragedia muzyczna — angielska tragedia liryczna. Rzecz, można powiedzieć, skomponowana z absolutnym poczuciem dramaturgicznej ciągłości formy (w sensie, powiedzmy, podobnym jak w „Combattimento” Monteverdiego); żadnych przerw między numerami w ramach poszczególnych aktów (i w ramach poszczególnych scen), recytatyw przechodzi w arię a dokładniej w partię bardziej pieśniarską, pieśniową; ta znów znajduje dopełnienie w chórze. Akcja sceniczna dramatu rozgrywa się w następstwie krótkich wyrazistych epizodów: w relacji solowej — recytatywie i pieśni — w dialogu (duccio), „komentarzu” chóralnym, w tańcu. W owym dramaturgicznym zakomponowaniu całości Purcell bliższy wydaje się swemu włoskiemu genialnemu poprzednikowi — Monteverdiemu, niż swemu wielkiemu następcy operowemu na własnym angielskim gruncie — Haendlowi. Szczupłości czasu odpowiada skromność i prostota środków wykonawczych: w orkiestrze — tylko smyczki i klawesyn, soliści, mały chór. Instrumenty podkreślają, u-intensyfikują, do-malowują, swoiście w ramach konwencji epoki ilustrują i komentują.

Styl muzyczny Purcella ma wyraźne cechy narodowe. Jego muzyki do licznych sztuk teatralnych (będące już same w sobie swoistymi operami) to dzieło wielkiej syntezy stylu angielskiego, wyrastające z bogatej i świetnej tradycji — lirycznej i dramatycznej, poetyckiej i teatralnej. Purcell, jako kompozytor angielski, zmysł teatralny ma niejako wrodzony, jak również wycucie poezji i poetyckości. Kultura angielska — jak żadna inna w tym czasie — przesiąknięta jest teatrem, dramaturgią i poezją: wydała wszak w XVII stuleciu największego dramaturga wszystkich czasów i cały legion wielkich liryków-poetów metafizycznych. Wspomniała muzyka angielska epoki baroku kształtuje się właśnie w takiej poetycko-teatralnej atmosferze. Pierwiastek poetycki przydaje jej niebawale, jak na owe czasy, zgola romantycznej lotności, niuansowości; nerw teatralno-dramatyczny uintensyfikowania przebieg, uplastycznia narację.

W muzyce „Dydony i Eneasza” niemal w każdym takcie czujemy język angielski: w żywym pulsie i jędrnym rytmie, w charakterystycznych synkopach, w motywach, rysunku frazy. Trudno sobie wprost wyobrazić aby taką muzykę napisał Francuz, Niemiec, czy Włoch. To stulecie jest przecież również złotym wiekiem muzyki angielskiej, angielskiego liryczno-dramatycznego stylu.

Może więc i ta bezprzykładna zwięzłość, kondensacja dramaturgiczna dzieła Purcella jest również przejawem umysłowości angielskiej, angielskiego ducha: ducha wytwornego zwięzłego eseju, celnego aforyzmu, krótkiego i esencjalnego wiersza.

Mowa muzyczna opery Purcella mieści się całkowicie w ramach konwencji barokowych poetycko-muzycznego języka epoki; w obrębie (systemie) figur dźwiękowych symbolicznych, znaczących, wyrażających. Są tu więc motywy smutku i żałoby, bólu (lamento), pogody, wesołości i zabawy, gniewu i wzburzenia; szyderczego śmiechu i przewrotnej radości. Lecz obracając się w kręgu przyjętych konwencji, Purcell — i w tym również jest on kompozytorem bardzo angielskim — wznosi się ponad konwencjonalizm. Powiedzieć można, że duch wiecznego romantyzmu — aż do czasów Monteverdiego z rzadka tylko i sporadycznie poruszający muzykę w samej jej dźwiękowej substancji — że duch ten, poddawany konwencji przez systematyzującą wyobraźnię twórców baroku, dotyka właśnie niekonwencjonalnie muzyki opery Purcella. Dla muzyki tej znamienny jest etos szlachetności, odcień sublimacji („substancjalnej”) dźwiękowo-ekspresyjnej, pokrewny temu, jaki spotykamy w następnym stuleciu, w sztuce klawesynistów francuskich u Couperina Wielkiego. Czuła, wrażliwa i delikatna materia tragedii muzycznej Purcella przejmie w siebie ów tragiczny smutek, o którym powiada Max Scheler, że „jest w szczególny sposób wolny od wszelkiego” „podniecenia”, „oburzenia”, „nagany”, a także nie towarzyszy mu żadne życzenie, „żeby się też stało inaczej!”; właściwą mu jest cicha, spokojna wielkość, szczególny rodzaj pokoju i równowagi duchowej”.

Tragiczny smutek jest tu więc dominantą ekspresji i aury emocjonalnej. Jest on — jeżeli można tak powiedzieć — pierwszą i zasadniczą prawdą muzyki, jej egzystencjalną koniecznością. I dopiero z tej nadrzędnej aury wyłaniają się stany inne pochodne, nie-konieczne, choć może sugestywie ludzające pozorem prawdy, przeciwstawiające się smutkowi: pogoda, śmiech, wesołość, zabawa...

Bohdan Pociąg

DYDONA I ENEASZ

kierownictwo muzyczne

EWA MICHNIK

reżyseria

LACO ADAMIK, asystent Hanna Zarycka

scenografia

BARBARA KĘDZIERSKA

choreografia

WITOLD GRUCA, asystent Krystyna Ungeheuer

ruch sceniczny

JERZY RETERSKI

korepetycje językowe

WOJCIECH GRANICZEWSKI

inspicjent: Małgorzata Szoltys, Jadwiga Jakubiak

HENRY PURCELL · libretto: Nahum Tate

opera w trzech aktach

Dydona

ZOFIA JANKOWSKA

EWA KOWALCZYK

Eneasza

WŁADYSŁAW DYŁĄG

ADAM KRUŻEL

JANUSZ WENZ

Belinda

ELŻBIETA SZMYTKA

ALICJA ŚWIĄTEK

ELŻBIETA TOWARNICKA

II kobieta

MARIA DOMAŃSKA

KRYSTYNA KIEDO

Czarownica

ZOFIA JABŁOŃSKA

HALINA SZYMAŃSKA

I Wiedźma

JADWIGA GALANT

TERESA WESSELY

II Wiedźma

BARBARA ADAMIK

STEFANIA ZACHARIASZ

Duch

MARIOLA KOWALCZYK

OLGA ORŁOWSKA

Marynarz

KAZIMIERZ RÓŻEWICZ

JAN WILGA



SPEKTAKL GRANY JEST W ORY-
GINALNEJ WERSJI JĘZYKOWEJ

Należy się słowo pochwały ambitnemu zamysłowi organizatorów wystawienia opery Purcella w języku oryginału. Badacze literatury wiedzą od stuleci, że napisanie utworu w określonym języku jest rodzajem zaklęcia, którego nawet utalentowany tłumacz nie może przełamać. Można by mówić o nierozzerwalnym małżeństwie tematu i formy językowej. Taki ścisły związek „treści” i „kształtu” może się jeszcze wzmocnić w wypadku utworu słowno-muzycznego. Muzy są siostrami i to kochającymi się siostrami.

Pamiętający o wszystkim odbiorcy z łatwością dadzą odprawę owym espritsmal tournes, którzy będą węszyć snobizm w angielskim śpiewie na polskiej scenie. Przecież można by w ramach ścisłej logiki twierdzić na uparte, że tylko język oryginalny opery jest uzasadniony.

Dodatkowym względem, którego żadną miarą nie przystoi lekceważyć jest zwiększenie szansy na odbiór zagraniczny. Przez pokolenia przywilej międzynarodowości przyznawano w śpiewie mowie Włochów. Dziś charakter powszechnego środka porozumienia między krajami świata przynależy do języka angielskiego, ale nie okno na świat jest w tym wypadku najważniejsze, tylko wspomniany „nierozszczepialny” kształt dzieła sztuki.

PRZEMYSŁAW MROCZKOWSKI

Premiera: 31 sierpnia 1980 r.

DYDONA I ENEASZ, CZYLI PRÓBA BAROKOWEGO UNIVERSUM...

Zanim napiszę dalsze zdania — dwa zastrzeżenia: niech odłoży ten artykuł ten, kto sądzi, że sztuka jest dziedziną przeciwstawną nauce — twierdzą bowiem, że jest wobec niej komplementarna i tak samo stara się zobiektywizować myślenie o świecie jak fizyka i matematyka, filozofia i metafizyka; Kartezjusz uważany za scjentyście jest także artystą — choćby w sztuce myślenia i sztuce formułowania sądów: ontologia spleta się z psychologią w „Myślę więc jestem”. I zastrzeżenie drugie: artysta nie musi budować systemu filozoficznego by tworzyć kosmogonię; on ją wydobywa z otchłani myślenia archaicznego, z podświadomości zbiorowej i świadom czy nie — jest w dużej mierze naukowcem, choć obcy może mu być język, w którym za jego czasów nauka zwykła się wypowiadać; syntetyczny krajobraz Poussina jest w swej przemysłowej i szczegółowo uzasadnionej kompozycji nie mniejszym traktatem o stanie świadomości epoki, w której żyje artysta niż fizyka i metafizyka Newtona. Jeżeli już padło nazwisko francuskiego pejzażysty: studium jego obrazów może dać równy pożytek temu, kto chce uchwycić sens kosmiczny świata — jak temu, kto chce odkryć regułę klasycystycznego, „syntetycznego” komponowania. Odnajdzie tu zarówno cztery żywioły — każdy w jego co najmniej dwuznacznym sensie, odnajdzie cztery temperamenty, odnajdzie późnobarokową psychologię afektów. Znajdzie mity starożytności wzbogacone współczesną artystyczną interpretacją, odnajdzie syntezę wiedzy o widmie słonecznym i genialny, wszechstronnie rozwinięty warsztat malarza. Odnajdzie harmonię w wielości ukształtowania pejzażowego, w rozkładzie światła, w wzajemnych postawach ludzi i przyrody. Odnajdzie cały wykład o tym dlaczego różnorodność tworzy całość zamkniętą i pełną; uporządkowaną, nasyconą, dramatyczną i drapieżną a zarazem pogodzoną, wygładzoną i uspokojoną.

Jeżeli zatrzymałem się przez chwilę przy niezwyklej twórczości malarskiej Poussina, to tylko aby na powszechnie znanym przykładzie ukazać tendencję i możliwości artystycznego wyrazu w epoce, która wydała muzyka tej miary co Henry Purcell — oraz dzieło tak bogate w sensy bezpośrednie i symboliczne jak „Dydona i Eneas” — najwcześniejsza i najbardziej udana opera tego mistrza. Nie sądzę, aby o randze „Dydony” Purcella decydowały tylko jej walory muzyczne. Raczej wydaje mi się, że arcydzieło to stało się — również muzycznym — arcydziełem przez to że — świadomie czy nie — aspiruje do stworzenia tej samej wielkiej harmonii, tego samego kosmicznego porządku jaki i w innych czasach pragnęli ukazać: Monteverdi w „Orfeuszu”, Mozart w „Don Giovannim” i w „Czarodziejskim flecie”, Weber w „Wolnym Strzelcu”, Wagner w „Tristanie i Izoldzie”, „Tetralogii” czy w „Parsifalu” i Debussy w „Peleasie i Melisandzie” aż po „Raj utracony” Krzysztofa Pendereckiego w naszych czasach. Historia Dydony i Eneasza jest historią znaną, nawet wśród tych, którzy nie odbyli średnich studiów humanistycznych. Dzięki telewizji wiadomo, iż Eneas — Trojańczyk — skazany został zanim założy nową Troję na wybrzeżu Italii — na błaganie się w mikro-makro-kosmosie Morza Śródziemnego. Eneida opowiada w swej II, III i IV księdze jak to przybywszy do nowo budowanego grodu Kartaginy, rządzonego przez zbiegłą z Tyru królową Dydona, oczarowuje jej dwór, a wreszcie i ją samą bajecznym opisem swej tułaczkiej doli. Dydona świadoma przeznaczenia żeglarza ulega namowom wiernych sług, namowom ludu, który pragnął widzieć w Eneaszu dzielnego władcę; ulega także nieodpartemu pożądaniu. (Jest przecież Eneas synem Wenus!). O los kochanków toczy się będzie wojnę teraz cały kosmos: bogowie olimpijscy i posłuszne im żywioły. Namiętność

i pożądanie sprzecznie się przeciw poczuciu obowiązku i przysięgi odbudowania „Miasta”. Eneasza musi porzucić Dydonę; Dydona — władczyni zbudowanej już Kartaginy nie może przeżyć zdrady żeglarza. On musi oddać się żywiołowi Wody, musi trwać w biegnącej w nieskończoność nieomal wędrówce — ona musi zespolić się z żywiołem ognia i ziemi — musi odejść w krainę zmarłych.

Tyle w największym skrócie o powieści znanej z poematu Vergilego. Świat, w którym żyje Purcell zna tę opowieść doskonale, choć woli na przykład aby miejsce tak już wyeksploatowanych w baroku antycznych bogów zajęły wodnice i wiedźmy. To one naśladować będą wysłannika Dzeusa — Merkurego! To one, w pieczarze podziemnej warzyć będą czar tak straszny, iż nie może zobaczyć on blasku dnia. To dobrze znane wiedźmy z opowieści walijskich irlandzkich i szkockich. To nasze dobre znajome z „Makbeta” a także — później — z „Kordiana”. Rzecz charakterystyczna — w epoce Purcella, nie należy wątpić w dobroć bogów!

To manichejskie wiedźmy, te które władają ziemią i podziemiem, grzmotem, wichurą i wzburzonym morzem zajmują się intrygami, które niegodne są sił rzeczywiście boskich. Świat jest raczej tworem złego demiurga, który działa przez swe wysłanniczki. Dobry Jowisz w purcellowskiej wersji niewiele ma do gadania w świecie rządzonym przez zło. Zło, które tryumfuje by tylko — w ostatecznych celach, takich jak mityczny cel podróży Eneasza — zabrać głos jako bliżej niedyfiniowalny „wyrok bogów”. Miejsca akcji. Są nimi miasto lub dwór, pieczara, podziemia, z której można zejść w „głębie” — lub wlecieć w powietrze! — jest gaj — the open air, jest okręt przycumowany do brzegu i już odpływający, jest stos, który płonie przyjmując opuszczoną Dydonę. Gaj należy do miejsc na polu mitycznych, na polu rzeczywistych — wprowadza bowiem w drugiej części II aktu Purcell nieomal jedyną licencję na rzecz obiegowych odnośników do literackiej mitologii — ukłon w stronę bukolicznego gaju, gdzie mógłby sam Akteon podglądać kąpiącą się Dianę. Ten moment — nie zawsze dobrze rozumiany przez interpretatorów — przy bliższym poznaniu nie jest tym czym pozornie być się wydaje.

Belinda, Chór i II kobieta śpiewają bowiem opowieść smutną: gaj nie-szczęsnego Akteona, z woli bogini zaszczerzonego przez własne wierne psy — przywołując ma pamięć inne tragiczne wypadki — przygotowuje na przyjęcie losu, jaki ma spotkać Eneasza i Dydonę.

O s o b y d r a m a t u. Dydona jest królową nowo ufundowanego miasta — Kartaginy. Uciekła przed prześladowaniem w rodzinnym mieście. Przeżyła wielką i szczęśliwą miłość w związku małżeńskim. Jej mąż zmarł. Zarówno dla pamięci swego pierwszego męża, jak i dla przeczucia fatalnego losu Dydona nie chce związać się z Eneaszem. Ulega nie tyle namowom powiernicy, ale zbiorowości: Kartagina chce mieć króla nie tylko królową; Kartagina pragnie kontynuacji rodu królewskiego, pragnie rzetelnej obsady wojowników-obronców, Kartagińczycy będący sami wygnancami radziby wchłoniąć osady łodzi Trojańczyków. Dydona jest fatalistką. Zna niebezpieczeństwo, na które się naraża. Zna wyroki przeznaczenia. U Purcella jest ponadto przedmiotem nienawiści wiedźm (The Queen of Carthage, whom we hate). Nienawiści bezinteresownej dodajmy, wynikającej z istnienia obiektywnego czynnika zła w naturze: „hamr's our delight, and mischief all our skill” — ranić to nasza radość, a sianie niezgody — oto w czym jesteśmy zręczne... Eneasza jest — jak już powiedzieliśmy żeglarzem. Powiedzmy więcej — jest archetypem wędrowca, któremu nie danym jest spocząć. Eneasza i Ahasverusa — Żyd Wieczny Tułacz to dwie personifikacje „gnanego przeznaczeniem obłądnego wędrowca”.



W operze Purcella — zyskuje mało sympatyczne cechy natarczywości erotycznej — „kiedyż zostanie nagrodzony dwiema łaskami?” pyta dość obcesowo i wystarczająco jeden niezwykły rozkaz rzymskiego fatum, aby po uzyskaniu „dowodu miłości” — jeszcze tej samej nocy wydać polecenia i rozkazy okrętów, podniesienia kotwic i po zapewnieniu Dydony o nieodwołalności przeznaczenia Eneasza gotów jest do dalszej drogi ... Zresztą Dydona nie ma złudzeń co do jego charakteru: „Thus on the Fatal Banks of Nile, weeps the deceitful crocodile; Thus hypocrites, that murder act — make Heaven and Gods the Authors of the fact” — „jak na piaszczystych zgubnych łachach Nilu lka oszukańczy krokodyl: tak obłudne, mordercze postępowanie za twórców przybierze sobie niebiańskich bogów”.

Ale nie zapominajmy, że Eneasza jest — o czym w końcu XVII wieku pamiętał każdy ze słuchaczy — Synem Afrodyty. Rozgrzeszamy go jak należy: nie można odpowiadać za aż tak fatalny układ kodu genetycznego. Eneasza — Ahasverusa jest tutaj — nie ukrywajmy — domokrażcą seksualnym, jest prefiguracją Don Juana, którego literackie wcielenia są już żywe za czasów premiery „Dydony i Eneasza”. Wergilijski Eneasza, mityczny protoplasta Julijskiego Domu boskiego cesarza Augusta, głównego adresata „Eneidy” — stracił już od dawna swój nieomal sakralny charakter. To raczej utytułowany playboy z czasów Jakuba II, Wilhelma Orańskiego i Marii. Przedstawiony na ich dworze zapewne w 1689 r. miał być raczej odstraszająco-pouczającym przykładem niż zalecanym i uznanym praejcem.

Belinda — famula — służąca, to zreżna podpowiadaczka marzeń niewyraźnionych dla samej Dydony. W „Eneidzie” nosi inne imię i jest siostrą królowej. Zresztą taka tytułarna siostra to raczej konwencja starożytności rzymskiej, niż rzeczywiste pokrewieństwo. Idąc za duchem własnej epoki Purcell zmienia Annę na Belindę, co od razu upodabnia ją do grona zreżnych pokojówek, subrettek. To postać bardziej naznaczona piętnem commedia dell'arte niż rzeczywista, po barokowemu psychologiczna „persona”. Muzyka w jaką wyposaża ją kompozytor jest też najbardziej konwencjonalna, najbardziej nawiązuje do szkoły neapolitańskiej.

Czarownice i Wiedźmy. Występują wprawdzie od początku zróżnicowane ale jeszcze później zastępują je Nimfy — tancerki. Czarownice mają większą moc niż wiedźmy. To one wzywają na zlot. Wiedźmy określone są barwnie w pierwszym wezwaniu Czarownic: „Wayward sisters you that fright the lonely traveller by night, who like dismal ravens crying beat the windows of the dying, appar!” „Krnąbrne siostry, które nocą nękacie samotnego podróżnika, które nieczym posępnym wrzaskiem kruka uderzacie w okna umierającego, pojawcie się!”

Istnieją w tym świecie Elfy. To właśnie Elf — przybiera na siebie postać ducha, który występuje jako Merkury. Są tam wreszcie Furie, które pomiędzy I i II sceną II aktu wykonują „Echo dans of furies”, po którym dla dopełnienia obrazu pojawiają się gromy i błyskawice oraz „niecznośna muzyka”, której zresztą Purcell nie napisał, choć zostawił wzmiankę o niej w drukowanym librecie Nahuma Tate'a.

Chór nawiązuje w swym działaniu do funkcji znanych od starożytności, a dla opery na dobrą sprawę przywróconych przez Lully'ego. Czasami chór ma przodowników. Są nimi II kobieta i I żegiarz. Usiłują oni ją sprostować antycznym wyobrażeniem o tych funkcjach.

Strategia kompozytorska. Purcell stara się w swym dziele dać nie tylko poprzez libretto i rozwój akcji wrażenie barokowego universum. Opera staje się tu pokazem znajomości maksymalnej liczby form muzycznych. Mamy tu nie tylko uwerturę francuską, chór jak u Lully'ego, arietki da capo, arie oparte na ground — recytatywy będące rozwinięciem maniery florenckiej i recytatywy secco tak naturalne w szkole neapolitańskiej. Są tu tańce wzięte na pewno z *Masques*: *A dans guittars chaconny*, *The Triumphant dance*, wspomniany już „Taniec Furii”, „Taniec na wprowadzenie Eneasza przez kobiety z orszaku Dydony”, „Taniec leśny”, „Taniec żeglarzy”, „Taniec wiedźm”, zaś po śmierci Dydony, gdy chór odśpiewał powtórzenie „lamentu” Dydony, przy dźwiękach już samej orkiestry odbywa się smutny „Taniec Kupida”, który pojawił się na chmurze ukazując się nad grobowcem Dydony. Chór jest też od strony muzycznej zróżnicowany. Nawiązuje do Humfrya i jego *anthems*, w których zresztą sam Purcell był niedościgłym mistrzem. Nawiązuje do form wykształconych na gruncie neapolitańskiej szkoły, gdy powtarza np. duet Belindy i II kobiety — utrzymany w formie *aba*. Jednakże unikane są tu nieomal zupełnie maniery *fioritur bel canto*.

Pierwiastek wirtuozowski jeżeli pojawia się w partii Belindy to nosi na sobie znamiona stylu koncertującego, zaś w przypadku samej Dydony — służy intensyfikacji stylu afektowanego. Tendencją całej opery jest tu jakby miniaturyzacja wszystkich współczynników formy. Wszystko jest tu raczej krótkie, zwarte i trwa tyle, ile trzeba aby zasygnalizować słuchaczowi afektywny stan bohaterów.

Rodzaj operowy. Zwykle się uważa „Dydona i Eneasza” za operę tragiczną. Niewątpliwie nie posiada ona szczęśliwego zakończenia i nie ulega kwestii, że wątek jej należy uznać za tragiczny. To jednak co wyróżni ją od innych tragicznych oper przełomu XVII i XVIII wieku, to różnorodność nastroju.

Tłumaczy się to właśnie na gruncie chęci przedstawienia w dziele obrazu universum z jego różnymi aspektami, w których radość, gniew, płochę, złość i przejmujący żal mają swoje równorzędne prawa. W tym sensie „Dydona i Eneasza” Purcella znajdują dopiero swą kontynuację w „*Don Giovannim*” Mozarta, gdzie kompozytor już w podtytule podkreśla zmieszanie pojęć stereotypowego przeciwstawiania klasycyzmu: *serio i buffo*. Jest w tej mierze Purcell przede wszystkim kontynuatorem Monteverdiego. To co zaś stanowi jego własny wynalazek, to odkrycie minimalnego czasu, w którym można ukazać kosmos i ludzi. Jest to wspaniała próba przedstawienia całego barokowo-klasycystycznego universum w „pigulce” — w formie zminiaturyzowanej ale pełnej, bogatej i niezwykle nośnej.

W stosunku do wstępu — tekst ten powinien być w swej konkluzji obszerniejszy. Rzeczywiście, można sięgnąć do wszelkiego rodzaju paraleli z innymi sztukami, z nauką Kartezjusza i Newtona, można wybiec — gdy pomysłimy o psychologii tego dzieła w kierunku monad leibnitzowskich. Ten, kto jednak zaakceptował na początku postawione tezy, nie potrzebuje ich powtórzenia. Pozostawmy raczej wierni metodzie Purcella polegającej na znalezieniu możliwie najkrótszego czasu i formy aby wyrazić konieczną treść i przejdźmy do konkluzji... W czystości przeprowadzenia swego eksperymentu — jest bowiem dzieło prawdziwej sztuki zawsze eksperymentem — Purcell dorównuje największym geniuszom nauki — choć środki jakimi posługuje się mieszczą się w gatunku sztuki. Sztuki, o autonomicznie muzycznych walorach — wspaniałej i porywającej, wzruszającej poruszającej — aż po dziś dzień.

Marian Wallek-Walewski

REALIZACJA BASSO CONTINUO:

klawesyn: MARTA CZARNY-KACZMARSKA

lutnia: ZYGMUNT KACZMARSKI

viola da gamba: GRZEGORZ BANAS

ORKIESTRA:

teorban

ZYGMUNT KACZMARSKI

viola da gamba

GRZEGORZ BANAS

klawesyn

MARTA CZARNY-KACZMARSKA

skrzypce

STANISLAW KRÓL — koncertmistrz

KRZYSZTOF MATERNOWSKI

TADEUSZ KOSTKA

JANUSZ MROZIK

JAN LESZCZYŃSKI

PIOTR PIECHOWSKI

RENATA SZUSZKIEWICZ

JADWIGA JEZEK

DANUTA SITKO

ELŻBIETA CURZYTEK

altówki

DANUTA GABRYŚ

BARBARA KACZMARSKA

ANNA AMBROS

PIOTR STOLARZ

wiolonczele

ANDRZEJ PALL

MELANIA REMISZEWSKA

ANDRZEJ BOSAK

kontrabas

WŁADYSŁAW DUBRAWSKI

KOREPETYTORZY SOLISTÓW:

IRENA CELIŃSKA

KRYSTYNA WALDEK

JANINA ROMAŃSKA

inspektor orkiestry:

WŁADYSŁAW DUBRAWSKI

CHÓR

Soprany

EWA DICZUK
ELŻBIETA DRAŻEK
ALICJA CHYLA
EWA JĘDRYGAS
TERESA KALISZ
KATARZYNA KATLEWICZ
KRYSZYNA MATYS
STANISŁAWA MIKOŁAJCZYK
JOLANTA PAL
HALINA SITARZ
MONIKA SWAROWSKA
ZDZIŚŁAWA SZNAJDER
BOŻENA WALCZYK
BEATA WĄSOWICZ

Alty

KRYSZYNA BŁAŻEJEWSKA
WANDA DUSZA
IWONA FENCZYN
JOLANTA NOWAKOWSKA
EWA ROGOWSKA
MARIA SEREMET
ELŻBIETA SOWA
ANNA WŁODKOWSKA
JADWIGA ZBIEGIEL

Tenory

JAN GAWEL
JERZY GONET
KRZYSZTOF SZAFRAN
ZDZIŚŁAW TKOCZ
EDWARD WALECKI
ANDRZEJ ŻELAWSKI

Basy

WIESŁAW CHODZIAKIEWICZ
MIECZYŚŁAW DOMAGALSKI
JAROSŁAW GŁĄB
BOGDAN MUCHA
WIESŁAW NOWAK
TADEUSZ NOWAKOWSKI
PAWEŁ PRZYTOCKI
TOMASZ ROMAŃSKI
STANISŁAW ZIOŁKOWSKI

Kierownik Chóru: EWA BATOR

BALET

JOANNA ANDZIAK
ANNA GLISZEWSKA
GRAZYNA KARAS
ELŻBIETA KOSMALA
MAŁGORZATA URANEK
KRYSTYNA UNGEHEUER

ROBERT BUCZEK
JAN STAROWICZ
JACEK SULIGA
WŁADYSŁAW SZŁĘK
BOGUSŁAW WILK

Inspektor baletu:

KRYSTYNA UNGEHEUER

ZESPOŁ TECHNICZNY

Kierownik działu technicznego:

MIECZYSLAW STANO

Kier. prac. kraw. damskiej

ALICJA TEKIELA

ZOFIA ZIEMBIŃSKA

Kier. prac. kraw. męskiej

TADEUSZ DROZDA

FRANCISZEK MUSIAŁ

Kier. prac. peruk. — fryzjerskiej

CZESŁAWA GWIZDAŁA

JADWIGA BĄK

Pracownia modelatorska

WOJCIECH STĘPNIOWSKI

MARIAN PASŁAWSKI

Pracownia scenotechniczna:

FRANCISZEK FREŃ

Obuwie

SP-nia „GROMADA”

Koordinacja Pracy Artystycznej

Kierownik

HANNA ZARYCKA

Organizacja Widowni

Kierownik

IRENA VALENTA

Redakcja programu

JÓZEF OPALSKI

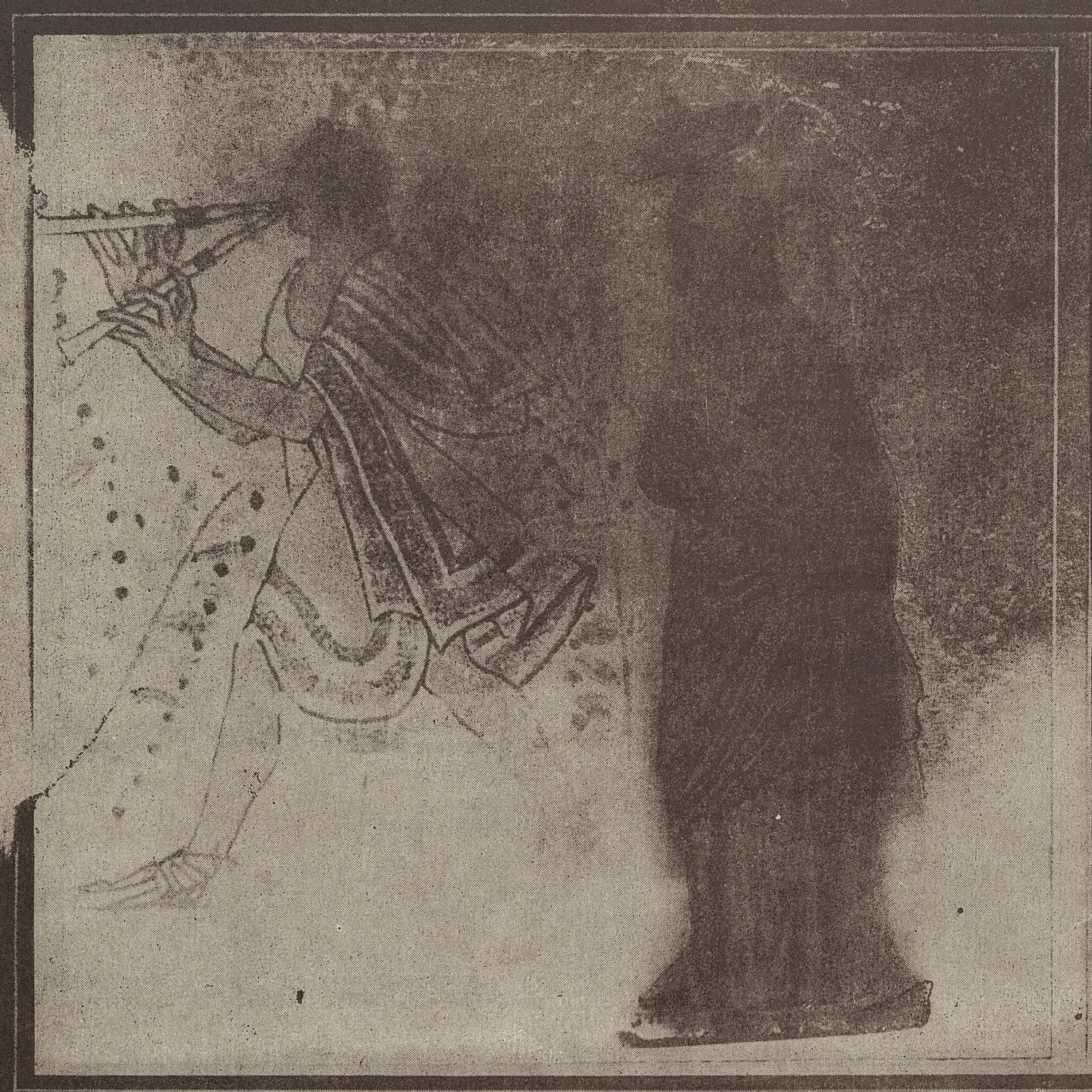
Współpraca

ELŻBIETA BROŻEK

Cena: 15,— zł

Opracowanie graficzne:

MŚCIWOJ OLEWICZ



KRAKOWSKI TEATR MUZYCZNY

SCENA
OPEROWA

HENRY PURCELL

DYDONA I ENEASZ

Libretto: NAHUM TATE

A więc doczekaliśmy się wreszcie nie lada atrakcji w Krakowskim Teatrze Muzycznym — wystawienia sławnej opery wielkiego angielskiego kompozytora XVII w. Henry Purcella „Dydona i Eneasze”.

Niezwykle starannie przygotowana pod względem muzycznym przez Ewę Michnik, reżyserskim przez Laco Adamika, scenograficznym przez Barbarę Kędzierską i choreograficznym przez Witolda Grucę, „Dydona i Eneasze” śpiewana jest w oryginalnej angielskiej wersji językowej. Tak właśnie wystawiają opery renomowane sceny światowe.

(aw) „Echo Krakowa”



Informacji udziela Organizacja Widowni KTM, ul. Senacka 6 — tel. 261-85.



Sprzedaż biletów w budynku Teatru im. J. Słowackiego — w kasie KTM — wejście od strony Plant — na 10 dni przed spektaklem. — Tel. 243-64.

D. Z. 6333/80 - H-30 (3302) - 500 - C

