

PIOTR CZAJKOWSKI
EUGENIUSZ
ONIEGIN





SCENA OPEROWA

Dyrektor i kierownik artystyczny
EWA MICHNIK

Zastępca dyrektora
JANUSZ BYTOWSKI

Kierownik literacki
JÓZEF OPALSKI

MAŁA KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI CZAJKOWSKIEGO

1840

7 maja w Wotkinsku urodził się Piotr Iljicz Czajkowski — syn inżyniera górnika Ilji Pietrowicza Czajkowskiego i Aleksandry Andriejewny z domu Assiere. Od najmłodszych lat chłopiec przejawia znakomitą pamięć muzyczną i słuch. W roku 1845 rodzice sprowadzają do niego nauczycielkę muzyki.

1848—1850

Rodzina Czajkowskich wyjeżdża do Moskwy, a potem do Petersburga. Pięć wraz z bratem Mikołajem umieszczono w szkolnym internacie. Dalej uczy się muzyki. W roku 1849 Czajkowsky osiedlają się w Ałapajewsku. W rok potem, od jesieni 1850, Piotr zostaje uczniem Szkoły Prawniczej w Petersburgu.

1854

Umiera matka Czajkowskiego. Śmierć jej jest dla chłopca wielkim wstrząsem.

1859

Czajkowski, ukończywszy Szkołę Prawniczą, rozpoczyna pracę w Ministerstwie Sprawiedliwości.

1862—1863

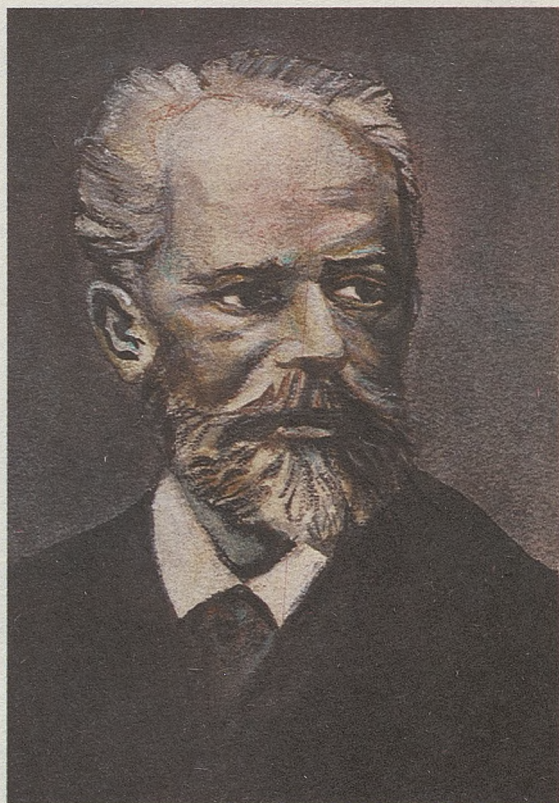
Wstępuje do nowo założonego z inicjatywy Antoniego Rubinsteinów Konserwatorium Petersburskiego (teoria i kompozycja u M. Zaremby i A. Rubinsteinów). Decyduje się zrezygnować z pracy na posadzie państwowej, chcąc poświęcić się wyłącznie muzyce.

1864—1865

Pisze pierwszy utwór symfoniczny — uwerturę do dramatu A. Ostrowskiego „Burza”. Kończy Konserwatorium.

1866

Obejmuje posadę profesora Konserwatorium Moskiewskiego. Komponuje I Symfonię „Marzenia zimowe”.



1868—1869

Wyjeżdża za granicę — do Berlina i Paryża. Powstaje fantazja symfoniczna „Fatum”, opery „Wojewoda” i „Undyna”, uwertura-fantazja „Romeo i Julia”.

1870

Dalsze podróże zagraniczne (Francja, Niemcy). Zaczyna pracę nad trzecią operą — „Oprycznik”.

1872

Wyjazd do Nicei, Genui, Wenecji, Wiednia. Powstaje „II Symfonia”.

1875

W lecie Czajkowski kończy „III Symfonię”; jesienią odbywa się w Petersburgu prawykonanie „I Koncertu fortepianowego b-moll”. Po raz drugi dzieło wykonał w Moskwie młody Sergiusz Taniejew.

1876

Balet „Jezioro łabędzie”, fantazja symfoniczna „Francesca da Rimini”. Początek korespondencji z Nadeżdą von Meck; poznanie i nawiązanie przyjacielskich stosunków z Lwem Tolstojem.

1877

Kompozytor rozpoczyna pracę nad operą „Eugeniusz Oniegin”. W lipcu żeni się z Antoniną Milukową. Małżeństwo zostaje nagle zerwane. Czajkowski wyjeżdża do Szwajcarii i Włoch. Kończy „IV Symfonię”, poświęconą Nadeżdzie von Meck.

1878—1885

Rezygnuje z pracy w Konserwatorium. Kończy „Eugeniusza Oniegina”, pisze „Koncert skrzypcowy D-dur”. Ustawicznie podróżuje. Komponuje opery „Dziewica Orleańska” i „Mazepa”, suity

orkiestrowe, Uwerturę „Rok 1812”, „II Koncert fortepianowy G-dur”, Symfonię „Manfred”. W roku 1885 zostaje dyrektorem Moskiewskiego Oddziału Towarzystwa Muzycznego. Zamieszkuje w Majdanowie i we Frołowskim pod Moskwą. 1885—87 pisze operę „Czarodziejka”.

1888—1889

Wiele podróżuje jako dyrygent. Komponuje „V Symfonię”, uwerturę „Hamlet”, balet „Śpiąca królewna”.

1890—1893

Powstają opery „Dama Pikowa” (1890) i „Jolanta” (1891), balet „Dziadek do orzechów” (1892). Wiosną 1891 Czajkowski udaje się do Ameryki. Po powrocie zamieszkuje w Klinie. W 1893 wyjeżdża do Anglii w związku z przyznaniem mu tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu w Cambridge. Kończy komponowanie „VI Symfonii — Patetycznej”, której prawykonaniem sam dyryguje (28 X 1893). W kilka dni później, zarażony się cholerą, umiera w Petersburgu 6 listopada.



(„...posiadłem w krótkim czasie nie tylko nadzwyczajną łatwość czytania i rozumienia, ale także niezwykłą na mój wiek inteligencję uczuć. Nie miałem najmniejszego pojęcia o rzeczach, kiedy wszystkie uczucia były mi znajome. Nic nie pojmowałem jeszcze, a wszystko już czułem. Te mgliste wzruszenia nie zamąciły mi rozumu, którego jeszcze nie miałem, ale stworzyły we mnie rozum jakiś odmienny, innego rodzaju i dały mi o życiu ludzkim dziwaczne i romantyczne pojęcia, z których doświadczenie i refleksja nigdy mnie nie zdołały zupełnie wyleczyć.”)

Jan Jakub Rousseau — „Wyznania”. Przełożył Tadeusz Żeleński-Boy.

„Trzeba jeszcze powiedzieć o stanie ducha, który — jak nam się zdaje — nie był dotychczas rozpatrzony jak należy: (mam na myśli stan, który poprzedza pełny rozwój namiętności, gdy nasze siły, wewnętrzne, młode, prężne, niespożyte, ale pozbawione ujścia trawia się same w sobie — bez celu i przedmiotu. W miarę rozwoju cywilizacji owe nie określone uczucia zyskują na znaczeniu, gdyż zachodzi wówczas zjawisko bardzo smutne: różnorodne przykłady, jakie mamy przed oczyma, niezliczone księgi, traktujące o człowieku i jego uczuciach — wszystko to daje nam wiedzę, nie poprzedzoną doświadczeniem. Nie znamy jeszcze smaku, a już doznajemy niesmaku: pozostają pożądania a nie ma już złudzeń. Wyobrażenia roi cudne marzenia; życie jest smutne, czerze i jałowe. Z przepelnionym sercem skazani jesteśmy na pustkę świata; niczegośmy nie skosztowali, a wszystko nas mierzi.

Nie do wiary, jaką goryczą taki stan ducha przeżywa istnienie; serce dręczy się na tysiąc sposobów, aby strawić siły na nic — zda się mu — nie przydatne.”

Franciszek-René Chateaubriand, „Duch chrześcijaństwa”, „René” przełożył Tadeusz Boy-Żeleński.

„...Eugeniusz...

A gdy wychodził z gabinetu
Beztroską Venus przypominał,
Której strzeliło coś do głowy
By w spodniach iść na bal maskowy.”

Puszkina — Eugeniusz Oniegin (I) 25, przekład — Feliks Netz.

„I want a hero — un ancommon want —

Chcę bohatera — to szczególnie trud —

Georg Gordon Byron — „Don Juan”.

Gotliwość z jaką XIX wiek oddaje się poszukiwaniu „typowego” bohatera jest zastanawiająca. Wydawać by się mogło, że bohater epoki klasykistycznej zawiódł oczekiwania i twórców i publiczności. Rzeczywiście: walory moralne cenione w XVII i części XVIII-go wieku zawaliły się nieomal w gruz w konfrontacji z łaźnią Wielkiej Rewolucji. Pod gilotyną zginęli nieomal wszyscy, którzy mogli symbolizować „wartości trwałe”. Zmiana warty na szafocie poddała w wątpliwość archetypy ojca-króla i syna-uzurpatora. Duch zaczął poszukiwać formy, w którą mógłby najwygodniej się wcielić. Kolejne przymiarki dokonywane przez poetów od Blake’a po Mickiewicza, od Goethego po George Sand, poprzez wszystkie postacie wykreowane przez Byrona zdążyły w jednym nieodwołalnym kierunku: Flaubert mógł wreszcie wyznać że „*Madame Bovary — to ja!*”, a Proust zdawał się na koniec pisać w pierwszej osobie liczby pojedynczej w sposób, który tylko z trudem można uznać za manierę literacką w guście „Wyznań” Rousseau...

Puszkin poszukuje jeszcze swego bohatera. Eugeniusz — bohater „romansu wierszem” — powstaje na oczach czytelnika. Przemienia się; raz uwodziciel znad Newy, oraz mizantrop wiejskiej głuszy; uciekinier przed odpowiedzialnością za zabójstwo przyjaciela w pojedynku (ucieczka, zbyt ostre słowo, on się po prostu — usuwa tylko, by jakoś o nim zapomniano), wreszcie nieco sentymentalny i nieco kabotyn, który odwiecza buduar Tatiany Greminej. To co w nim stałe — to brak rozeznania w jakichkolwiek wartościach. I choć sam autor sprzyja Onieginowi, choć Eugeniusz, jest mu po przyjacielsku bliski — jednak Puszkin nie może wystawić mu atestu uczciwości, ani nie znajduje pokrycia dla jego moralnego salda.

Ale, pamiętajmy, „Eugeniusz Oniegin” to romans z pierwszego trzydziestolecia wieku XIX. Inaczej będzie już w drugiej połowie a nawet na skraju ostatniego kwartału tamtego stulecia. Bo Piotr Czajkowski nie pisze opery w formie „romansu wierszem” z muzyką. Pisz — sceny liryczne! Wszystkie inne jego dzieła dramatyczne z muzyką są rzeczywiście operami, z najgenialniejszym przykładem tego gatunku — z „Dumą Pikową”. Ale w „Eugeniuszu Onieginie” jakby specjalnie chciał uniknąć sceniczne odgrywania opowieści. Akcja — jak już za-

uważyli to współcześni po prapremierze — jest raczej protekstem niż fabułą. Jest raczej przechodzeniem od wyznania do wyznania, aniżeli rzeczywistą akcją.

W pierwszym kwartecie śpiewa się o przyzwyczajeniu, które pozwala zapomnieć o urokach życia, a każe myśleć o cieplej odzieży! A później! Później akcja posuwa się i nie posuwa poprzez pieśni ludu, pisanie listu, słuchanie wyjaśnień, znów tańce towarzyskie wokalne kanony, które mają opowiedzieć o tym co myślą przed pojedynkiem Leński i Oniegin; dalej sceny balowe, wyznania „na stronie” z ust Gremina, wyznania Tatiany, wyznania Oniegina i oto opera się kończy... Nie, nie kończy się wcale opera — kończą się właśnie Sceny liryczne!

Tak więc Czajkowskiemu nie chodzi o to aby przedstawić puszkowski romans, ale aby opowiedzieć o stanach duszy, umysłu, namietnościach swych bohaterów. Brak tu ironii, która potrafi stworzyć perspektywę dla tego co się „wydarza”. No, bo, mimo pozorów posuwania się ku jakimś sprawom, mimo pozornego ruchu wzdłuż rzędnej czasu — tkwimy oglądając zdjęcie z albumu, nieco ożywione obrazy, z których każdy można zatytułować — a to „scena przed dworkiem”, a to „w sypialni dziewicy”, a to „między rabatami ogrodu”, dalej „w małym dworku”, „na skraju lasu”, „na balu w Petersburgu” i wreszcie — „w buduarze”, w którym zapłakana dama pokazuje wyjście przypadającemu do nóg adoratorowi...

Ale poetyka „żywego obrazu” to jeszcze nie cała prawda o dziele Piotra Czajkowskiego. Nie dla pustoty gestu erudycyjnego cytowałem okrzyk Gustawa Flauberta! Czajkowski też mógłby — i czyni to z dużą otwartością — wykrzyknąć „Oniegin to ja!” To on przecież dla fikcji erotycznej — wygnał po kilku zaledwie dniach żonę, która, jak zdają się informować źródła — przynajmniej w okresie poprzedzającym ślub była, lub choćby tylko udawała „postać” puszkowskiej Tatiany, tej — naiwnej, wierzącej w miłość od pierwszego wejrzenia, w miłosne napiętnowanie i wtajemniczenie. Niestety, uparty mizoginizm Czajkowskiego, nieprzewyciężony wstręt moralny (o którym sam pisze w listach), a także głęboka niechęć fizyczna każą rzucić żonę de nomine i całe już życie

poświęcać walce o własny model niezależności, o własny ideał związków uczuciowych, o prawo do indywidualnej neurozy.

Ciekawe byłoby spojrzeć na pracę wokół „scen lirycznych” wg Puszkina, jako na akt oczyszczenia, publicznej spowiedzi, publicznego wytłumaczenia własnych zahamowań emocjonalnych. W pracy tej mógł przecież rzucić przyjaciółom i natrętom w twarz: patrzcie, to nie tylko moja sprawa, nawet taki stu-procentowy mężczyzna jak Oniegin, mógł palnąć głupstwo i nie dać się schwytać w okowy sentymentalnych rojeń swej wielbicielki. Ale poza tą próbą publicznego wyjaśnienia swych prywatnych spraw, a właściwie ich literackiego kamuflażu — Czajkowski mógł utożsamiać się z wieloma postaciami tych scen. Dworek Łarinów to przecież także dworek jego siostry w Kamionce, zaś nastroje idylli chłopsko-inteligenckiej to także cząstka jego życia na wsi, u krewnych, znajomych, w warunkach szczególnej rosyjskiej sieliskości, która nie musiała być wywoływaniem cieniów przeszłości. Oniegin — tak na wiejskim baliku jak na hucznej recepcji petersbuskiej — to ciągle on sam: wściekły, że musi być wśród blichtru światowego czy to prowincji czy to metropolii. Że musi tkwić pod baczną obserwacją znajomych i nieznajomych, przyjaciół rodziny.

Próby tłumaczenia wszystkiego fiksjami erotycznymi, zanamowaniami seksualnymi wydają się jednak równie nudne i bezpłodne jak jakiegokolwiek inne, zawsze jednostronne próby wytłumaczenia dlaczego Czajkowski zdecydował się — wbrew radom — pisać sceny do „Oniegina”. Był to przecież arcy poemat narodowy. Arcypoemat ziemiański, symbol romantyzmu oprawnego w empirowy medalion wymalowany

na cennej petersburskiej porcelanie. Ale jeszcze coś ponad to: tkwi w tym poemacie obsesyjny u Czajkowskiego motyw samotnego losu, tego samego, który będzie do krwi drażnił w „V” i „VI symfonii”.

„Sceny liryczne wg Eugeniusza Oniegina” są też muzycznym szkicem do studium bólu: od wstępu, gdzie figury patopoi zdają się nie osiągać nigdy ostatecznego rozwiązania, wklajając się w drażniące i chyba już przesadne rulady progresji, symbolu niespełnienia i zarazem nie-nasyceń, po ostatnie sceny, gdzie progresje stają się niemal jałowe i samopożerające niczym mentalna skaza Eugeniusza Oniegina, który teraz zdaje się wierzyć w miłosne opętanie wobec Tatiany.

A swoją drogą, w zakończeniu puszkiniowskiego poematu, gdy Tatiana ucieknie ze swej gotowalni, na progu staje jej obecny mąż... Puszkina zostawia czytelnika w tej sytuacji i przerywa opowieść. Jakież mogły być dalsze losy bohatera? Czy na przykład musiał bić się z Greminem, czy uciekł, czy popełnił samobójstwo? Tu poemat jest otwarty, zaś aluzje poety pozwalają rzecz traktować z wzniosłą ironią i bez wylewania potoku łez. Lecz u Czajkowskiego! — u Czajkowskiego świat Eugeniusza Oniegina zdaje się walić mu na głowę, zdaje się nieodwołalnie kończyć, nabiera poblasku indywidualnej eschatologii. Człowiek, który znał uczucie z lektur, niczym bohaterowie Rousseau czy Chateaubrianda — przechodzi w świat uczuć rzeczywistych. A to oznacza po prostu katastrofę.

Odnajdując siebie, bohater odnajduje swój kres.

MARIAN WALLEK-WALEWSKI



LIST TATIANY DO ONIEGINA

Piszę do Pana — trzebaż więcej?
Na jakież słowa się odważę?
Kto wie, czy Pana nie zniechęcę,
Czy Pan mnie wzgardą nie ukarze?
A jednak list ten mając w ręce,
Pan ulituje się mej doli,
Pan zginać sercu nie pozwoli.
Z początku chciałam milczeć skromnie,
Zataić sekret mój wstydlivy.
O, nie by Pan nie poznał po mnie,
Gdyby choć czasem, w dzień szczęśliwy,
Choć raz w tygodniu, Pan przyjechał,
Gdyby została mi pociecha,
Że będę Pana znów słyszała,
Że sama słówko jakieś szepnę,
I dzień, i noc aż do następnej
Okazji będę rozmyślała...
Ale podobno Pan odludek
I nudno Panu w wiejskiej guszy,
A my... choć skromny nasz ogródek,
Radziśmy Panu z całej duszy.

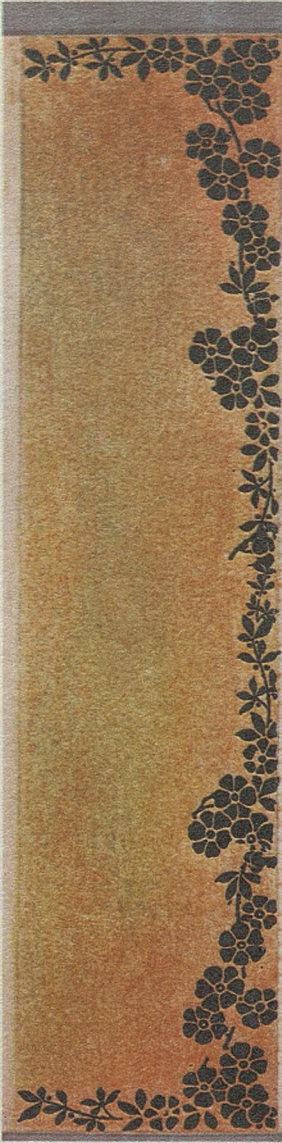
Po cóż Pan złożył nam wizytę?
Nigdy bym Pana nie spotkała
W naszej deskami wsi zabitej,
Gorzkiej udręki bym nie знаła
I może bym niedoświadczoną,
Burzliwą duszę okiełznała,
Ktoś by się trafił sercu bliski,
Kto wie? — byłabym wierną żoną
I wzorem cnoty macierzyńskiej.
Inny!... Nie, nigdy! Dla miłości
Ta jedna tylko jest ostoja!
To wyrok dany z wysokości...
To wola nieba: jestem Twoja;
Całe me życie zwiastowało,
Że Ciebie spotkam nieuchronnie,
Wiem, że mi niebo Cię zesłało,
Ty masz osłaniać mnie dozgonnie...
To Ty zjawileś mi się we śnie,
Jeszcze nie znany, a już miły,
Twe dziwne oczy mnie dręczyły,
Twój głos się w duszy mej tak wcześniej
Odezwał... Nie, to nie był sen!
Wszedłeś — od razu Cię poznałam



I zapłonęłam, i struchlałam,
W myśli szepnęłam: tak, to ten!
Czyż to nieprawda? Niedaremno
Tyżes to w ciszy mówił ze mną,
Kiedy ubogich wspomagałam,
Kiedy przed snem tęsknoty wrzenie
W duszy modlitwą osładzałam...
Czy to nie Ty na okamgnienie
Miłe przyniosłeś mi widzenie,
W przejrzystym mroku przeleciałeś
I nad wezglowiem się skłoniłeś?
Czy to nie Ty, zwiastując miłość,
Słowa nadziei wyszeptales?
Kim jesteś? Czy aniołem stróżem,
Czy kusicielem mym przewrotnym:
Wyjaw — niech się nie błąkam dłużej.
Może to w sercu mym samotnym
Roilam mrzonki niestworzone,
A co innego mi sądzone...
Lecz wszystko jedno, niech się dzieje!
W Twe ręce los mój cały składam,
Przed Tobą lzy me gorzkie leję
I Ciebie o obronę błagam...
Bo pomyśl: jestem tutaj sama
I nikt nie zajrzał w moją duszę,
I może rozum mnie okłamał,
I milcząc, tutaj ginać muszę.
Czekam na jedno Twe spojrzenie:
Albo mi w serce tchnij nadzieję,
Albo niech ciężki sen rozwieje
Słuszne, niestety, potępienie.

Kończę! I wstyd, i lęk mnie bierze,
I strach odczytać... Pan to pojmie,
W Pana honorze mam rękojmię,
Więc bez wahania jej zawierzę...

Aleksander Puszkin — „Eugeniusz Oniegin”
Przełożył: Adam Ważyk



ROZMOWA PRZED ROZPOCZĘCIEM PROB...

Józef Opalski — „Eugeniusz Oniegin” nosi podtytuł „Sceny liryczne”. To określenie jest rozumiane na ogół jako pewna niedramatyczność opery Czajkowskiego...

Włodzimierz Nurkowski — W teatrze dramatycznym kategoria liryczności może stanowić o pewnej niescenicznosci dramatu. Nie na darmo liryka jest wyodrębnionym rodzajem literackim, odmiennym od epiki i dramatu. Liryzm jest bowiem częstokroć sprzeczny z istotą motoryki teatru, z teatralną ekspresją. Natomiast opera jako forma muzyczna z samej, by tak powiedzieć, istoty dzieła muzycznego, zakłada wypowiedź bezpośrednią, intymną, płynącą z uczucia i pozbawioną elementu opisowego. Muzyka jest predysponowana do czystej liryki, prawdziwego poruszenia „duszy”. Gdy Czajkowski określa swój utwór jako „sceny liryczne” to w moim rozumieniu wcale nie chodzi o podkreślenie faktu, że jest to zbiór scen o charakterze lirycznym czy mówiąc grubo, sentymentalnym — ale o sugestię, że dramat będzie się rozgrywał przede wszystkim w muzyce i będzie dotyczył najbardziej wstydliwej, intymnej strony natury człowieka. I to stanowi o sile, niezwykłości i wielkości „Eugeniusza Oniegina”: świadoma rezygnacja z widowiskowości, spektakularności tworzoności dzieła. Bo też muzyka jest żywiołem, który decyduje o najgłębiej pojętej tragiczności utworu Czajkowskiego. I ten żywioł najprawdziwiej liryczny pozwala na najintymniejsze i najbardziej penetrujące wniknięcie w DRAMAT egzystencji ludzkiej. Z tego punktu widzenia „Eugeniusz Oniegin” jest dla mnie (na przekór swemu podtytułowi) jedną z najbardziej dramatycznych oper w całej literaturze muzycznej.

Opalski — Tyle, że dramat jawi się tu nie jako ciąg anegdotycznych, fabularnych wydarzeń lecz jako historia, nazywając to poetycko, tragedii „duszy ludzkiej”. A w takim razie bohaterem opery staje się nie Oniegin lecz Tatiana...

Nurkowski — „Jestem zakochany w Tatianie” pisał Czajkowski do swego brata... Słusznie więc uważasz, że to ona jest bohaterką opery. Nawet Puszkina śledząc losy swego Eugeniusza w pewnym momencie zmienia pole obserwacji i przerzuca swe zainteresowanie właśnie na Tatianę. Bo w losie Tatiany realizuje się wizja miłości tragicznej. Tej wiecznie niespełnionej, objawiającej się w dążeniu każdego człowieka do tego by uczynić swoje życie pełnym sensu, w poszukiwaniu nieosiągalnego Absolutu. W „Onieginie” objawia się to prawie tak jak w „Intrydze i miłości” Schillera, gdzie Ferdynand musi zabić Luizę, żeby ocalić w sobie miłość do niej — Tatiana musi odrzucić tego, który przypadkowo wszedłszy w jej życie zlał ją na zawsze, by ocalić to co jedyne i niepowtarzalne a przez to niemożliwe do spełnienia — swoje wielkie i prawdziwe ku niemu uczucie. I o tym jest ostatnia scena opery. To wielki gest odrzucenia uczucia za cenę jego ocalenia a nie dydaktyzm ociekający moralizatorstwem obyczajowym.

W żywiole muzycznym opery Tatiana jest motorem akcji i poprzez nią rozwija się dramat. I Czajkowski z nią niewątpliwie się identyfikuje w metafizycznym nienasyceniu. Ta identyfikacja jest tak rozdzierająco smutna, że omija wszelki płaski sentymentalizm. Z muzyki „Oniegina” płynie głębokie zrozumienie tragiczności świata. A jeżeli ten dramat penetruje tragiczność (tak jak ją pojmuje Max Scheler) to w jakimś istniejącym zespole wartości zawsze któraś musi ulec zniszczeniu, by dać ocalenie innej. Dążenie człowieka do spełnienia a nie samo spełnienie jest źródłem tragiczności. Bowiem spełnienie jest zawsze tą wartością, która przegrać musi.

Opalski — I dlatego tragiczna melancholia świadomości losu ludzkiego jest strumieniem dramatyczności „Oniegina”. U Czajkowskiego jak u Czechowa, nie istnieje możliwość praw-

dziwego porozumienia się istot ludzkich. Tak tu, jak i w dramatach twórcy „Wiśniowego sadu”, ludzie skazani są na wieczne mijanie się. Zwróć uwagę, że opera Czajkowskiego aczkolwiek jej akcję można zlokalizować w konkretnej epoce, jest właściwie dziełem ahistorycznym, wypreparowanym z historii krzykiem kondycji ludzkiej. Jak schwyty w kryształową kulę jawi się tu los człowieka — i zostaje nam podany ze wstrząsającą intymnością. Czajkowski zdaje się mówić: patrzcie! — gdyż i wy jesteście na to skazani!

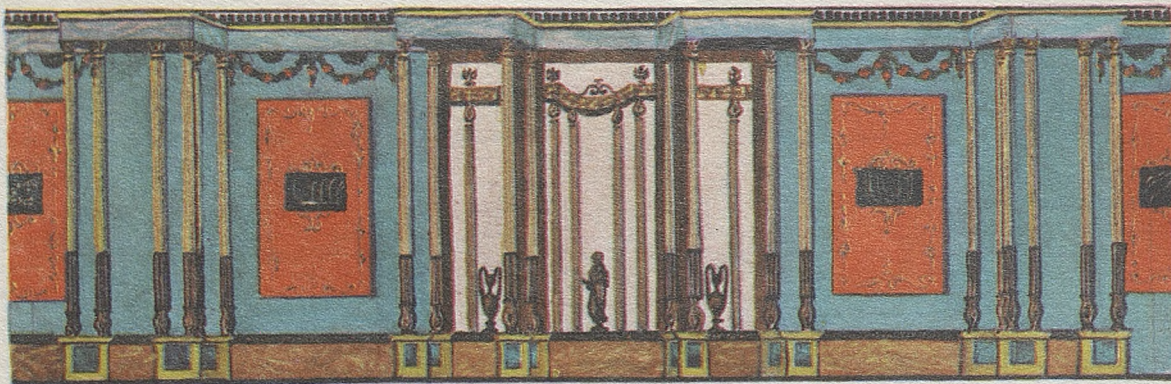
Nurkowski — Masz rację gdy mówisz, że dramat ten rozgrywa się poza historią. Ale, powtarzam, jest to dzieło muzyczne i jego kompozytor jest w lepszej sytuacji niż pisarz, który musi dramat werbalizować. A język z natury swej szybko się starzeje. Człowiek myśli w pewnych konstrukcjach językowych, w pewnym kodzie, podczas gdy muzyka (jeśli jest prawdziwie przeżyta ekspresją) odwołuje się w sposób przedrefleksyjny, intuicyjny do wzruszeń i uczuć ludzkich. To odwołanie, jeżeli ma w sobie coś z aktu mistycznej kontemplacji,

umykającego uwarunkowaniom zewnętrznym (do których zmuszona jest konwencja języka), może być najgłębszym odsłonięciem natury człowieka. I tak właśnie jest w „Eugeniuszu Onieginie”. Od nas, widzów i słuchaczy zależy czy potrafimy odebrać to, co Czajkowski do nas mówi. Czy nasze poczucie tragiczności zrymuje się z tym bezlitosnym obnażeniem własnego cierpienia, którym przepojona jest partytura „Eugeniusza Oniegina”.

Opalski — Równie rozdzierający krzyk rozpacz i poczucia bezsilności brzmi jeszcze w „VI Symfonii” Czajkowskiego. Jej „Adagio lamentoso” to najbardziej rozpaczliwa definicja tragiczności człowieczego losu. Być może z tej odchłani beznadziejności i bezsiły ratuje nas właśnie muzyka. Gdyż jak mówi Cioran: „Poza materią wszystko jest muzyką; nawet Bóg nie jest niczym innym niż halucynacją dźwiękową. (...) Do czego w nas apeluje muzyka, trudno powiedzieć. Pewne jest tylko to, że dotyka ona sfery tak głębokiej, że nawet szaleństwo do niej nie dociera.”

Kraków, 2 lutego 1985





AKCJA ROZGRYWA SIĘ W ROSJI W PIERSZEJ POŁOWIE XIX W.

AKT I

Odsłona 1. W cichym wiejskim dworcu mieszka wdowa Łarina oraz jej dwie córki — wesoła, pełna życia Olga i sentymentalna, rozmiłowana w romantycznych powieściach Tatiana. Jest upalny sierpniowy dzień dożynek. Dziewczęta śpiewają starą sentymentalną pieśń, której melodia budzi w sercu ich matki wspomnienia dawnych dni, kiedy była młoda, piękna i zakochana bez pamięci w przystojnym, eleganckim cudzoziemcu. A potem — przyszło małżeństwo narzucone wbrew woli, i przysły złote sny o szczęściu. Niania Filipiewna ze zrozumieniem potakuje swej pani. Z pola wracają żniwiarze i przynoszą dziedzicze zgodnie z obyczajem, pięknie przystrojony snop żyta. Przybywa też narzeczony Olgi, Leński, przywożąc swego przyjaciela, Oniegina. Pełen wdzięku i wytworności światowiec wydał się romantycznej

Tatianie ucieleśnieniem jej snów i marzeń, żywym bohaterem przeczytanych romansów. I na Onieginie piękna córka Łariny wywiera wrażenie, nie daje jednak tego poznać po sobie, prowadząc z nią obojętną, konwencjonalną rozmowę, podczas gdy Leński nie ukrywa bynajmniej przed Olgą swoich uczuć (arioso: „Kocham panią Olgo”).

Odsłona 2. Od momentu poznania Oniegina Tatiana nie może zaznać spokoju. Czując potrzebę porozmawiania z kimś na ten temat, próbuje wypytać starą nianię o jej miłosne przeżycia, lecz daremnie — Filipiewnę wcześniej wydano za mąż, nie pytając, czy kocha, wszelkie więc porywy serca szybko w niej wygasły. Jest duszna, letnia noc. W sercu Tatiany rodzi się postanowienie: napisze list do Oniegina i łamiąc obyczajowe konwenanse, wyzna mu swe uczucia. Budzący się poranek zastaje Tatianę nad zapisanym arkuszem. Na jej prośbę Filipiewna zgadza się potajemnie doręczyć list Oneginowi.

Odsłona 3. Tatiana z trwogą i niecierpliwością oczekuje pojawienia się Oniegina. Wytworny kawaler stawia się na wezwanie, lecz tylko po to, by w pełnych uprzejmości i galanterii, lecz zarazem chłodnych i nieco mentorskich słowach dać jej do zrozumienia, że nie wierzy w trwałą miłość i nie uznaje małżeńskich więzów, nie może więc na jej uczucie odpowiedzieć wzajemnością (aria: „Któż nam powróci młode lata”).

AKT II W dniu imienin Tatiany we dworze Łarinych odbywa się bal. Przy dźwiękach walca wirują pary tancerzy. Zabawny Francuz, Triquet, śpiewa kuplety ku czci solenizantki. Na bal przybył również — namówiony przez Leńskiego — Oniegin. Niezadowolony, iż rozplotkowane starsze panie poczynają już łączyć jego imię z imieniem Tatiany, znudzony atmosferą prowincjonalnego balu, zaczyna na złość przyjacielowi demonstracyjnie asystować Oldze. Zazdrosny narzeczony traci panowanie nad sobą — wybucha przykry skandal, zakończony wyzwaniem na pojedynki.

Odsłona 2. O szarym świecie oczekuje Leński nad rzeką koło młyna niedawnego przyjaciela, z którym teraz wypada mu stoczyć śmiertelną walkę (aria: „Więc gdzie, miłości mej marzenia”). Nadchodzi Oniegin ze swym kamerdynerem Guillotem, który wobec braku innych przyjaciół ma być jego sekundantem. I Oniegin, i Leński żałują już swego kroku, lecz fałszywy wstyd nie pozwala im się cofnąć. Zarecki, sekundant Leńskiego, daje znak, padają strzały i nieszczęśliwy Leński osuwa się martwy na ziemię.

AKT III

Odsłona 1. Po tragicznym pojedynku Oniegin opuścił Rosję. Błąkał się przez szereg lat po świecie, nigdzie nie mogąc znaleźć szczęścia ani nawet spokoju. Powróciwszy, przybywa do swego dawnego przyjaciela, księcia Gremina. W jego pałacu odbywa się bal — słysząc dźwięki uroczystego poloneza. Oniegin, zaskoczony, w małżonce księcia poznaje Tatianę, obecnie jedną z najwytworniejszych dam Petersburga. Teraz dopiero uświadamia sobie z całą siłą nurtujące go od dawna uczucie do Tatiany. Niestety — za późno. Z głuchą rozpaczą w sercu, z uprzejmym uśmiechem słuchać musi opowiadania księcia Gremina o wielkim szczęściu, jakie przyniosła mu jego młoda małżonka (aria: „Wszechmocnie włada miłość święta”).

Odsłona 2. Oniegin, targany na przemian namiętnością i rozpaczą, zjawia się w pokoju Tatiany, błagając, by odwzajemniła jego miłość i wraz z nim porzuciła dom księcia, prosi też o przebaczenie dawniejszego nierozważnego względem niej postępowania. Tatiana przeżywa chwilę strasznej rozterki. Wyznaje Onieginowi iż kocha go nadal, lecz święty obowiązek i złożone śluby są dla niej ważniejsze niż głos własnego serca. Z bólem odtrąca kłęczącego przed nią Oniegina i żegna go — tym razem na zawsze. Oniegin zostaje sam, przeklinając swój los.

**Józef Kański „Przewodnik operowy”
PWM 1964**

**PIOTR CZAJKOWSKI
EUGENIUSZ ONIEGIN**

Sceny liryczne w 3 aktach (prapremiera, Moskwa 29.III.1879 r.)
Libretto: MODEST CZAJKOWSKI, wg ALEKSANDRA PUSZKINA
Przekład polski: JERZY ZAGÓRSKI

Współpraca muzyczna
Kierownictwo muzyczne
Reżyseria
Scenografia
Choreografia
Dyrygent

dr ZYGMUNT LATOSZEWSKI
RAFAŁ JACEK DELEKTA
WŁODZIMIERZ NURKOWSKI
ANNA SEKULA
JACEK TOMASIK

dr ZYGMUNT LATOSZEWSKI
RAFAŁ JACEK DELEKTA

Asystent reżysera
HALINA SZYMAŃSKA
Korepetytorzy solistów
IRENA CELIŃSKA
ELŻBIETA EKIELSKA
KRYSTYNA WALDEK
Inspicjent
ANNA JAWORSKA
Sufler
KRYSTYNA STASZEWSKA

Premiera 22 i 23 grudnia 1985 r.



OBSADA

Łarina (matka)	BARBARA ADAMIK HALINA SZYMAŃSKA
Tatiana	MARIA DOMAŃSKA ZOFIA JANKOWSKA JADWIGA ROMAŃSKA MONIKA SWAROWSKA
Olga	ZOFIA JABŁOŃSKA DANUTA WERMIŃSKA
Niania	HALINA SZYMAŃSKA STEFANIA ZACHARJASZ
Oniegin	ANDRZEJ BIEGUN WINCENTY GŁODEK BOGUSŁAW SZYNALSKI
Leński	STANISŁAW KOWALSKI RYSZARD SŁYSZ JAN ZAKRZEWSKI
Księżę Griemin	WIESŁAW NOWAK TADEUSZ PODSIADŁO ZBIGNIEW SZCZETCHURA
Triquet	JANUSZ DĘBOWSKI FRANCISZEK MAKUCH
Kapitan Zarecki	STANISŁAW ZIÓŁKOWSKI MIECZYŚŁAW DOMAGALSKI

CHÓR

SOPRANY

Wilhelmina Galas
Halina Dąbrowska
Zofia Ciszewska
Krystyna Jurek
Bożena Lewandowska
Jadwiga Wierzbicka
Zdzisława Sznajder
Danuta Masior
Krystyna Kiedo
Katarzyna Katlewicz
Elżbieta Sajnok
Beata Skrzypczyk
Maria Bąba
Aleksandra Tippe
Alina Krawczyk
Marta Kasprzyk
Dorota Potocka
Joanna Mikulska
Krystyna Matys
Maria Odrzywołek
Maria Czarnecka

ALTY

Wanda Dusza
Renata Sejdor
Anna Bartnik
Iwona Fenczyn
Halina Peciulewicz
Halina Gaczol
Ewa Rogowska
Anna Korczyńska
Anna Miśkowiec
Ewa Grabowska
Alina Nutowicz
Kamila Górka
Magdalena Motyl

TENORY

Bogusław Wojnowski
Wojciech Radoń
Józef Garlak
Władysław Woźniak
Emil Dźwigoń
Janusz Dębowski
Rafał Kazanowski
Andrzej Całka
Krzysztof Kogut

BASY

Stanisław Makohon
Aleksander Kwaśny
Krzysztof Kielbiński
Marek Bednarz
Janusz Modrakowski
Ihor Potiuch
Tadeusz Hajduk
Mieczysław Domagalski
Jerzy Szawel
Marek Grochowalski
Józef Perun
Ludomir Rogalewski
Adam Kosek
Mieczysław Gaczol
Jerzy Łysak

Korepetytor chóru
MAŁGORZATA WESTRYCH

Inspektorzy
KRZYSZTOF KIELBIŃSKI
RENATA SEJDOR

Kierownik chóru
EWA BATOR

ZESPÓŁ BALETOWY

Kierownik artystyczny
Zespołu Baletowego
JACEK TOMASIK

I tancerka
ALINA TOWARNICKA

Soliści
BARBARA GATTY-KOSTYAL
ALEKSANDRA MIODUSKA
KRYSZYNA UNGEHEUER
ROMAN BOSSY
BOGUSŁAW WILK
KRZYSZTOF ZAKRZEWICZ

Koryfeje
ANNA GLISZEWSKA
BARBARA KOTARBA
ANNA KRYCH
LECH DRUCH
JAN STAROWICZ

Zespół
ILONA DWORSKA
EWA NOWAK
MAŁGORZATA PIECHNIK
JADWIGA PYTEL
EMILIA SIKORA
MARTA ŻURAWSKA
MAREK FIMA
ADAM KŁAFczyński

Pedagog baletu
JEWGienia JERMOŁOWA

Inspektor baletu
JAN STAROWICZ

ORKIESTRA

I SKRZYPCE

Janusz Miryński
— koncertmistrz
Leszek Skrobowski
Teresa Szarek
Jan Wojcieszek
Stefan Solarczyk
Janusz Czubak
Elżbieta Zarebska
Marianna Skrzypczyk

II SKRZYPCE

Anna Burzyńska
Elżbieta Telega
Ewa Welanyk
Lidia Serafin
Ewa Janicka
Jan Malik
Bożena Baran

ALTÓWKI

Mieczysław Satora
Stanisław Mleczko
Aleksandra Senisson
Małgorzata Piekarczyk

WIOLONCZELE

Barbara Wrońska
Barbara Drobniak
Danuta Pudło
Ryszard Sterkowicz
Monika Langman

KONTRABASY

Marek Markowicz
Marek Mackiewicz
Jerzy Porosło

FLETY

Stanisław Węgrzyn
Danuta Bińczyska
Bronisław Zajac
Janusz Pańczyk
Bogusław Kawula

OBOJE

Stanisław Korta
Marek Włodkowski
Magdalena Paździor
Marek Drzewi

KLARNETY

Ignacy Wyczyński
Janusz Antonik
Jan Ignatjuk
Stanisław Olko

FAGOTY

Eugeniusz Studnicki
Damian Gryboś
Zdzisław Bogacz

WALTORNIE

Zygmunt Firlit
Tadeusz Nowiński
Józef Wróbel
Jarosław Jaworski
Czesław Czopka

TRĄBKI

Tadeusz Jodłowski
Ryszard Wojnarowski
Magdalena Łapińska
Andrzej Chrobak
Zygmunt Kunert

PUZONY

Stefan Skwarek
Andrzej Bigoś
Andrzej Wsolek
Krzysztof Węgrzyn

TUBA

Andrzej Filipek

HARFA

Lilianna Kosiorowska
Małgorzata Skoczeń

PERKUSJA

Kazimierz Dobrowolski
Włodzimierz Pabian
Maciej Sobol
Maria Mastalska

Inspektor orkiestry
Tadeusz Jodłowski

ZESPÓŁ TECHNICZNY
ZOFIA WIŚNIEWSKA
MICHAŁ WOJCIECHOWSKI

Kier. prac. kraw. damskiej
ALICJA TEKIELA
ZOFIA ZIEMBIŃSKA

Kier. prac. kraw. męskiej
STANISŁAW SILCZUK
FRANCISZEK MUSIAŁ

Bryg. prac. modniarskiej
HELEŃA DZIUBEK

Brygadier sceny
TADEUSZ KONIECZNY

Kier. prac. peruk. fryzj.
CZESŁAWA GWIZDAŁA

Kier. prac. stolarskiej
JÓZEF KMIĘĆ

Pracownia ślusarska
ADAM LASKIEWICZ

Pracownia modelatorska
WOJCIECH STĘPNIOWSKI

Pracownia malarska
HENRYK PIOTROWSKI

Akustyk
ZBIGNIEW JANIK

Światło
JÓZEF RYBARCZYK

KOORDYNACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ

Kierownik
GRAŻYNA BYTOWSKA

Biuro Obsługi Widza
Kierownik
JOLANTA PISARSKA

Redakcja programu
JÓZEF OPALSKI

Współpraca
ANNA JAKUBIEC
BOGUSŁAW ZOREK

Opracowanie graficzne
JANUSZ WRZESIŃSKI

OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE

DYREKCJA TEATRU

31-002 Kraków, ul. Senacka 6
DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
Sekretariat — tel. 22-08-79

Z-CA DYREKTORA tel. 22-62-10

BIURO OBSŁUGI WIDZA, tel. 22-61-85, 22-78-07

SCENA OPEROWA W TEATRZE

IM. J. SŁOWACKIEGO Plac św. Ducha 1

kasa — tel. 22-43-64 (wejście od strony Plant)

centrala — tel. 22-45-75

SCENA OPERETKOWA I SCENA DZIECIĘCA

ul. Lubicz 48, 31-512 Kraków

centrala tel. 21-22-66, kasa tel. 21-46-18

Drukarnia Wydawnicza im. W. L. Anczyca Kraków,
zam. 5274/85 nakł. 10 000 egz. L—18/682

**EGZEMPLARZ
BEZPŁATNY**

cena: zł 50.—

CO DWA TYGODNIE! ☆ ★ ☆ ★

» ruch muzyczny » ARTYKUŁY
ESEJE

RECENZJE koncertów, przedstawień
operowych, płyt, książek WYWIADY
FELIETONY ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆

ruch muzyczny



WIĘCEJ WIEDZIEĆ ♪♪♪♪♪ WIĘCEJ SŁYSZĘĆ

ruch muzyczny
PRZEWODNIK po życiu muzycznym
☆ ★ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ w kraju i na świecie

