

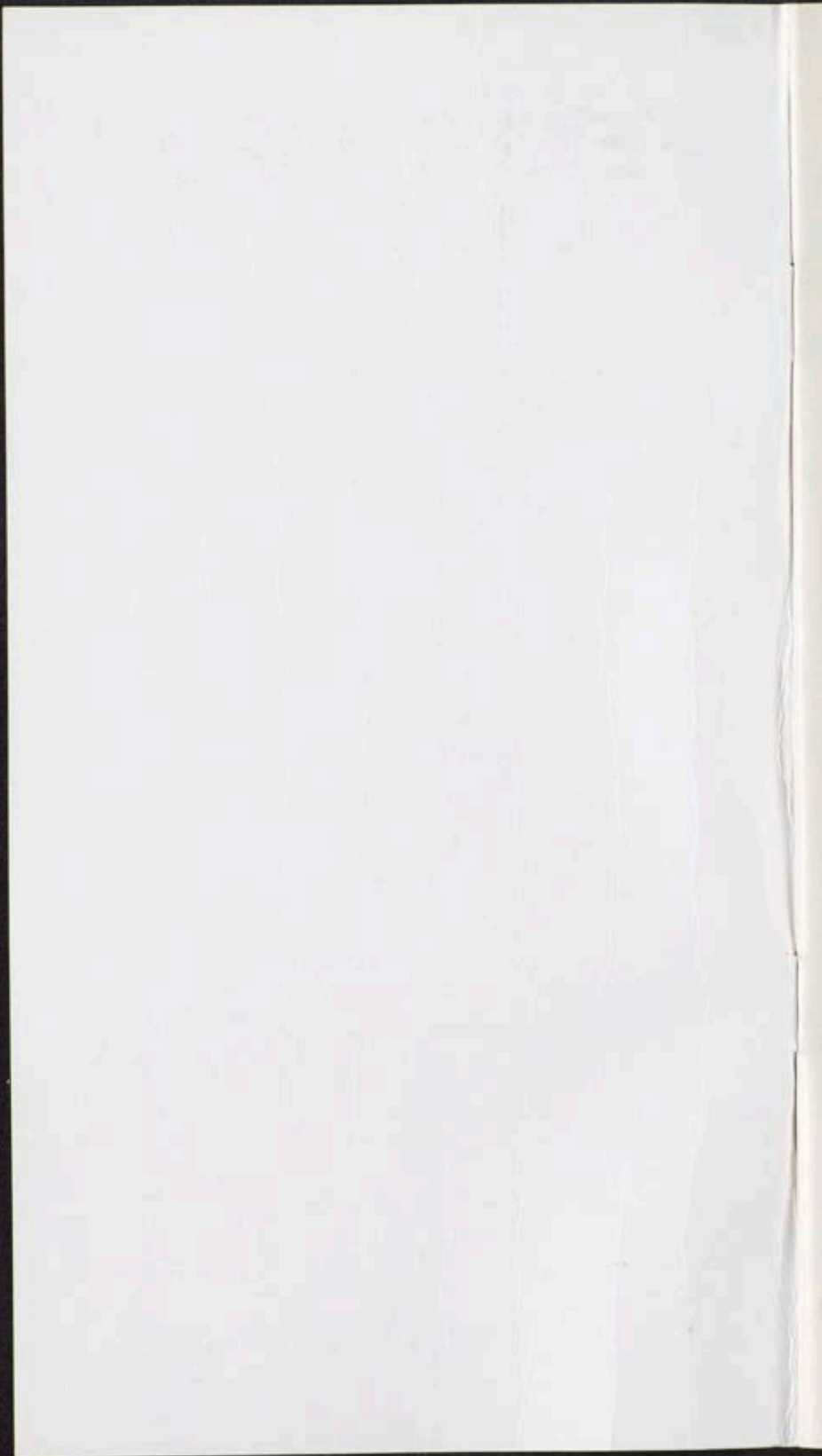
TEATR WIELKI

W ŁODZI

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

Ludomir Różycki

PAN TWARDOWSKI



Dyrektor naczelny
SŁAWOMIR PIETRAS

Kierownik artystyczny
TADEUSZ KOZŁOWSKI

30 LAT
TEATRU OPEROWEGO W ŁODZI
1954-1984

200 LAT POLSKIEGO BALETU

Ludomir Różycki
PAN TWARDOWSKI

Balet w dziewięciu obrazach.
Libretto: STEFANIA RÓŻYCKA
wg legendy polskiej z XVIII w.



Twardowski na księżycu, ilustracja Juliusza Kossaka

Legendę o „Panu Twardowskim” kochała zawsze publiczność. Ale tylko publiczność. Z krytykami bywało różnie. Pierwsza wersja baletu z muzyką Adolfa Sonnenfelda z 1874 roku zesła z afiszy warszawskich po I wojnie światowej uważana za staroświecką i prymitywną.

W roku 1921 na zamówienie Emila Młynarskiego tytuł ten powrócił do repertuaru w choreografii Piotra Zajlicha, z muzyką Ludomira Różyckiego. Od tego czasu utrzymuje się na wszystkich scenach polskich i wielu zagranicznych, chociaż jego muzyka nie zawsze miała tzw. dobrą prasę.

Nie wnikając w powody takich opinii trudno nie liczyć się z siedemnastoma powojennymi realizacjami „Pana Twardowskiego” zawsze tłumnie obleganymi i oklaskiwanymi gorąco przez publiczność.

Przygody Twardowskiego na tle pejzażu ziemi krakowskiej stały się dla Polaka tym, czym postać Fausta dla Niemca, perygrynacje Don Kichota dla Hiszpana, podróże Sadko dla Rosjanina, awanturnictwo hrabiego Monte Christo dla Włocha lub przeżycia Cyrano de Bergerac dla Francuza. A więc jeszcze jedna w naszym narodzie legendarna postać utrwalona sztuką tańca.

Ileż wspaniałych polskich artystów baletu było związanych z tym spektaklem! Jan Popiel i Helena Cholewicka z prapremiery, Małylda i Feliks Krześciński z początku stulecia, Szmolcówna i Dąbrowski w pierwszej wersji z muzyką Różyckiego, Borkowski, Tomaszewski i Drzewiecki jako trzy najwspanialsze powojenne Diabły, a w łódzkiej realizacji Witolda Borkowskiego sprzed 18 lat Iwona Wakowska i Eugeniusz Jakubiak – niezapomniany duet otwierający listę wybitnych tancerzy związanych z naszym gmachem.

Świadomy wielu nazwisk, których nie zdążyłem tutaj wymienić, powierzyłem dzisiejszą realizację „Pana Twardowskiego” Janinie Niesobskiej, aby godnie kontynuowała łódzkie tradycje swych mistrzów: Parnella i Borkowskiego i otworzyła tym samym trzecią setkę lat w dziejach ojczyściego baletu.

Stanisław Pietras



Ludomir Różycki (1884–1953). Portret Z. Attesländera

BALET „PAN TWARDOWSKI” i jego sceniczne tradycje

(...) gdzieś na początku stulecia zapytał ktoś Zygmunta Noskowskiego, jakich też ciekawych uczniów posiada w swojej klasie kompozycji? Noskowski odpowiedzieć miał na to, że istotnie ma trzech wychowanków, z których może być dumny. Jeden z nich – oświadczył – to prawdziwie fenomenalny talet, o którym z pewnością głośno kiedyś będzie w świecie; drugi może nie jest tak wyjątkowo utalentowany, ale ma też dane, aby stać się wybitnym kompozytorem – ma przede wszystkim dużo inwencji melodycznej i świetnie instrumentuje. Trzeci wreszcie nie dorównuje tamtym dwu młodym muzykom, ale i z niego coś będzie: ze szczególnym talentem opanowuje zwłaszcza tajniki kontrapunktu.

Jak się to nieraz w historii sztuki zdarza, opinia wytrawnego muzyka i pedagoga sprawdziła się, ale – dokładnie na odwrót. Owymi trzema uczniami Zygmunta Noskowskiego bowiem byli: Apolinary Szeluto, Ludomir Różycki i – Karol Szymanowski. Szymanowski, postawiony przez swego profesora na trzecim miejscu, zyskał z czasem zaszczytne miano największego polskiego kompozytora po Chopinie, gdy tymczasem zmarły (...) w wieku lat 82 Szeluto zaznał największej chyba dla twórcy gorczy, jaką jest zapomnienie i odsunięcie w cień jeszcze za życia. Natomiast Ludomir Różycki zajął istotnie wysoką pozycję w dziejach nowszej muzyki polskiej, stając się niewątpliwie najwybitniejszym naszym kompozytorem operowym po Moniuszce, współtwórcą (obok Karłowicza) nurtu programowej muzyki symfonicznej w rodzimej muzyce oraz – co dla nas w tej chwili najważniejsze – jednym z głównych twórców polskiego baletu narodowego.

Nie oznacza to, rzecz oczywista, jakoby balet w Polsce i dzieła dla tego baletu tworzone liczyły swe istnienie dopiero od XX stulecia. Pierwsze przedstawienie baletowe w naszym kraju odbyło się, jak podają kroniki, już 18 kwietnia 1518 roku – na Zamku Krakowskim, z okazji uroczystych zaślubin Króla Zygmunta I z włoską księżniczką Boną Sforza. Lubował się wielce w balecie król Władysław IV, toteż za jego panowania wystawiono cały szereg utworów baletowych w teatrze zbudowanym przy Zamku

Królewskim w Warszawie. Odbывwały się widowiska baletowe i później przy szczególnie uroczystych okazjach – a w roku 1765, wkrótce po koronacji Stanisława Augusta Poniatowskiego, podskarbi królewski Tyzenhauz angażuje wybitnego francuskiego baletmistrza polecając mu utworzenie w Grodnie szkoły baletowej, która następnie przeniesiona została do Warszawy i po niedługim czasie dała możliwość realizowania spektakli baletowych siłami polskich tancerzy, bez konieczności sprowadzania całych zespołów z zagranicy.

Jednak kompozycje baletowe, w których występowali nasi tancerze, bywały wyłącznie niemal dziełami obcych twórców. Rodzima twórczość w tej dziedzinie na szerszą skalę zaczyna się dopiero w wieku XIX. Już w pierwszej jego ćwierci szereg baletów pisał m.in. Józef Elsner, Józef Damse, a przede wszystkim Karol Kurpiński, którego „Wesele w Ojcowie” wystawione 14 marca 1823 r. stało się pierwszym polskim baletem o zdecydowanie narodowych rysach i, co niemniej ważne, po dziś dzień zachowało swoją żywotność.

Kamieniem milowym na rozwojowej drodze polskiego baletu stała się twórczość Stanisława Moniuszki. Nie wszystkim bowiem wiadomo, że oprócz sławnych tańców z „Halki”, „Hrabiny” i „Strasznego dworu” oraz wkładek tanecznych do innych utworów scenicznych jest Moniuszko także autorem trzech samodzielnych baletów: „Na kwaterze”, „Monte Christo” oraz „Figue szatana” (skomponowane wspólnie z Adamem Minchejmerem). Dwa ostatnie, to już potężne pełnospektaklowe dzieła – pierwsze na gruncie muzyki polskiej; warto zaznaczyć, że „Monte Christo”, wystawiony w Operze Warszawskiej w sierpniu 1866 roku, poprzedził o lat dziesięć słynną moskiewską premierę „Łabędziego jeziora” Piotra Czajkowskiego.

I tutaj zbliżamy się do momentu, kiedy na scenie po raz pierwszy pojawia się baletowa wersja staropolskiej legendy o mistrzu Twardowskim – szlachcicu, który zaprzedał duszę diabłu w zamian za młodość, bogactwo i moc czarnoksiężką. Był to pierwszy pełnospektaklowy balet w przeważającej mierze oparty na polskich narodowych motywach zarówno w samej muzyce, jak w choreografii. Autorem jego był Adolf Sonnenfeld, wieloletni kapelmistrz baletu Teatru Wielkiego w Warszawie, mazura w obrazie drugim oraz oberka fantastycznego skomponował Leopold Lewandowski. Balet ten, noszący tytuł „Pan Twardowski” wystawiony został w Teatrze Wielkim 6 czerwca 1874 roku w układzie choreograficznym Wirgiliusza Calloriego. W roli tytułowej wystąpił Jan Popiel, rolę kwiaciarki Jadwigi kreowała znakomita primabalerina – Helena Cholewicka.



Aleksander Różycki, ojciec kompozytora

Powodzenie „Pana Twardowskiego” przeszło wszelkie oczekiwania. Przez trzydzieści z górą lat balet ten nie schodził z repertuaru Teatru Wielkiego i był polem popisu wielu świetnych artystów. M. in. w roku 1895, a następnie w 1899 i 1903 przyjeżdżała z Petersburga na gościnne występy do Warszawy jedna z najznakomitszych tancerek świata – Matylda Krześcińska wraz ze swym ojcem, również sławnym tancerzem; oboje występowali w „Panu Twardowskim”, przy czym za ostatnią wizytą Feliks Krześciński liczył sobie już lat prawie osiemdziesiąt, a mimo to, według świadectwa współczesnych, tańczył mazura tak, że żaden z młodszych tancerzy nie był w stanie mu dorównać.

Jednak prościutka muzyczka Sonnenfelda stopniowo poczęła się wydawać coraz bardziej wyrafinowanym i wymagającym odbiorcom zbyt prymitywna, a także zbyt staroświecka. Toteż gdy w 1919 roku dyrekcję Opery Warszawskiej objął Emil Młynarski, rozpoczynając trzecią już „złotą epokę” jej dziejów, postanowił on wobec fantastycznego powodzenia „Pana Twardowskiego”

nie rezygnować z utrzymania na scenie baletu pod tym samym tytułem, lecz postarać się o nową, bogatszą i bardziej współczesną od muzycznej strony jego wersję, którą zamówić należało u kogoś z wybitnych kompozytorów. Wybór w tym względzie padł na wsławionego już wartościowymi dziełami operowymi i symfonicznymi twórcę – Ludomira Różyckiego.

Nie tu miejsce na bardziej szczegółowe omawianie jego biografii. Wspomnijmy więc tylko, że Ludomir Różycki był synem zasłużonego profesora Warszawskiego Konserwatorium, autora popularnej Szkoły na fortepian. Jako dwudziestoletni młodzieniec ukończył to samo Konserwatorium ze złotym medalem, a jeszcze wcześniej odniósł poważny sukces wykonaniem w Filharmonii Scherzem orkiestrowym „Stańczyk”.

Wrodzony jego wielki talent kompozytorski pogłębił się jeszcze znacznie i spotęgował w trakcie studiów w berlińskiej Akademii Muzycznej pod kierunkiem Engelberta Humperdincka. W tym wielkim centrum muzycznej kultury owych czasów miał też młody Różycki możliwość osobistego zetknięcia się ze znakomitym Ryszardem Straussem i słuchania jego dzieł stanowiących podówczas najświeższą nowość, oglądał też dramaty muzyczne Wagnera i zapoznawał się z najnowszymi utworami francuskich impresjonistów, co także nie pozostało bez wpływu na jego własną twórczość.

Ludomir Różycki stał się obok Karola Szymanowskiego i Mieczysława Karłowicza najwybitniejszym przedstawicielem grupy młodych twórców znanej pod nazwą „Młodej Polski w Muzyce”. Inna sprawa, że drogi ich prędko się rozeszły, jakkolwiek w początkowym okresie łączyły ich wspólne cele i dążenia. Jedną z cech młodopolskiej sztuki było swoiste urzeczenie romantyzmem dawnych, zamierzchłych dziejów narodu i związek z opiewającą tamte dzieje poezją. Związek ten u Różyckiego zaznaczył się szczególnie silnie.

Znajdujemy w twórczości Różyckiego operę historyczną, romantyczną, symboliczną, znajdujemy operę komiczną, satyryczną i nawet – operetkę. Najwspanialszym jego osiągnięciem stała się niewątpliwie potężna opera „Eros i Psyche” oparta na pięknym dramacie Jerzego Żuławskiego, wystawiana z sukcesami na szeregu scen zagranicznych. Nie ona jednak zyskała sobie największą popularność, która stała się udziałem romantyczno-komicznej opery „Casanova”, a przede wszystkim baletu „Pan Twardowski”.

Balet ten ukończony został przez kompozytora wiosną 1920 roku i jesienią tegoż roku rozpoczęto w Teatrze Wielkim próby pod kierownictwem baletmistrza Piotra Zajlicha z udziałem słynnego malarza-dekoratora Wincentego Drabika, jednego z naj-



*„Młoda Polska” w muzyce: K. Szymanowski, A. Szeluto,
L. Różycki, G. Fitelberg (pośrodku ks. Wł. Lubomirski)*

Stefania i Ludomir Różyccy w okresie studiów berlińskich



świetniejszych artystów-scenografów w pierwszej połowie XX wieku – na skalę nie tylko polską. Kierownictwo muzyczne objął osobiście Emil Młynarski.

Premiera „Pana Twardowskiego” odbyła się 9 maja 1921 roku przy wspaniałym przepychu wystawy. W głównych partiach tanecznych występowali: świetna primabalerina Halina Szmolcówna, Irena Szymańska, Zygmunt Dąbrowski, Jan Ciepliński i Jan Szer. W roli tytułowej wystąpił śpiewak-aktor Zygmunt Tokarski; również tragiczna rola króla Zygmunta Augusta obsadzona została przez obdarzonego wielkim talentem aktorskim znakomitego tenora Stanisława Gruszczyńskiego.

„Nowy balet stał się sensacją dnia – notuje kronikarz. – Podobnego przepychu, takiej różnorodności kostiumów i bogactwa dekoracji nigdy jeszcze stolica przedtem nie widziała”.

Nic więc dziwnego, że w ciągu niespełna sześciu lat dzieło Różyckiego osiągnęło na warszawskiej scenie bardzo wysoką na tamte czasy liczbę 200 przedstawień, zawsze przy zapełnionej widowni. W międzyczasie znana duńska firma wydawnicza Hansena drukuje partyturę i wyciąg fortepianowy „Twardowskiego”, a niedługo potem Królewska Opera w Kopenhadze wystawia polski balet w inscenizacji i choreografii znakomitego Uhlendorfa oraz pod muzycznym kierownictwem Jerzego Hoeberga.

Ten pierwszy zagraniczny sukces otwiera „Panu Twardowskiemu” drogę i na inne sceny. 8 lipca 1925 roku wystawia go Narodne Divadlo w Pradze Czeskiej, potem także inne teatry czeskie, następnie trafia balet Różyckiego do Jugosławii i wreszcie jesienią 1927 roku wchodzi na scenę Państwowej Opery w Wiedniu.

Był tedy „Pan Twardowski” nie tylko pierwszym polskim dziełem baletowym wielkiego formatu, ale także pierwszym, które z niemałymi sukcesami zdobył sobie sceny zagraniczne. Rola więc jego w dziejach polskiego baletu jest zaiste niemała.

W pierwotnej wersji, według libretta opracowanego na tle powieści J.I. Kraszewskiego przez małżonkę Różyckiego – śpiewaczkę, obdarzoną również zdolnościami literackimi i działającą m.in. na niwie dziennikarskiej – balet „Pan Twardowski” składał się z ośmiu obrazów opatrzonych tytułami: Pracownia mistrza, Dachy Krakowskie, Kopalnia srebra w Olkuzzu, Rynek Krakowski, Komnata królewska na Wawelu, Wschód, Karczma „Rzym” oraz Apoteoza. Mógł tu kompozytor znowu ukazać w całej pełni swój niepospolity talent – nie tylko kompozytorski, ale i dramaturgiczny, polegający na umiejętności integralnego zespolenia muzyki z akcją sceniczną i odmalowywania muzycznymi środkami najróżnorodniejszych sytuacji oraz zmiennych, a czasem także ostro kontrastujących nastrojów.



Ludomir Różycki – 1927 (fot. J. Ryś)

Rozpoczyna się balet Różyckiego dowcipnie instrumentowaną melodią popularnego krakowiaka „Albośmy to jacy-tacy”, w chwilę potem w tok muzycznego rozwoju wplata się motyw hejnału z Wieży Mariackiej, ale już np. w obrazie ukazującym olkuskie podziemia mamy atmosferę zupełnie inną, jakby trochę nierealną, pełną subtelnej tajemniczości (uzyskaną nb. przez zręczne połączenie dwóch odległych tonacji D-dur i Fis-dur). Po mistrzowsku też oddaje muzyka Różyckiego niesamowity nastrój sceny, gdy mistrz Twardowski na rozkaz króla Zygmunta Augusta wywołuje ducha zmarłej Barbary Radziwiłłówny. Ale w międzyczasie przewinęła się przed oczami widzów pełna tanecznego rozmachu scena na krakowskim rynku, a później – znowu tętni zawrotny oberek, żywiolowy czardasz węgierski, taniec góralski, stylizowane tańce orientalne. A wszystko mieni się barwami i przepychem wystawy... takie przynajmniej były intencje twórców.

Powiedzieć trzeba, że po drugiej wojnie światowej, choć kryteria estetyczne w wielu dziedzinach sztuki zmieniły się zasadniczo powodzenie baletu Ludomira Różyckiego nie tylko nie przygasło, ale jeszcze wydatnie wzrosło. (...)

Józef Kański

*Fragment artykułu zamieszczonego
w programie Teatru Wielkiego w Łodzi, 1967.*

BLASKI I CIENIE

(Fragment książki „Pan Twardowski” L. Różyckiego)

„Teatr jest dla mnie syntezą wszystkich środków sztuki. Daje najsilniejsze wrażenie, wywołuje największe napięcie stanów psychicznych. Malarstwo, muzyka, poezja, dramat, każdy z odłamów sztuki ma tu swoją sferę oddziaływania. Sfery te nie dają się odgraniczyć. Działają wszystkie razem, obejmują całość objawów, dają wrażenia, które mogą całkowicie człowiekiem załwładnąć” – tak określa Różycki swój stosunek do teatru. Taką to syntezą „wszystkich środków sztuki” miało być pierwsze jego dzieło baletowe.

W „Panu Twardowskim” jednak dominuje malarskie podejście autora: nacisk na sztukę dekoracyjną i kolorystykę muzyczną. Zarówno wielki sukces na premierze, jak i dalsze losy baletu zależały w znacznym stopniu od walorów oprawy scenograficznej, która gra tu szczególnie ważną rolę i musi stanowić harmonijną całość z bogatą kolorystycznie muzyką Różyckiego. „Pan Twardowski” jest bowiem szeregiem bardzo rozmaitych stylistycznie obrazów, zjednoczonych z programową, ilustracyjną muzyką.

Ilustracyjność muzyki jest dla baletu cechą niezmiernie ważną. Różycki wiąże ją ściśle z sytuacjami scenicznymi i stara się odmalować ich nastrój. (...) W teatrze słuchacz jest jednocześnie widzem i wyobraźnia jego musi znajdować na scenie plastyczny odpowiednik muzycznego obrazu, zgodny z intencjami autora. W obrazie na Rynku Krakowskim niespokojne przebiegi melodii ilustrują rejwach przekupek; pełen dynamicznego napięcia „Polonez tragiczny” również nie był pomyślany jako forma taneczna, lecz jako ilustracja rozpaczki króla; w obrazie przed karczmą dysonansowe akordy malują demoniczną potęgę diabłów – przykładów takich można by przytoczyć wiele. Drugą cechą muzyki Różyckiego jest kontrastowość nastrojów, bardzo przydatna w balecie. Przepłata się w niej tragizm (polonez, scena na Wawelu), liryzm (duet miłosny w obrazie wschodnim), demonizm (sabat na Krzemionkach, scena z Krasawicą), groteskowość (Dachy Krakowa), beztrioska wesołość (Rynek Krakowski), mistycyzm (Apoteoza).



Halina Szmolcówna i Zygmunt Dąbrowski w balecie „Pan Twardowski” na scenie Opery Warszawskiej. (Dekoracje W. Drabika, fot. St. Brzozowski)

Ów ścisły związek muzyki z akcją sceniczną sprawia, iż w oderwaniu od niej muzyka Różyckiego traci swą samodzielność. Jej czysto muzyczne walory nie należą do rzędu tych, które mogłyby wnieść jego balet do rangi dzieł symfonicznych o ustalonej pozycji koncertowej, jak na przykład utwory baletowe Czajkowskiego, Szymanowskiego, Prokofiewa, Strawińskiego, Ravela itd.

Mimo łączności z obrazami scenicznymi, muzykę Różyckiego, pełną różnorodnych pomysłów kolorystyczno-instrumentalnych, cechuje pewne ubóstwo tematów. Brak w niej przede wszystkim tematów, związanych z głównymi postaciami. Twardowski i Diabeł mają wprawdzie krótkie motywy, powracające w orkiestrze wraz z pojawieniem się tych postaci na scenie, lecz są to tylko szczątkowe motywy, nie rozwinięte w tematy. Również wiele



„Pan Twardowski” na scenie Opery Warszawskiej. (Dekoracje W. Drabika, fot. St. Brzozowski)

innych motywów melodycznych, najczęściej 4- lub 8-taktowych, nie zostało poddanych przeróbce tematycznej; są one wielokrotnie powtarzane identycznie, w nieco zmienionej harmonizacji.

Bogactwo form tanecznych, nadające „Panu Twardowskiemu” cechę efektownego baletu, opiera się wszakże na dość przypadkowym zestawieniu tańców, jak np. tańce polskie, mazur i oberek, a obok nich kozak lub niezbyt logicznie związany z podziemnym światem operetkowy walc w Olkusz czy też tańce góralskie po sabacie diabelskim na Krzemionkach. Powoduje to niejednolitość stylistyczną baletu. Motywy polskich tańców ludowych sąsiadują w nim z reminiscencjami wiedeńskiej operetki (w walcu i w wokalnym duecie miłosnym), z pieśniami kościelnymi (godzinki) i z pseudo-orientalnym gamelanem. W tych właśnie fragmentach, obcych stylistycznie polskiej legendzie ludowej, kompozytor nie rozwinął szerzej swej inwencji, traktując je według ustalonego szablonu. Szczególnie słabo wypada tu obraz wschodni z nużącą monotonią gamelanu. Ów schematyczny, banalny Wschód jest też zwykle słabą stroną scenografa i choreografa, którzy nie umieją tu wyjść poza pocztówkowy krajobraz, naiwną minoderię, różowe tiule i złote cekiny, cały arsenał konwencjonalnej pseudo-orientalistyki.

Takie wtręty stylistyczne, skutkiem których „Pan Twardowski”

Różyckiego narażony był nieraz na zarzuty eklektyzmu – naruszając zamierzony polski charakter baletu narodowego. Polskie motywy muzyczne i taneczne są w nim niedostatecznie wyzyskane. A przecież balet ów był pierwszą bodaj próbą zbudowania wielkiej formy scenicznej na folklorze, nie licząc „Pana Twardowskiego” Sonnenfelda, tkwiącego zbyt mocno w dziewiętnastowiecznej konwencji muzycznej i choreograficznej. Jednakże stylizacja folkloru sprowadza się tu do efektownej harmonizacji uproszczonych formuł rytmicznych krakowiaka, oberka czy mazura. Ich motywy melodyczne nie są rozwinięte, służą tylko jako barwne efekty. A szkoda, gdyż właśnie sceny i tańce ludowe są najlepszymi partiami baletu, pełnymi temperamentu, werwy i wdzięku.

Styl muzyki „Pana Twardowskiego” jest zasadniczo stylem późnoromantycznym, lecz przyprawionym elementami innych technik dźwiękowych. (...)

Pod względem dramaturgicznym cechuje również „Pana Twardowskiego” pewna fragmentaryczność akcji. Składa się on z szeregu różnych stylistycznie obrazów oraz traktowanych popisowo tańców solowych i zespołowych, nie uniknął przeto sonnenfeldowskiej formy wielkiego divertissement. Niepoślednią rolę odgrywa tu także pantomima, nadająca baletowi charakter raczej epiczny, opisowy, niż dramatyczny. Rola pantomimy „opisującej” jest typowa dla formy divertissement. Akcji brak zwartego wątku dramatycznego: przygody mistrza Twardowskiego są raczej pretekstami dla rozwinięcia oddzielnych obrazów scenicznych. (...)

Balet Różyckiego jest nęcącym zadaniem dla choreografa, nie szukającego w nim głębszych konfliktów psychologicznych. Wszelkie próby „calderonizacji” Twardowskiego czy psychologizacji działających w nim postaci paczyły intencje autora, dawały w rezultacie widowisko dziwaczne i pretensjonalne. Wydaje mi się, iż balet Różyckiego powinien zachować zawsze swój charakter baśniowego kolorowego divertissement, w którym choreograf może bardzo szeroko rozwinąć swą inwencję twórczą, nie wykraczając poza intencją autora zakreślone ramy. W bogactwie form tanecznych dominują tu tańce zespołowe, stanowiące trzon choreograficzny baletu. Formy solowe czy duety są bowiem wyraźnie podporządkowane scenom zbiorowym i na ogół nie mają zasadniczego znaczenia w rozwoju akcji. (...)

Centralną postacią tytułową baletu jest mistrz Twardowski, jednak główna partia taneczna przypada Diabłowi. On jest wciąż ruchliwym „spiritus movens” całej akcji, postacią o dużym ładunku dynamicznym i interesującej charakterystyce ruchowej. Toteż o ile rolę Twardowskiego kreowali często aktorzy dramatu czy



Witold Borkowski w roli Diabła. (Opera Śląska, 1948)

opery jako mimowie, to Diabła tańczyli zawsze najlepsi soliści, stwarzając nieraz bardzo ciekawe kreacje aktorsko-taneczne. Diabeł Zajlicha, Borkowskiego, Kilińskiego, Tomaszewskiego czy Drzewieckiego przejdzie do historii baletu polskiego.

Mimo swych niedostatków, „Pan Twardowski” Różyckiego ma już swą piękną kartę w dziejach narodowej sztuki tanecznej. Jego efektowna widowiskowość, wypływająca ze znajomości praw teatru i z intencji połączenia muzyki, malarstwa, tańca i dramatu



Próba „Pana Twardowskiego” na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi (1967). Od lewej: Witold Borkowski – choreografia, Eugeniusz Kowalczyk – Stary Twardowski, Jerzy Wasłowski – Diabeł

Eugeniusz Jakubiak – Pan Twardowski, Jerzy Wasłowski – Diabeł. (Teatr Wielki w Łodzi, 1967)



PAN TWADOWSKI

SŁAWNY MISTRZ CZARNOKSIĘSKI

Ciekawe opowiadanie podług podań piśmiennych i legend
ludowych zebrane.



DRUKIEM BRACI WORIZAŁÓW

Stevens Point, Wis.

1915.

w jedną całość sceniczną, jego bogata fantastyka, swojskość tematyki i środowiska, baletowe walory muzyki, ludowość motywów, bogactwo form choreograficznych, wreszcie jego przystępność i łatwość przemawiania do szerokich rzesz odbiorców – zapewniały mu zawsze niewątpliwe powodzenie. Jako forma sceniczna baśni



Cyrograf Twardowskiego, drzeworyt Juliusza Kossaka, 1862

ludowej ma on swe miejsce w historii polskiego baletu i w tradycji narodowej. Mistrz krakowski, który swą duszę diabłu zaprzedał, sztuki czarnoksiężskie czynił i przez diabła porwany po dziś dzień na księżycu wisi – żyje w dużej mierze dzięki baletowi Różyckiego w pamięci naszego narodu.

Irena Turska

*Fragment książki „Pan Twardowski” L. Różyckiego.
PWM, Kraków 1959.*

REALIZATORZY

ALEKSANDER TRACZ

Kierownictwo muzyczne

JANINA NIESOBSKA

Reżyseria i choreografia

JADWIGA JAROSIEWICZ

Scenografia

HENRYK KARPIŃSKI

Przygotowanie chóru żeńskiego

HENRYK BLACHA

Przygotowanie chóru dziecięcego

Asystent dyrygenta – Adam Jasiński

Asystenci choreografa – Gajane Dzigarhanian, Liliana Kowalska,
Ewa Pawlak, Witalij Litwinienko

Asystent scenografa – Bożena Błaszczuk

Reżyseria światła – Stanisław Kowalczuk

Inspicjenci – Urszula Rybicka, Zdzisław Biliński,
Andrzej Koperwas

Kierownik baletu – Liliana Kowalska

Pedagodzy baletu – Gajane Dzigarhanian, Witalij Litwinienko
(ZSRR)

Inspektorzy baletu – Edyta Sobieraj, Jolanta Wichlińska,
Zenon Woroniecki

Akompaniatorzy baletu – Alina Włodarska, Wojciech
Abramowicz, Maciej Janaszek

Pianista – korepetytor solistów – Elżbieta Zwierzchowska

Dyrygent chóru – Elżbieta Kwiecień

Akompaniatorzy chóru – Anna Bard, Bogusław Bigos

OBSADA

- Pan Twardowski - SŁAWOMIR BALCEREK
ANDRZEJ CYBULSKI
ROMAN KOMASSA
BOGUSŁAW TOPAJEW
- Kusy - ROMAN KOMASSA
HENRYK MINKIEWICZ
KRZYSZTOF STARCZEWSKI
- Pani Twardowska - BOGDAN JANKOWSKI
KAZIMIERZ KNOL
- Maciek,
sługa Twardowskiego - BOGDAN KALUSZKA
ZBIGNIEW SOBIS
MIECZYŚLAW MIEDZIŃSKI
- Królowa Podziemia - DOBROŚLAWA GUTEK
EDYTA WASŁOWSKA
- Belzebub - CZESŁAW BILSKI
BOGUSŁAW TOPAJEW
- Królowa Olkusza - GRAŻYNA POPLAWSKA
EDYTA WASŁOWSKA
KATARZYNA WOJTKOWIAK
- Królowa Wschodu - ANNA FRONCZEK
EDYTA WASŁOWSKA
EWA WYCICHOWSKA
- Niewolnica - DOBROŚLAWA GUTEK
MICHALINA KORNILUK
EDYTA WASŁOWSKA
- Król Zygmunt August - CZESŁAW BILSKI
KAZIMIERZ KNOL
- Duch królowej Barbary - DANUTA LEWCZUK
KATARZYNA WOJTKOWIAK
- Cyganka - MAŁGORZATA ŚLADYSZ
KRYSTYNA SOBKOWIAK
- Krasawica - DOBROŚLAWA GUTEK
LILIANA KOWALSKA
- Taniec żydowski - ALOJZA BULA
KRYSTYNA MARGAS
BOGDAN JANKOWSKI
ZBIGNIEW SOBIS

Śpiew TERESA MAY-CZYŻOWSKA (sopran)
 JOLANTA KONDRACIUK (sopran)
 MAREK TORZEWSKI (tenor)
 RYSZARD WRÓBLEWSKI (tenor)

UCZNIOWIE
Państwowej Ogólnokształcącej
Szkoły Muzycznej I i II stop. w Łodzi

W pozostałych rolach występują:

Mieczysław Miedziński, Waław Niedźwiedz (solisci)

Renata Dąbrowska, Elżbieta Dobrowska, Hanna Grajeta,
Michalina Korniluk, Krystyna Sobkowiak, Barbara Stefaniak,
Małgorzata Światała, Maria Wójcicka, Sławomir Balcerek,
Jarosław Biernacki, Kazimierz Dworcak, Marek Krok, Piotr
Wojciechowski (koryfeje)

Grażyna Baran, Alina Baranowska, Barbara Biernacka, Ewa
Billing, Małgorzata Bogdańska, Alojza Bula, Genowefa Cybulska,
Izabela Garkowska, Anna Gruszka, Lidia Gulińska, Jolanta
Henke, Krystyna Janusz, Jolanta Kłos, Mariola Kozik, Bożena
Krawczyk, Anna Krzyśków, Danuta Lewczuk, Krystyna Margas,
Elżbieta Mostyl, Bożena Olearczyk, Ewa Pawlak, Bożena Pilis,
Małwina Poleszak, Barbara Przybysz, Edyta Sobieraj, Halina
Staniewicz, Barbara Szczepańska, Jolanta Wichlińska, Michał
Barański, Zbigniew Błaszczyk, Piotr Chojnacki, Wojciech
Grzegorzak, Tomasz Jagodziński, Bogdan Kaluszka, Stanisław
Krawiec, Tadeusz Kopeć, Artur Lewandowski, Andrzej Płatek,
Krzysztof Pabjańczyk, Stefan Piątkowski, Jerzy Rumak, Jarosław
Sołowianowicz, Bogusław Topajew, Sławomir Żmijewski, Zenon
Woroniecki (zespół)

CHÓR ŻEŃSKI · ORKIESTRA

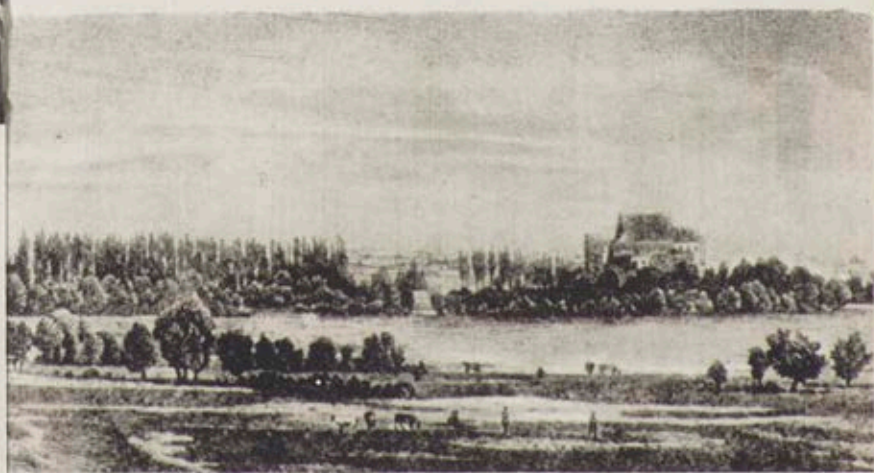
Dyryguje – ALEKSANDER TRACZ

Pierwsza przerwa 15 minut
Druga przerwa 20 minut



*„Brama Twardowskiego” w Potoku Złotym koło Częstochowy
(z drzeworytu Dymitrowicza)*

„Grobla Twardowskiego” koło Wiślicy





Twardowski i diabeł. Drzeworyt J. Styfięgo wg rys. Juliusza Kossaka

TWARDOWSKI – „polski Faust”, jak lubią go nazywać badacze obcy, czarnoksiężnik, postać legendarna, lecz mająca (zdaniem nielicznych) pierwowzór w rzeczywistości.

Miał to być mianowicie autentyczny polski szlachcic (choć nie brak i wersji, wedle których ojciec jego jest bednarzem, gazdą lub kupcem), słuchacz jakoby F. Melanchtona w Wittenberdze, protegowany późniejszego biskupa krakowskiego F. Krasieńskiego, z czasem wypromowany na koniuszego dworu Zygmunta Augusta. Wprawdzie wittenberskie księgi immatrykulacyjne nie znają Twardowskiego, zachowało się jednak po nim szereg mniej lub więcej „autentycznych pamiątek”, jak słynne, do dziś przechowywane w parafialnym kościele w Węgrowie zwierciadło, legendarna księga czarnoksiężska w Krakowie (rzekomo oryginalna wileńska zaginęła), domy jego w Bydgoszczy i Krakowie. Przechowały się wreszcie tradycje o tzw. katedrze Twardowskiego, czyli grocie, w której „z diabłami narady miewał”; o tym, że to on jest twórcą (wzniesionej prawdopodobnie za Kazimierza Wielkiego) grobli pod Wislicą, rozkazał bowiem diabłu wykonać pracę przenoszącą możliwości ludzkie; o drzwiach żelaznych, na których diabli Twardowskiego nieśli do piekła, i o licznych wreszcie karczmach, nazywających się „Rzym”, a każda chce być tą, z której czarnoksiężnik został porwany: jest ich co najmniej 9, zlokalizowane są w Krakowskiem, Sandomierskiem, w Wielkopolsce, na Mazowszu i nawet na Rusi.

Historia Twardowskiego ma niezliczoną ilość wariantów i łączy ją pokrewieństwo z bardzo wieloma motywami znanymi z innych podań. Schematycznie rzecz ujmując, da się ją opowiedzieć następująco:

Zaprzędany jest diabłu dwukrotnie. Raz – nim się narodził, przez własnego ojca, który tonąc w bagnie oddaje diabłu za pomoc to, o czym nie wie w domu; przyszły czarnoksiężnik ten cyrograf wydzierza z piekła, dokąd się udał jako dorosły mężczyzna (był wówczas klerykiem, podobnie jak bohater Madejowego łoża, skąd prawdopodobnie epizod się wywodzi), prowadzony przez mysz. Ale pod starość sam zawarł pakt z diabłem: zaprzędał mu duszę w zamian za zdolności alchemika i umiejętności magiczne; moc swą spożytkowuje na figle w rodzaju zmieniania koguta w konia lub odwrotnie, nie stroni też od szkodenia ludziom: lubi zwłaszcza doprowadzać ich do pijaństwa.

Ożenek Twardowskiego także się nie odbywa bez czarnej pomocy: dzięki niej kandydat spełnia warunek panny i zgaduje, że tajemnicze zwierzę w słoju jest olbrzymią pszczołą. Do owej to żony dołączony został – drogą okólną – wątek tłuczenia garnków. Nie ulega wątpliwości, iż nie odznaczała się najmiłszym charakterem – tę jednak okoliczność spopularyzował dopiero Mickiewicz w „Pani Twardowskiej”, wykorzystując zresztą znany bajkowy wątek Bel-

fagora; jeśli i we wcześniejszych wersjach diabeł się jej obawia – to przede wszystkim dlatego, iż była przeraźliwie pobożna.

Zestarzawszy się, Twardowski wyczuwa sługę odpowiednich praktyk, w których wyniku zostaje odmłodzony; motyw ten, znany m.in. z opowiadań o Wergiliuszu, spopularyzowany przez Mickiewicza w „Tukaju”, wszedł do historii Twardowskiego zapewne za pośrednictwem „Dyskursu nabożnego” A. Radziwiłła (1635), gdzie podobna rzecz jest opowiedziana. Czarnoksiężnik nasz nie okazuje się wdzięczny: sługę, który się (mimo diabelskich przeszkód) z zadania wywiązał bezbłędnie – zamienia w pająka. Pająk ów będzie swemu panu wyświadczał przysługę jeszcze wówczas, gdy ten stanie się już mieszkańcem księżycy: snując nic spuszcza się na ziemię, wprost przed krakowskie Krzysztofony, po czym wraca, siada na uchu mistrza i opowiada mu, co widział i słyszał.

Gdy już kres się zbliża czarodziejskich Twardowskiego praktyk (z których największą sławę zyskało wywołanie cienia królowej Barbary Radziwiłłówny) i gdy pora dotrzymać umowy oddając diabłu duszę – Twardowski wymyśla kontrahentowi szereg prac skomplikowanych lub zgoła paradoksalnych. Oto one: 1) zniesienie z całej Polski srebra do Olkusza i zatopienie skarbu lub przysypanie go piaskiem (stąd niby kopalnie); 2) przyniesienie wysokiej skały i postawienie jej cienkim końcem ku dołowi (stąd Pieskowa Skała); 3) zalesienie nagich gór w ciągu godziny; 4) kąpiel (bez znaczenia się) w wodzie święconej; 5) ożywienie malowanego konia; 6) zbudowanie karczmy z piasku (w każdym ziarnku ma tkwić gruby gwóźdź); 7) ukroczenie bicia z piasku; 8) małżeństwo przez rok z panią Twardowską; 9) wbicie kilkudziesięciu gwóźdźi do ziarnka maku; 10) pokrycie strzechy żydowskimi brodami; 11) sprowadzenie konia latającego; 12) zrobienie proszków z suszonej wody; 13) budowa mostu z maku; 14) zrobienie w ciągu jednej nocy Jeziora Augustowskiego; 15) przeniesienie glazów spod Krakowa w okolice Wielunia itp.

Porwania Twardowskiego dokonuje wreszcie diabeł podstępem. W ciągu jednego dnia buduje karczmę, którą nazywa „Rzym” (wedle umowy ma Twardowski prawo nie oddawać duszy poza Rzymem), następnie w przebraniu udaje się do czarnoksiężnika i wzywa go do chorego, a gdy już przybyli na miejsce, wyznaje, gdzie są. Stawiającemu opór, zasłaniającemu się niemowłębem, przypomina o jego szlacheckim słowie. I rzeczywiście, nie sposób wobec takiego nie ustąpić argumentu; jednakże przed presją piekła ratuje Twardowskiego nagle przypomniana pobożność: żegna się, odmawia różaniec, najczęściej zaś śpiewa godzinki. Matka Boska lituje się nad grzesznikiem, sprawia, iż diabeł go upuszcza, czarnoksiężnik nasz zawisa między niebem a ziemią, zwykle dostaje się właśnie na księżyc.

Ostatni ten człon podania jest najgłośniejszy. Analogii do przygody z Rzymem dopatrywać się wolno w legendzie o papieżu Sylwestrze II, zaprzędanym diabłu i korzystającym z bezkarności, dopóki nie odprawi mszy w Jerozolimie; istotnie, niczego nie podejrzewający biskup ów rzymski trafia kiedyś do kaplicy, która nosi miano stolicy Ziemi Świętej. Rzecz o szlacheckim słowie – motyw wedle Kuchty rdzennie polski – zalicza tenże Matuszewski do jednego z licznych składników legendy Fausta (tyle, że niemiecki uczonej nie może oczywiście słowności swej mianować „szlachecką”). Motyw skutecznej pomocy Maryi Panny, spotykany bardzo często w legendach o sojusznikach szatana, ma jednak w wypadku Twardowskiego wyraźne zabarwienie polskie. Wolno przypuszczać, że dostanie się tego motywu do podania wydatnie wspomógł przypadek, iż poeta K. Twardowski w swej „Pochodni miłości bożej z pięciu strzał ognistych” (1628) opowiada właśnie, jak to ujrzawszy pochmurną nocą szatana, skutecznie wezwał pomocy Maryi.



Boruta. Drzeworyt J. Holewińskiego wg rys. M. Andriollego

Luźno z historią Twardowskiego związana jest opowieść o szlachcicu bydgoskim, który w celu wzbogacenia się korzysta ze sposobu podpowiedzianego przez czarnoksiężnika i w samotnej chacie liczy groszaki od 1 do 9 i na powrót: ma to czynić przez całą noc i nie pomylić się; diabli tuż przed świtem omamiąją nieboraka, fortuna przepada, niedoszły bogacz zamiast pieniędzy bierze od czartów lanie. Pochodzenie tego epizodu ustalił F. Siarczyński: można rzecz odnaleźć w „Compendium historiae” (1624) J. Possela, nadwornego lekarza i historyografa Zygmunta III.

Nadto podanie o Twardowskim krzyżuje się ze wskazanymi już: Madejem, Belfagorem i Wergiliuszem, z polskich ze Skarbnikiem, Piotrem Duninem, diabłem weneckim i opowieścią o Bolku śląskim; nawet pogłósów działalności Witelona dopatrywano się w optycznych eksperymentach naszego czarnoksiężnika.

Andrzej Biernacki

*Słownik Folkloru Polskiego
pod red. Juliana Krzyżanowskiego.
Wiedza Powszechna, Warszawa 1965.*

Zwierciadło Twardowskiego

Po czarodzieju Twardowskim pozostał jedyny autentyczny za-
bytek: olbrzymie metalowe zwierciadło, przechowywane obecnie
w zakrystii kościoła farnego w Węgrowie. Na dużych, czarnych
ramach, w które jest oprawione, znajduje się napis: „Luserat hoc
speculo magicas Twardovius artes, lusus at iste Dei versus in obse-
quium est” („Bawił się tym zwierciadłem Twardowski, wykonując
magiczne sztuki, teraz narzędzie zabawy zostało przeznaczone na
służbę Bogu”). Zwierciadło to, owiane szeregiem legend, jest do
dziś uważane za „czarnoksiężskie” i przynosi zarówno kościołowi
jak i miastu dużą sławę, nie tylko w kraju, ale i za granicą. (...)

Wiadomości o zwierciadle Twardowskiego są bardzo skąpe (...).
Pierwszą informację o nim znajdujemy w rękopisie Józefa Weresz-
czyńskiego z 1578 r., znanym nam z relacji Wójcickiego (w: „Ty-
godnik Ilustrowany”, t. IX, 26 III 1864):

„Biskup [Franciszek Krasieński] bawiąc w Niemczech poświęcał
się naukom przyrodniczym, głównie zaś alchemii i astrologii,
a Twardowski, który z Wittenbergi jako osobliwość przywiózł
powiększające metalowe zwierciadło, umierając zapisał je Krasień-
skiemu, już wówczas biskupowi krakowskiemu.

To wykazuje, że nasz sławny czarnoksiężnik umarł przed r. 1577,
a Wereszczyński podaje powyższe wiadomości w rok po śmierci
biskupa Krasieńskiego, jako dobrze tej rzeczy świadomy”.

(...) Lustro mogło być podarunkiem przekazanym biskupowi przez
Twardowskiego za uzyskane dobrodziejstwa. Relacja Wereszczyń-
skiego wskazuje na ścisły kontakt obu tych osób.

Wójcicki tak wyjaśnia sporządzenie przytoczonego wyżej napisu
na ramach zwierciadła:

„Marcin Szelutta w diariuszu swoim małym, który posiadał
w swym księgozborze Tomasz Święcicki, autor „Opisu starożytnej
Polski”, mówi, że napis na tym zwierciadle dał nie biskup Krasieński,
ale go kazał wyryć pierwszy proboszcz w Węgrowie, gdy owo zwier-
ciadło otrzymał testamentem dla kościoła tamecznego od pomienio-
nego biskupa za czasów Stefana Batorego, wiedząc dokładnie, że
pochodzi od Twardowskiego, o którego czarach nasłuchal się wiele



Zwierciadło Twardowskiego, fot. M. Olszyński

od lat młodocianych. Ten domysł Szelutty zdaje się mieć zasadę, gdyż napis z jednej strony uznaje Twardowskiego za czarodzieja, z drugiej nie odmawia mu pobożności. Wszakże nawet powieść ludowa mówi, iż w ostatniej chwili porwania swego przez diabła znalazł jedyny ratunek w pobożnej pieśni."

Fragin. Roman Bugaj „Nauki tajemne w Polsce w dobie Odrodzenia”, Ossolineum, Wrocław 1976.



Księgi Twardowskiego

Z nazwiskiem Twardowskiego łączy się powstała prawdopodobnie w XVII w. „legenda bibliograficzna” dotycząca rękopiśmiennego kodeksu pergaminowego zatytułowanego „Liber viginti artium”, przechowywanego w Bibliotece Jagiellońskiej, który w rzeczywistości jest dziełem czeskiego historyka i encyklopedysty, doktora filozofii i medycyny, Pawła z Pragi, zwanego Żydkiem (1413–1471). (...) Księga znajdowała się w Bibliotece Jagiellońskiej i tam prawdopodobnie przez długi czas studiował ją Twardowski, poszukując w niej wiedzy o magii, wskutek czego przyłgnęło do niej miano „księgi Twardowskiego”. (...)

Warto zauważyć, że jeszcze pod koniec XIX w. osoby zwiedzające Bibliotekę Jagiellońską i oglądające słynne dzieło otrzymywały następujące wyjaśnienie: „To jest sławna księga Twardowskiego. Ta czarna plama na stronie 141 [na tej stronie jest księga pod szkłem otwarta], to ślad dotknięcia się księgi łapami diabelskimi”. Oczywiście plama nie jest śladem lapy diabła, lecz po prostu powstała z rozlanego czarnego inkaustu.

Zajmijmy się teraz drugą – „prawdziwą” – księgą Twardowskiego, przechowywaną ongiś w Wilnie. Posiadamy o niej trzy relacje. Pierwsza pochodzi od dwóch uczonych lipskich. Jakuba Woita i Jana Zygmunta Jungschultza. W pracy „O wzroście nauk w Polsce i w Prusach” wspominają oni o dwóch rękopisach Jana Twardowskiego, z których jeden traktuje o wszystkich umiejętnościach ułożonych w porządku alfabetycznym, drugi zaś, noszący tytuł „Opus magicum”, poświęcony jest magii. Autorzy zaznaczają, że ten drugi rękopis leży ukryty pod kwadratowym kamieniem i zamurowany w skrytce pod posadzką, „aby nikt nie mógł takich rzeczy czytać”. Informacje te zostały umieszczone w rozdziale 3 wymienionego dzieła, w paragrafie 21: „Bibliothecae Cracoviensis”. Skrytka zatem, zdaniem autorów, znajdowała się w Bibliotece Jagiellońskiej.

Następna, obszerniejsza, wiadomość o rękopisie Twardowskiego pochodzi z 1724 r. Podał ją polski jezuita Adam Naramowski w „Facies rerum Sarmaticarum”. Jako miejsce przechowywania rękopisu wymienia jednak nie Kraków, lecz Wilno:

„Z pazura lwa poznać można, a z dzieł życie człowieka. Jakie życie prowadził ów sławny czarodziej Twardowski, jak je skończył, pokazuje jego dzieło magiczne („Opus magicum”), czyli rękopis, który po śmierci Zygmunta Augusta, z daru jego przez jego następcę (Batorego) z wieloma innymi księgami został przekazany wileńskiemu kolegium jezuitów. Opowiada o nim w nie wydanej swej pracy ojciec Szpot, że ojciec Daniel Butwil, pomocnik przełożonego biblioteki wileńskiej, pokazał mu raz skrytkę (locum separatum), w której na żelaznym łańcuchu ta księga była przytwierdzona do muru. Gdy ojciec zaciekawiony, co ona zawiera, otworzył ją i zaczął czytać, dał się słyszeć zgiełk i loskot okropny w bibliotece, a skrytka napelniła się demonami (genii). Przestraszony ksiądz zamknął księgę i uciekł do sąsiadującej z biblioteką sypialni, gdzie pelen obrzydzenia spędził noc bezsennie. Gdy o świcie następnego dnia wszedł z kilkoma towarzyszami do biblioteki, księgi już nie znalazł. Kto ją zabrał i dokąd, nie można się było dowiedzieć. Najpewniej gdzie pisarz, tam się i książka dostała. Łatwo jednak uwierzyć, że porwana wraz z autorem, słuszną z nim poniosła karę”.

Z przytoczonych relacji wynika niezbicie fakt, że Twardowski był autorem rękopisu zatytułowanego „Opus magicum”, przechowywanego początkowo w prywatnej bibliotece Zygmunta Augusta, później zaś po śmierci króla przekazanego wileńskiemu kolegium jezuitów. A więc czarnoksiężskie dzieło Twardowskiego istniało rzeczywiście!



Mistrz Twardowski, ilustracja Stanisława Witkiewicza

LIBRETTO

Akt I

PRACOWNIA TWARDOWSKIEGO

Przed kominkiem siedzi zamyślony pan Twardowski. Jest zmartwiony niepowodzeniami swych alchemicznych doświadczeń, które miały przynieść mu bogactwo i sławę, a tymczasem pochłonęły cały majątek i wpędziły go w poważne tarapaty.

Raz jeszcze bezskutecznie wraca Twardowski do swych eksperymentów. Lecz oto zjawiają się wierzyciele i gwałtownie dopominają się o oddanie pożyczonych pieniędzy. W sukurs przychodzi mu energiczna pani Twardowska i wypędza natrętów.

Zrozpaczony Twardowski wierzy, iż w tej sytuacji pomoc mu może jedynie moc diabelska. Postanawia więc tajemniczymi znakami z czarodziejskiej księgi przywołać szatana. Zjawia się Kusy i ofiarowuje mu swoje usługi w zamian za jego duszę. Wahającemu się Twardowskiemu ukazuje wizję przyszłego szczęśliwego życia. Twardowski zgadza się na warunki stawiane przez Kusego z zastrzeżeniem, że duszę swą odda tylko w Rzymie; liczy na to, iż siły nieczyste nie odważą się przybyć do świętego miasta. Szczęśliwy Twardowski wspólnie z Kusym udają się w fantastyczną podróż w poszukiwaniu obiecanych przygód, bogactw i miłości.

OLKUSZ

Pierwszym celem podróży jest Olkusz. W podziemiach starej kopalni srebra znajdują się nieprzebrane skarby, którymi Kusy ma Twardowskiego. W grocie tańczą Wiślanki i Królowa Podziemia, która oczarowała swą urodą achemika. Jednak dostępu do niej i do skarbów broni olbrzymi smok.

Następnie diabeł proponuje mistrzowi udział w wesołej zabawie na Krzemionkach, na co Twardowski z ochotą przystaje.



Ilustracja I. Gierdziejewskiego do rękopisu J. Possela

KRZEMIONKI

Na Krzemionki zlatują czarownice, wiedźmy, upiory i diabły. Na dzikiej polanie wśród skał trwa sabat, któremu przewodzi księżę ciemności – Belzebub. Przybywają Twardowski i Kusy.

Ulegając namowom pięknej diablicy i porwany rytmem piekielnego sabatu mistrz podpisuje własną krwią cyrograf, mocą którego oddaje duszę piekłu w zamian za spełnienie wszystkich życzeń na ziemi.

Ceremonia ta wywołuje szal radości wśród zebranych diabłów, ponieważ od tej chwili Twardowski na zawsze będzie należał do ich grona.

Po wrażeniach doznanych w starej kopalni srebra i po piekielnej zabawie na Krzemionkach Twardowski zapragnął znaleźć się znów w Krakowie. Kusy zgadza się spełnić to życzenie i obaj wyruszają do Krakowa.

RYNEK KRAKOWSKI

Na Rynku gwar i zamieszanie. Zebrany tłum oczekuje niezwykłych wydarzeń związanych z przybyciem do Krakowa znanego czarnoksiężnika – Twardowskiego. Jedyne krakowskie przekupki zajęte własnymi sprawami kłócą się zawzięcie. Rej wśród nich wodzi jejmość Twardowska.

Ludzie przyglądają się tańcom górali, zbójników i Cyganów. Powszechną radość wywołuje pojawienie się Lajkonika. Na Rynku zjawia się w asyście Kusego sam pan Twardowski. Mistrz zabawia lud figlami, rozrzuca pieniądze, leczy chorých.

Czarnoksiężnik wyraźnie podoba się pani Twardowskiej, ale mistrz, znając charakter swej połowicy, podstawia jej Kusego, który bierze nogi za pas ku uciechu zebranego tłumy. Radosną atmosferę zabawy zakłócają dobiegające z oddali dźwięki żałobnego poloneza – szybko rozchodzi się wieść o śmierci Barbary Radziwiłłówny.

Twardowski zostaje wezwany na królewski dwór.

KOMNATA KRÓLEWSKA

Król Zygmunt August pogrążony w głębokim żalu po śmierci ukochanej żony siedzi samotny w swej komnacie. Pragnie raz jeszcze ujrzeć postać Barbary. Dworzanie wnoszą jej portret.

W komnacie zjawia się Twardowski, a za nim podąża Kusy. Mistrz zgadza się podjąć próbę przywołania ducha zmarłej. W niesamowitej scenerii Twardowski wywołuje ducha. Gdy król pragnie pochwycić widmo w ramiona, zjawa znika, a on sam pada zemdlony. Twardowski z nieodłącznym diabłem uciekają.

INDIE

Twardowski wciąż szuka nowych wrażeń i przygód. Kusy przedstawia mu miejsce nieustannej rozkoszy i szczęśliwego życia – bajeczną krainę Wschodu.



Sabat czarownic. Drzeworyt J. Ziarki z XVII w. Biblioteka Czartoryskich w Krakowie, fot. Z. Malinowski

Wierząc, że spotka tam prawdziwą miłość Twardowski przybywa do egzotycznego pałacu, w którym mieszka piękna Królowa Wschodu.

Na wesołej zabawie i tańcach z uroczymi niewolnicami szybko mijają szczęśliwe dni. Tylko Kusy czuje się już zmęczony długą wędrówką i towarzystwem czarnoksiężnika. Chce wreszcie doprowadzić do końca swój plan. Obaj wracają do kraju.

Akt III

BUDOWA KARCZMY „RZYM”

Kusy rozkazuje licznej rzeszy czartów zbudować karczmę pod szyldem „Rzym”. Tutaj Twardowski będzie musiał wywiązać się ze swej umowy z piekłem.



*Twardowski wywołuje widmo Barbary przed Zygmuntem Augustem
– Władysław Motty*

KARCZMA „RZYM”

Rozbawiona czereda diabłów oczekuje przybycia Twardowskiego, który zwabiony urodą Krasawicy wbiega wreszcie do karczmy.



Twardowski wywołuje ducha Barbary – ilustracja Juliusza Kossaka

Nie podejrzewając podstępny bierze udział w wesołej zabawie
W końcu pojmując, że nadszedł czas wypełnienia warunków
umowy z piekłem, że obowiązuje go „verbum nobile”.
Wśród grzmotów i błyskawic karczma zapada się, a diabły
porywają swą ofiarę.



*Na drzwiach kościelnych niesie Twardowskiego diabeł do Rzymu.
Z rysunku W. Gersona*

APOTEOZA

Twardowski unoszony przez Kusego pragnie za wszelką cenę uratować swą duszę i modli się żarliwie.

Z wiejskiej kapliczki słyhać nabożną pieśń śpiewaną przez dzieci. Bezsilny Kusy zapada się pod ziemię, a mistrz Twardowski, niesiony wichrem w przestworza, zatrzymuje się na księżycu.

Pozostanie tam aż do końca świata razem ze swym dawnym sługą – Maćkiem przemienionym w pajaka.

SEZON 1984–1985

PREMIERA 30 MARCA 1985



Twardowski na kogucie. Zabawka częstochowska

W programie wykorzystano zdjęcia z następujących publikacji:

Jan Sas Zubrzycki, „Mistrz Twardowski, białoksiężnik polski”, Miejsce Piastowe z tloczni Zakładów Świętego Michała Archanioła, Lwów 1928; Irena Turska, „Pan Twardowski” L. Różyckiego, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1959; Józef Kański, „Ludomir Różycki”, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970; Adam Wieniawski, „Ludomir Różycki”, Gebethner i Wolff, Warszawa 1928; Zbigniew Kuchowicz, „Barbara Radziwiłłówna”, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1976; Roman Bugaj „Nauki tajemne w Polsce w dobie odrodzenia”, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976; Słownik Folkloru Polskiego pod red. Juliana Krzyżanowskiego, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965; Archiwum Teatru Wielkiego w Łodzi.

Opracowanie programu – Ewa Juszyńska-Poradecka

Redakcja techniczna – Leszek Sochaczewski

Reprodukcja zdjęć – Chwałisław Zieliński

Wydawca – Teatr Wielki w Łodzi

Nakład I – 10.000 egz.

Cena zł 50.–

Druk: Łódzkie Zakłady Graficzne, ul. PKWN 18 P-6/267
Zam. 55/1104/85

*** * * * *
Co dwa tygodnie!

..... * * * * *

ruch muzyczny

ARTYKUŁY * ESEJE *
* RECENZJE koncertów • płyt •
przedstawień operowych • książek
* FELIETONY * WYWIADY *

ruch muzyczny



więcej wiedzieć



więcej słyszeć

ruch muzyczny

PRZEWODNIK PO ŻYCIU * *
* * MUZYCZNYM W KRAJU
I NA ŚWIECIE * * * * *

TEATR WIELKI W ŁODZI
Pl. Dąbrowskiego, 90-249 Łódź

Kasy Teatru czynne codziennie w godz. 12.00–19.00.
tel. 33-77-77, 33-99-60.

Przedsprzedaż biletów odbywa się codziennie z wyjątkiem
niedzieli i świąt na 15 dni naprzód. Bilety można rezerwować
telefonicznie. Zamówienia zbiorowe przyjmuje Biuro Obsługi
Widzów, tel. 33-31-86, 33-99-60 w. 122.

