

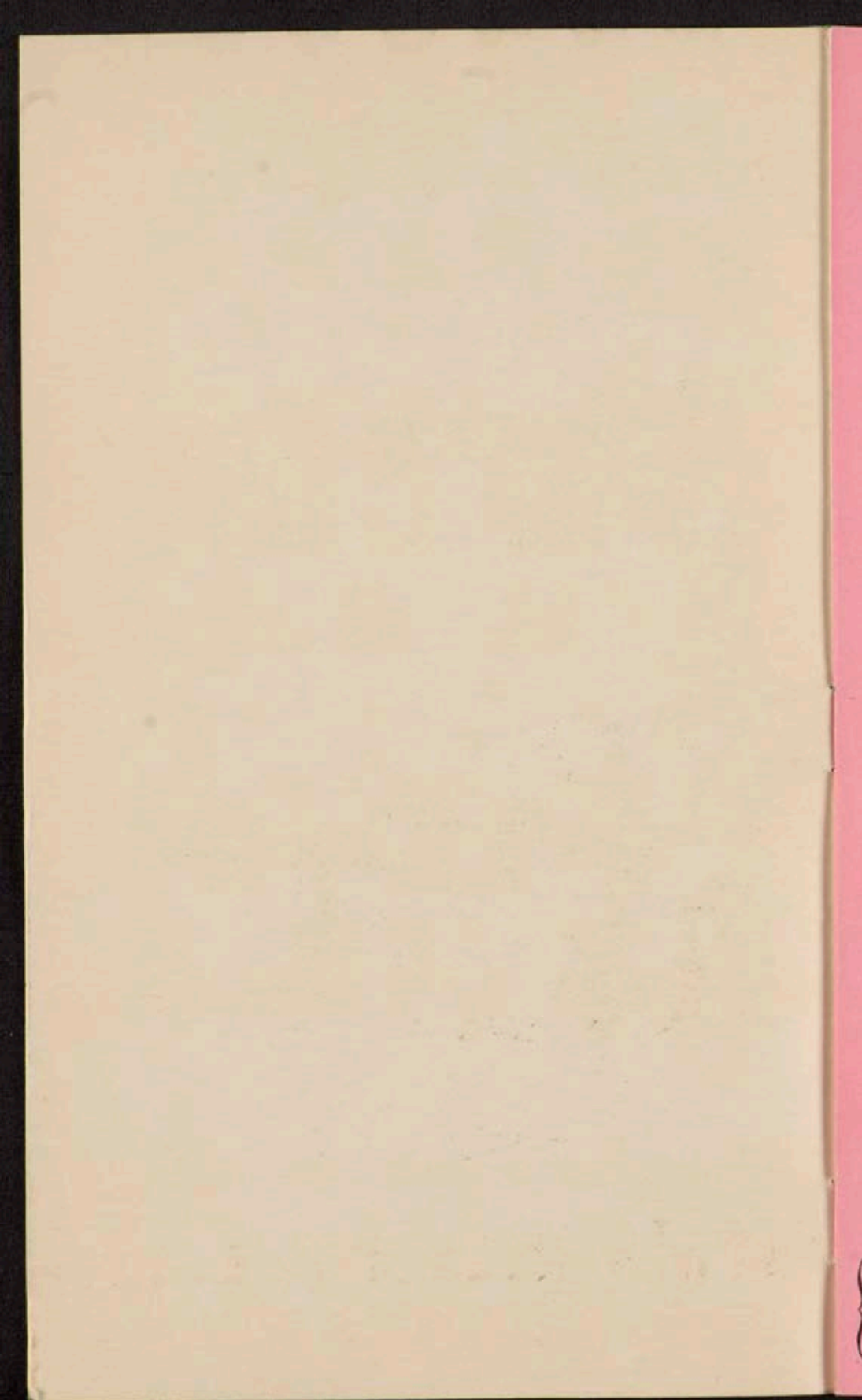
*p r o g r a m*

# **ORFEUSZ W PIEKLE**

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi



**TEATR WIELKI W ŁODZI**





JACQUES OFFENBACH

# ORFEUSZ W PIEKLE

(Orphée aux enfers)

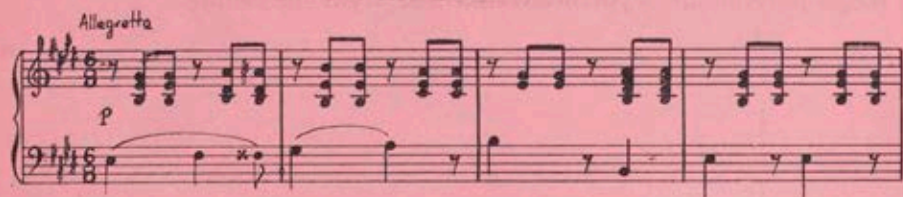
Operetka w dwóch aktach.

Libretto wg:

H. Cremieux, L. Halevy

STANISŁAW DYGAT

JANUSZ MINKIEWICZ



(...)

Orfeusz, syn króla trackiego Ojagorasa i muzy Kaliope był najslyniejszym poetą i muzykiem wszystkich czasów. Apollo podarował mu lirę, a muzy nauczyły go grać na niej tak, że nie tylko czarował dzikie zwierzęta, ale nawet drzewa i skały zmuszał do poruszania się pod dźwięk jego muzyki. W trackiej Zone dotąd jeszcze starożytne górskie dęby stoją w tanecznej pozycji, w której je zostawił.



Powróciwszy z podróży do Egiptu przyłączył się Orfeusz do Argonautów, z którymi pożeglował do Kolchidy, a muzyka jego pomogła pokonać wiele przeszkód. Po powrocie poślubił Eurydykę.



Pewnego dnia Eurydyka spotkała Aristojasa, który usiłował ją zgwałcić. Uciekając nastąpiła na węża i zmarła od jego ukąszenia, ale Orfeusz śmiało zstąpił do Tartaru mając nadzieję, że uda mu się ją stamtąd wyprowadzić. Skorzystał z wyjścia znajdującego się w pobliżu Aornon w Tesprotydzie i znalazłszy się na miejscu, nie tylko oczarował swą smutną muzyką przewoźnika Charona, psa Cerbera i trzech sędziów zmarłych, ale nawet na czas pewien zawiesił męczarnie potępionych. Podbił również serce okrutnego Hadesa i uzyskał od niego pozwolenie wyprowadzenia Eurydyki na ziemię.

Eurydyka szła za Orfeuszem przez mroczne korytarze prowadzona dźwiękami jego liry, on zaś obejrzał się dopiero wtedy, gdy dotarł na światło dzienne i w ten sposób stracił ją na zawsze.

Gdy Dionizos dokonał najazdu na Trację Orfeusz nie oddawał mu należnej czci i zamiast tego wtajemniczał ludzi w święte misteria. Rozgniewany Dionizos naszczuł na niego menady w macedońskim Dejon. One zaś odczekały, aż ich małżonkowie weszli do świątyni Apollina, w której kapłanem był Orfeusz, wdarły się do świątyni, zabiły swych mężów i rozszarpały Orfeusza na kawałki. Głowę jego wrzuciły do rzeki Hebros, ale popłynęła ona wciąż śpiewając do morza, a fale zaniósły ją na wyspę Lesbos(...)

A oto co się stało z głową Orfeusza:

Rzucił się najpierw na nią zazdrosny wąż hemnijski, po czym złożona została w poświęconej Dionizosowi jaskini w Antissie. Tutaj wieszczyla w dzień i w nocy, aż Apollo widząc, że jego wyrocznie w Delfach i Grywejon pustoszeją, przybył na miejsce i zakazał głowie wróżb i śpiewu. Lirę Orfeusza również przewieziono na Lesbos i złożono w świątyni Apollina, ale za wstawiennictwem muz i Apolla umieszczona została na niebie jako konstelacja(...)

(Z „Mitów greckich” Gravesà)



# OFFENBACH I ADA

czyli

po troszeczek o tym, o czym wszyscy już wiemy, a także i o tym czego jeszcze nie wiemy ... o kompozytorze operetki „ORFEUSZ W PIEKLE”

1.

Nie mamy całkowitej pewności czy ojciec przyszłego kompozytora operetki „Orfeusz w piekle” prowadził tradycyjnym zwyczajem żydowskim „zapiski domowe” czyli kronikę życia rodzinnego. Jeżeli je prowadził, to mógł tam pod datą 20 lipca 1819 roku napisać te trzy słowa w stylu biblijnym: „Izaak zrodził Jakuba”, dodając dla wyjaśnienia „a było to w sławnym mieście Köln, przez wielu teraz nazywanym Kolonią”.

2.

Ów Izaak nazwiskiem Eberst przybył tutaj przed laty z miasta Offenbach położonego nad rzeką Menem, gdzie zamieszkując w getcie zarabiał już to jako zdolny introligator przy tamtejszej drukarni, już to jako grajek do tańca na zabawach i weselach. Ale po latach ciężkiej walki o byt, los nagle doń się uśmiechnął: przeniósł się do wielkiego miasta Kolonii i tam został synagogałnym kantorem. Przy tym jeszcze ożenił się z córką zamożnego właściciela kolektury, co mu ułatwiło wydanie własnym nakładem „Modlitewnika dla nabożnej młodzieży wyznania mojżeszowego”. I oto tu właśnie urodziło mu się siódme dziecko — syn, któremu nadał imię Jakub.

3.

Gdy chłopiec miał 6 lat otrzymał od ojca małe skrzypce. Gdy miał lat osiem próbował już sam komponować, nie znając jeszcze dobrze nut... Prawdziwie modny w owych czasach „Wunderkind”! W 10 roku życia wybrał sobie jako ulubiony instrument wiolonczelę, na której zresztą grał jako solista niemal przez całe życie. Mając dwanaście lat debiutuje publicznie jako wirtuoz. Ojciec zaś, którego w Kolonii już od dawna nazywają *Der Offenbacher* albo po prostu *Offenbach* postanawia zmienić swe nazwisko Eberst na Offenbach i myśląc o przyszłej karierze syna postanawia — stawiając wszystko na jedną kartę — udać się z nim do „stolicy świata”, do Paryża, aby tam Jakub, mając dopiero lat 14, mógł rozpocząć wyższe studia muzyczne.



Pewnego pochmurnego i dżdżystego listopadowego popołudnia 1833 roku dylizans pocztowy jadący z Kolonii stanął wreszcie u celu podróży: w Paryżu. Wśród pasażerów znalazł się m. in. Izaak Eberst, a właściwie już teraz Offenbach z dwoma synami. Przyjechali tu, aby ojciec mógł zdobyć stanowisko kantora w którejś z synagog paryskich, i aby chłopiec zdradzający niezwykle talent muzyczny mógł dostać się do najszacowniejszej uczelni muzycznej Paryża: „Conservatoire National de Musique et Déclamation”, którego długoletnim dyrektorem był 73-letni wówczas ceniony i poważany Luigi Cherubini. Gdy zostały mu wręczone listy polecające aby zechciał posłuchać gry młodego chłopca, nawet ich nie czytając zwrócił się do ojca Jakuba ze słowami:

„Niestety, nasze surowe przepisy (*dura lex, sed lex*) nie pozwalają nam na przyjmowanie uczniów z obcych krajów”. Na to Izaak Offenbach nie dając za wygrane, dał chłopcu znak umówiony, aby ten zagrał cokolwiek przed wielkim Cherubinim. I oto mały wiolonczelista grą swoją nie tylko zdumiał, ale i oczarował sędziwego mistrza. Przerwał chłopcu grę i z uśmiechem rzadkim na jego skupionej twarzy, powiedział: „No cóż, chłopcze. Zrobimy dla ciebie wyjątek jedyny w tym rodzaju”. I w ten sposób Jakub Offenbach został przyjęty do Paryskiego Konserwatorium Muzycznego.

A Izaak Offenbach w żadnej z synagog Paryża posady nie otrzymał, wrócił więc na dawne swe miejsce kantora w Kolonii zostawiając syna w Paryżu pod opieką życzliwych znajomych.

Chłopiec tymczasem czynił zadziwiające wprost postępy w nauce muzyki jednocześnie doskonaląc się w technice gry na wiolonczeli. Nie ukończył jednak Konserwatorium, opuścił je dobrowolnie po roku, pomimo, że dotkliwie odczuwał braki teoretycznych umiejętności, szczególnie w dziedzinie kompozycji. Szczęśliwym trafem poznał kompozytora Halévy'ego, którego prosił by ten przyjął go jako swego ucznia. Właściwie to Halévy wzbudził w Offenbachu — jeśli







można to tak określić — instynkt sceniczny. W jednym z listów do Izaaka Offenbacha pisał Halévy o swoim uczniu: „Widuję często pańskiego syna i wydaje mi się, że los przeznaczył go do wybitnych kompozytorskich sukcesów. Jestem szczęśliwy, że mogę dodawać mu otuchy do pracy i pomagać w jego rozwoju”.

Pracując pod kierunkiem Halévy'ego młody Offenbach grał jednocześnie w orkiestrze Opery Komicznej za isticie komiczne wynagrodzenie, bo 73 franki miesięcznie. Trwało to trzy lata, ale w tym czasie nie zaniedbywał on studiów nad kompozycją. Dorabiał sobie kopiowaniem nut i... śpiewem. Aż nagle poznał kompozytora Flotowa...

## 6.

Fryderyk von Flotow, syn bogatej arystokratycznej rodziny z Meklemburgii, przyjechał jako młody muzyk do Paryża, aby uzupełniać studia muzyczne, szczególnie w zakresie kompozycji. Jego nauczycielem był znakomity pedagog, Czech z pochodzenia — Antonin Reicha, ten sam, który uczył m. in. Liszta, Berliozę, Gounoda i Franka. Flotow, o 7 lat starszy od Offenbacha, był już w Paryżu znany, a premiery pierwszych jego oper odbyły się właśnie w Paryżu. Był więc popularny, a przy tym elegancki i wytworny, szeroko ustosunkowany, słowem — światowiec.

I oto ci dwaj młodzi ludzie bardzo się ze sobą zaprzyjaźnili. Co ich wzajemnie ku sobie pociągało? Między innymi i wspólne muzykowanie. Flotow wyczuł w Offenbachu świetnego partnera do wspólnego duetu instrumentalnego. Panowała wówczas moda w salonach „wielkiego świata” urządzania wspaniałych i dość częstych rautów z udziałem najwybitniejszych artystów Paryża. Nawet Rossini i Liszt, Meyerbeer i Chopin grywali na takich prywatnych przyjęciach otrzymując za to sowite honoraria...

Do jednego z takich salonów księżnej de Veaux wprowadził Flotow jako swego partnera — wiolonczelistę Offenbacha. Na program takiego „spotkania” składały się przeważnie utwory solowe i wspólne obu wykonawców, przeplatane quasi improwizowanymi żartami, dowci-



pami i dykteryjkami. Podobno nie jedna melodia z tamtego i innych salonów znalazła się po latach na stronach partytur oper Flotowa...

7.

Po Paryżu rozeszła się szybko fama o młodym, zdolnym muzyku Offenbachu. Otrzymał on teraz zamówienie z teatrzyku Palais Royal na napisanie muzyki do jednego z wodewilów. Offenbach potraktował to jako pierwszy krok w swej kompozycyjnej karierze. Niestety, debiut ten nie należał do udanych. Offenbach nie załamał jednak rąk. W styczniu 1839 roku, dzięki poparciu kilku wpływowych osobistości, daje pierwszy publiczny koncert, który odbył się w salonach znanej paryskiej firmy sprzedaży instrumentów Papé. Nie przestał też komponować. Na razie dla estrady ilustrował muzycznie bajki Lafontaine'a, a po dłuższej ich serii wpadł na pomysł napisania miniatur, które nazwał „*musiquettes*”, które wystawiał najpierw w teatrze „Variété”. Ale w życiu Offenbacha nastąpił znowu nieoczekiwany fakt, który prawie nagle dokonał wielkich zmian w jego życiu osobistym.

8.

Księżna de Veaux, w której salonach debiutował Offenbach, wprowadziła go teraz do salonów madame Mitchell, grandessy hiszpańskiej, wielbicielki sztuki i protektorki artystów. Offenbach zakochał się w jej córce „od pierwszego wejrzenia”. Madame Mitchell uzależniła jednak swą zgodę na małżeństwo swej jedynej córki z Offenbachem od dwóch warunków: odbycia artystycznego tournée po Anglii, aby zabezpieczyć się finansowo oraz aby kompozytor zmienił swe wyznanie na katolickie.

Rok 1844 jest w życiu 25 letniego Offenbacha przełomowy.

Odbył on, i to z wielkim sukcesem tournée po Anglii (został zaproszony przez królową angielską do zamku w Windsor, gdzie koncertował przed królem bawarskim i carem rosyjskim), a po powrocie z Londynu, 14 sierpnia 1844 r. przyjął w Paryżu chrzest i wkrótce odbył się ślub Offenbacha z Herminią Mitchell.

Jeden z biografów Offenbacha czyni przy tej okazji taką uwagę: „Daje powód do mniemania, że kompozytorzy operetkowi nadają się





bardziej na mężów, aniżeli kompozytorzy oper. Bo czyż nie są dostatecznym dowodem tej teorii właśnie Offenbach, Johann Strauss-syn i Lehar w porównaniu z eskapadami Mozarta, Wagnera i Pucciniego?"

Karta w księdze życia Offenbacha odwróciła się! Dyrekcja Opery Komicznej zaproponowała mu napisanie muzyki do jednoaktowej opery oraz zamówiła inną operę komiczną.

W maju 1850 roku w Kolonii zmarł ojciec, Izaak Offenbach. Dotychczas okresy burz i niepokoju o charakterze politycznym Jakub przeżywał każdorazowo w Kolonii, u boku ojca. Odtąd będzie już sam. Offenbach w sporach politycznych czynnego udziału nie brał, od polityki raczej stronił, dlatego też wrogów politycznych nie miał. Wrogo do Offenbacha ustosunkowany był jedynie Emil Zola, lecz źródła tego antagonizmu były zbyt problematyczne. Otóż znakomity powieściopisarz głosił np. tezę, że operetka w ogóle, a offenbachowska w szczególności, jest złem społecznym, że podkopuje i działa destrukcyjnie na społeczeństwo. Dlatego należy ją bezwzględnie tępić i zwalczać. Zoli możemy przeciwstawić dwa wielkie nazwiska zwolenników Offenbacha, byli nimi Lew Tołstoj i Wiliam Tackeray, którzy o operetkach Offenbacha wyrażali się z entuzjazmem.

## 9.

Już dawno powiedziano, że powodzenie daje pewność siebie, a pewność siebie daje powodzenie. Offenbachowi powierzono kierownictwo muzyczne i stanowisko kapelmistrza w teatrze cieszącym się długoletnią sławą — w „Comedie Française” z roczną pensją 6000 franków. Co wieczór dyrygował podczas antraktów orkiestrą grającą utwory klasyczne i mógł w tym czasie komponować utwory własne, nadal tylko jednoaktowe.

Ale fortuna kołem się toczy. Intrygi w „Komedii Francuskiej” zmusiły go do porzucenia po trzech latach tej placówki i Offenbach zawarł spółkę z młodszym o 6 lat Rongerem Herve. Wspólnie otworzyli teatrzyk, a właściwie wynajęli estradę w jednej z sal koncertowych przy bulwarze du Temple. Dla tej właśnie estrady Offenbach



pisał operetkę za operetką. Ale po pewnym czasie Hervé pozostał już sam przy swoim drugim teatrzyku „Folies Nouvelles”, a Offenbach uzyskał zezwolenie na wystawianie pantomim i scen muzycznych z personelem do trzech osób w teatrzyku „Bouffes Parisiennes” mieszczącym się na Polach Elizejskich. **Otwarcie tego teatru w dniu 5 sierpnia 1855 roku uważa się za datę narodzin operetki.** Na premierę Offenbach przygotował jednoaktówkę pt. *Dwaj ślepcy*, która grana była bez przerwy około 400 razy.

10.

Offenbach wiedział i rozumiał że jego „miniaturowe opery” — stąd nazwa „operette” — wprawdzie śmieszą i bawią, ale brak im czegoś jeszcze... To coś nazwał „quantite incommode” — czyli „wartość niepoznana” lub może lepiej „niepoznawalna”. A wtedy muzykę swoją nazywał z uporem nie inaczej, jak — wesołą. Od dawna też utrzymywał i głosił paradoks, że w operetce można wyrazić każdą prawdę jedynie tylko za pomocą potwierdzenia jej przeciwności. Było to wygodne uzasadnienie parodii, które w pełni dojrzało w „Orfeuszu w piekle”. Przyczyniło się do tego wszystko po kolei: tekst, muzyka, dekoracja i głównie — gra sceniczna. I oto znów przypadek sprawia, że Offenbach poznał młodą śpiewaczkę, gwiazdę wędrownego trupy z Bordeaux, córkę krawca z Niemiec — 22-letnią Hortensję Schneider. Wkrótce stała się ona primadonną i magnesem wszystkich premier operetkowych Offenbacha i prawdziwą ulubienicą Paryżan.

Zastanawiano się nieraz nad tym, skąd Offenbach czerpał pomysły do swoich „bouffoneries”, w których był zawsze inny, a przy tym stale oryginalny. Odpowiedzi doszukiwano się w tym, że najprawdopodobniej powstawały one z inspiracji słynnych kolońskich karnawałów, które pozostały w pamięci kompozytora. Ale te jednoaktówki nie dawały Offenbachowi zadowolenia. Wciąż myślał o czymś innym, o operetce par excellence.

Teatrzyk Offenbacha na polach Elizejskich stał się od razu miejscem spotkań i pielgrzymek całego eleganckiego i bogatego Paryża, nie mówiąc już o elicie artystycznej. Cóż pociągało tam te tłumy ciekawych? Nieznany dotychczas rodzaj sztuki scenicznej, spokrewnio-





nej co prawda z operą komiczną, ale i o wiele od niej różny i odmienny. Tematyka tych tzw. „*musiquettes*” obracała się głównie wokół spraw i zagadnień władzy, miłości i pieniądza, ale ukazywane było to wszystko zgoła inaczej, niż we współczesnej literaturze z Balzakiem na czele.

Offenbach uczynił ze swych „komedio-operetek” nie tylko widowisko pełne humoru, ale pododawał doń nieco ironii, satyry, parodii, pamfletu a nawet paszkwilu, czasem też trochę alegorii lub symbolu, słowem zaprzął do swego rydwanu cały arsenał figur retoryczno-stylistycznych. Miał zresztą znakomitych, wymarzonych wprost librecistów. Nie mogąc nadażyć pisaniu wciąż nowych utworów dla swej sceny (dla innych teatrów komponował również), ogłosił Offenbach konkurs, z którego jako zwycięzcy wyszli Lecocq i Bizet. Repertuar swego teatru uzupełniał kompozytor innymi znakomitymi utworami: jednoaktową operą Mozarta „Dyrektor teatru” i „Il Signor Bruschino” Rossiniego. Za to też twórca „Cyrulika sewilskiego” wyraził się o Offenbachu: „**To Mozart Pól Elizejskich**”...

## 11.

Pomysł, który prześladował Offenbacha, aby mit grecki o Orfeuszu przedstawić od strony satyrycznej nie był nowy. Od czasu pierwszej opery Monteverdiego (Mantua, 1607) co pewien czas pojawiały się opery lub wodewile, a od początku 18 stulecia już wyraźnie jako parodia. Kompozytor Diltersdorf napisał mitologiczną karykaturę „Orfeusz drugi”, Lessing zaś był zdania, że Hades zwrócił Orfeuszowi Eurydykę nie w nagrodę, a za karę...

Oprócz tego Offenbach znał niewątpliwie operę Glucka i bardzo popularny w Paryżu wodewil komiczny na temat greckiego Olimpu. Postanowił u swoich librecistów Cremieux i Halevy'ego zamówić odpowiednie libretto. Po długich perypetiach i mozolnych przygotowaniach „*Orfeusz w piekle*”, który nazwano „karnawalem śmiechu, melodii i dowcipu”, ukazał się po raz pierwszy 21 października 1858 roku.

Premiera nie podobała się tak, jak przypuszczał Offenbach, a kilka



dni po niej najpoważniejszy krytyk muzyczny Paryża, Jules Janin w piśmie „Journal de Debats” pisał:

*To przerażające! Ten Offenbach wydaje się nie mieć minimalnego szacunku dla starożytnych bóstw Olimpu. Dopuszczył się znieważenia świętej, czcigodnej tradycji antycznej.*

Po tym ataku rozpetęła się z jednej strony burza głosów dyskusji, z drugiej — wzmogła się niepomierne frekwencja, a librecista „Orfeusza” Cremieux odpowiedział Janin’owi w dzienniku „Figaro”, że wszystkie kwestionowane przezeń teksty przemówienia Plutona do Jowisza są dokładnymi cytatami z jego dawnych recenzji...

W opinii całego Paryża teatr „Bouffes Parisiens” wyszedł obronną ręką. Do listopada 1859 roku grano „Orfeusza w piekle” 228 razy przy szczelnie zapełnionej widowni. Mimo to, przerwano na pewien czas dalsze przedstawienia, ponieważ zespół wykonawców był swą pracą bez wakacyjnej przerwy nadmiernie zmęczony. Pamiętajmy, że wówczas nie znano jeszcze systemu podwójnej obsady ról.

## 12.

Rezultaty materialne po wystawieniu „Orfeusza w piekle” nie kazały na siebie długo czekać. Offenbach popłacił przede wszystkim swoje długi i wybudował willę, którą nazwał „Orfeusz”. Wkrótce też przyjął obywatelstwo francuskie, a rząd odznaczył go orderem Legii Honorowej. Nie minęło wiele czasu, a na zaproszenie miasta Wiednia pojechał Offenbach z całym swoim zespołem, by tam pokazać „Orfeusza w piekle”.

Przyjęło się twierdzenie że od czasów napisania „Orfeusza w piekle” Offenbach przestał już komponować jednoaktówki. Takie mniemanie nie jest ściśle bowiem wśród napisanych po „Orfeuszu” dzieł znalazły się inne zresztą prawie nieznanne jednoaktówki: „Damy z miasta Halle” — 1859, „Daphnis i Chloe” — 1860, „Aptekarz i fryzjer” — 1861, „Pocałunek szatana” — 1868 i „Ostatnia róża” — 1869.

## 13.

W Polsce operetki Offenbacha cieszyły się i cieszą nadal dużym powodzeniem zarówno u widzów starszego, jak i młodego pokolenia.





Stanowią one tzw. żelazny repertuar, niektóre z nich wystawiane są nie rzadko na scenach operowych. I tak np. Warszawa oglądała po raz pierwszy „Orfeusza w piekle” wystawionego 19 lutego 1862 r. w Teatrze Wielkim. Wznawiano ją co kilka lat, zwłaszcza w późniejszych „Nowościach”, a raz nawet w Cyrku (1899 r). W latach międzywojennych „Orfeusz w piekle” powrócił na scenę warszawskiego Teatru Wielkiego. Wspomnieć tu należy o sławnych kreacjach Adolfiny Zimajer, Honoraty Majeranowskiej, Wiktorii Kaweckiej i żony Michała Bałuckiego — Kaliksty Ćwiklińskiej, które zasłynęły jako odtwórczynie partii Eurydyki.

W Łodzi Państwowa Operetka wystawiła „Orfeusza w piekle” w roku 1951 z Beatą Artemską w roli Eurydyki i w reżyserii Jerzego Merunowicza.

Wiedeński krytyk muzyczny Edward Hauslick tak wyraził się o Offenbachu:

*Posiadał on błyskotliwą specyfikę muzyki teatru, był on muzykiem genialnie utalentowanym o niezwykłym wyczuciu i zrozumieniu sceny.*

Dodajmy do tego, że stworzył on rodzaj muzyki, w którym panował absolutnie, rodzaj który w zasadzie stanowi w hierarchii muzycznej jak gdyby „szczebel niższy”, a jednak po dziś dzień miliony ludzi chętnie do tej muzyki wracają. Zapewne nie tylko dlatego, że jest ona łatwa czy „wpadająca w ucho”, przyjemna i rozrywkowa — przede wszystkim dlatego, że jest — czego tak bardzo pragnął jej twórca — WESOŁA, a to mu się, przyznać musimy, udało...

na podstawie źródeł

„Kulturgeschichte der Operette” B. Gruna,  
„Von Offenbach bis zum Musical” H. Stegera  
i K. Hove, „Operetten Planverein” O. Schneidereita

opracował: BOLESŁAW BUSIAKIEWICZ



THEATRE DE LA GAITE

# ORPHENBACH

AUX ENFERS



*Au grand Maestro*

*enthousiasme.*



STANISŁAW DYGAT

## PÓŁ ŻARTEM PÓŁ SERIO O „ORFEUSZU” \*)

W sprawę „Orfeusza w piekle” zostałem zamieszany nieco przypadkowo. Proszę więc aby i te rozważania uznać za nieco przypadkowe, uszanować ich osobisty charakter, nie wymagać aby pokrywały się we wszystkim z wywodami uczonych muzykologów.

„Orfeusz w piekle” należy od dawna do utworów muzycznych, którymi szanujące się teatry operowe usiłują ratować kasy nie gubiąc honoru. Takie oświadczenie może wydać się nietaktowne. Ale przecież wiemy, że opery w Polsce nie muszą zabiegać o widzów, przeciwnie — widz musi często pobiegać zanim dostanie bilety na „Halkę”, „Toskę”, „Fausta” albo „Eugeniusza Oniegina”. Dlatego nasze opery mogą włączać do swego repertuaru to oryginalne i niezwykle arcydzieło bez dwuznacznych wykrętów, protestów i usprawiedliwień. Wydaje mi się, że w ogóle antagonistyczne stosunki między operą i operetką, tą operetką wielką, klasyczną uległy dziś zmianie. Dziś, kiedy skończyła się pewna epoka obowiązujących w operze wartości muzycznych i estetycznych, a nowa nie zarysowuje wyraźnych propozycji, pod szerokim dachem muzycznego teatru „Orfeusz w piekle” albo „Zemsta nietoperza” czują się swobodnie i jak u siebie w domu. Przecież rozpiętość wartości w operowej muzyce „poważnej” jest ogromna. Od „Tannhäusera” do „Pajaców” i od „Borysa Godunowa” do „Mireille” Gounoda. Co tu jest poważne, a co nie? Uwielbiam „Pajace” i zawsze chętnie słucham tej opery, przywiązany do niej, jak do naiwnego wspomnienia z dzieciństwa. Ale przecież zdaję sobie sprawę, że jej wartość dziewiętnastowiecznego oleodruku jednocześnie pompatycznego i rozbrajającego (wartości której nie lekceważę), że jej „prawda” jest prawdą podsłuchanych wieczorem w parku szeptów zawiedzionych szwaczek (czego też nie lekceważę). Czy wartość „Orfeusza w piekle”, utworu o ileż ambitniejszego, ma zostać ustalona za niższą od wartości „Pajaców” tylko dlatego, że „Pajace” zostały formalnie uznane za operę „poważną” i w tym sensie odpowiednio skatalogowane?.

\*) tytuł redakcji





**KANKAN** (cancan, fr) — francuski taniec z II połowy XIX wieku. Wg jednej hipotezy rozwinął się z kadryla, wg innej — był początkowo karykaturą tańców murzyńskich. Towarzyszy mu muzyka bardzo szybka, w rytmie galopu.

Po błyskawicznej karierze we Francji, u schyłku XIX wieku rozpowszechnił się bardzo w innych krajach. Jakub Offenbach wprowadził go do swoich operetek, m. in. do „Orfeusza w piekle”.

*(Mała encyklopedia muzyki, Warszawa, 1968)*

Offenbach jest w muzyce zjawiskiem szczególnym i wyjątkowym. Chyba stał się on prawdziwym wynalazcą tego, co nazwać można „dowcipem w muzyce”. Czy można wytłumaczyć co to jest „dowcip w muzyce”? Prawdopodobnie można. Po co jednak tłumaczyć, kiedy można tego posłuchać. Każdy takt, każda fraza Offenbacha brzmi dowcipem, raz zjadliwym, raz dobrodusznym, raz nawet rzewnym, ale dowcipem którego sens brzmienia jest oczywisty. Ten dowcip i humor nie są bezmyślne ani formalne. Offenbach czuje potrzebę podważania nadętej powagi otaczającego go świata. Francuskie mieszczaństwo, które doszło do władzy usiłuje tę władzę umacniać i obwarowywać wszystkimi sposobami, również zewnętrznymi pozorami surowości obyczajów, a co za tym idzie powagi. Oczywiście nikt tak nie kocha grzechu w skrytości, jak ten kto go jawnie zwalcza. Offenbach, zeszlowieczny „kontestator”, znajduje radość w gorszeniu panujących burżujów i w demaskowaniu ich obłudy. Myślę, że w owych czasach nazwisko Offenbacha musiało brzmieć tak pornograficznie, jak w latach międzywojennych „Pitigrilli”. A dziś? Dziś chyba już nie. Czymże my biedni moglibyśmy się jeszcze w tej dziedzinie zgorzyc.

Muzyka Offenbacha była nie tylko odkryciem znaczenia i wartości dowcipu w muzyce. Ma w sobie takie napięcie umysłowych emocji, że sama sobą, bez treści literackich, którym towarzyszy, budziła u świętoszków najnieskromniejsze skojarzenia i obłudne zgorszenia. My oczywiście nie gorszymy się już Offenbachem nawet jeżeli jesteśmy świętoszkami, co w końcu nawet w drugiej połowie XX w. czasem jeszcze nam się zdarza. Znajdujemy za to z łatwością i upodobaniem intencje gorszycielskie jego muzyki, przekorę, swawolność. Przecież jakies pokrycie na gorszenie ludzi musiał Offenbach mieć.

Trudno nie zwrócić tu uwagi, że Offenbach w głębi ducha uznawał jakąś hierarchię operowej powagi. Było jego ambicją napisać operę poważną, „prawdziwą”. Napisał też w tym duchu „Opowieści Hoffmana”. Jest to opera chętnie grana i słuchana, ale przecież zdawko-

wa, nie wybijająca się ponad przeciętność co najmniej kilkudziesięciu oper. Gdyby poprzestał tylko na tym i może jeszcze na paru podobnych, możemy wątpić czy zająłby swoje świetne i wybitne miejsce w historii muzyki.

Dwa najwybitniejsze dzieła Offenbacha: „Orfeusz w piekle” i „Piękna Helena” usiłują ośmieszyć panujące mity w sposób zasadniczy, a tym śladem panujące wokół obyczaje. Libretta Halévy'ego i Meilhac'a były prawdopodobnie pełne piekielnie dowcipnych i złośliwych aluzji do współczesności i współczesnych. Mówię: prawdopodobnie, ponieważ aluzyjność ma tę wadę, że bardzo szybko się dezaktualizuje i w miejscu, gdzie kiedyś był wywołujący bomby śmiechu zjadliwy i niszczycielski dowcip pozostawia wyblakłe jałowe miejsce. I na tym polega trudność adaptacji tych librett, adaptacji, które na ogół polegają na usiłowaniu aktualizacji tekstu. No cóż? W naszej burzliwej, zmiennej i dynamicznej epoce taka aktualność może czasem przetrwać tylko miesiąc. Albo tydzień, albo parę dni. Proszę nie brać tego za usprawiedliwienie. Przeciwnie.

Wspomniałem na początku, że w sprawę „Orfeusza w piekle” zostałem zamieszany przypadkowo. Byłem w Zakopanem, spotkałem Janusza Minkiewicza, lato było deszczowe. Nudziliśmy się, a w pensjonacie „Halama” znaleźliśmy stare francuskie libretto „Orfeusza”. Wtedy Minkiewiczowi przyszło do głowy, że byłoby niezłą rozrywką spróbować przetłumaczyć to i zaadaptować. Szybko doszliśmy też do wniosku, że najlepiej będzie starać się unikać tej aktualizacji noszącej w swym zarodku dezaktualizację. Rzecz nie była łatwa, ponieważ cały schemat libretta jest właściwie nastawiony na aktualizowanie. Jak nam się to udało? Nie naszą jest rzeczą sądzić. Jeżeli jednak gdzieś zawiedliśmy, proszę liczyć na Offenbacha. Dopowie muzyką wszystko co jest aktualne. Jego dowcip nie zawiedzie, ani nie zdezaktualizuje się nigdy.

Stanisław Dygat

(...) Z wybiciem godziny dwunastej orkiestra uderzała w cymbały, po czym rozlegało się przeciągłe bicie w bębny. Był to sygnał rozpoczęcia kankana.

W mgnieniu oka publiczność zrywała się od stołów, dopadała parkietu otaczając zwartym kołem tańczące pary. Stali naprzeciw siebie z zapartym oddechem mierząc się wzrokiem: dziewczyny chwyciły w garść spódnice, mężczyźni podnosili ręce w górę, gotowi każdej chwili zacząć klaskać w dłonie. Orkiestra grała szaloną galopadę i momentalnie, jak nakręcone zabawki, puszczali się w ruch tancerze. Dziewczyny skakały, fikały nogami, szeleściły falbankami i podnosiły wysoko spódnice, podczas gdy mężczyźni posuwali się naprzód lub cofali, klaskali w dłonie, bili się po udach, przykucali, wstawali, wykonywali kontorsje przybierając sprośne lub ekscentryczne pozy i pobudzali swoje tancerki zachęcającymi krzykami.

La Goulué wirowała jak żywy cyklon, oczy jej ciskały płomienie, włosy rozsypywały się w nieładzie: spódnice fruwały nad głową, wyrzucała wysoko nogi w czarnych pończochach i wykręcała tors, jak gdyby chciała zrzucić z siebie bluzkę (...)

Zbiorowy obłęd ogarniał tancerzy, muzyków i publiczność. Stary parkiet zdawał się chwiać w posadach, powietrze aż drgało od oklasków, stuku obcasów, okrzyków tańczących, sprośnych uwag publiczności, od coraz głośniejszego brzęczenia miedzianych talerzy. Tancerze kręcili się w kółko coraz szybciej, robili piruety, aż stawali się skaczącymi i wirującymi symbolami rozpętanego ruchu i rozwiążności. Mężczyźni bili się łokciami po bokach, tłukli kolanem o kolano, rozchylali i zamykali uda ruchem podobnym do harmonii, podczas gdy dziewczyny rozhisteryzowane, potargane, z wykrzywionymi ustami i oczami zamkniętymi lub wywróconymi w orbitach niby szklane galki, skakały na jednej nodze trzymając drugą za kostkę w pionowym rozkroku odsłaniając najwstydlwsze tajniki ich ciała, na to, aby wreszcie przy ostatnim wybuchu cymbałów paść na ziemię jak przecięte na pół nożem, z nogami szeroko rozpostartymi na parkiecie, zgiętym torsem, głową opadającą na ramię niby połamane marionetki (...)

(Pierre La Mure „Moulin Rouge”, fragment, tłum. J. Dmochowska, PIW 1959)

## KUPLETY O JOWISZU

Tyś zaufanie miał nieduże  
Do własnych wdzięków, własnych sił  
Więc jako amant w cudzej skórze  
Przed wybrankami żeś się krył.

Ha, ha, ha  
Jowisz, Jowisz miałeś wdzięk  
Gdy tak bujałeś z cicha pęk.  
Ha, ha, ha  
Lecz bujania minął czas  
Dziś już nie nabierzesz nas.

By dorwać się do Europy  
Wmówiłeś w nią, że jesteś byk  
Dziś nie powtórzyłbyś tej szopy  
Bo nazbyt znany to już trick.

Ha, ha, ha  
Jowisz, Jowisz miałeś wdzięk ... itd.

Widząc, że Leda nic ci nie da  
A labędziowi Leda da  
W labędzia-ś postać wlaź i Leda  
Na różne figle odtąd szła.

Ha, ha, ha  
Jowisz, Jowisz miałeś wdzięk ... itd.

Poznali wszyscy sztuczki twoje.  
Gdy chciałeś jakiś sukces mieć,  
To, żeby wyszły ci podboje  
Musiałeś w cudzą skórę leźć.

Ha, ha, ha  
Jowisz, Jowisz miałeś wdzięk ... itd.

*(z drugiego aktu)*



**OSOBY:**

**EURYDYKA  
ORFEUSZ**



- JOWISZ** czczony przez Rzymian bóg nieba i światła oraz wszelkich zjawisk atmosferycznych. Uważano go za najpotężniejszego władcę bogów i ludzi. Rzymianie utożsamiali go z greckim Zeusem.
- PLUTON** brat Zeusa, władca podziemi. Właściwie Hades, nazywany z bojaźni Plutonem tj. „dawcą bogactw”.
- JUNONA** małżonka Jowisza, bogini nieba, utożsamiana z greką boginią Herą, czczona jako opiekunka dziewic, kobiet i małżeństwa oraz miasta i państwa.
- DIANA** rzymska bogini światła i opiekunka wszelkiego życia na ziemi. Utożsamiano ją z greką boginią łowów Artemidą.
- MINERWA** rzymska bogini odpowiadająca greckiej Atenie, opiekunka sztuk i rzemiosła, mistrzyni prac kobiecych, bogini mądrości i zwycięstwa.
- WENUS** rzymska bogini ogrodów, wiosny i kwiatów, utożsamiona z greką boginią miłości Afrodytą.
- KUPIDO** bożek miłości, rzymski odpowiednik greckiego Erosa.
- MARS** bóg wojny, zaliczany do najpotężniejszej trójcy bóstw rzymskich. Czczono go jako ojca Rzymian. Utożsamiano go z greckim Aresem.
- MERKURY** rzymski bóg handlu, odpowiednik greckiego Hermesa

oraz

- CHARON** przewoźnik dusz, który przeprowił je łodzią do Hadesu,

(wg Małej Encyklopedii Kultury Antycznej PWN 1966)

# Orfeusz

TREŚĆ LIBRETTA

## OBRAZ PIERWSZY

Orfeusz, sławny skrzypek i nauczyciel muzyki nie jest najbardziej szczęśliwy ze swą żoną Eurydyką. Kocha się on w dziewczynie imieniem Pomponia, Eurydyka zaś romanuje z pasterzem Arysteuszem. Oboje zgodnie dochodzą do wniosku, iż w takiej sytuacji najlepszym rozwiązaniem będzie rozwód. Zadowolona z takiego obrotu sprawy Eurydyka podsuwa Arysteuszowi myśl by ten ją porwał. Pod postacią Arysteusza kryje się Pluton, władca podziemi, który pozoruje śmierć Eurydyki i uprowadza ją do swego królestwa.

Orfeusz uszczęśliwiony jest takim niespodziewanym zakończeniem małżeńskiego konfliktu i śpieszy do swej ukochanej Pomponii, by już bez przeszkód cieszyć się swobodą. Jednak przeszkadza mu w tym Opinia Publiczna, która tłumaczy Orfeuszowi, że on i Eurydyka zgodnie ze starogrecką legendą mają przejść do historii jako wzór szczęśliwych kochanków i małżonków. Dlatego też Orfeusz winien bezzwłocznie udać się na Olimp i prosić Jowisza o pomoc w odzyskaniu żony.

# w piekle

## OBRAZ DRUGI

Na Olimpie panuje wszechwładna nuda. Bogowie całe dni spędzają na spaniu i przelewaniu z pustego w próżne. Znużeni wreszcie mdłym nektarem i ambrozją oraz beczynnością żądają od Jowisza pikantniejszych podniet i wszczynają bunt głosząc hasła swobody, radości, wolnej miłości itp.

Na Olimp przybywa Pluton, by wytłumaczyć się przed Jowiszem z faktu uprowadzenia Eurydyki. Zaprzecza wszelkim zarzutom i korzystając z rozpoczętego puczu staje na czele zbuntowanych bogów. Nie ratuje to go jednak od dalszych zeznań, bo oto na Olimp przybywa Orfeusz w towarzystwie Opinii Publicznej i wskazuje na Plutona jako sprawcę porwania Eurydyki.

Gdy Pluton nadal wykręca się od mówienia prawdy, Jowisz postanawia z całym Olimpem udać się do podziemia, by osobiście przekonać się, jak jest naprawdę.



### OBRAZ TRZECI

Pluton ukrył Eurydykę w najciemniejszym miejscu podziemia i polecił pilnować jej dozorca imieniem Charon. Do piekieł przybywa wraz z Plutonem Jowisz i od razu orientuje się, że w zamkniętym pomieszczeniu ukryta jest Eurydyka.

Zamieniwszy się w muchę dostaje się do jej pokoju i za odrobinę miłości obiecuje Eurydyce wolność. Wpada przy tym na doskonały plan zatrzymania Eurydyki dla siebie: oto Pluton musi oddać porwaną dziewczynę Orfeuszowi, ale ten będzie mógł zabrać ją z powrotem na ziemię, jeżeli w ciągu całej drogi z piekła nie obejrzy się na żonę.

## OBRAZ CZWARTY

Bogowie urządzają w podziemiu wielki bal, na którym Jowisz tańczy z Eurydyką menueta, a później z całym Olimpem rzuca się w wir szalonego kankana. Korzystając z zabawy Jowisz chce dyskretnie wprowadzić Eurydykę, lecz przeszkadza mu w tym Pluton.

Zgodnie z postanowieniem Jowisz oddaje Orfeuszowi żonę uprzedzając go, że straci ją bezpowrotnie, gdy obejmie się za siebie.

Uprzedzony przez Opinię Publiczną Orfeusz idzie nie odwracając głowy, nie reagując nawet na gromy, które rzuca za nim Jowisz. Wreszcie Jowisz próbuje ostatniego sposobu: przed zebranymi przechodzi nowocześnie ubrana dziewczyna typu „sex-bomba”. Wszyscy, łącznie z Orfeuszem odwracają się i patrzą zachwyceni na „kociaka”. Warunek został złamany i Eurydyka musi pozostać w podziemiu. Problem jednak polega na tym, że ani Jowisz ani Pluton nie chcą już zatrzymać Eurydyki dla siebie. Najbardziej zaś wydaje się być zadowolony Orfeusz, który uwolnił się od swojej żony.



REALIZATORZY



WITOLD KRZEMIŃSKI  
*kierownictwo muzyczne*



DANUTA BADUSZKOWA  
*inscenizacja i reżyseria*



ROMAN BUBIEC  
*scenografia*



WITOLD BORKOWSKI  
*choreografia*



KAZIMIERZ DĘBSKI  
*kierownictwo chóru*





ISKRA W LUBLIWIE STAFF

STAFF 1934

W BIEŻĄCYM REPERTUARZE TEATRU WIELKIEGO:

STAFF 1934

<i>Aleksander Borodin</i>	KNIAŻ IGOR
<i>Stanisław Moniuszko</i>	STRASZNY DWÓR
<i>Georges Bizet</i>	CARMEN
<i>Johann Strauss</i>	ZEMSTA NIETOPERZA
<i>Giacomo Puccini</i>	TOSCA
<i>Piotr Czajkowski</i>	JEZIORO ŁABĘDZIE <i>balet</i>
<i>Wolfgang A. Mozart</i>	COSI FAN TUTTE
<i>Gioacchino Rossini</i>	CYRULIK SEWILSKI
<i>Romuald Twardowski</i>	TRAGEDYJA albo RZECZ O JANIE I HERODZIE
<i>Sergiusz Prokofiew</i>	ROMEO I JULIA <i>balet</i>
<i>Charles Gounod</i>	FAUST
<i>Ryszard Wagner</i>	LOHENGRIN
<i>Bogdan Pawłowski</i>	KRÓLEWNA ŚNIEŻKA <i>balet</i>

Najbliższa premiera:

Wieczór baletów polskich

<i>Karol Kurpiński</i>	WESELE KRAKOWSKIE W OJCOWIE
<i>Stanisław Moniuszko</i>	NA KWATERUNKU
<i>Karol Szymanowski</i>	HARNASIE

W przygotowaniu

<i>Giuseppe Verdi</i>	AIDA
-----------------------	------

TEATR WIELKI W ŁODZI

sezon 1969/70

*Premiera 21 maja 1970*

Stanisław Piotrowski	— Dyrektor
Zygmunt Latoszewski	— Kierownik Artystyczny
Zbigniew Piekut	— Z-ca Dyrektora
Stanisław Dyzbardis	— Kierownik Literacki

Opracowanie programu	— Stanisław Dyzbardis
Redakcja techniczna	— Roman Matysiak
Wydawca	— Teatr Wielki w Łodzi

*Nakład I — 20.000*

*Cena programu zł. 6.—, + wkładka obsadowa zł. 1.—*



EGZEMPLARZ  
DEPLAINTY

