

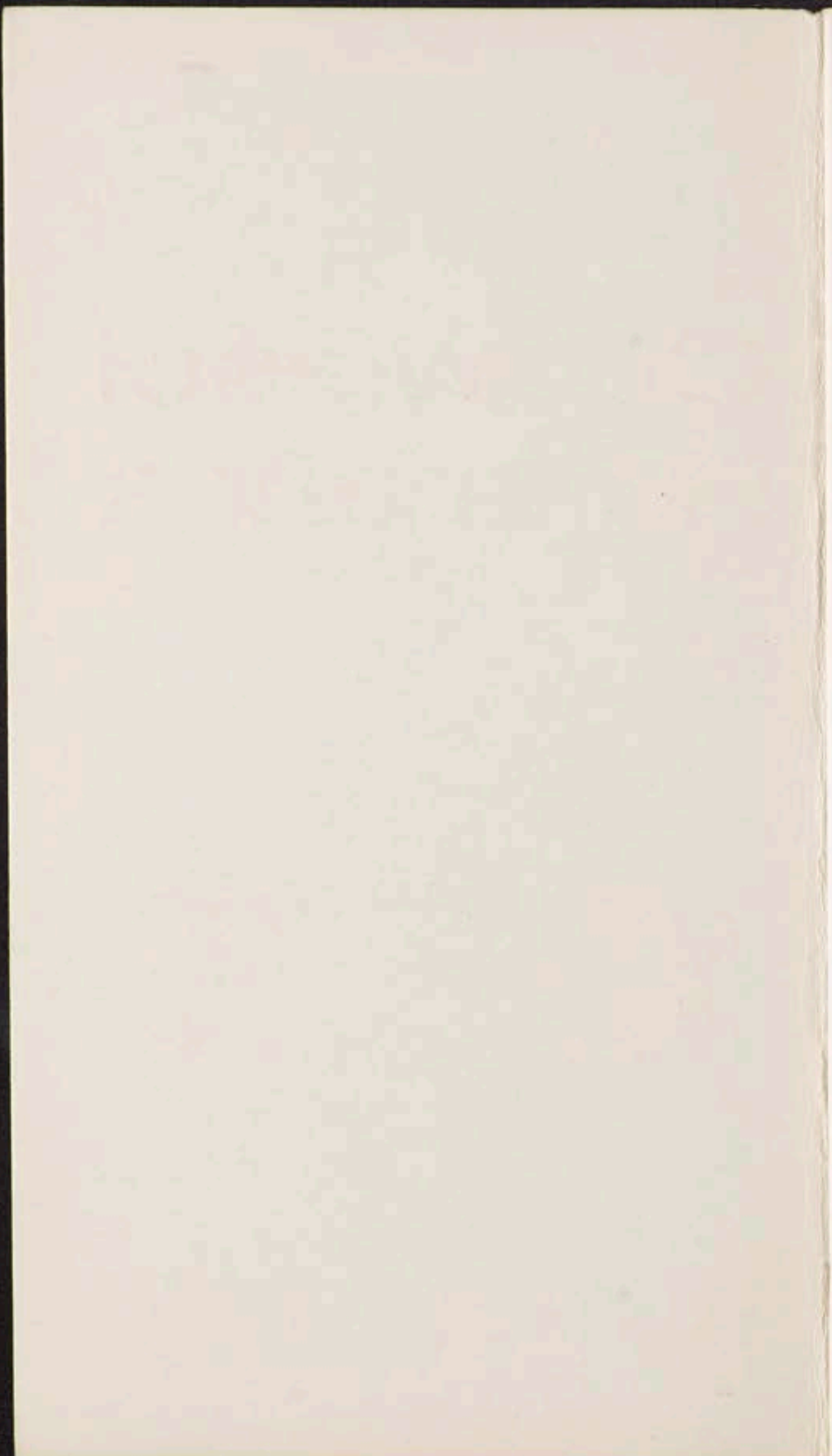
p r o g r a m

Opowieści Hoffmanna

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi



TEATR WIELKI W ŁODZI



JACQUES OFFENBACH

OPOWIEŚCI HOFFMANNA

(Les Contes d'Hoffmann)

**Opera fantastyczna w trzech aktach,
z prologiem i epilogiem.**

Libretto: Jules Barbier wg E.T.A. Hoffmanna

Przekład: Jerzy Waldorff, Ludwik Jerzy Kern

Apothécaire et perruquier (1861), Arlequin barbier (1855), Bagatelle (1874), Barbe-bleue (1866), Barkouf (1861), Ba-ta-clan (1856), Les Bavards (1863), La Belle Hélène (1865), Les Bergers (1866), Les Bergers de Watteau (1856), La Boîte au Lait (1877), La Bonne d'enfants (1856), La Boulangère (1875), Boule de neige (1872), Les Braconniers (1873), Les Brigands (1869), Carnaval des revues (1860), Chanson de Fortunio (1861), Le Château à Toto (1867), La Chatte (1858), Le Corsaire noir (1872), Cascoletto (1865), La Créole (1875), Croquefer (1857), Daphnis et Chloé (1860), Les Deux Aveugles (1855), Les Deux Pêcheurs (1857), La Diva (1869), Le Docteur Ox (1877), Dragées du baptême (1856), Dragonette (1857), Entrez, Messieurs, Mesdames (1855), Fantasio (1872), Fifre Enchanté (1868), La Fille du tambour major (1879), Le Financier (1856), La Foire St. Laurent (1877), Geneviève de Brabant (1859), Les Géorgiennes (1864), La Grande Duchesse de Gérolstein (1867), Jacqueline (1862), Jeanne qui pleure et Jean qui rit (1865), La Jolie Parfumeuse (1873), Leçon des Chants (1867), Lischen et Fritzchen (1863), Madame Favart (1878), Madame l'Archiduc (1874), Mme. Papillon (1855), Maître Peronilla (1878), Mariage aux Lanternes (1858), La Marocaine (1879), Mesdames de la Halle (1858), Monsieur Choufleuri (1861), Monsieur et Madame Denis (1862), La Nuit Blanche (1857), Orphée aux Enfers (1858), Le Papillon (1860), Pepito (1853), La Périchole (1868), Périnette (1855), Permission de dix heures (1874), Petits Prodiges (1858), Pierrette et Jacquot (1876), Pierrot Clown (1855), Polichinelle dans le monde (1855), Pomme d'api (1873), Pont des Soupirs (1861), Princesse de Trébizonde (1869), Rêve d'une nuit d'été (1865), Rheinnixen (1872), Robinson Crusoe (1867), Le Roi Carotte (1872), Romance de la Rose (1870), Rose de St. Flour (1856), Signor Fagotto (1864), Les trois Baisers du Diable (1857), Tromb al Cazar (1856), Une Demoiselle en loterie (1857), Un mari à la porte (1859), Vent du Soir (1857), Vert-Vert (1869), La Vie Parisienne (1866), Le Violoneux (1855), Les Vivandières de la Grande Armée (1859), Voyage dans la Lune (1875), Voyage de MM. Dunanan (1862), Whittington and His Cat (1875), La Belle Lurette (1880), Les Contes d'Hoffmann (1881).

elle
Ba-
gers
(56)
(73)
For-
Cor-
efer
eux
gées
mes
our
Ge-
Du-
eure
ants
ame
(8)
s de
ame
, Le
(55)
e et
onde
e de
(72)
Rose
trois
selle
/ert
Le
(75)
(75)



N.M.

LUCJAN KYDRYŃSKI

OFFENBACH – MNIEJ ZNANY

Jedyne, zachowane do dzisiaj zdjęcia Offenbacha przedstawiają go jako mocno już starszego pana o lysiejącym czole, potężnych bokobrodach, sumiastym wąsie i cwikierach na wyblakłych oczach. Jest to zatem Offenbach, jakiego znamy również z jego twórczości: Offenbach „Opowieści Hoffmanna” i „Pericholi”, „Wielkiej księżnej Gerolstein” i „Życia Paryskiego”, „Pięknej Heleny” i „Orfeusza w piekle”. Bardzo wesołej, beztrudnej muzyki, która w żadnym stopniu nie odzwierciedla skomplikowanego, trudnego życia samego twórcy.

Zapatrzeni w to zdjęcie zapominamy niejednokrotnie, że kiedyś – jak wszyscy – Offenbach także był młody, a jego młodość i jego pierwsza kariera nie wiele miały wspólnego z operetką czy operą. Związany z dwoma krajami, z dwiema ojczyznami, z których jedna zwała go Jacob, druga Jacques, był przez dwadzieścia lat wirtuozem wiolonczelistą; grywał nawet wspólnie z Lisztem, z Antonim Rubinsteinem. Teatr nie miał stanowić dla niego żadnej pokusy, może i dlatego, że teatr jaki mógłby go zainteresować jeszcze wówczas nie istniał. Taki teatr miał dopiero sam stworzyć i ukształtować.

Urodził się w Niemczech, w Kolonii, jako syn Izaaka Ebersta, skromnego kantora, który pochodząc z małego miasteczka Offenbach nad Menem, przyjął nazwę rodzinnego miasta za własne nazwisko. Izaak Eberst-Offenbach grywał i śpiewał w miejscowych synagogach w Deutz nad Renem i w Kolonii, wieczorami zaś – wraz z żoną Marianną... płodzili dzieci. Ich pierwsza córka przyszła na świat w roku 1807, dwa lata później – Ranetta, dwa lata później – Sara, dwa lata

później – Charlotta, potem nieoczekiwanie syn Julius, dwa lata później – Isabella, dwa lata później – Jaco, dwa lata później – Henrietta, potem Julia i dwa lata później Michał... Podziwiać można regularność papy Offenbacha i jego powściągliwość: na dziesiątce poprzestał. Jacob był siódmy z kolei. Mając sześć lat rozpoczął naukę gry na skrzypcach, mając dziewięć – przerzucił się na wiolonczelę, przy której pozostał na długo.

Miał doskonałych nauczycieli (Joseph Alexander i Bernard Breuer). Jako dziesięcioletni chłopak grywał już – razem z Julusem i Izabelą – w rodzinnym trio, w kolonjskich ogródkach i gospodach. Kolonia miała ich wiele, produkować się i zarabiać było gdzie. Nie było natomiast konserwatorium.

Stary Offenbach zdecydował się więc wysłać synów na naukę do Paryża, gdzie – jak słyszał – wielu niemieckich Żydów (Heine, Meyerbeer) nieźle się urządziło. W roku 1833 zabrał Juliusa i Jacoba do dyliżansu i pożegnał Kolonię, aby powitać Paryż. Paryż Ludwika Filipa i 750.000 mieszkańców, Paryż, w którym dyrektorem Konserwatorium był wówczas Luigi Cherubini. On też – łamiąc statut uczelni (raz już złamany dla Liszta), zabraniający przyjmowanie do niej cudzoziemców, wpisał Jakuba do klasy wiolonczeli.

Nie na długo zresztą. Offenbach szybko dostrzegł, że wyrasta ponad poziom tej klasy. Wziął po dziesięciu miesiącach lekcje prywatne u pierwszego wiolonczelisty Opery, Louisa Norblina i sam też zaczął rozglądać się za pracą w orkiestrze. Znalazł ją w zespole Opéra Comique. W roku 1839 (miał wówczas lat dwadzieścia) dzięki pomocy kompozytora „Marty” Flotowa, wystąpił z pierwszym koncertem w paryskich salonach. I odtąd stał się wziętym, lubianym i wysoko cenionym wirtuozem. Słuchano z zapartym tchem jego arpeggiowania i flażoletów, nazwano go „Lisztem wiolonczeli”... Występował także w rodzinnej Kolonii, tam właśnie grał wspólnie z Franciszkiem Lisztem. W roku 1844 wyjechał na tournée do Anglii, gdzie między innymi dał koncert na dworze przed królową Wiktorią, księciem Albertem, Cesarzem Rosji, królem Bawarii. W swych listach do przyjaciół nie umiał już nawet wymienić tych wszystkich koronowanych głów, jakie go oklaskiwały.



Koncerty w Anglii organizował dla niego impresario John Mitchell, ożeniony z Hiszpanką, matką dwojga dzieci z pierwszego małżeństwa. Z jej córką, młodszą od siebie o siedem lat Herminią ożenił się Offenbach w sierpniu 1844 i – idąc w ślady ojca – nie ociągał się w małżeńskich obowiązkach. W rok po ślubie urodziła się pierwsza córka Celestyna. Potem Maria, Pepita, Jacqueline, syn August...

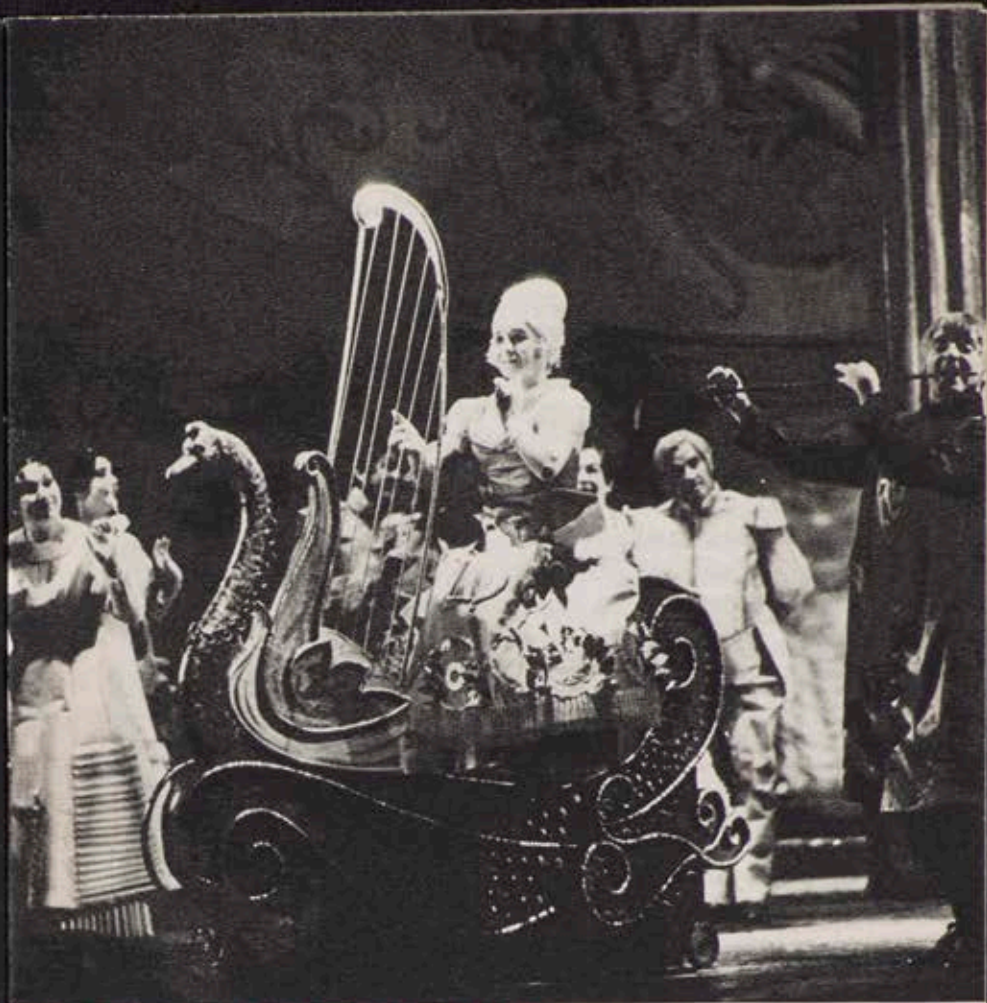
Małżeństwo dało mu wiele dzieci i wiele szczęścia, wynagradzając, choć przez jakiś czas, niedosyt jaki odczuwał w sprawach artystycznych. Gra na wiolonczeli przestała go interesować, grał, aby zarabiać pieniądze, ale myślał już właściwie wyłącznie o komponowaniu. Do programu swych koncertów wprowadzał własne, drobne kompozycje, bezskutecznie też wysiadywał w gabinecie dyrektora Opéra Comique, aby zyskać zamówienie na utwór sceniczny. Wreszcie wszedł w porozumienie z Adolphem Adamem, kompozytorem, który po sukcesie, jaki dziesięć lat wcześniej odniósł jego „Pocztylion z Longjumeau”, sam zakupił za ciężkie pieniądze salę, aby prowadzić teatr.

Otworzył go w listopadzie 1847, zapewniając Offenbacha, że tutaj będzie mógł wystawiać swoje utwory, ale plany te przerwała rewolucja. 25 lutego 1848 obalono z hukiem Ludwika Filipa i proklamowano Republikę. Paryż przestał się interesować muzyką Offenbacha, miał inne sprawy na głowie. I biedny Jacques, obarczony rodziną, a wyzwolony z pieniędzy, pojechał szukać zarobku tam, gdzie pozostał stale jeszcze Jacobem. Do rodzinnej Kolonii.

*

Zatrzymałem się nieco dłużej na tym pierwszym okresie życia Offenbacha, ponieważ jest on dzisiaj zapomniany, przesłonięty jego późniejszą twórczością operetkową. Tak się przy tym składa, że te dwie różne kariery Offenbacha łączą się niemal dokładnie z wypadkami politycznymi: okres monarchii we Francji to Kariera Offenbacha – wiolonczelisty, okres Drugiego Cesarstwa – Offenbacha-kompozytora...





Scena z I aktu, Opera Lipska 1970

◀ Elisabeth Breul (Antonia) i Rainer Ludeke (dr Miracle), Opera Lipska 1970

Powrócił do Paryża wiosną 1849. Został kapelmistrzem Théâtre Française i chociaż nadal jeszcze trochę koncertował, to jednak głównie poświęcił się już dyrygenturze i kompozycji. Do wystawionej tu nowej sztuki Musseta „Świecznik” napisał „piosenkę Fortunia”, która stała się, jakbyśmy to dziś określili, wielkim przebojem i którą po latach uczynił przewodnim tematem swej, napisanej wg „Świecznika”, operetki. W tym czasie operetka „Małżeństwo przy latarniach” poniosła klępkę przy wykonaniu koncertowym, zaś operetka „Oberżystka z Elizandy” nie spodobała się na premierze w Théâtre des Variétés. Offenbacha to nie załamało. Gdy w roku 1855, w już półtoramilionowym Paryżu, zaczęły powstawać coraz liczniejsze teatrzyki ogródkowe, wystarał się i on o licencję na organizowanie imprez w drewnianej budzie, pozostałej po kuglarskich produkcjach magika Lacaze. Gdy zezwolono mu użytkować barak, pokazywać „sztuki magiczne, akrobację, a także scenki komiczne na dwie lub trzy osoby z towarzyszeniem muzyki”, Offenbach otrzymał tym samym swój pierwszy, własny, wymarzony „teatr”. Nazwał go Bouffes Parisiens, a datę pierwszej premiery: 5 lipca 1855 („Dwóch ślepych”) uważa się dziś za datę narodzin nowego gatunku muzycznego, za pierwszą datę w historii nowoczesnej operetki. Bo wprawdzie już wcześniej pojawiały się opery komiczne i śpiewogry, z których rodowód nowej sztuki wywieść można najprościej, ale klasyczną jej formę stworzył dopiero Offenbach. Jego utwory wprowadzają na pół piosenkarskie arie, rozbudowane komiczne sceny mówione, a pozostawiają dowcip muzyczny, nie obcy już przecież Rossiniemu i innym, pikantną rytmikę i balet. W październiku 1855 udało się Offenbachowi przenieść teatrzyk do nowego, już murowanego budynku na siedemset miejsc, w świetnym punkcie Paryża. I teraz rozpoczął się jego „złoty okres”. Sukcesy wystawionego dopiero obecnie „Małżeństwa przy latarniach” (1858), „Orfeusza w piekle” (1858), „Piosenki pana Fortunata” (1861), „Pięknej Heleny” (1864), „Życia Paryskiego” (1866), „Wielkiej księżnej Gerolstein” (1867), „Pericholi” (1868)...

Ta druga kariera Offenbacha również zmałżona została wydarzeniami politycznymi. 19 lipca 1870 wybuchła wojna francusko-pruska i kompozytor znalazł się w po-

łożeniu nader trudnym: w Paryżu uznano go za Prusaka, przypomniano jakąś piosenkę napisaną w roku 1848 w Kolonii, którą uznano jako antyfrancuską. Żądano, aby bezzwłocznie opuścił Paryż. W Prusach natomiast uważano go za zdrajcę osiedlonego w nieprzyjacielskim kraju, faworyta francuskich możnowładców. W rezultacie rodzina Offenbachów wyjechała do Hiszpanii, do San Sebastian, odwiedzając stamtąd Włochy i Austrię.

Powrócili do Paryża latem 1871, ale nie był to już ten sam Paryż i nie był to już ten sam Offenbach. Paryż – nie tak bez troski i rozbawiony, Offenbach – schorowany i zgorzkniały. Nie było już między nimi porozumienia, nie było mowy o dawnym powodzeniu. Męczony podagrą i reumatyzmem przedsięwziął Offenbach w roku 1876 tournée po USA, aby móc spłacić swe paryskie długi. Długi spłacił, ale sukcesu artystycznego za Oceanem nie odniósł, a po powrocie zastał jeszcze większe kłopoty. Nowe operetki schodziły z afisza po paru spektaklach, „Wielką księżną Gerolstein” zdjęto nakazem policyjnym uważając, że znieważa Francję. Prywatnie również nie wiodło się najlepiej: on sam schorowany stawał się coraz bardziej bezradny, syn zapadł na gruźlicę, brat Julius znalazł się w domu obłąkanych...

Raz jeszcze Offenbach nie poddał się. Pracował. Od roku 1877 komponował dzieło, jakie miało stać się ukoronowaniem jego twórczości: „Opowieści Hoffmanna”. Wyciąg fortepianowy miał już prawie gotowy, przegrywał „Opowieści” przyjaciółom niejednokrotnie, ale na zabranie się do pisania partytury nie starczało mu sił.

W grudniu 1879 przeżył ostatni radośniejszy moment: premiera „Córki tamburmajera” przyniosła wreszcie sukces. Offenbach jednak nie mógł się nim już cieszyć – lekarze wysłali go nad morze, potem pod Paryż, powrócił dopiero we wrześniu 1880 – już tylko po to, aby spotkać śmierć. 3 października zaczęła się agonია, czwartego, wkrótce po trzeciej nad ranem – zmarł.

10 lutego 1881, w paryskiej Opéra Comique, w której niegdyś 15-letni Offenbach znalazł swoją pierwszą w Paryżu pracę, odbyła się premiera „Opowieści Hoffmanna”. Brakujące recitativy dodał, a także operę zinstrumentował z pozostawionego przez kompozytora wy-

ciągu fortepianowego Ernest Guiraud, słynną Barkarolę dodano z opero-baletu Offenbacha „Rusalki Renu”, napisanego – bez powodzenia – w roku 1864.

Premiera „Opowieści Hoffmanna” rozpoczęła trwającą do dziś swój triumfalny pochód po wszystkich scenach operowych świata.

Lucjan Kydryński



OD JEDNOAKTÓWEK DO „OPOWIEŚCI HOFFMANNA”

Jacques Offenbach wszedł do historii muzyki przede wszystkim jako niezrównany parodysta, przedstawiający współczesne mu czasy w bezlitosnej karykaturze. Kto z nas pamięta dziś jego jednoaktówki, które zapoczątkowały sławę i popularność, kto potrafi wymienić kilkanaście tytułów z napisanych blisko stu pozycji, kto pamięta pierwszą operę komiczną, bez których nie powstałyby z pewnością największe sukcesy operetkowe? Gdy przed pół wiekiem powróciły po wieloletniej niełasce u realizatorów „Opowieści Hoffmanna”, nagły entuzjazm ogarnął zarówno krytyków, jak i rzesze publiczności. Wydaje się, że gdyby dziś ktoś podjął się wystawić niektóre z zapomnianych offenbachowskich jednoaktówek, zadziwiłby wszystkich muzycznymi wartościami tych dzieł.

Lista napisanych przez Offenbacha dzieł jest tak duża, że nie sposób jest przedstawić ich wszystkich. Zaczyna ją operetka „Dwóch ślepych”, pierwszy utwór, od którego rozpoczęła się sława Offenbacha i który wystawiany był do końca życia kompozytora. Na uwagę zasługuje również jednoaktówka pt. „Liza i Fredek” (Lischen et Fritzchen) napisana w roku 1863 dla dwuosobowej obsady. Sztuka ta grzeszy zbyt wątlą nicią dramaturgiczną: posługacz i sprzedawczyni szczonek pochodzący z tej samej wsi zakochują się, lecz na drodze ich małżeństwa stoi przypuszczenie, że są oni rodzeństwem. Przypadkowo znaleziony list wyjaśnia, że są oni... dalekimi kuzynami i że nic już nie przeszkadza, by urządzić wesele. Ten błahy tekst Offenbach potrafił „ubrać” w pięć muzycznych całości, z których na uwagę zasługuje przede wszystkim melodyjna piosenka Lizy, duet alzacki „Je suis alsacienne” oraz finałowy duet zakochanej pary.

Przełomowym dziełem, od którego rozpoczął Offenbach komponowanie jednoaktówek dla kilku solistów z udziałem chóru, była operetka „Pieśń Fortunia”. Rzecz opowiadała o młodym adwokacie imieniem Fortunio, który skomponował pieśń miłosną, przed którą nie zdołała się oprzeć żadna kobieta. Gdy po latach, będąc już w podeszłym wieku, Fortunio stał się nieznośnym współdomownikiem i pracodawcą, odnaleziona stara piosenka swoją ma-

giczną melodyjnością potrafiła doprowadzić dom Fortunia do spokoju i szczęścia.

Fakt, że Offenbach skomponował leitmotiv operetki, który niebawem stał się przebojem Paryża, jest sam w sobie nader wymowny. „Pieśń Fortunia” stała się największym sukcesem artystycznym Offenbacha, jaki udało mu się osiągnąć przed „Piękną Heleną”. Warto też przypomnieć znaczący fakt, że podczas uroczystości pogrzebowych po śmierci kompozytora chór kościelny wykonał właśnie ową „Piosenkę Fortunia”.

Wszystkie te jednoaktówki były jednak tylko warsztatem kompozytorskim, po opanowaniu którego Offenbach rozpoczął pisanie jednoaktowych oper komicznych przepełnionych pysznym humorem, szelmowską beztroską a jednocześnie ujmujących swoim wdziękiem i gracją. Do nich należą przede wszystkim „Małżeństwo przy latarniach”, „Urlop po capstrzyku”, „Czarownik kompanii” i najlepsza z nich „Pan i pani Denis” i po której był już na tyle dojrzały artystycznie, by rozpocząć swój „złoty okres” znaczony premierami wielkich operetek, które wprowadziły jego nazwisko do historii muzyki.

Offenbach sam wielokrotnie stwierdzał, że praca nad jednoaktówkami obudziła w nim pragnienie skomponowania dużej, pełnospektaklowej opery komicznej, która stanowić miała ukoronowanie jego całej twórczości. Gdy Jules Barbier przedstawił mu projekt libretta opartego na fantastycznych opowiadaniach E.T.A. Hoffmanna, kompozytor wiedział już, że znalazł temat, który pozwoli mu zrealizować marzenia. Więcej – przeczuwał swym kucpieckim instynktem, że przyniesie mu to olbrzymie powodzenie. Fantastyczna i po trosze niesamowita osobowość Hoffmanna, jego romantyczne opowieści o duchach cieszyły się niesłabnącym powodzeniem i zainteresowaniem wśród społeczeństwa francuskiego, słynącego z wrodzonej skłonności do fantazjowania, wyszukiwania niesamowitych zabaw i kolorowych imaginacji. Tomy z opowiadaniem Hoffmanna pojawiały się na półkach obok dzieł Szekspira, Goethego czy Byrona. Interesowano się również samą osobą poety, który stał się najbardziej fantastyczną postacią francuskiej cyganerii.

Po zapoznaniu się z tekstem libretta, Offenbach uznał, że twórca „Nacht stücke” jest mu bardzo bliski. Owa nerwowa osobowość Hoffmanna, jego zmienny nastrój spowodowany ustawicznymi przechodzeniami od rauszu do rauszu, jego mistycyzm uosobiony w postaci doktora Miracle, jak też mistrzowskie portrety trzech kobiet: Olimpiii, Giulietty i Antonii, wszystko to stanowiło dla Offenbacha nadzwyczaj silną inspirację twórczą. Zafascynowały również kompozytora mistrzowskie zmiany nastroju poezji Hoffmanna – od zaparowanej winem i piwem, pełnej rozbawionych gości winiarni, poprzez szalbierską atmosferę pracowni spalania, do przesiąkniętej muzyką i miłością wspania-



lej Wenecji i szlachetnego, idyllicznego nastroju drobnomieszczańskiego domu Antonii.

Z dnia na dzień Offenbach czuł jak bliższą staje mu się osobowość Hoffmanna, jak są oni jednakowi, jeżeli idzie o rozumienie fantazji i groteski, jak jednakowego mają „natchnionego bzika” pozwalającego im brać bez zastrzeżeń wszystko co nadprzyrodzone i irracjonalne. Nowością było jedynie dla Offenbacha wejście w romantyczny, niezwykle świat pelen niesamowitości, w świat opanowany przez demoniczne postaci. Było to coś zupełnie odrębnego i nieznanego, lecz jednocześnie niezwykle podniecającego, dającego wiarę, że droga na którą wszedł zaprowadzi go do sukcesu, tak bardzo potrzebnego kompozytorowi w „chudych latach” po roku 1879. Jednocześnie nękała Offenbacha obawa, że to zamierzone na wielkiego formatu dzieło zostanie nie dokończzone, że wysiłek, jakiego podjął się wbrew opinii lekarzy, okaże się zbyt wielki, by udźwignąć go mogło słabnące z dnia na dzień ciało.

Obserwując trzeci akt opery zaskoczyć nas może zbieżność postaci Antonii i samego kompozytora: to samo umiłowanie do artystycznej twórczości, to samo śmiertelne zagrożenie i wreszcie ta sama tragiczna śmierć wskutek wysiłku twórczego.

Cień śmierci nie opuszczał Offenbacha przez cały czas pracy nad „Opowieściami Hoffmanna”. Wiedział o tym kompozytor tworząc demoniczną postać doktora Miracle, którego przecież nie ma w opowiadaniu Hoffmanna, i komponując muzykę do III aktu pełną umiłowania życia i chęci życia za wszelką cenę.

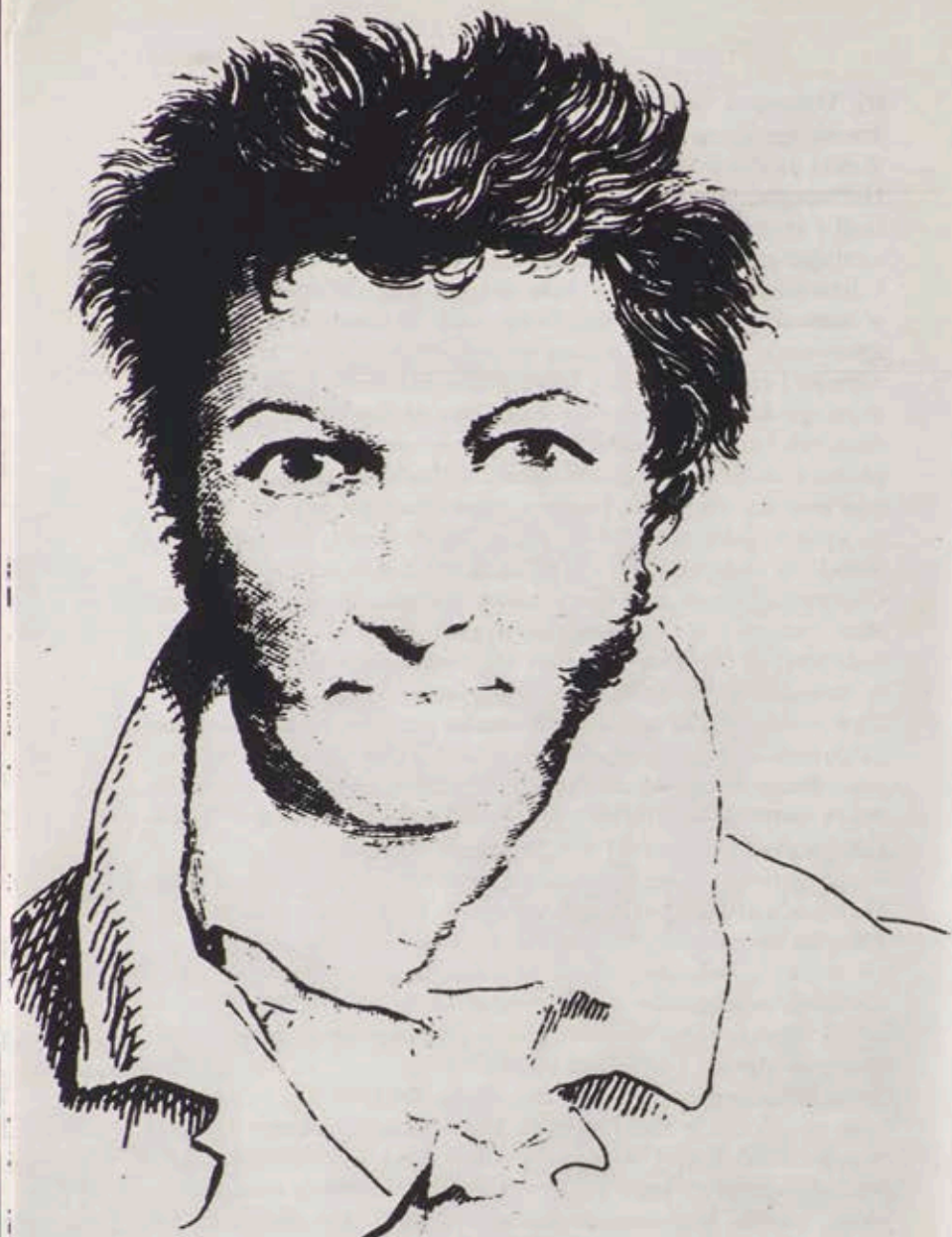
Mając gotowy wyciąg fortepianowy nazwał Offenbach swoją ostatnią operę „artystycznym testamentem”. Istotnie, dziełem tym wypełnił on swoją misję. Od pierwszej mocnej, okrutnej, lecz w gruncie rzeczy – śmiesznej sceny, aż do ostatniej – smutnej i melancholijnej, rozbrzmiewa wieniec wspaniałych melodii, szlachetności i delikatności, czego zapewne nie spodziewano się po twórcy „Orfeusza w piekle” i „Pięknej Heleny”.

Jeżeli spojrzymy wstecz na całe życie Offenbacha, to zarysują nam się wyraźnie dwa bieguny, wokół których obraca się jego twórczość. Z jednej strony prezentuje nam się Offenbach jako bezkompromisowy ostry parodysta o nadzwyczajnym poczuciu humoru, twórca politycznych niemal spektakli. Po obejrzeniu zaś i wysłuchaniu „Opowieści Hoffmanna” pozostaje nam w pamięci jako mistrz romantycznych nastrojów i niezawodny twórca scen idyllicznych, które potrafił doprowadzić do doskonałości.

Uważał Offenbach, że popularność zdobył dzięki jednoaktówkom i parodiom politycznym zawartym w jego grand operetkach.

My dziś możemy dodać, że wielkim został dzięki ostatniej karcie swej trudnej i skomplikowanej drogi twórczej.

z pracy Paula Bekkera „Jacques Offenbach”, Berlin 1909.



Nach der eigenen Zeichnung Hoffmanns

E. F. W. Hoffmann

geb. den 24^{ten} Januar 1776.

gest. den 23^{ten} Junius 1822.

Czego ten człowiek nie potrafił!

Pisał książki, o których w całych Niemczech głośno mówiono. Wydobywał z fortepianu przeróżne fantazje, komponował opery, rysował karykatury i tworzył scenografie teatralne.

Gdy tylko otworzył usta, tryskała z nich fontanna dowcipów. Lecz los i złośliwi mu ludzie widzieli w nim tylko urzędnika.

Juliusz E. Hitzig, przyjaciel i pierwszy biograf Hoffmanna.

ERNEST TEODOR WILHELM HOFFMANN

znany pod imionami Ernest Teodor Amadeusz, gdyż imię Amadeusz przybrał już po rozpoczęciu kariery artystycznej przez kult dla Mozarta – urodził się 24 stycznia 1776 roku w Królewcu, jako syn adwokata, potomka starej mieszczańskiej rodziny pastorów i prawników. Matka pochodziła z rodziny Doerfferów, w której również wszyscy mężczyźni: dziadek, ojciec, bracia, byli prawnikami i zajmowali stanowiska adwokatów, sędziów, radców.

Wkrótce po urodzeniu tego ostatniego z trzech synów rodzice rozeszli się. Trudno było pogodzić kapryśną, rozwichrzoną, artystyczną naturę ojca, człowieka o poetyckich i muzycznych zamiłowaniach, z oschłą poprawnością, przywiązaniem do konwenansu, dbałością o opinię, jakie matka wyniosła z domu rodzinnego. Od drugiego roku życia Ernest Teodor wychowuje się w rodzinie matki, głównie pod kierunkiem wuja Ottona, będącego wcieleniem urzędniczej poprawności.

Od szóstego roku życia Hoffmann uczęszcza do kalwińskiej szkoły kierowanej przez dr Wanowskiego. Wcześniej ujawnia zdolności artystyczne. Lekcje muzyki pobiera u organisty Podbielskiego, rysunku – u Seemenna. Prędko prześciga swych mistrzów i jest czymś w rodzaju cudownego dziecka: improwizuje, komponuje, koncertuje, robi portrety. Kompozycje jego cechuje niesamowita dziwaczność, rysunki – skłonność do karykatury. Próbuje również pisać powieści, ale głównie skłania się ku muzyce i myśli o karierze wirtuoza. Z woli wuja jednak po skończeniu szkoły wstępuje na prawo. Mając lat osiemnaście kocha się w młodej mężatce, więdnącej u boku starego męża, echa tego młodzieńczego uczucia zabrzmiały wiele lat później w „Ordynacji”.

Po skończeniu studiów wyjeżdża do Głogowa, po czym przenosi się do Berlina. Pobyt w Głogowie i Berlinie jest dla Hoffmanna pierwszym zetknięciem się z romantyzmem, z żywymi twórcami tego prądu, którego wybitnym przedstawicielem sam miał się stać w przyszłości.

W roku 1800 Hoffmann otrzymuje posadę asesora w Poznaniu, bo w tej części Polski, która po rozbiorach włączona została do Królestwa Pruskiego, organizuje się nowa pruska administracja. Jest to teren szybkich i łatwych karier. Hoffmann dostaje się w wir zabaw, prowadzi życie dość hulaszcze, wreszcie jednak idzie za przykładem kolegi szkolnego oraz dozgonnego przyjaciela Teodora Hippla i – żeni się z Polką. Na krótko przed ślubem z panną Marią Teklą Trzciańską staje się bohaterem afery towarzyskiej, w wyniku której zostaje karnie przeniesiony do Płocka. Pobyt w Płocku trwa dwa lata. Hoffmann wiele czasu poświęca pracy kompozytorskiej, próbom pisarskim, zaczyna też pisywać recenzje muzyczne do „Allgemeine Musikalische Zeitung”. W roku 1804 za wzorowe pełnienie obowiązków służbowych zostaje przeniesiony do Warszawy. Świetność tego miasta upaja go, czuje się tu doskonale. Mieszka na Freta, śpiewa co niedziela na chórze u Bernardynów, często pieśni własnej kompozycji i zapisuje się trwale w dziejach naszej stolicy, będąc organizatorem, pierwszym dyrektorem i dyrygentem Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Gdy Towarzystwo przenosi się do pałacu Mniszchów (późniejsza Rursusa Kupiecka przy ul. Senatorskiej) Hoffmann zamieszkuje tam, z zapalem projektuje i sam wykonuje malowidła wnętrz. Tu skomponował „Mszę” i dwie opery: „Weseli muzykanci” i „Nieproszeni goście”. Po wkroczeniu do Warszawy wojsk napoleońskich i rozwiązaniu pruskiej administracji Hoffmann stracił posadę, ale pozostał w Warszawie. Owocem obserwacji poczynionych w tym burzliwym okresie jest album rysunków „Mundury wojska polskiego”.

Rok 1807 jest najcięższym rokiem w życiu Hoffmanna. Zapada na ciężką gorączkę nerwową, żona choruje obłożnie, jedyna córka umiera. Żyje w Berlinie niemal w nędzy, korzystając z łaski przyjaciół, Hippla i Juliusza E. Hitziga, który po śmierci Hoffmanna będzie jego pierwszym biografem. Wreszcie przez ogłoszenie znajduje miejsce dyrygenta teatralnego w Bambergu. Pozostaje tam do roku 1813. Teatr idzie źle, zarobki są nieregularne. Hoffmann pisze więc ilustracje muzyczne, balety, pieśni na chór, projektuje i wykonuje dekoracje, pełni w teatrze wszelkie możliwe funkcje, daje lekcje muzyki, maluje portrety, pisuje pod pseu-

donimem Jan Kreisler recenzje muzyczne i rozprawki teoretyczne.

W Bombergu powstają pierwsze opowiadania: „Kawaler Gluck” i „Don Juan” oraz największe z dzieł muzycznych Hoffmanna: opera „Aurora” i „Miserere”. Z wydarzeń bramberskich wspomnieć należy te, które miały wpływ na przyszłą twórczość Hoffmanna: gwałtowną, wyidealizowaną miłość do jednej z uczennic, Julii Marc – postać Julii zjawiać się będzie w wielu utworach; przyjaźń z E.F. Kunzem, pierwszym wydawcą Hoffmanna, wreszcie wizytę w klasztorze kapucynów i spotkanie z przybyłym z Rzymu gwardianem, gdyż wydarzenie to było podnieciem do napisania „Diablich eliksirów”. Po ostatecznym upadku teatru bamberskiego Hoffmann zostaje dyrygentem towarzystwa aktorskiego, grywającego w Lipsku i Dreźnie.

Kres temu wędrownemu życiu kładzie Hippel w roku 1814 wystarawszy się dla przyjaciela o posadę przy sądzie pokoju w Berlinie. Następuje w życiu Hoffmanna okres stabilizacji, względnego dobrobytu, powodzenia. W tym też okresie zamyka się cała jego kariera pisarska.

W roku 1814 Kunze wydaje zbiór opowiadań „Obrazki fantastyczne w stylu Gallota”. W roku następnym ukazują się „Diablich eliksiry”, w roku 1816 „Opowieści nocne”. Utwory Hoffmanna budzą zainteresowanie, zyskuje sobie sławę i poczytność, otrzymuje mnóstwo zamówień na opowiadania do czasopism. W tym okresie pisze operę „Undina” do tekstu znanego pisarza i osobistego przyjaciela F. de la Motte Fougué’a.

W roku 1821 Hoffmann zapada na ciężką, powodującą stopniowy paraliż, chorobę rdzenia pacierzowego. Mimo choroby pisze jeszcze „Księżniczkę Brambillę” i doskonały utwór obyczajowy „Mistrz pchła”.

Umiera 25 czerwca 1822 r. Pochowany zostaje w Berlinie. W roku 1825 ukazują się utwory nie wydane za życia pt. „Ostatnie opowieści”.

O tym, że Hoffmann stał się mistrzem prozy fantastycznej, nie mającym sobie równego poza E.A. Poe'm, zdecydowały właściwości psychiczne: ostry zmysł satyry i humoru, umiejętność chwytania i ukazywania w sposób groteskowy a trafny ludzkich przywar i śmiesznośc. Cechowało go głębokie zrozumienie piękna poezji, wartości świata ducha, potrzeby wzniesienia się ponad poziom mieszczańskich pragnień i upodobań. Wreszcie najbardziej zasadnicze znaczenie miała niesłychanie skomplikowana, dziwaczna, namiętna, pełna sprzeczności, granicząca niemal z nienormalnością osobowość psychiczna pisarza.

Z introspekcji własnej psychiki wywodzą się owe niesamowicie demoniczne pomysły utworów Hoffmanna; rozumie on przy tym, że źródłem wszelkich dziwnych, tajemniczych zjawisk jest wnętrze duszy ludzkiej.

Trwałymi śladami wpływu Hoffmanna na innych twórców są utwory powstałe pod urokiem jego dzieł: Schumannowskie „Kreisleriana” opera Offenbacha „Opowieści Hoffmanna”, balet Piotra Czajkowskiego „Dziadek do orzechów”, balet Leo Delibesa „Coppelia”.

E.T.A. Hoffmann do swego przyjaciela

Drogi mój, jedyny przyjacielu.

Przybyłem do Warszawy, wyszedłem na trzecie piętro pałacu przy ul. Freta nr 278, ujrzałem uprzejmego gubernatora, prezydenta zadzierającego nosa na 1/8 cala ponad horyzont i zdobnego trzema orderami, i kupę kolegów i pocę się teraz nad raportami i relacjami! Zamyślałem pisać, komponować, szukać natchnienia w gaju Łazienkowskim i szerokich alejach Saskiego ogrodu (...)

Ruch jest w Warszawie zadziwiający, zwłaszcza na ulicy Freta, albowiem handel mąką, krupami, chlebem i jarzyną kwitnie tu w sposób wyjątkowy. Wczoraj, w dzień Wniebowstąpienia, chciałem sobie trochę dogodzić i cisnąłem akta w kąć i zasiadłem do fortepianu by skomponować sonatę, lecz wkrótce byłem w położeniu Hogarthowskiego Musicien enragé! Tuż pod mymi oknami wywiązały się niejakie różnice zdań pomiędzy trzema mleczarkami, dwoma taczkarzami i flisakiem. Wszystkie strony broniły się zawzięcie przed trybunałem przekupnia

ciela Hippla, Warszawa, 14 maja 1804;

handlującego towarami w sklepiku na dole. Podczas tego bito w dzwony u fary, u Bernardynów i u Dominikanów (wszystko to obok mnie), na cmentarzu dominikańskim dwu obiecujących katachumenów waliło w dwa stare kotły, a psy z całego sąsiedztwa szczekały i wyły pod wtór. W tej chwili nadciągnął też hucznie cyrkowiec Wambach z janczarską kapelą a naprzeciw niego z ulicy Nowej gromada świń. Ogromne starcie na środku ulicy, siedem świń przejechanych, ogromny kwik. Cisnąłem pióro i papier w kąt, wyciągnąłem buty i wybiegłem z tego zgielku przez Krakowskie Przedmieście, przez Nowy Świat w dół. Objął mnie cień świętego gaju. Byłem w Łazienkach! (...)

Pytasz drogi przyjacielu, jak mi w Warszawie. Kolorowy świat, – za hałaśliwy, – za szalony, – za dziki, – bez ładu i składu. Skądże wezmę spokoju do pisania, do rysowania, do komponowania. Król powinien by mi ustąpić Łazienki, t a m żyje się na pewno dobrze.

Adieu!

E.T.A. HOFFMANN JAKO KARYKATURZYSTA

E.T.A. Hoffmann – autoportret



E.T.A. Hoffmann w winiarni Luttra



Dear Frau. Trust! &
yours. etc.

26 May/61



Szalejący Kreisler

Hoffmann widział wszędzie upiory i zjawy. One go kokietowały i kusily z każdego chińskiego czajnika i z każdej berlińskiej peruki. Był on czarodziejem, który zamieniał ludzi w bestie, a te z kolei utożsamiał z królewsko-pruskimi radcami dworu. Swoje dzieła, owe krzyczące okropności, zamknął w dwudziestu tomach, które przebojem zdobyły czytelników i nadal zdobywają entuzjastów.

Heinrich Heine

W poniedziałki i czwartki Hoffmann bywał na posiedzeniach sądu. Po południu najczęściej spał, a wieczory i nocę spędzał w winiarniach. Trzeba przyznać, że podczas nocnych libacji był bardzo lubianym i pożądanym kompanem. Gdy o północy zamykano jego lokal, szedł do następnych, nawet najbardziej oddalonych, by tam przesiedzieć do białego rana.

Wrócić do domu przed świtem było dla niego niemożliwością... Nie należy jednak sądzić, że był on pospolicym pijakiem, który pije, aby się urżnąć i pójść spać. Było wręcz odwrotnie.

On pił, by – jak sam to określał – „zmontować się”. Było mu to potrzebne, by następnego dnia mógł zasiąść do tworzenia dalszych niesamowitych opowieści.

Theo Piana na lamach „Das Neue Berlin”.

OLIMPIA

(...) Profesor Spalanzani zdawał się wielce sprzyjać stosunkom Nataniela ze swą córką. Zupełnie niedwuznaczny dowód życzliwości dał, kiedy Nataniel zdobył się razu pewnego na to, by napomknąć o swoim związku z Olimpią. Profesor rozpromienił się w uśmiechu i oświadczył, iż pozostawi córce całkowitą swobodę w tym względzie. Pokrzepiony tymi słowy Nataniel postanowił nie później jak nazajutrz błagać Olimpię, ażeby mu powiedziała wyraźnie, czy chce być jego na wieki.

Wszedłszy na schody, usłyszał na górze loskot jakiś osobliwy, wyraźnie z pracowni Spalanzaniego dochodzący. Tupano nogami, mocowano się, coś sobie wydzierano, słyhać też było trzaskanie drzwi, krzyki i przekleństwa (...)

Były to odgłosy klójących się: Spalanzaniego i straszliwego Coppeliusa. Pchnięty niepojętą trwogą Nataniel rzucił się na górę.

Spalanzani trzymał jakąś figurkę kobiecą za ramiona, Coppola za nogi i z największą zawziętością wydzielali ją sobie, ciągnąc każdy w swoją stronę.

Nataniel odrętwiał ze zgrozy, poznawszy w tej figurze Olimpię. Oszalały z gniewu, już się miał rzucić, by wyrzeć ją oprawcom, kiedy nagle Coppola z taką siłą wydarł ją z rąk ojca, że ten zmuszony był puścić ofiarę. Jednocześnie tak silnie ciałem jej uderzył go w piersi, że profesor padł na wznak, a zataczając się przewrócił stół, na którym stały fiołki, retorty, flaszki i szklane cylindry.

Wtedy Coppola, przerzuciwszy sobie Olimpię przez plecy, zaczął schodzić, śmiejąc się przeraźliwie, drewniane nogi figury zwisały obrzydliwie objijając się po schodach.

Nataniel stał jak skamieniały. Aż nazbyt dokładnie zobaczył trupioblada, woskową twarz Olimpii; w miejscach gdzie były oczy, widział tylko czarne wgłębienia. Była pozbawioną życia lalką.

Spalanzani wil się na posadzce. Czerepy szkła powłaziły mu w głowę i w piersi, poprzecinały żyły w rękach, krew tryskała z ran jakby ze źródła. Nagle zebrał siły, zerwał się na nogi:

– Trzymaj go! Leć! Coppelius, przeklęty lotr! Mój najlepszy automat! Ukradł go, strawiłem nad nim najlepsze dwadzieścia lat życia.

Cały mechanizm, mowa, chód, wszystko mojego pomysłu. Oczy tylko, tylko oczy, tobie ukradzione. Łapaj go! Biegnij! Przynieś mi Olimpię! Tu masz oczy! Nataniel wtedy dopiero spostrzegł na posadzce parę zakrwawionych oczu, które bystro w niego patrzyły. Spalanzani schwycił je zdrową ręką i rzucił mu na piersi. Wtedy szaleństwo porwało Nataniela w płomieniste swoje szpony i całkowicie zawichrzyło mu w głowie.

– Hej! Hej! dalejże! dalej! płomieniste koło, kręć się! wiruj! grzmij! Gwijunun! Gwijunun! Tańcz lalko z drewna, prędzej! Kręć się, kręć!

I po tych słowach rzucił się do Spalanzaniego, chwytając go za gardło. Byłby go zadusił, szczęściem tumult zwabił wielu ludzi, którzy oderwali oszalałego Nataniela, uratowali profesora i opatrzyli jego rany. Połączonymi siłami zdołano powalić Nataniela na ziemię i związać. Już tylko ryczał wściekle i pienił się jak opętany. W tym smutnym stanie zawieziono go do domu obłąkanych.

GIULIETTA

(...) Spikher spędził dzień w srogich torturach. Coraz żywiej jął rysować się w jego duszy obraz Giulietty. Niegdyś pękł w jego przytomności naszyjnik, nanizany z owych pąsowych jagódek, które kobiety noszą jak perły. Zbierając jagody schował prędko jedną i zachował ją wiernie. Dobył ją teraz i spoglądając na nią, skierował serce i myśli ku utraconej kochance. Wtedy z perły jęła się wydzielać magiczna woń, która owiewała go zawsze w bliskości Giulietty. – Ach, Giulietto, ujrzeć cię raz tylko, raz jedyny, a potem zginąć w sromocie i potępieniu.

Ledwo domówił tych słów, gdy coś jęło szeleścić za drzwiami na korytarzu. Weszła Giulietta, w pełni powabu i wdzięków. Oszałały z miłości i rozkoszy zamknął ją w ramionach.

– Oto jestem ukochany – mówiła cicho i łagodnie – spójrz tylko, jak wiernie przechowałam twoje odbicie! Ściągnęła ze zwierciadła zasłonę: z zachwytem ujrzał Erazm odbicie siebie samego, tulącego się do Giulietty; wszelako jakby niezależnie od niego, nie powtarzając żadnego z jego ruchów. Dreszcz przeszył Erazma.

– Giulietto – zawołał – mamże oszaleć z miłości ku tobie? Oddaj mi moje odbicie, a weź mnie samego, ciało me, życie i duszę! (...)

Giulietta oplotła mu szyję ramieniem i wsparłszy głowę na jego piersi szepnęła cicho:

– Napiszesz na karteluszkę imię swoje: „Erazm Spikher”, a pod tym parę słów tylko: „Daję memu dobremu druhowi Dapertutto władzę nad żoną mą i dziećciem, iżby czynił z nimi, co mu się żywnie podoba, i by rozwiązał węzeł, co mię łączy, albowiem odtąd

pragnę należeć ciałem i duszą nieśmiertelną do Giulietty, którą sobie wybrałem za żonę i z którą chcę się połączyć specjalnym ślubem na wszystkie dni żywota”. Ciarki przeleciały Erazmowi po całym ciele, kolące mrowie przeniknęło nerwy. Ogniste pocałunki paliły mu usta, w rękę trzymał karteczkę, którą podała mu Giulietta. Potwornie zolbrzymiały Dapertutto stanął nagle za Giuliettą i podał mu metalowe pióro. W tej chwili pękła Erazmowi żyłka w lewej ręce i krew tryśnęła.

– Pisz, pisz, mój ty jedyny, na wieki umiłowany – szep-tała Giulietta.

Już nappełnił pióro krwią i zabierał się do pisania, gdy drzwi się otwały, weszła biała postać i zawołała głuchym, pełnym bóleści głosem:

– Erażmie, Erażmie, co czynisz! W imię Zbawiciela odstęp od okropnego czynu!

Poznawszy własną żonę odrzucił Erazm kartkę i pióro. Nagle rozległo się przeraźliwe wycie, rozdzierająco fałszywe i zaszumiało w pokoju, jakby przeleciały czarne skrzydła kruka. Giulietta, Dapertutto zniknęli w gęstym, cuchnącym dymie, który zdawał się sączyć ze ścian, gasząc światła (...)

Ty byłaś wszystkim dla mnie, droga,
Ku czemu duch słał marzeń rój!
Zieloną wyspę w morzu, droga,
Ożywczy miałem w tobie zdrój
I ołtarz kwiatów zdobny wieńcem,
A każdy z kwiatów tych był mój.

O śnie, zbyt piękny tu na ziemi!
Nadziejo gwiezdna! Błysłaś mi,
By się za chmury skryć czarnemi!
Głos od Przyszłości: „Naprzód” – brzmi,
Lecz nad Przeszłości mgły chmurnemi
(Ciemna przepaści!) duch mój tkwi,
Niemy, ze skrzydły opadłemi!

Gdyż biada! biada! – w moim życiu
Na zawsze zgasło światło zórz!
„Nigdy – ach, nigdy – nigdy już”...
(Tak piaskom brzegów w fal powiciu
Głos uroczysty szepce mórz.)
Nie kwitnie dąb po burz rozbiciu,
Nie wzleci ranny orzeł z wzgórz!

Dnie całe marzę w zachwyceniu,
Co noc czarowne roję sny,
By tonąć w oczu twych spojrzeniu,
By wzlecieć, kędy ślad twój lśni.
Tam, kędy eter w roztańczeniu,
Gdzie nurt Wieczności drży.

*Edgar Allan Poe,
przełożył Zenon Przesmycki*

ANTONIA

(...) Crespel widział swą córkę, tę istotę uroczą i jedyną w świecie, jedyną co mogłaby mu objawić nieznanne szczęście, jedyną co by go pogodził z istnieniem: tę córkę widział, jak mu ją zabierają, odrywają od serca! Wówczas postanowił uczynić najokropniejszą próbę. Narzeczony siadł do fortepianu, Antonia śpiewała, Crespel wesoło grał na skrzypcach aż do chwili, gdy ujrzał dwie czerwone plamy na policzkach panny. Wówczas przerwał koncert, a gdy muzyk pożegnał Antonię, ta z bolesnym krzykiem padła zemdlnona na podłogę (...) Gdy narzeczony był już daleko, Antonia z trudem otworzyła oczy, a Crespel wydał okrzyk rozpaczny. Lekarz, którego sprowadziła stara gospodyni, powiedział, że stan jej jest bardzo groźny, lecz nie przedstawia niebezpieczeństwa. Antonia wyzdrowiała znacznie wcześniej, niż się tego spodziewał Crespel. Od tego dnia okazywała dla ojca niezmierną miłość, z oddaniem przyłączała się do jego skłonności, a nawet do jego dziwactw.

„Nie chcę już śpiewać – mówiła – chcę żyć dla ciebie” i opierała się wszystkim próbom tych, co się do niej zwracali, by jej głos usłyszeć. Radca z niechęcią prowadził ją w świat i starannie unikał wszystkich koncertów. Wiedział co kosztowało Antonię wyrzec się sztuki, którą podniosła do tak wysokiego stopnia doskonałości. Gdy próbował zniszczyć swoje ukochane skrzypce, Antonia gwałtownie zaprotestowała. Radca nie wiedział sam, jaka nieokreślona potęga zmuszała, że grywał na tym instrumencie. Zaledwie pierwsze uderzył akordy, Antonia zawołała:

„Ach, poznaję siebie, śpiewam na nowo”!
Jasne, srebrzyste tony skrzypiec zdawały się wychodzić z piersi ludzkiej. Crespel wzruszony do głębi grał

z jeszcze większą ekspresją niż zwykle, a Antonia klas-
kała w ręce i wołała w zachwyceniu:

„Ach, jak dobrze śpiewam, jak ja pięknie śpiewam!”
Od tego dnia na nowo stała się pogodna i wesola. Często mówiła do ojca: „Ojczy, chciałabym jeszcze coś zaśpiewać”

Crespel zdejmował wtedy skrzypce ze ściany i grał ulubione melodie. Pewnego razu zdawało się radcy, że w środku nocy usłyszał dźwięk fortepianu w sąsiedniej izbie. Natychmiast rozpoznał zwykle preludium młodego muzyka, narzeczonego Antonii. Chciał się podnieść, ale był jakby przywiązany stalowymi łańcuchami i nie mógł uczynić najmniejszego ruchu. W parę chwil później rozpoznał głos Antonii, który najpierw rozlewał jak lekkie tchnienie, a potem rósł stopniowo aż do najdźwięczniejszego fortissimo. Crespel był w tym momencie pełen przerażającego wzruszenia, odczuwał naraz najokropniejszą trwogę i rodzaj idealnej rozkoszy. Naraz uderzyła go jasność oślepiająca: widzi muzyka i Antonię, którzy się całują i patrzą na siebie w zachwyceniu. Melodia brzmiała dalej choć Antonia nie śpiewała i choć jej narzeczonego nie dotykał fortepianu. Radca upadł zemdlny. Gdy wrócił do przytomności obudziła się w nim straszliwa trwoga. Popędził do pokoju Antonii i ujrzał ją na kanapie, z oczami zamkniętymi, z wargą uśmiechniętą, ze złożonymi rękami: rzekłbyś spała, kołysana niebiańskimi marzeniami.

Umarła.

*E.T.A. Hoffmann, Skrzypce z Cremony,
przekład A. Langego.*

OPOWIEŚCI

HOFFMANN, poeta

OLIMPIA

GIULIETTA

ANTONIA

STELLA

} ukochane Hoffmanna

LINDORF

COPPELIUS

DAPPERTUTTO

DOKTOR MIRACLE

} złe duchy

} Hoffmanna

NIKLAUS, przyjaciel Hoffmanna

SPALANZANI, uczony

CRESPER, ojciec Antonii

SCHLEHMIL, kochanek Giulietty

COCHENILLO, służący Spalanzanego

PITTICHINACIO, wielbiciel Giulietty

LUTTER, oberżysta

studenci – goście – służba

Akcja rozgrywa się w Norymberdze, Wenecji i Monachium w XIX wieku.

HOFFMANNA

PROLOG

W winiarni, która znajduje się w podziemiach Opery w Berlinie przygotowuje się przyjęcie dla gości, którzy przyjdą tu podczas przerwy w przedstawieniu. Pojawia się Muza Hoffmanna, która przeczuwając grożące mu niebezpieczeństwo, przybiera postać człowieka, by jako jego przyjaciel Niklaus czuwać nad Hoffmannem. Jako pierwszy przybywa do winiarni radca Lindorf. Przekupuje on kamerdynera primadonny Stelli, która występuje gościnnie jako Donna Anna i zabiera list pisany przez śpiewaczkę do zakochanego w niej Hoffmanna.

Sala powoli zapelnia się studentami, którzy dowcipkują i bawią się kosztem właściciela winiarni. Po chwili przychodzi Hoffmann w towarzystwie Niklause. Nie ukrywa on swego przygnębienia i złego humoru. Przyjaciele zabawiają go i proszą o zaśpiewanie popularnej piosenki o karle zakochanym w księżniczce.

W pewnym momencie dochodzi do małej scysji pomiędzy Hoffmannem i Lindorfem, w którym Hoffmann widzi przyczynę swych życiowych niepowodzeń. Na dowód tego Hoffmann opowiada zebranim historie swych trzech największych miłości.

AKT I

W pracowni mechanicznych zabawek uczony fizyk Spalanzani przygotowuje przyjęcie dla przyjaciół, podczas którego zamierza przedstawić zebrany największe osiągnięcie swego życia – lalkę imitującą wielkością i naturalnością ruchów żywego człowieka. Wcześniej jednak, wspólnik Spalanzaniego, magik Coppelius podarował Hoffmannowi czarodziejskie różowe okulary, przez które widzi on życie przedmiotów martwych.

Obecny na przyjęciu Hoffmann zakochuje się w lalce, którą Spalanzani przedstawia jako swą córkę Olimpię. W salonie pełnym gości Olimpia śpiewa i tańczy budząc powszechny zachwyt i uznanie. Zostawszy sam na sam z Olimpią Hoffmann wyznaje jej swą miłość i prosi do tańca. Tempo walca wzrasta jednak tak bardzo, że Hoffmann pada na podłogę tłukąc czarodziejskie okulary. W tym momencie Coppelius odkrywa, że Spalanzani za pomoc w skonstruowaniu Olimpji zapłacił mu czekiem bez pokrycia. Wściekły na swego wspólnika Coppelius rozbija automat, zaś zebrani goście kpią ze wstrząśniętego tym faktem Hoffmanna.



AKT II

Hoffmann zakończył opowieść o swej pierwszej wielkiej miłości. W oszołomieniu spowodowanym wspomnieniami widzi on w osobie radcy Lindorfa wymagowanego nieprzyjaciela – wcielenie magika Coppe-liusa oraz groźnego Dapertutto, bohatera następnej opowieści, którą za chwilę usłyszą zebrani goście.

Wenecka kurtyzana Giulietta urządza w swym pałacu wielkie bachanalia. Hoffmann, zakochany w niej bez wzajemności, szuka w alkoholu zapomnienia i pocieszenia.

W buduarze Giulietty zjawia się groźny Dapertutto, wcielenie wszelkich złych mocy. Za cenę zaczarowanego diamentu wymusza on bezgraniczne posłuszeństwo Giulietty i nakazuje jej wyludzić od Hoffmanna jego lustrzane odbicie, podobnie jak to już uczyniła ze swym dawnym kochankiem Schlemihlem. Giulietta wykorzystuje miłość Hoffmanna i stopniowo podporządkowuje go całkowicie swej woli. Doprowadza do pojedynku pomiędzy nim a Schlemihlem, podczas którego Hoffmann zabija dawnego kochanka Giulietty.

Gdy Hoffmann jest już przekonany, że teraz Giulietta będzie należała do niego, widzi, że związała się ona z nowym wielbicielem – Pitichinaccio. Po raz wtóry Hoffmann staje się przedmiotem kpin i szyderstwa.



AKT III

W małym niemieckim miasteczku mieszka młoda śpiewaczka Antonia. Jest ona śmiertelnie chora i ojciec w trosce o jej zdrowie zabronił dalszego śpiewu. Antonia żyje cały czas wspomnieniami o swej zmarłej matce, słynnej śpiewaczce i tym trudniej jest jej pogodzić się z zakazami ojca.

Hoffmann, który opuścił ją przed laty, powraca do niej i Antonia wyznaje mu swą miłość. Jednak z uwagi na jej chorobę Hoffmann musi ukrywać swoje uczucie.

Do domu Crespela przybywa tajemniczy doktor Miracle. Wyczarowuje przed Antonią wizję świetności i bogactwa, które zdobędzie ona, jeżeli choć jeszcze raz zaśpiewa. Posłuszna prośbom ojca i Hoffmanna Antonia odmawia. Miracle wyczarowuje głos matki Antonii, która zaklina córkę, aby pozostała wierna swemu powołaniu.

Antonia zaczyna śpiewać, głos jej wznosi się coraz wyżej i wyżej, brzmi coraz pełniej, lecz serce nie wytrzymuje zbyt wielkiego wysiłku i Antonia pada martwa.

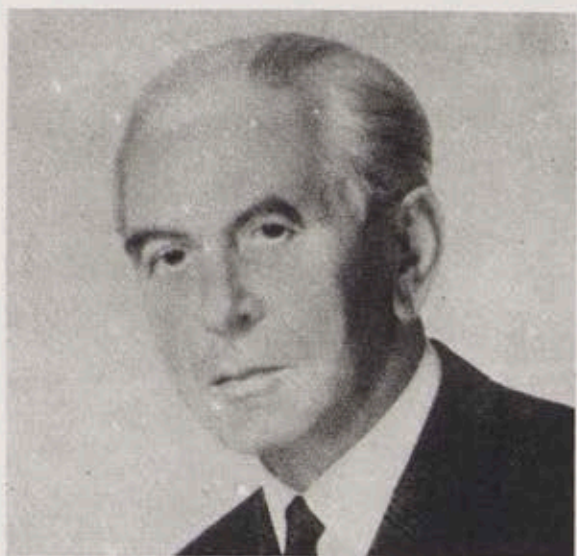
EPILOG

W winiarni przyjaciele pocieszają Hoffmanna, którego wspomnienia załamały całkowicie. Raz jeszcze przychodzi do niego Muza i dodaje mu sił namawiając, by swoje przeżycia zamknął w strofach poezji. Gdy po chwili przychodzi Stella, Hoffmann znajduje w sobie tyle siły, by nie ulec jej miłości.



H. M. Volder
17 1

REALIZATORZY



Kierownictwo muzyczne

ZYGMUNT LATOSZEWSKI



Inscenizacja i reżyseria

GÜNTER LOHSE (NRD)

Kostiumy
ELEONORE KLEIBER (NRD)



Dekoracje
MAX ELTEN (NRD)



Dekoracje
HANS CLAUS (NRD)



Choreografia
MARION SCHURATH (NRD)



Kierownictwo chóru
WŁODZIMIERZ POSPIECH

TEATR WIELKI W ŁODZI

Premiera 29 września 1973

Sezon 1973/74

Dyrektor
Kierownik Artystyczny
Z-ca Dyrektora
Kierownik Literacki

Stanisław Piotrowski
Bogusław Madey
Zbigniew Piekut
Stanisław Dyzbardis

*W programie wykorzystano ilustracje Rolfa Volt-
mera oraz karykatury E.T.A. Hoffmanna znaj-
dujące się w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu
Łódzkiego.*

Opracowanie programu Stanisław Dyzbardis
Redakcja techniczna Leszek Sochaczewski
Wydawca Teatr Wielki w Łodzi

Nakład I – 15.000 egz.
Cena programu zł 6,- + wkładka obsadowa zł 1,-
Ł.Z.Graf. Zam. 651/D T-6/5102



