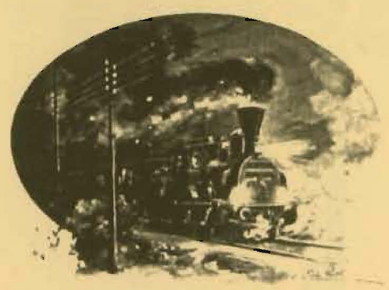
ZEMSTA NIETOPERZA

27 MARCA 1993 ROKU
PREMIERA

Johann Strauss

ZEMSTA NIETOPERZA



JOHANN STRAUSS

ZEMSTA NIETOPERZA

DIE FLEDERMAUS

OPERETKA W TRZECH AKTACH, TEKST WEDŁUG FRANCUSKIEGO
WODEWILU "LE RÉVEILLON" H.MEILHACA I L. HALÉVY'EGO
NAPISALI K.HAFFNER I F.GENÉE

ADAPTACJA I TŁUMACZENIE: **JULIAN TUWIM**

INSCENIZACJA I REŻYSERIA:
ROBERT SKOLMOWSKI

SCENOGRAFIA
MAREK BRAUN

KIEROWNICTWO MUZYCZNE:
WIESŁAW SUCHOPLES

CHOREOGRAFIA:
HENRYK KONWIŃSKI

ASYSTENT REŻYSERA: **MARIA TRZCIŃSKA I JACEK WESTER**

ASYSTENT KIER. MUZYCZNEGO: **ELŻBIETA DEPUTAT**

ASYSTENT SCENOGRAFA: **RENATA GODLEWSKA**

ASYSTENT CHOREOGRAFA: **ANDRZEJ CENDROWSKI**

DYRYGENT: **JACEK BONIECKI**

KIEROWNIK ZESPOŁU WOKALNEGO: **DOROTA MILCZAREK-STRONIAS**

REALIZACJA ŚWIATŁA: **PIOTR KUCHTA**

REALIZACJA DŹWIĘKU: **WIESŁAW KRUK**

CHARAKTERYZACJA: **BEATA MATUSZCZAK**

SUFLER: **HALINA BUBELLA-JUZOŃ**

INSPICJENT: **EWA WIELEBSKA**

KIEROWNICTWO PRODUKCJI: **HALINA BUBELLA-JUZOŃ, MIROSŁAW NIEBODAJEW**

OBSADA:

ADELA: JAGNA JĘDRZYŃSKA, IWONA FAJ
ROSALINDA: GRAŻYNA DREJSKA, MARZENA PROCHACKA (GOŚCINNIE)
ALFRED: EDMUND JABŁOŃSKI
EISENSTEIN: MACIEJ DUNAL, RYSZARD MINKIEWICZ (GOŚCINNIE)
BLIND: DARIUSZ WÓJCIK
FALKE: ANDRZEJ ŚLEDŹ
FRANK: ZDZISŁAW TYGIELSKI
IDA: EWA GIERLIŃSKA
KSIĄŻE ORLOFFSKY: KATARZYNA CHAŁASIŃSKA
FROSCH: KRZYSZTOF KOLBA

PREMIERA 27 MARCA 1993 ROKU

DYREKTOR NACZELNY
MAREK KRASZEWSKI

TEATR MUZYCZNY ® W GDYNI im. Danuty Baduszkowej

DYREKTOR ARTYSTYCZNY
JERZY GRUZA

W spektaklu udział biorą :

Chińczyk:
TOMASZ FOGIEL

Emerytowany lowelas:
JÓZEF KORZENIOWSKI

Pozostałość z arystokraty:
MARIAN RAJSKI

Zubożałe arystokratki:
URSZULA POLANOWSKA
-TOMASZEWSKA
MARIA TRZCIŃSKA

Murzyn:
ZBIGNIEW HATŁAS

Matka:
KRYSTYNA WODZYŃSKA

Franciszek Józef:
JACEK WESTER

Ekipa filmowa:

- reżyser
TOMASZ STECIUK*

- kamerzysta
KRZYSZTOF
BARTŁOMIEJCZYK*

- anarchista
JAN BZDAWKA*

Bufetowe:
ELŻBIETA RAKOWSKA
GENOWEFA KŁOSOWSKA
-NAWROT

Bohaterscy lotnicy:
KRZYSZTOF CYBIŃSKI*
ANDRZEJ SOBOLEWSKI
WOJCIECH SOCHA*

Jubilerzy:
BOGDAN SZCZEPAŃSKI
JÓZEF WARECKI
WŁODZIMIERZ ZACH

Kozacy dońscy:
RAFAŁ OSTROWSKI*
RADOSŁAW NOSEK*
ARTUR NEŁKOWSKI*
MACIEJ WILK*

Żołnierze armii cesarsko-królewskiej:
RAFAŁ OSTROWSKI*
ARTUR NEŁKOWSKI*
MACIEJ WILK*
ANDRZEJ CENDROWSKI
MACIEJ ŁUKASIK
TADEUSZ RUTKOWSKI

Kolejarze:
JACEK WESTER
MARCIN KOT

Gazeciarze:
PIOTR KRUSZEWSKI
ANDRZEJ ZUBIELEWICZ

Dzieci:
JUSTYNA BIGUS
ALEKSANDRA SZUTENBERG
SIEMION DENISSOW
KRZYSZTOF FOGIEL
NORBERT MIĘTKI
ŁUKASZ SZUTENBERG
FILIP JABŁOŃSKI

Tancerki Opery Wiedeńskiej:
AGNIESZKA SIEKIERKA*
ANNA SZTEJNER*
ANITA URBAN*
OLESIA DENISSOWA
IRENA KASZUBA
MAŁGORZATA
KOŁAKOWSKA-JANULEK
EWA KOWALSKA
ALEKSANDRA MAZUREK
MAGDALENA NIKEL
MONIKA OGRODOWCZYK
MARGOT STAŃCZYK

Chór Opery Wiedeńskiej:
ADRIANNA MIĘTKA
ANNA WIDERA
ANNA ANDRZEJEWSKA
AGNIESZKA KACZOR
GRAŻYNA DUNAL

W spektaklu udział biorą :

BARBARA FURMAN
JOANNA WĘGRZYNOWSKA*
ALICJA PROCHOWNIK*
MAŁGORZATA BINIEK*
ZOFIA WIADEREK
KRYSTYNA ADAMSKA
MAŁGORZATA TABIŚ
MARIA CZARNUL
DOROTA JABŁOŃSKA
ELŻBIETA ŁYCZYWEK
MAŁGORZATA FIJAŁKOWSKA

Adepci Studium Wokalno-Aktorskiego

ZESPÓŁ WOKALNY:

Kierownik Zespołu Wokalnego i chórmistrz:
DOROTA MILCZAREK
-STRONIAS

Akompaniator:
ZDZISŁAW KRAMSKI

Inspektor:
KRYSTYNA ADAMSKA

Zofia Wiaderek
Anna Furman
Elżbieta Łyczywek
Dorota Jabłońska
Krystyna Adamska
Maria Czarnul
Grażyny Dunal
Małgorzata Tabis
Agnieszka Kaczor
Włodzimierz Zach
Andrzej Sobolewski

ADEPCI:

Anita Urban
Joanna Węgrzynowska
Agnieszka Siekierka
Alicja Prochownik
Małgorzata Biniek
Anna Sztejner
Rafał Ostrowski
Tomasz Steciuk
Jan Bzdawka
Wojciech Socha
Radosław Nosek
Krzysztof Cybiński
Krzysztof Bartłomiejczyk
Artur Nełkowski

ZESPÓŁ BALETOWY:

Soliści:
IRENA KASZUBA (inspektor)
ANDRZEJ CENDROWSKI
TADEUSZ RUTKOWSKI

Koryfeje:
OLESIA DENISSOWA
EWA KOWALSKA
MARGOT STAŃCZYK

Zespół:
MAŁGORZATA KOŁAKOWSKA-JANULEK
ALEKSANDRA MAZUREK
MAGDA NIKEL
MONIKA OGRODOWCZYK
ZBIGNIEW HATŁAS
MARCIN KOT
PIOTR KRUSZEWSKI
MACIEJ ŁUKASIK
ANDRZEJ ZUBIELEWICZ

Korepetytor baletu:
URSZULA EKIERT

W spektaklu udział biorą :

ORKIESTRA:

Kierownik muzyczny i I dyrygent:
WIESŁAW SUCHOPLES

Dyrygent:
JACEK BONIECKI

Asystent kierownika muzycznego:
ELŻBIETA DEPUTAT

Inspektor:
JERZY CZEMPA
MAREK TABIŚ
PIOTR GÓRKA

SKRZYPCE:
Krystyna Wojciechowska (koncertmistrz), Danuta Kuczyńska(z-ca koncertmistrza), Bogdan Gasik, Jarogniew Dąbrowski, Bogusław Tomczak, Piotr Bukowski*, Maria Staszczuk, Iwona Warszycka, Jerzy Czempa, Izabela Strzelecka, Józefa Szwed*, Tomasz Wolski*, Jan Grusznis*, Jacek Macidłowski*, Jolanta Szpunar*, Danuta Kochanowska*, Barbara Orpik*, Arkadiusz Połetek*

ALTÓWKI:
Leszek Bolibok, Elżbieta Żużel, Barbara Pokriefke*, Ewa Wołosz*

WIOLONCZELE:
Janusz Swiłło (koncertmistrz), Marek Tabiś (z-ca koncertmistrza), Dorota Gloc, Agnieszka Suchecka*, Dorota Wielgot*, Tomasz Przyborowski*

KONTRABASY:
Stanisław Zubel, Edward Zaborowski, Adam Mazur*, Jacek Birr*

FLETY:
Ewa Krawczuk, Małgorzata Socha-Cibor, Alina Sobocińska, Jolanta Arasimowicz

OBÓJ:
Renata Kotłowska, Alina Glinianowicz-Stracewska

KLARNETY:
Marek Schiller, Mirosław Romejko, Jacek Piastowski, Czesław Kuczyński

FAGOT:
Grzegorz Sperski, Mariusz Kreft*

TRĄBKI:
Zbigniew Klaczyński, Feliks Bizewski, Dorota Luckner*, Wojciech Bielicki*

WALTORNIE:
Bernard Talar, Krzysztof Czekaj, Ryszard Szymaszek, Aleksander Suchoples

PUZONY:
Jan Suchecki, Piotr Górka, Piotr Dunajski

HARFA:
Janina Honik-Straszewska, Olga Morze

PERKUSJA:
Arkadiusz Skotnicki, Mirosława Śliwińska, Janusz Giedrys

FORTEPIAN:
Elżbieta Deputat

*gościnnie

ZEMSTA NIETOPERZA

Ten sezon jest dla nas szczególny. Już bowiem 35 lat Teatr Muzyczny w Gdyni - najpierw na ulicy Bema, później pod Kamienną Górą - Państwa bawi i wzrusza. Jubileusz zawsze skłania do refleksji, do spojrzenia wstecz. Nie sposób nie pomyśleć o wielkiej damie polskiej sceny, twórczyni naszego teatru - Danucie Baduszkowej. Dlatego też od 1 października 1992 roku Teatr Muzyczny w Gdyni nosi **Jej imię**. Nie tylko jednak w ten sposób uświetnić chcemy pamięć Danuty Baduszkowej. Długo zastanawialiśmy się nad kolejną propozycją repertuarową. I oto - nie przypadkiem - w tym właśnie jubileuszowym sezonie przygotowana na **Międzynarodowy Dzień Teatru** premiera *Zemsty nietoperza*. Danuta Baduszkowa wprowadziła tę słynną operetkę na gdyńską scenę równo trzydzieści lat temu. Zmieniły się konwencje, zmieniła się estetyka - ale ten szczególny sposób myślenia Baduszkowej o teatrze jako intensywnym przeżywaniu świata, szacunek dla twórczości, która jest potrzebą - chcielibyśmy kontynuować. Tak więc trzydzieści lat od gdyńskiej premiery znowu *Zemsta nietoperza* Johanna Straussa, w znakomitym tłumaczeniu i adaptacji Juliana Tuwima, na naszej scenie.

OPERETA

Pół wieku z okładem stuknęło już od czasu, kiedy to Julian Tuwim grzmiał bezlitośnie: „Wielkie i nieprzeliczone są obrzydliwości widowiska scenicznego zwanego operetką. Nędza idiotycznego szablonu, mdłej tkliwości, taniego wyuzdania i posępnych dowcipów, chamstwo «przepychu», głęboka, czarna nuda odwiecznych sytuacji, banały smutnych «efektów» - cały ten stęchły tort, napchany melodramatycznymi słodkościami, oblany przesłodzoną śmietaną, jakimś kremem z malinowym sokiem, czyli «muzyczką», ta ohyda, oblizywana lubieżnie przez kretynów z parteru i bawichamków z galerii, słowem cała ta instytucja sceniczna, zwana operetką,powinna być nareszcie tak gruntownie w pewne miejsce kopnięta, aby się w niej coś przewróciło. Śpiew, muzyka i taniec, połączone rytmem pulsującym i żywym, mogą stworzyć w teatrze zjawisko cudownie porywające. Ale starą idiotkę, operetkę, należy zamordować". Pół wieku minęło, a Tuwimową filipikę jota w jotę powtórzyłby niejeden dzisiejszy koneser teatralny, gdyby choć jeden się jeszcze znalazł taki, który w operetce bywa i to bywa w niej nie po kryjomu. Stuknęło pół wieku, a publiczność jak waliła, tak wali na operetkę. Ma w tym widać jakieś swoje ukryte racje.

Powiedziano kiedyś niegłupio, że szmira to jest to, czego wyrafinowana mniejszość za wszelką cenę pragnie pozbawić większości. To właśnie, co bodaj najbardziej uwodzi ową niewyrafinowaną większość widzów, pragnął zamordować Tuwim. To coś, co przypomina przypowiastki pana Jowialskiego, po stokroć powtarzane na zasadzie: „Znacie? No to posłuchajcie". Owe wyszydzane przez koneserów stereotypy operetkowej akcji, pełnej sentymentalnych par kąpiących się w szampanie, hrabiów rozgonionych za pokojówkami. Kankany, koronki, kretyńskie korowody nonsensu... I owa, granicząca z potopem inwazja blichtru - stosy fraków, peniuarów i strusich piór. Przebieranki, hulanki, rozbieranki - wszystkie te stare, wypróbowane recepty na inscenizacyjny sukces operetki. I na koniec ów zapierający dech w piersiach koszmar tekstów - szczebiotliwych katarynek, w których, niczym kwaśny szampan, bulgocą złote sny, boskie bzy, blask, co zgasł i usta jak cud, z których by pić miód...

Przelał się w poecie kielich z piołunem i w morderczej szarży na operetkę Tuwim wołał: „Głupie to widowisko, którego nędzę uwypuklają coraz wspanialsze wystawy i coraz ordynarniejsze «wstawki», powinno stanowczo ustąpić miejsca komedii muzycznej - bez chórów, hrabiów, kobietek , szampana, bez olśniewających toalet primadonny, bez naddunajsko-czarnogórskiego folkloru i berlińskich kretynizmów". I nie ma, jak widać, na operetkę rady. I czy jest w ogóle potrzebna?... Kiedy w roku 1855 Offenbach zakładał na Polach Elizejskich teatrzyk Les Bouffes Parisiens, w którym rodziła się operetka, frywolna pannica, od samej kolebki znakomicie trafić umiała w gusta mieszczańskiej publiczności. Atoli, czy to w *Pięknej Helenie,* czy to w *Orfeuszu w piekle,* ponad śmiechem i pląsem pokazywała równocześnie aluzją i kpiną piekiełko najlepszego ze światów II Cesarstwa, które w rytmie kankana niefrasobliwie hasało nad przepaścią. W Wiedniu było inaczej - *Zemstą nietoperza* maestro Strauss na nikim się już mścić nie próbował, nikogo nie karcił, nie przestrzegał. Nad modrym Dunajem krokodyle łzy kapały na żaboty sentymentalnych dam, gdy w wirze walca cyniczny hrabia zrywał z cnotliwą kwiaciarką. Coraz dalej od złośliwej aluzji, od satyry, żartu i kpiny - po szyję w szampanie i szlagierach, w Berlinie coraz bliżej rewii, w Nowym Jorku o krok od indiańskiego i murzyńskiego folkloru, w Związku Radzeckim na skraju widowiska ludowego. A wszędzie w podobnych oparach głupstwa, sentymentu zmienianego w sentymencik i feerii, która nie udaje, że kryje się za nią coś głębszego. Opasły imć Tobiasz Czkawka niemal ze łzami pytał w *Wieczorze Trzech Króli,*czy aby dlatego, że istnieje moralność i mądrość, na świecie koniecznie już musi zabraknąć kruchych ciasteczek i piwa? Bardziej swojskie pytanie brzmi: co ma piernik do wiatraka? I - co tu gadać - brzmi całkiem rozsądnie. Czyż tylko dlatego, że napisano *Hamleta* i *Dziady*, nie wolno mi już lubić szampana, kankana i ładnych nóg?

Pół wieku po Tuwimie stara idiotka operetka zachowała nadal taką młodość, jaką zachować potrafią jedynie osoby nie tknięte refleksją i smutkiem istnienia. Przeszła w świat zbytkownych i pozornie zbytecznych bibelotów, których sensem i zastosowaniem jest to właśnie, że brak im sensu i praktycznego zastosowania. Nie konkuruje już z nowymi gatunkami, nie ma ambicji przesadnych,ponad tę jedną, by bawić, śmieszyć - także samym swym kształtem. CK wiedeńskie portrety starszego pana z bokobrodami też porosły kurzem, i tym większy urok wyziera spod ich patyny.

Jeden z największych intelektualistów i erudytów polskiego teatru - Wilam Horzyca - uwielbiał *Hamleta,* pasjonował się filozofią i nie pijał nawet szampana. Napisał kiedyś apologię komedii muzycznej i wyd-

rukował ją w programie *Króla włóczęgów*, premiery, którą dał pomiędzy *Snem nocy letniej* a *Weselem*... Przedrukował ten artykuł, kiedy wystawiał *Nitouche*. Nie powrócił już natomiast do swej apologii, gdy na początku lat pięćdziesiątych odsuniętemu od życia teatralnego pozwolono mu jedynie pokątnie wyreżyserować... *Krainę uśmiechu*. Nie tylko dla Horzycy nie był to czas na uśmiechy i apologie niefrasobliwości...Kiedy czas był natomiast jeszcze po temu, Horzyca w swej *Apologii* pisał: „Komedia muzyczna wykazuje zdumiewającą długowieczność, długowieczność jaką posiadają tylko rzeczy - błahe". Teatralny erudyta pojęcia „komedia muzyczna" używał w rozumieniu bardzo szerokim. W różnych ją potrafił wytropić czasach i pod różnymi kostiumami. Prababkę operetki odnajdywał w starożytnej Grecji pod postacią mimu, w budach średniowiecznych igrców i rybałtów, włoskich aktorów commedia dell'arte, na francuskich przedmieściach w theatre de la foire, w mieszczańskiej wreszcie operetce buffo - w dniach jej offenbachowskiego rozkwitu i wówczas , „gdy ten styl stał się czymś nie do zniesienia i operetka przybrała nobliwsze maniery, przybierając równocześnie dyskretne miano komedii muzycznej". Ale - dodawał - „imię tylko jest nowe, treść ta sama, co za ś.p. Herondasa, którego reszt starożytnych « komedii muzycznych » ku radości filologów wydobyto nie tak dawno z papirusowych śmietnisk egipskich". A wiecznotrwałość gatunek ów zawdzięcza temu, iż „najtrudniejsze do zniszczenia są rzeczy niby małoznaczne". Niby nieważne - jak śmiech, zabawa, jak piwo i kruche ciasteczka.

Nie o apologię szmiry mi idzie, jeleni na rykowisku i telewizyjnych bigosów estradowych, szatkujących rozrywkę wedle najgorszego gustu i recepty: „uśmiechy, fraki, pióra w dupie". Idzie mi zaś o uświadomienie zasady, wedle której żyje i z której czerpie siły operetka, pod wszystkimi swymi postaciami i nazwami. „Tą siłą - pisał Horzyca - jest siła nie rozumu. (...) Kto idzie na komedię muzyczną, ten musi zostawić rozum w domu. Niech zapomni o wszelkiej mądrości (...) i niech stanie się dzieckiem". Bynajmniej nie znaczy to: niech stanie się głupcem. Znaczy tylko tyle, by przestać pytać, czy istnienie krasnoludków jest możliwe. Bo jest - w innym, baśniowym wymiarze świata. Tak jak w wymiarze operetkowym możliwe i zupełnie zwyczajne są skoki z trampoliny w kadź pełną bredni, w ów świat zaczarowany, w którym „żywe kukiełki zaczynają śpiewać i tańczyć w tajemniczym świetle rampy" - świat, „w którym wszystko jest nielogiczne i błahe, i głupie nawet, ale... ale ma czar dzieciństwa, czar nierozumu, czar raju (...)". Tu nie ma miejsca na sens, tu wszystko oddycha bezsensem, i w tym właśnie jest głęboki sens tej igraszki. Autor *Jesieni średniowiecza*, mądry Huizinga - który całą kulturę ujrzał jako rezultat wrodzonej człowiekowi chęci zabawy i nazwał go homo ludens - bez wątpienia zgodziłby się z Horzycą, kiedy ten w związku z operetką pisał, iż „wielu rzeczy człowiek wyrzec się może, ale nie prawa do nierozumu, do infantylizmu, do grzebania się w zabawkach". I może po takiej konstatacji obaj jajogłowi poczłapaliby razem do operetki. I śmieliby się i cieszyli z głupstwa i bredni, bo dobrze obaj wiedzieli, że nie ma szpetnych dowcipów - są tylko dowcipy szpetnie opowiadane. Tak samo, jak brzydkie są tylko brzydkie zabawki. A czy muszą być mądre? Mądre muszą być jedynie rzeczy z założenia mądre.

Nieraz widuję mojego ojca - człowieka poważnego - jak kładzie się na dywanie, aby demonstrować wnuczce równocześnie węża i wielbłąda. Starszy pan i smarkula podśpiewują coś sobie przy tym i zaśmiewają się do rozpuku. Gdyby bawili się tak wspólnie o ileś tam stuleci wcześniej - kto wie, czy nie oni właśnie wymyśliliby operetkę...

ANDRZEJ ŻUROWSKI

UROCZYSTE PRZYJĘCIE NA DWORZE CESARSKIM

WENECJA W WIEDNIU - F. WITT

...DAWNE, DOBRE CZASY...

W drugiej połowie XIX wieku Wiedeń był miastem działającym ożywczo: teatry, sale koncertowe, dwie opery i filharmonia, gdzie wstęp na koncerty był zastrzeżony wyłącznie dla stałych abonentów, dziedziczących miejsca po swych uduchowionych przodkach. Ten sam system obowiązuje do dziś, jakkolwiek obecne przepisy przewidują wygaśnięcie prawa do miejsca wraz ze śmiercią abonenta.

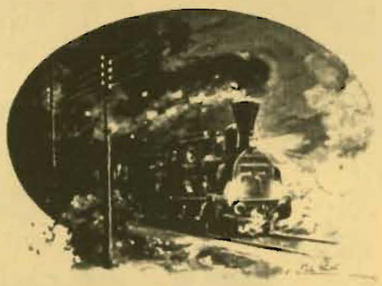
Niepokonana radość życia i umiłowania muzyki to zjawisko od dawna charakterystyczne dla Wiednia. Na początku dziewiętnastego wieku oczekiwano od osób ubiegających się o służbę w pałacu wiedeńskiego arystokraty - umiejętności gry na jakimś instrumencie. W ogłoszeniach o wolnych posadach pisano „Poszukuje się służącego z dobrą grą na skrzypcach, umiejącego akompaniować w trudnych sonetach fortepianowych".

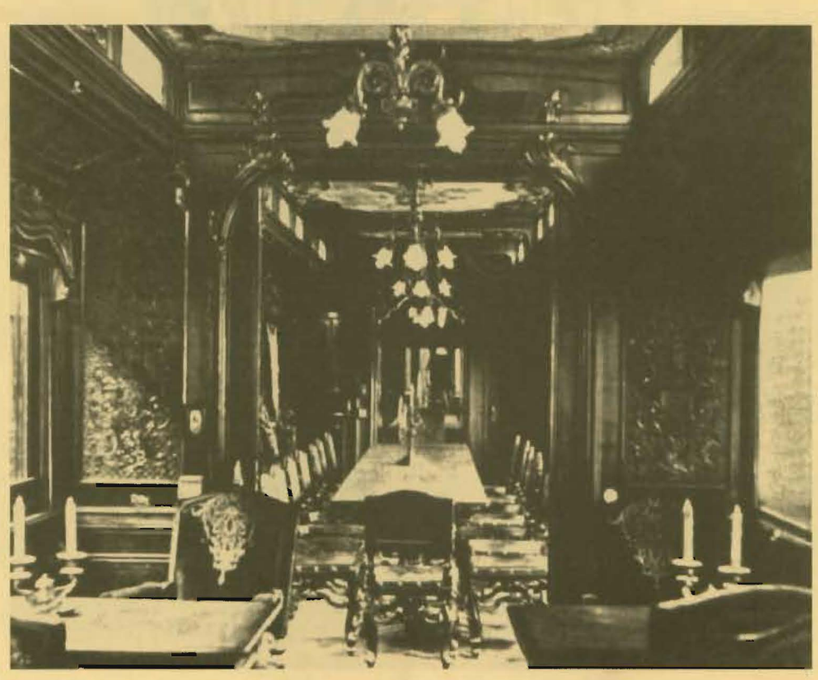
Wiedeń słynął w całej Europie z bali. Urządzano je dla wszystkich sfer społecznych i z każdej okazji. Organizowano bale publiczne jak i zamknięte - dla uprzywilejowanych kół towarzyskich; bale prywatne oraz tak zwane Schnackerlballe dla niższych sfer, które zachowywały się często przyzwoiciej niż arystokracja.

Na dworze cesarskim często odbywały się uroczyste bale. Tradycyjnie było ich dwa rodzaje: bal dworski (Hofball) z szerokim udziałem zaproszonych gości, oraz bal „przy dworze" (Ball bei Hof), o charakterze bardziej ekskluzywnym. Bawiono się na nich bardzo wesoło. Otwieranie tych bali należało do obowiązków Franciszka Józefa, natomiast wirowanie w ramionach coraz to innych dam (oczywiście z książęcych rodów) było do tego obowiązku najsympatyczniejszym dodatkiem.

Bale prywatne były zazwyczaj próbą nerwów dla zamożnych ojców rodzin. Na wieczorowe kreacje musieli wyasygnować spore kwoty, bowiem strój dla uczestniczek balu stawał się sprawą najważniejszą. Zwłaszcza w przestrzegającym konwenansów XIX stuleciu, kiedy zmiany w modzie damskiej następowały szybko, a wybór sukni balowej, odpowiedniej do wieku, stanu i pozycji społecznej nie był sprawą prostą. Panowie już wówczas znajdowali się w lepszej sytuacji. Właśnie w ubiegłym wieku obowiązującym strojem balowym stał się ciemny frak. W sezonie karnawałowym troszczyli się zatem panowie o świeżość śnieżnobiałych koszul ze sztywnym kołnierzykiem, wykwintność frakowych kamizelek oraz posiadanie kilku par białych rękawiczek i odpowiedni kwiat -

POCIĄG CESARSKI





SALON JADALNY W POCIĄGU CESARSKIM

najlepiej goździk - w butonierce. Panie borykały się za to z całą masą problemów. Udające się na swój pierwszy bal panny obowiązywała skromność. Zatem - wyłącznie pastelowe kolory stroju: biały, różowy bądź niebieski. Żadnych dekoltów ani też drogocennej biżuterii - najwyżej medalion na szyi lub wąska bransoletka na ręce. Zamężnym, młodym kobietom wolno było ubierać się we wszystkie aktualnie modne kolory, odsłaniać ramiona, układać włosy w wymyślne fryzury. Na balowe suknie wybierały więc kosztowne materiały - jedwabie, aksamity, koronki. Całość uzupełniała wspaniała biżuteria oraz egzotyczne kwiaty - storczyki lub kamelie - zdobiące suknie i fryzury. „Tajemnica walca wiedeńskiego - pisał krytyk sztuki Hans Tienze - polegała na wyzwoleniu w sztuce, w czystej, pełnej ekspresji formie elementów niezdecydowania i przygnębienia w charakterze wiedeńczyków". Przez cały ubiegły wiek walc był wiernym wyrazem „duszy" Wiednia. Również w sensie geograficznym walc jest dzieckiem wiedeńskiego krajobrazu „znaczonego" przez ogródki i kawiarnie. W pięćdziesiąt lat po debiucie Strauss wyznał, że zawdzięcza swój talent rodzinnemu miastu „gdzie w powietrzu brzmią dźwięki, które słyszałem w uszach, chłonąłem sercem i które zapisywała moja ręka".

W Wiedniu kompozytor walców musiał być kimś w rodzaju muzycznego komentatora, nadążającego za biegiem aktualnych wydarzeń.Kiedy zapowiedziano na jesień 1837 roku otwarcie pierwszej linii kolejowej łączącej Wiedeń z Deutsch-Wagram, Strauss-ojciec skomponował walca Einsenbahn - Lust (Rozkosze drogi żelaznej). Wiedeńscy fiakrzy martwili się nowym wynalazkiem, który musiał ich doprowadzić do ruiny, ale cesarz Ferdynand Habsburg, człowiek o dobrym sercu, choć trochę słaby na umyśle pocieszał ich mówiąc: „Nie martwcie się, te drogi żelazne nie potrwają długo". Już jednak Jego następca Franciszek Józef dysponował swą własną koleją dworską. Wagon cesarski wyposażony był w najnowsze urządzenia techniczne: ogrzewanie wodno-parowe, oświetlenie gazowe, odpowiednie resorowanie. Na zewnątrz pomalowany na zielono ze złotymi obwódkami i emblematami Najjaśniejszych Państwa, wewnątrz obity ciężkim, jedwabnym adamaszkiem, z perskimi kobiercami na podłogach. Wagony połączone były telegrafem. I pomyśleć jak kolej wygląda dziś w Polsce, a przecież i do Krakowa nią jeździł Cesarz.

CESARZ NA STOPNIACH WAGONU - W CZASIE PODRÓŻY PRZEZ GALICJĘ
AKWARELA WOJCIECHA KOSSAKA

ZEMSTA NIETOPERZA

* * *

Na Wiedeń, w którym ogniskowały się wszystkie klimaty monarchii Franciszka Józefa, można patrzeć z sentymentem. Szczególnie z perspektywy końca XX wieku, który żyje marzeniem utworzenia Zjednoczonej Europy, tak bliskim projektowi demokratycznej unii państw europejskich z początku naszego stulecia, zawartych w „Pan-Europie" Richarda N. Coudenhove-Kalergi*. Państwo austriacko-węgierskie było ostatnią z wielkich formacji ponadnarodowych, miejscem koegzystencji ras, religii, języków, kultur i literatur. Jego istnienie potwierdzało możliwość współżycia i współdziałania ludzi różniących się od siebie, wyeliminowania ze wspólnoty nacji elementu nienawiści i wrogości. Centralną postacią legendy o szczęśliwej monarchii stał się Franciszek Józef. A do tej roli nadawał się wcale nie dzięki politycznym czy militarnym sukcesom – z tym bywało różnie. Podstawą mitu była długowieczność cesarza, która w dziejach monarchii była całą epoką. W ciągu swoich osiemdziesięciu sześciu lat życia i blisko siedemdziesięciu lat panowania - od Wiosny Ludów do schyłku pierwszej wojny światowej - mijały kolejne pokolenia, a cesarz wciąż trwał, urastając z czasem do rangi symbolu stabilizacji i liberalizmu. Symbolem stabilizacji i niezłomności mógł być także w wymiarze ludzkim. Życie Franciszka Józefa - mimo przynależnego cesarzowi splendoru boskiego pomazańca - szarpane było przez rozterki zwykłego śmiertelnika, ojca rodziny. Jego nieszczęścia osobiste - roztrzelanie młodszego brata, arcyksięcia Maksymiliana, samobójstwo syna i następcy tronu, księcia Rudolfa, zasztyletowanie cesarzowej Elżbiety - skazując go na przegrywanie z losem, zrównywały go z poddanymi. Całe społeczeństwo przeżywało jego tragedie i współczuło mu - nie jako władcy, ale jako bratu, ojcu i mężowi. Również liczne skandale w rodzinie cesarskiej, przetwarzane na anegdoty i dowcipy, pozwalały wiedeńczykom widzieć we Franciszku przede wszystkim człowieka.

CESARZ FRANCISZEK JÓZEF I

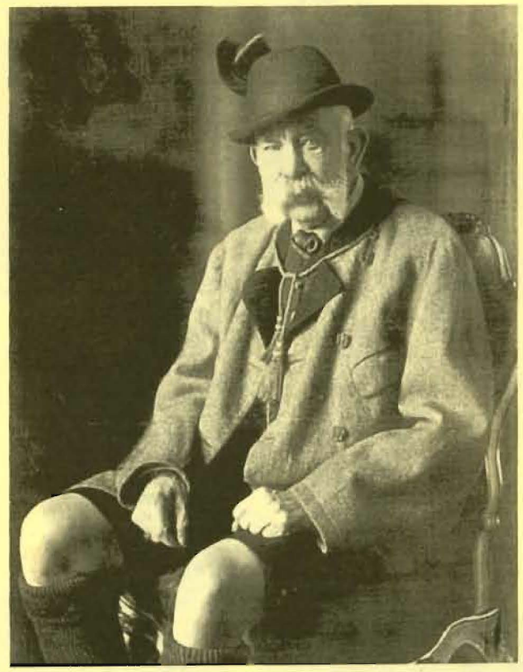
Do naszej pamięci cesarz przeszedł nie jako przystojny młodzieniec z epoki Wiosny Ludów, ale jako starzec. Jeszcze dziś sprzedawane w Wiedniu kolorowe reprodukcje portretów monarchy (a nabywają je nie tylko Austriacy) przedstawiają Franciszka Józefa w wieku podeszłym. Zwykle pamięć zbiorowa kieruje się prostą zasadą - rejestruje wygląd i postawę bohatera z okresu jego świetności. Wynika z tego, że cechy charakteru cesarza, jego osobowość kształtowały się konsekwentnie

CESARZ FRANCISZEK JÓZEF I W SWOIM GABINECIE

z wiekiem, stwarzając pewien określony styl sprawowania władzy, rządów dobrotliwego ojca narodu.

Przez całe długie życie towarzyszyła Franciszkowi Józefowi świadomość, że był Habsburgiem, potomkiem najstarszej i najznakomitszej w Europie dynastii. Z tego dziedzictwa wynikało jego głęboko zakorzenione poczucie godności. Środowisko, w którym się wychował, przekazało mu ujmujące maniery, rodem ze schyłku XVIII wieku. Był człowiekiem opanowanym, uprzejmym, nigdy nie podnosił głosu, aby uzyskać posłuch. Wydając rozkazy czy odbierając raporty, dodawał zawsze słowo „proszę" i „dziękuję". Był w tym zarazem dystans i powaga, ale nie poza. Takie zachowanie wynikało z przeświadczenia, że władza powinna być sprawowana w sposób kulturalny. Skromność oraz brak próżności łączyły się u niego z niechęcią do dworactwa i pochlebstwa. Cechowała go iście cesarska punktualność i pilność. Dziedzictwo Habsburgów jest tutaj istotne. Powtórzyły się bowiem u niego cechy wielkiego dziadka, cesarza Franciszka I – obowiązkowość, pedanteria i wręcz biurokratyczne traktowanie funkcji monarszych. Wyglądało to na wręcz mistyczną wiarę we wszechmoc pracowitości. Dochodzi do tego jeszcze bardzo ustabilizowany tryb życia, cecha tak podkreślana i powszechnie akceptowana przez wiedeńczyków.

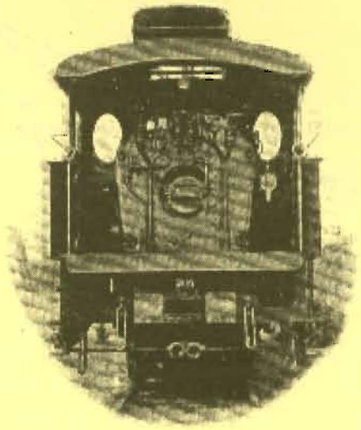
Brakowało mu jednak iskry geniuszu, kiedy musiał podejmować decyzje najwyższej rangi. Jako władca, i to przez wiele lat władca absolutny, dość często zawodził – poczynając od wojny krymskiej, poprzez podporządkowanie się interesom niemieckim, konflikt bałkański, aż do niewątpliwej odpowiedzialności za wybuch pierwszej wojny światowej. Nie sposób uchronić się od refleksji, że zbyt długo rządził - przeżył swoją własną epokę, która odchodziła w niepamięć. Franciszka Józefa pokonał czas - obraz władcy z minionych okresów świetności monarchii nie przystawał do zawirowań nowego wieku. Rozsądek podpowiada historykom, że ustąpienie tronu Franciszkowi Ferdynandowi zdjęłoby z niego ciężar współwiny za wybuch pierwszej wojny światowej. Mechanizm tworzenia mitu lekceważy jednak fakty historyczne. Z upływem lat utwierdzało się przekonanie, że właśnie panowanie Franciszka Józefa to owe **dawne, dobre czasy**, które bezpowrotnie odeszły. Kiedy po katastrofie wojny monarchia legła w gruzach, rozpadając się na szereg



FRANCISZEK JÓZEF W STROJU MYŚLIWSKIM

FRANCISZEK JÓZEF I Z WNUKAMI

państw, które zmuszone były borykać się z ogólnoeuropejskim kryzysem, znów zatęskniono za starym porządkiem sprzed 1914 roku, gwarantującym stabilność gospodarki i rozkwit kultury. Rodzące się wówczas nacjonalizmy i ksenofobie, których apogeum - w postaci nazistowskiej „teorii" czystości ras - przypada na lata trzydzieste i, być może, również odradzające się obecnie, objawiające się rozpadem Związku Radzieckiego, Jugosławii, Czechosłowacji, powinny położyć kres utopii ponadnarodowego państwa. Utopii sztucznego tworu zaprzeczającego rozdźwiękom języków, religii, tradycji. Wpisane w mit monarchii pragnienie ładu i harmonii zdaje się być jednak silniejsze...

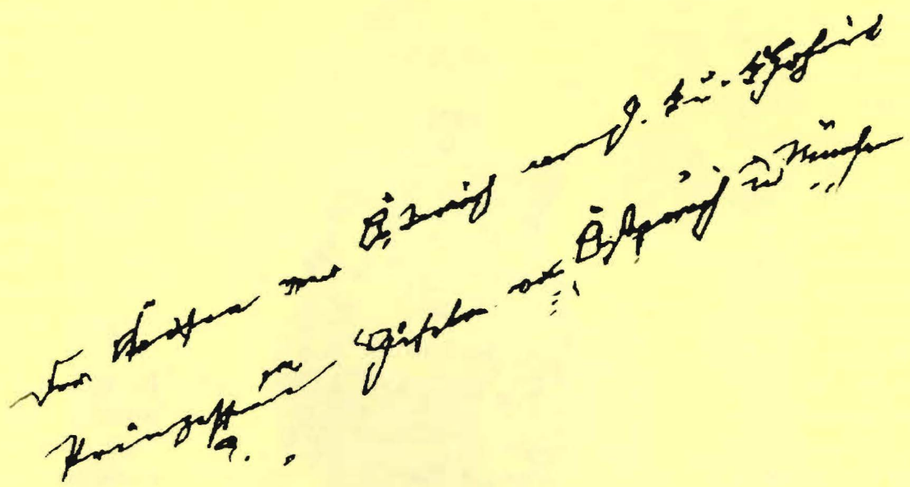


Mit monarchii Franciszka Józefa tworzyła także literatura, na której zaważyła świadomość końca epoki. Odczuwana przez wszystkich atmosfera schyłku promieniowała na całą kulturę, całą „cywilizację wiedeńską". I to zarówno w formie sentymentalnej rezygnacji, jak i katastroficznych przeczuć. Jedni pisarze byli piewcami habsburskiej wspólnoty narodów - jak Franz Werfel czy Joseph Roth, którzy w swoich utworach obraz Franciszka Józefa malują z nutą nostalgii, z miłością patrząc na świat z przeszłości. Nie bez znaczenia jest fakt, że obydwaj tworzyli w okresie narastającej fali faszyzmu lat trzydziestych. Inni, jak Klaus Kraus burzyli ten mit, ośmieszali cesarza, oskarżali niemal całe społeczeństwo austriackie, obciążając je winą za katastrofę. Pomiędzy tymi skrajnościami oscylował nurt, w którym rozpad i upadek państwa Habsburgów stanowił paradygmat postępującego w ciągu XX wieku rozkładu Europy, końca nowożytnej cywilizacji. Nigdzie świadomość nieuchronnego kresu, poczucie bezsilności wobec chaosu dziejów nie stały się tak wcześnie motywem dominującym, jak w literaturze austriackiej. Nastroje te przewijały się nawet w utworach tchnących atmosferą beztroski, romansów, wina, śpiewu i walca „Nad pięknym modrym Dunajem". Dochodziły do głosu w twórczości Kubina, Rilke'go, Hofmannsthala, Trakla, Kafki. Ich twórczość jest odbiciem czy wizją agonii c.k. monarchii, której skostniały, sztuczny porządek rozchwiał się od wewnątrz na długo przed formalnym rozpadem. Wiedeń dla jednych był beztroskim miejscem światowych rozkoszy, miastem Straussa i Lehara, dla innych miejscem chaosu i rozpadu, kolebką najbardziej zbrodniczego nacjonalizmu; bowiem to tutaj właśnie, w tym samym czasie choć przy różnych kawiarnianych stolikach zasiadali Hitler, Trocki, Stalin. Wiedeń tańczył na wulkanie.

A jednak żal...

Sława Ziarkowska

** Richard N. Coudenhove-Kalergi - polityk austriacki; autor planu utworzenia Stanów Zjednoczonych Europy, założyciel Unii Paneuropejskiej.*



OSTATNIE POLECENIE CESARZA FRANCISZKA JÓZEFA I

Zaglądnąłem *niedawno* - wspomina Stanisław Fałat - *do opery.*

Pamiętasz, jaki to był wspaniały obraz, który okazywał się zawsze naszym zdumionym oczom, nie na scenie, ale na widowni - przed podniesieniem kurtyny i zaciemnieniem świateł. Te prześliczne toalety, fryzury, agrafy, rączki tkwiące w śnieżnej białości rękawiczkach; szelest wachlarzy, woń perfum, wytwarzały atmosferę wprost odurzającą. Lornety biegły i krzyżowały się we wszystkich kierunkach, a szczególnie zwracały się ku lożom cesarskim. I ja rzuciłem okiem w tę stronę, mimowolnie oczekując, iż jakaś interesująca postać wychyli się z płócien, lecz wiesz, co ujrzałem?... parę burżujów typowych, rozpierających się w fotelach; po chwili cała loża zaczęła się wypełniać publicznością tego samego pokroju; widocznie rozparcelowano lożę, ażeby ją uprzystępnić szerokim warstwom. Przyznam ci się, że mimo mego przejęcia się republikańską ideą, doznałem jakiegoś przykrego uczucia. Nie dziw się i nie potępiaj mnie. Wiesz przecież, że wolę patrzeć na piękną arystokratyczną kobietę, niż na opasłego burżuja. Powiodłem okiem po sali: uderzył mnie ten sam szary, bezbarwny ton. Signum temporis...

JOHANN STRAUSS - PORTRET Z ROKU 1896

ZEMSTA NIETOPERZA

Jan Strauss i jego *Zemsta*

Cóż to było za wspaniałe miasto, ten Wiedeń ubiegłego stulecia! Najbardziej roztańczone miasto świata; ówczesny Wiedeń posiadał ponad sto wielkich sal balowych, w tym kilka o legendarnym przepychu i legendarnej piękności, a dawne wiedeńskie kroniki informowały o karnawałowych wieczorach, podczas których jedna czwarta mieszkańców miasta szalała na parkietach. A ta jedna czwarta oznaczała około 50 tysięcy osób! Nic więc dziwnego, że rytm życia w Wiedniu wyznaczały wtedy walce i polki Straussów. Dynastię Straussów zapoczątkował Strauss ojciec, a kontynuowali jego trzej synowie: Jan II, Józef i Edward. Jeżeli za początek ery Straussów przyjąć rok 1825, rok debiutu Straussa ojca z własną orkiestrą, to przetrwała ta era trzy ćwierćwiecza: do roku 1901, kiedy to już po śmierci ojca i starszych braci, Edward, ostatni ze sławnego rodzeństwa, rozwiązał Straussowską orkiestrę, instrumenty oddał do lombardu i podjął szaleńczą decyzję ... spalenia wszystkich aranżacji Straussowskiego zespołu. Całe sterty nut załadował na dwa wozy, przewiózł do fabryki pieców kaflowych przy Mariahilferstrasse i kazał wrzucić do ognia, a sam siedział i patrzył, czy jego polecenie jest dokładnie wykonywane, czy żadnej kartki nie ominęły płomienie. Stąd też, my dzisiaj nie wiemy jak właściwie Straussowie instrumentowali swoje utwory, na czym polegała magiczna moc ich orkiestry porywającej tłumy wiedeńczyków, niemniej, to co przetrwało płomienie: publikowane fortepianówki czy orkiestrówki, wystarczają, by twórczość Straussów - w takich czy innych adaptacjach i opracowaniach, cieszyła nasze uszy. Szczególnie twórczość najsławniejszego z nich: Jana Straussa syna. Urodził się 25 października 1825 roku. Gdy miał niespełna dziewiętnaście lat, 15 października 1844 zadebiutował z własnym zespołem, wywołując tym, niestety, ostry konflikt między nim a ojcem, który od początku przeciwny był jego nauce muzyki, a już absolutnie nie mógł pogodzić się z faktem, że oto Wiedeń miał teraz dwóch Straussów, nie jednego, że we własnej rodzinie wyrosła mu groźna konkurencja. Tym rodzinnym konfliktem interesował się i przejmował cały Wiedeń, ale - nie trwało to długo: pięć lat później, we wrześniu 1849 zmarł Strauss-ojciec. Syn przejął po ojcu dziedzictwo, połączył jego i swój zespół w jedną, dużą i świetną orkiestrę stając się - jak niegdyś ojciec - nie kwestionowanym

JOHANN STRAUSS rys. KARL VON STUR

BAL DWORSKI W SALI REDUTOWEJ

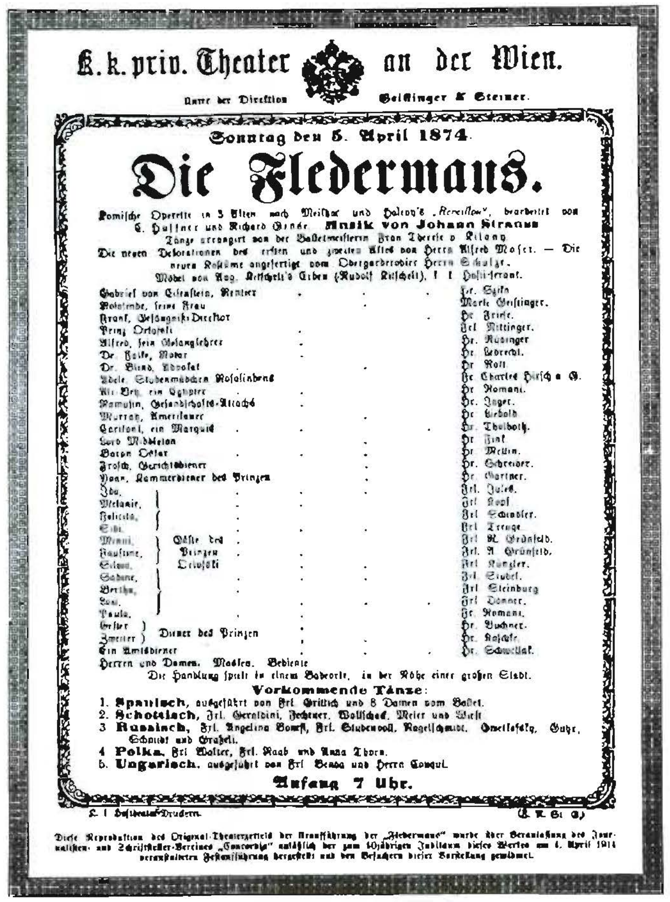
PORZĄDEK TAŃCÓW GRANYCH NA BALU PRZEZ ORKIESTRĘ JOHANNA STRAUSSA

królem wiedeńskiego walca. Nie tylko walca, także polek, kadryli, wszystkich tych tańców jakie ukochali wiedeńczycy. Nigdy przedtem nie słyszeli piękniejszych melodii, nigdy dowcipniejszych polek, aczkolwiek do tych najsłynniejszych, które i dziś ustawicznie powracają do nas w coraz to nowych nagraniach, Jan Strauss dojrzewał jeszcze przez parę lat. „Tritsch-Tratsch" powstała dopiero w roku 1858, polka „Myśliwska" – rok później, żart muzyczny „Perpetuum mobile" w 1861, „Nad pięknym modrym Dunajem" i „Życie artysty" w 1867, „Opowieści lasku wiedeńskiego" w 1868, „Wino, kobieta i śpiew" w 1869, „Wiedeńska krew" w 1872, „Róże Południa" w 1880, „Odgłosy wiosny" w 1883, „Walc cesarski" w 1889...

JOHANN STRAUSS - PORTRET Z ROKU 1874

Operetką zajął się stosunkowo późno – mając 45 lat – i uczynił to z dużą niechęcią. W stronę teatru popchnęły go ambicje jego pierwszej żony, Jetty Trefz; to ona marzyła zawsze o tym, by wydobyć męża z zadymionych lokali tanecznych i wprowadzić do grona twórców muzyki poważniejszej. Wierzyła, że Strauss może i w teatrze zdobyć sławę, i wiedziała, że kłopotów z dostaniem się jego utworów na afisz nie będzie żadnych - przeciwnie, dyrektorzy wyczekiwali ich z utęsknieniem, bowiem popularność Straussów wśród wiedeńczyków z góry zapewniała olbrzymie zainteresowanie każdym jego utworem. Na przeszkodzie stał jedynie opór Jana Straussa; nigdy przedtem nie komponował większych utworów wokalnych, bał się po prostu, że sobie z tym nie poradzi. Ostatecznie jednak, za namową żony, w maju 1870 roku podpisał kontrakt z dyrekcją Theater an der Wien i, chcąc nie chcąc, zabrał się do pracy. Pierwszą jego operetką był „Indygo", następną – dwa lata później – „Karnawał w Rzymie". Choć stanowiły swoistą sensację w życiu kulturalnym Wiednia, to zarówno muzyka, jak i przede wszystkim libretta nie kwalifikowały ich do miana znaczących pozycji operetkowego gatunku; dzisiaj oba te utwory wznawia się bardzo, bardzo rzadko, a jeśli już, to raczej na zasadzie ciekawostki, niż dla ich rzeczywistych wartości artystycznych. Dopiero w trzecim utworze dla sceny Strauss zabłysnął niezwykłym talentem, tworząc jedno z największych arcydzieł nie tylko w swojej karierze, lecz w całych dziejach operetki. Tym trzecim była „Zemsta nietoperza". Napisał „Zemstę" błyskawicznie, w ciągu czterdziestu dwóch dni, natomiast droga jaką przebył sam temat nim dotarł do jego rąk była znacznie dłuższa i mocno skomplikowana. Pierwowzorem libretta stała się komedia librecistów Offenbacha, Meilhaca

i Halevy'ego „Reveillon" („Wieczór Sylwestrowy"). Grano ją z ogromnym powodzeniem w Paryżu, toteż dyrektor Steiner z Theater an der Wien „w ciemno" zakupił do niej prawa, ale gdy później przeczytał komedię, doszedł do wniosku, że jest to wierna adaptacja berlińskiej sztuki sprzed kilkunastu lat: „Das Gefangnis" („Więzienie"), poczuł się oszukany i przestał się nią interesować. Po jakimś czasie stwierdził jednak, że powinien jakoś wycofać zainwestowane pieniądze i chytrze podrzcił komedię konkurencji, czyli dyrektorowi Jaunerowi z Carl -Theater. Ten kazał ją przetłumaczyć, lecz również uznał, że w Wiedniu nie będzie miała powodzenia i zwrócił tekst Steinerowi. Dopiero wtedy, by ostatecznie coś z tym fantem zrobić, postanowiono przerobić komedię na libretto i oddać Straussowi...


K. k. priv. Theater an der Wien.
Unter der Direktion Geistinger & Steiner.
Sonntag den 5. April 1874.
Die Fledermaus.
Komische Operette in 3 Akten nach Meilhac und Halévy's „Reveillon", bearbeitet von C. Haffner und Richard Genée. Musik von Johann Strauss.
Tänze arrangirt von der Balletmeisterin Frau Therese v. Rilang.
Die neuen Dekorationen des ersten und zweiten Aktes von Herrn Alfred Moser. — Die neuen Kostüme angefertigt vom Obergarderobier Herrn Schulze.
Möbel von Aug. Kitschelt's Erben (Rudolf Kitschelt), k. k. Hoflieferant.

Gabriel von Eisenstein, Rentier — Hr. Szika
Rosalinde, seine Frau — Marie Geistinger
Frank, Gefängniß-Direktor — Hr. Friese
Prinz Orlofsky — Frl. Nittinger
Alfred, sein Gesanglehrer — Hr. Rüdinger
Dr. Falke, Notar — Hr. Lebrecht
Dr. Blind, Advokat — Hr. Rott
Adele, Stubenmädchen Rosalindens — Fr. Charlotte Hirsch a. G.
Ali Bey, ein Egypter — Hr. Romani
Ramusin, Gesandtschafts-Attaché — Hr. Jäger
Murray, Amerikaner — Hr. Liebold
Cariconi, ein Marquis — Hr. Thalboth
Lord Middleton — Hr. Fink
Baron Oskar — Hr. Mellin
Frosch, Gerichtsdiener — Hr. Schreiber
Ivan, Kammerdiener des Prinzen — Hr. Gartner
Ida, Melanie, Felicita, Sidi, Minni, Faustine, Silvia, Sabine, Bertha, Lori, Paula — Gäste des Prinzen Orlofsky — Frl. Jules, Frl. Kopf, Frl. Schindler, Frl. Trenge, Frl. M. Grünfeld, Frl. A. Grünfeld, Frl. Kungler, Frl. Stubel, Frl. Steinburg, Frl. Donner, Fr. Romani
Erster, Zweiter — Diener des Prinzen — Hr. Buchner, Hr. Kaschke
Ein Amtsdiener — Hr. Schwellak
Herren und Damen. Masken. Bediente.
Die Handlung spielt in einem Badeorte, in der Nähe einer großen Stadt.

Vorkommende Tänze:
1. Spanisch, ausgeführt von Frl. Grillich und 8 Damen vom Ballet.
2. Schottisch, Frl. Geraldini, Fechner, Wollschek, Meier und Weiß.
3. Russisch, Frl. Angelina Bomst, Frl. Stubenvoll, Nagelschmidt, Omelstetzky, Guhr, Schmidt und Grabeli.
4. Polka, Frl. Walter, Frl. Raab und Anna Thorn.
5. Ungarisch, ausgeführt von Frl. Benda und Herrn Conqui.

Anfang 7 Uhr.

K. k. Hoftheater-Druckerei.

Diese Reproduktion des Original-Theaterzettels der Uraufführung der „Fledermaus" wurde über Veranlassung des Journalisten- und Schriftsteller-Vereines „Concordia" anläßlich der zum 40jährigen Jubiläum dieses Werkes am 4. April 1914 veranstalteten Festaufführung hergestellt und den Besuchern dieser Vorstellung gewidmet.

AFISZ Z PRAPREMIERY "ZEMSTY NIETOPERZA" - WIEDEŃ, 5 IV 1874

Premiera odbyła się w niedzielę wielkanocną, 5 kwietnia 1874 i zakończyła sukcesem, choć bynajmniej nie tak dużym jak można by sobie to - znając późniejszą karierę dzieła - wyobrażać. Publiczność była na ogół zachwycona, ale opinie krytyków bardzo się między sobą różniły, przy czym niestety ci najbardziej wpływowi stawiali „Zemście" najwięcej zarzutów. Sam teatr też zresztą nie pomógł, a raczej zaszkodził operetce: po 11 dniach zdjęto ją z afisza, by zwolnić salę na zaplanowane już wcześniej gościnne występy Adeliny Patti w operze Verdiego i wprawdzie później „Zemsta" powróciła na scenę jednakże i dyrekcja i publiczność straciły już dla niej to zainteresowanie jakie cechuje okres premierowy. Nie przyniosła więc ta „Zemsta" - przynajmniej początkowo - radości swemu twórcy, zwłaszcza, że wkrótce po premierze rozpętano przeciw niemu kampanię oszczerstw w wiedeńskiej prasie, sugerując, że to nie Jan skomponował „Zemstę nietoperza", lecz tylko opracował ją z nut znalezionych w szufladach Józefa, po jego śmierci. Oszczercza kampania była tym bardziej przykra, że uczestniczył w niej najmłodszy z braci Straussów, zawsze zawistny wobec Jana, Edward.

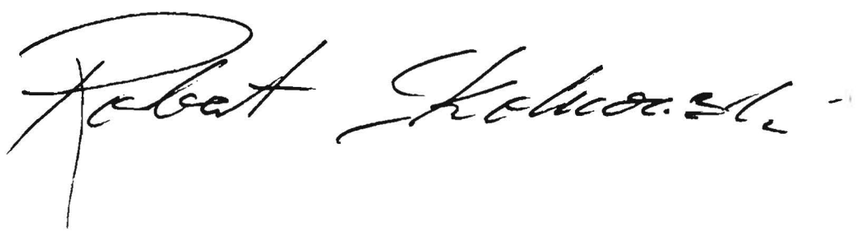
Na szczęście, jak dziś wiemy, ani krytycy ani oszczercy nie przekreślili kariery „Zemsty nietoperza", która zresztą w innych miastach (choćby w Berlinie), od samych początków podobała się i oceniana była znacznie lepiej niż w Wiedniu, odnosząc prawdziwie wielkie sukcesy. Co ciekawe, następna sławna, a już dziewiąta z kolei operetka Straussa: „Noc w Wenecji" przeżyła sytuację dokładnie odwrotną: premiera berlińska zakończyła się niemalże klęską, natomiast późniejsza o parę tygodni premiera wiedeńska odniosła triumfalny sukces! Jednogłośnie za arcydzieło, od razu, już w premierowy wieczór uznany został jedynie „Baron cygański", wystawiony w Theater an der Wien w przeddzień uroczyście obchodzonych sześćdziesiątych urodzin Straussa. Początkowo Strauss zamierzał napisać operę, lecz różne okoliczności sprawiły, że i on dostał się ostatecznie na scenę operetkową. Choć później...

ZEMSTA NIETOPERZA W METROPOLITAN OPERA - 1952 ROK

Później „Baron cygański" , a przede wszystkim „Zemsta nietoperza" niejednokrotnie trafiały i trafiają nadal na najdostojniejsze sceny operowe świata. W okresie karnawału „Zemsta" bywa bardzo częstym gościem w wiedeńskiej Staatsoper, w nowojorskiej Metropolitan, londyńskiej Covent Garden, czy choćby w warszawskim Teatrze Wielkim. Występują w niej, i nagrywają ją najwybitniejsi artyści; bodaj jej najsłynniejszego nagrania dokonał przed laty Herbert von Karajan z Wiedeńskimi Filharmonikami, na bal u księcia Orloffsky'ego wprowadzając same znakomitości śpiewające popisowe arie czy przeboje, m.in. Renatę Tebaldi, Birgit Nilsson, Joan Sutherland, Leontynę Price, Maria del Monaco i innych. To zapraszanie wielkich gwiazd i włączanie ich występów w atrakcje balu w II akcie stało się od tego czasu piękną i często stosowaną tradycją na wielkich scenach światach. Bo też jest ten utwór tego wart. Muzyka Jana Straussa osiągnęła w nim szczyty melodyjności, lekkości i wdzięku; niejednokrotnie nazywa się ją jednym wielkim tańcem i jest to chyba określenie bardzo trafne. Jest to przy tym muzyka ogromnie „wiedeńska", oddychająca atmosferą tamtych salonów, tamtych balów, a jak wspomniałem na wstępie - z balów słynął ówczesny Wiedeń. Słynie zresztą do dziś, bo choć nie grywa już na nich orkiestra Straussów, to przecież rozbrzmiewa na nich Straussowska muzyka. Strauss odszedł z poprzednim stuleciem: zmarł 3 czerwca 1899. Ale nasze stulecie o nim nie zapomniało, i myślę, że następne również będzie tańczyć jego walce i chodzić na jego operetki, bo prawdopodobnie nikt już bardziej melodyjnych i piękniejszych, nie skomponuje...

Lucjan Kydryński

FOT. E. GRABOWSKA



ROBERT SKOLMOWSKI

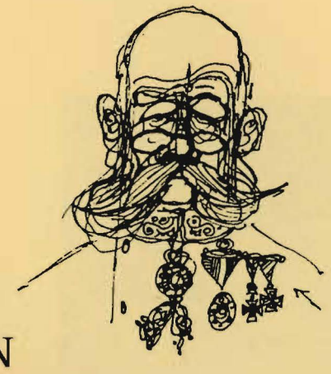
reżyser

Urodził się w 1957 roku w Łodzi. Ukończył wydział lalkarski (1981) oraz reżyserii dramatu PWST w Krakowie w 1988 roku. Od 1982 roku prowadzi działalność dydaktyczną - wykładał w Studio Teatralnym w Będzinie, w Akademii Muzycznej w Poznaniu i Wrocławiu, a także w PWST we Wrocławiu. Jest znany jako twórca audycji radiowej w *Radio Merkury „Muzyka z płyt, których nie ma...”*.Zrealizował również w 1991 roku film telewizyjny w ośrodku TV Poznań *A miał być musical...* według własnego scenariusza. W latach 1989 - 1992 był reżyserem Teatru Wielkiego w Poznaniu. Jest realizatorem wielu spektakli muzycznych takich jak: *Rigoletto, Otello, Falstaff* i *Moc przeznaczenia* G. Verdiego, *Dyrektor teatru* i *Bastien i Bastienne* W. A. Mozarta, *Klonowi bracia* K. Meyera, *Il mondo della Luna* J. Haydna (w Schouwburg-Teater w Rotterdamie) oraz *Il turco in Italia* G. Rossiniego, *Dziecko i czary* M. Ravela, *Opowieści Hoffmanna* J. Offenbacha i *Małego kominiarczyka* B. Brittena. Reżyserował także spektakle oparte na własnych scenariuszach: *Il Maestro Finito, Próbując Straszny Dwór* czy *Kto chciał porwać Eurydykę.*

FOT. E. GRABOWSKA

MAREK BRAUN

ZEMSTA NIETOPERZA



MAREK BRAUN

scenograf

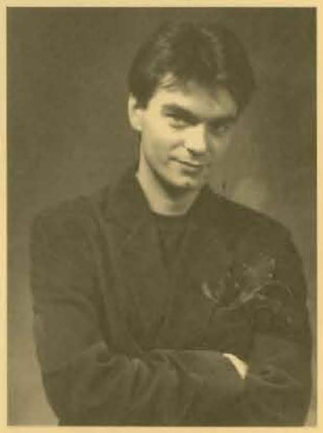
Urodził się w Krakowie; tam też ukończył Wydział Architektury Wnętrz oraz scenografię w Akademii Sztuk Pięknych. Jest uczniem Lidii i Jerzego Skarżyńskich, Wojciecha Krakowskiego i Kazimierza Wiśniaka. Najczęściej pracuje w teatrach Poznania, Łodzi, Krakowa, gdzie zrealizował kilkadziesiąt scenografii. Od 1992 roku współpracuje z Teatrem Wybrzeże: jest autorem oprawy plastycznej do słynnego już spektaklu *Biesy* F. Dostojewskiego. Obecnie pracuje nad *Poskromieniem złośnicy* Szekspira w reżyserii Anny Polony na sopockiej scenie Teatru Wybrzeże. *Zemsta nietoperza* jest kolejną realizacją muzyczną, przy której współpracuje z Robertem Skolmowskim. Wcześniej przygotowali wspólnie *Klonowych braci* K. Meyera, *Moc przeznaczenia* G. Verdiego oraz *Turka w Italii* Rossiniego.

RYSZARD MINKIEWICZ

MACIEJ DUNAL

GRAŻYNA DREJSKA

ANDRZEJ ŚLEDŹ



EDMUND JABŁOŃSKI

JAGNA
JĘDRZYŃSKA

KATARZYNA
CHAŁASIŃSKA

EWA
GIERLIŃSKA

ZDZISŁAW
TYGIELSKI

KRZYSZTOF KOLBA

DARIUSZ WÓJCIK

adres teatru:
81-372 Gdynia,
Plac Grunwaldzki 1
fax: (058) 203347
tlx: 054455 tm gdy tel: 200105
(sekretariat),
209521 (centrala)

dyrektor naczelny:
MAREK KRASZEWSKI
dyrektor artystyczny:
JERZY GRUZA
kierownik muzyczny:
WIESŁAW SUCHOPLES
kierownik literacki:
MAGDA ŻUROWSKA
kierownik zespołu wokalnego:
DOROTA MILCZAREK-STRONIAS
p.o. kierownika baletu:
ANDRZEJ CENDROWSKI
marketing i reklama:
KRZYSZTOF JEDZINIAK
impresariat:
KRZYSZTOF OKOŃ

pion techniczny

mistrz sceny:
MIROSŁAW NIEBODAJEW
kierownik sekcji oświetlenia:
PIOTR KUCHTA
kierownik sekcji akustycznej:
MAREK PIOTROWSKI
kierownik rekwizytorni:
JACEK BIGUS
kierownik pracowni perukarsko-fryzjerskiej:
ELŻBIETA RADOSZ
charakteryzator:
BEATA MATUSZCZAK
starsza garderobiana:
EWA URBAŃSKA
kierownicy pracowni technicznych:
SYLWIA BOBROWSKA
KRYSTYNA JASIŃSKA
KRYSTYNA PAPROCKA
MARIUSZ CABAN
SERGIUSZ KISZYCKI
EDMUND MERCHEL
HENRYK OLBROMSKI
STANISŁAW WCISŁO
JÓZEF LEWAŃCZYK
JÓZEF BARANOWSKI

autorzy programu:

redakcja i opracowanie literackie:
MAGDA ŻUROWSKA
SŁAWA ZIARKOWSKA-JACHER

opracowanie graficzne:
ANDRZEJ BORKOWSKI

zdjęcia aktorów:
EWA GRABOWSKA-SADŁOWSKA

materiały do programu:
MARZENA NOWOSIELSKA
TOMASZ MALCZEWSKI

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW
tel. 21-60-24, 21-60-25
21-78-16, 20-95-21 w.222

W REPERTUARZE

duża scena

WEST SIDE STORY
SKRZYPEK NA DACHU
LES MISERABLES
ŻOŁNIERZ KRÓLOWEJ MADAGASKARU
CZŁOWIEK Z LA MANCZY
SMURFOWISKO CZYLI GARGAMEL
ZŁAPANY
SPOTKANIE Z MAŁYM KSIĘCIEM

mała scena

NIE PŁACZ KIEDY ODJADĘ
LOVE STORY
MAGICZNA MIŁOSNA PODRÓŻ

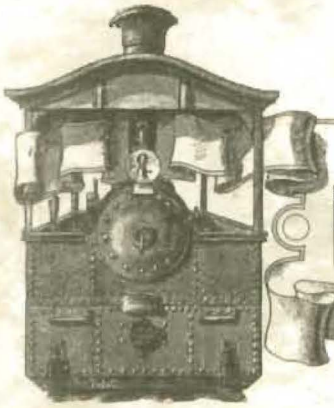
w przygotowaniu

KERNALIA
reż. Marta Stebnicka
premiera 3 kwietnia 1993

W programie wykorzystano rysunki:
W. Żeller Żellenberg

skład i druk :

HEVEA s.c., Gdynia, tel. 27 04 72
marzec 1993, 5000 szt.



TEATR MUZYCZNY ®
W GDYNI
im. Danuty Baduszkowej