

Johann Strauss
ZEMSTA NIETOPERZA

Teatr Wielki · POZNAŃ 1993



Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu

Johann Strauss

ZEMSTA NIETOPERZA

Premiera 29 maja 1993 roku



1929 r. — „Zemsta” Maxa Reinhardta (Deutsches Theater, Berlin) okrzyknięta została najbardziej niezwykłą w historii inscenizacji tej opery. Świat przyjął ją jednak z równoczesnym westchnieniem ulgi, znużony mocno już wówczas wyblakłymi adaptacjami operetkowymi. Reinhardt posłużył się nowym opracowaniem tekstu (powierzając je Rösslerowi i Schifferowi); aranżacji muzycznej podjął się Erich Wolfgang Korngold, kierownik muzyczny przedstawienia.

Ideą inscenizacji Reinhardta było harmonijne współistnienie słowa z tańcem; zespół wykonawców stanowili śpiewacy oraz doskonali recytatorzy prezentujący tekst z wyjątkową precyzją rytmiczną. Fragmenty muzyczne ilustrowane były przez pantomimiczne wstawki, dialogom towarzyszyły wyjątki z najznakomitszych utworów Straussa grane przez Korngolda na fortepianie.

W Polsce pierwszy sięgnął po wersję Reinhardta Aleksander Zelwerowicz prezentując w 1932 roku na scenie warszawskiego Teatru Polskiego błyskotliwą i wyborną „Zemstę” z Eugeniuszem Bodo w roli Eisensteina. Tekst literacki wyśmienicie opracował na tę okazję Julian Tuwim, scenografię Stanisław Śliwiński. Kierownictwo muzyczne sprawował Zdzisław Górczyński.

Niniejsza inscenizacja nawiązuje bezpośrednio do berlińskiej wersji z 1929 roku; „rozbierany” duet Rozalindy i Adeli z I aktu opatrzony został przez Korngolda muzyką zaczerpniętą z późniejszej opery Straussa „Ritter Pázmán”.

Za co kochamy nietoperze?

Trudno uwierzyć: *Zemsta nietoperza* będzie niedługo obchodzić swe sto dziesiąte urodziny! A przecież nie ma w niej nic z dzieła klasycznego: wydaje się być nieustannie młoda, świeża, atrakcyjna, jak gdyby jej premiera odbyła się dopiero wczoraj.

Jest chyba kilka przyczyn niewiarygodnej żywotności tego genialnego arcydzieła. Po pierwsze — muzyka: czarująca, melodyjna, różnobarwna, żywa i sentymentalna, po prostu przepelnia całe przedstawienie. A przy tym zadziwiające, jak wspaniale wypełnia ona swe teatralne zadania: cała wielka scena na balu w drugim akcie sterowana jest dyskretnie, ale stanowczo przez rytm walca... Ale też i uroczy szampański galop w tejsze scenie, czy nieco offenbachowski (bo tylko ten francuski mistrz umiał tak muzykalnie ironizować) tercet obu pań, damy i pokojówki, w towarzystwie głównego bohatera z aktu pierwszego...

Żeby powiedzieć prawdę, nie ma w *Nietoperzu* ani jednego słabego miejsca, ani jednej dłużącej się chwili: od początku do końca płyną w strumieniu muzycznych pomysłów, melodyjnego uroku i rytmicznej pikanterii. Wszystko kapie się w szampanie; trzeba tylko sięgnąć po kieliszek.

Po drugie — wyjątkowa atrakcyjność sceniczna. Prawdę powiedziawszy, operetka, w przeciwieństwie do poważnej opery, jest teatrem doprawdy bliskim życiu, chociaż często traktuje dane historyczne z dezynwolturą i swobodą, a przy tym raczej tak kształtuje akcję, by doprowadzić do szczęśliwego zakończenia. Jej urodą jest jednak to, że zajmuje się codziennymi sprawami, a jej bohaterami są najczęściej dosyć zwykli ludzie. Ktoś się zakochał, ktoś kogoś nie chce kochać, ktoś kogoś zdradził, ktoś coś zarobił, a ktoś inny stracił, ktoś się awanturuje, ktoś błądzuje, jeszcze ktoś inny właśnie się upił — proszę: oto są typowe problemy prosto z operetkowej sceny. Jeśli spojrzeć z tego punktu widzenia na *Zemstę nietoperza*, to cała akcja da się skreślić w jednym zdaniu: pewien sympatyczny pan wyciął kiedyś dosyć brzydki dowcip swemu przyjacielowi, a ten właśnie zamierza mu odpłacić pięknym za nadobne — to wszystko! Że co, że to za mało na libretto? No to przyjrzyjcie się tylko, co z takiego materiału potrafili zrobić paryscy i wiedeńscy fachowcy!

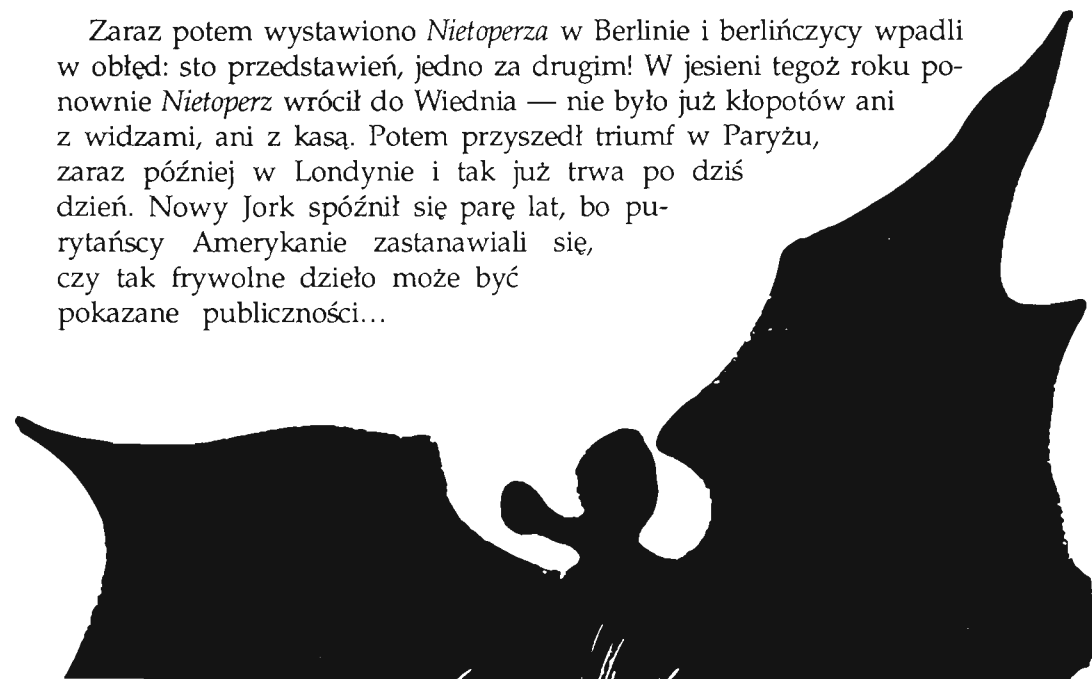
A jeszcze tylko popatrzymy, jacy to bohaterowie występują na scenie: zamożny elegant żyjący z własnych funduszy; jego niedopieczona i tęskniąca do rozrywek małżonka; jej amant, pełen samouwielbienia śpiewak; tęskniąca za dostatkami i karierą pokojówka; adwokat — jąkała; rosyjski książę z kieszeniami wypchanymi złotem; wiecznie nietrzeźwy dozorca aresztu — a to jeszcze wcale nie wszyscy! — czyż to jednak nie prawie pełna panorama społeczna?

Mamy zatem piękny pomysł teatralny (prościutki, prawda?), a do tego postaci niczym z galerii portretów. Trzeba jeszcze mistrzów specjalizujących się w motaniu scenicznych wątków, takich, którym proste lecz pomysłowe wierszyki łatwo spływają spod pióra a także kompozytora będącego po prostu geniuszem w swym rodzaju i oto mamy rezultat: *Zemsta nietoperza* — do dziś nie napisano lepszej operetki, choć wielu bardzo się starało!

Kompozytor *Zemsty* Jan Strauss (syn) — by rzec prawdę — wcale nie miał ochoty jej napisać. W ogóle lubił pisać tylko walce i inne utwory na orkiestrę, które przyniosły mu olbrzymią sławę, dochody i popularność (sami Wagner i Brahms mówili mu, że jest mistrzem), ale po prostu *nie czuł* literackiego tekstu, słowa go kępowały. Próbował już sceny (dwie operetki: *Indygo* i *Karnawał Rzymski*) i nic dobrego z tego nie wyszło. Równocześnie jednak złościły go nieco nieustanne triumfy Offenbacha, a i żona kładła mu w ucho, że przecież wcale nie jest gorszy, trzeba tylko, by się dobrze przyłożył, a na pewno... Wreszcie również i przyjaciel dołożył swą rękę: Max Steiner, dyrektor Theater an der Wien, nabył prawa do sztuki Meilhaca i Halévy'ego *Le Réveillon* (*Gwiazdka*), która miała wielki sukces w Paryżu (podobno zresztą i ta sztuka była trawestacją wcześniejszej niemieckiej komedii Roderyka Benedixa z 1850 r. pt. *W areszcie*). Wiedeński librecista Carl Haffner podjął się przeróbki, ale po pewnym czasie pracę przejął inny literat Richard Genée: przeniósł akcję do Wiednia i zrezygnował z wigilijnej nocy, umieszczając akcję po prostu w karnawale. Libretto udało się nad podziw! I co się miało stać, stało się natychmiast: Strauss — zafascynowany tekstem — zamknął się w swym domu w Hitzingu i pracował bez przerwy przez 43 dni. Był tak zajęty, że prawie nie chciał jeść!

A jaki efekt? Początek nie wyglądał różowo: pierwsze przedstawienie w Theater an der Wien, w dniu 5 kwietnia 1874 roku okazało się raczej słabym sukcesem, mimo iż obsadzono m.in. bardzo popularną Marię Geistinger, a dyrygował sam kompozytor. Publiczności starczyło na 16 przedstawień... Złośliwy, jak zwykle, krytyk Edward Hanslick (sam Wagner trząsał się przed nim ze strachu) napisał, że cała rzecz wydaje mu się muzycznie banalna... Akurat!

Zaraz potem wystawiono *Nietoperza* w Berlinie i berlińczycy wpadli w obłęd: sto przedstawień, jedno za drugim! W jesieni tegoż roku ponownie *Nietoperz* wrócił do Wiednia — nie było już kłopotów ani z widzami, ani z kasą. Potem przyszedł triumf w Paryżu, zaraz później w Londynie i tak już trwa po dziś dzień. Nowy Jork spóźnił się parę lat, bo purytańscy Amerykanie zastanawiali się, czy tak frywolne dzieło może być pokazane publiczności...



Nie ma się czemu dziwić: Helmut von Moltke, pruski generał i szef cesarskiego sztabu, po obejrzeniu przedstawienia nazwał je *skandaliczną francuską sztuczką*. A w 1894 roku sam Gustaw Mahler, dzisiaj (słusznie) stawiany na piedestał kompozytor i odkrywca nowych dróg w muzyce, wystawił, i co więcej, sam dyrygował *Nietoperzem* najprzód w Hamburgu a potem w Wiedeńskiej Operze Cesarskiej (Bogdan Pocij w swej znakomitej książce o wielkim kompozytorze wcale o tym nie wspomina, co świetnie rozumiemy), a przedstawienie uzyskało europejską sławę. Potem już największe i najbardziej renomowane teatry operowe na świecie chętnie sięgały po uroczego Straussa; przy tym *Zemsta nietoperza* przyciągała najwspanialszych śpiewaków operowej sceny, którzy zawsze byli gotowi podjąć wyzwanie: czy potrafię to zaśpiewać, czy umiem fruwać po scenie? A byli to mistrzowie nad mistrzami: Marcelina Sembrich-Kochańska, Lotte Lehmann, Elisabeth Schumann, Set Svanholm, Ljuba Welitch, Elisabeth Schwarzkopf, Nicolai Gedda, Dietrich Fischer-Diskau — by wymienić tylko niektórych. A i wielcy kapelmistrzowie, m.in. Ryszard Strauss (tak, tak!), Bruno Walter, Clemens Krauss, Herbert von Karajan, Carlos Kleiber, a nawet specjalista od dostojnego baroku Nicolaus Harnoncourt, wpiśywali się na listę dyrygentów *Nietoperza* i możemy przy tym złośliwie zauważyć, że nawet największym zdarzało się mieć z nim kłopoty.

Bo tak naprawdę *Nietoperza* nie dyryguje się ręką: komu nie płynie gorąca krew w żyłach, komu chociaż raz nie zaszumił szampan w głowie, kto nigdy nie wymykał się chyłkiem z domu na balowe szaleństwo, żeby był nawet najlepszym i najlepiej wykształconym muzykiem i tak nie zrozumie, o co tu chodzi. Bo to jest muzyka przede wszystkim dla tych, którzy mają gorące serca.



Wymknij się dziś na bal
Nie iść tam wielki żal.
Zamiast w domu się zanudzać,
Jęczeć, wzdychać, chandrę wzbudzać
Musisz życiem cieszyć się,
Dawać rozkosz i ją brać.

Tancerczki jak ze snu:
Usta, nóżki i coś jeszcze,
chwycą ciebie w żądzy kleszcze,
Tańcem szepczą: *weź mnie tu...*
Będziesz, uwierz, niczym bóg!

Przy dźwiękach upojnych jak syreni śpiew
Kobiety wzdychają, ty mruczysz jak lew.
Namiętnie wypieści cię taka noc,
Całego wypełni cię życia moc,
Aresztu upiory prysną, niczym szkło!
Nie chcesz trupem być, więc zabaw się! Pojmujesz to?

Pojmuję już, lecz żonę mą nie wykołujesz...

Na pożegnanie ją pocałujesz
I szepnij: *śpij, puszysta kotko*.

Nie, nie — *myszeńko* — powiem jej,
Puszysta myszko.

Mysz puszysta? Bo jak kocur,
Lew, ryś, żbik będziesz wodził rej.
Gdy uśpi ją ból i żal
Ty — zamiast do ciupy — wnet wal
Wraz ze mną na boski ten bal!

(...)

Jak zapierać się? Trzeba mierzyć wzwyż!

Na diabła siedzieć pod miotłą jak mysz.
Jak iść, to już wzwyż!

dr Falke — Eisenstein, duet z I aktu; przekład H. Baranowski

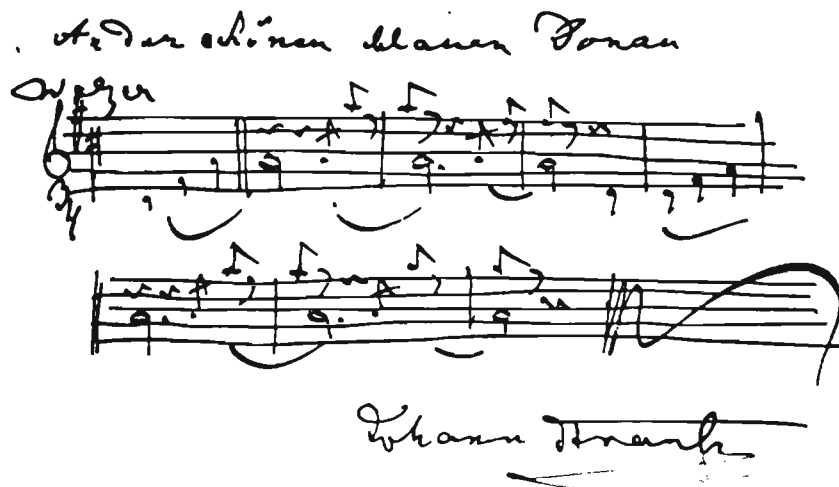
Kilka słów o operetce

Straussowskiego arcydzieła nigdy nie widziałem na scenie i nie znałem dotąd treści jego. „Zemsta nietoperza” — to brzmiało jakoś tajemniczo i romantycznie złowieszczo, a porywające, fragmentami tylko tu i ówdzie słyszane melodie jeszcze większym otaczały tę „operetkę” urokiem i czarodziejstwem. Gdy postanowiliśmy ją wystawić, wydostałem stary przekład sztuki — straszliwy egzemplarz teatralny sprzed kilkudziesięciu lat i — o zgrozo! — nie zrozumiałem z niego treści sztuki, po prostu nie wiedziałem o co chodzi. Dopiero oryginał Meilhaca i Halévy’ego oraz opracowania niemieckie Rösslera i Schiffera odstąpiły mi wdzięk, czar, lekkość i szampańską perliskość tej obłąkanej w śmiechu, walcu i weselości skąpanej hecy.

Muzyka? Tłumacząc „Zemstę nietoperza” na nowo wystuchałem każdej arii ze dwadzieścia razy. Na próbach będę te melodie słyszał jeszcze ze czterdzieści razy, a potem ani jednego wieczoru nie daruję i co dzień będę w teatrze na spektaklu. Bo to doprawdy upaja, porywa, zachwyca.

Kto podejrzewa, że ze względów reklamowych dają upust tym zachwytom — na tego gwizdę... straussowskim walcem.

Julian Tuwim



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, obłany przestodzoną 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 odpowiednie 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. Nawet ją trochę pomęczyć przed śmiercią, żeby wiedziała. Czy to *Hrabina Marica*, czy *Marina Carica*, *Fasquidera* czy *Bajakita*, *Kalia*, *Czardaszka*, *Hinduska*, *Pinduska*, *Dama od Maksyma*, czy odwrotnie — wszędzie, wiecznie to samo: grafy, szampiter, hulba, *miłość*, demoniczne bohaterki, duecik, balecik, gabinecik, wesołe pieśni hulaszczce, od których wieje grozą rozpaczy, szalone momenty dramatyczne, pobudzające do rykliwego śmiechu, dwie pary zakochane, śmiertelnie dowcipny komik, boskie nieporozumienia (np. ojciec nie poznaje własnej córki, gdy włożyła nowe rękawiczki; całująca się para nie spostrzega wchodzącego do pokoju pułku ciężkiej artylerii itd.), dyplomatyczne powikłania bałkańskie, maharadza w Paryżu (ażeby cię tam pierwsze auto przejechało!) — oto mniej więcej zawartość przeciętnej operetki.

Bohaterka każdej z tych bzdur posiada przedziwną właściwość: przebiera się przeciętnie 15 razy. Więc w akcie pierwszym nosi najpierw skromny strój domowy: suknia ze srebrnej lamy, wysadzana brylantami, olbrzymia korona z białych pióropuszków na głowie. Potem wychodzi na chwilę do sąsiedniego pokoju, gdyż hrabia z pokojówką muszą odśpiewać duet o *cudzie miłości*. Wraca. Nosi suknię zieloną. Śpiewa z hrabią i posłańcem, który nadszedł, piosenkę o tym, że w maju drzewa kwitną, natomiast jesienią wędną, tańczy, wychodzi, wraca. Nosi strój gronostajowo-szynszylowy, poprząkany jakimś drogim świństwem. W akcie drugim przebiera się za kwiatciarkę, potem jest naga, wspomina *dzieciństwa słodkie dni, gdy serce hen cicho o szczęściu śni*, rzuca milion franków grajkowi z *Tabarin*, pije szampana, tłucze kieliszek (bo taka jest demoniczna), przebiera się za midinetkę, nogi widać do pępka, śpiewa z księciem Saszą Lejnapiasku o *słodkim raju miłosnych snień, gdy cichej nocy zapada hen cień*, włazi na stół, przebiera się za generała, zeskakuje ze stołu i śpiewa, że wojsko to faktycznie sama radość i *miłości cud pełen złud*. W trzecim akcie hrabina znowu jest w domu, ubrana jest po balowemu, śpiewa z dyrektorem policji śliczną czastuszkę o szampanie, przy czym 45 —

nie wiadomo skąd przybyłych — dziewczek wykonywa za nimi ewolucje z młotkami krokietowymi lub z modelami aeroplanów (takie rzeczy przecież każdy człowiek zawsze ma w domu pod ręką, a co dopiero taka grafini!), potem przychodzi komik, przebrany za wujaszka kochanego Saszy, hrabina wybiega, wraca w węgierskim stroju narodowym i wychodzi za mąż za markiza de Boulogne sur Merde.

Przedziwnie uroczym zjawiskiem w każdej operetce jest tzw. chór. Są to trupy i trupowe we frakach i niebieskich sukienkach. Zanim hrabina zjawi się gdziekolwiek, cała trupa trupów staje półkolem i porykuje sobie:

*Ach, gdzie jest hrabina, ten cud,
Nie widać jej czemu, ach, nas śród?*

Kiedy hrabina wchodzi, chórek zachwyca się nią i patrząc na kapelmistrza oraz wystawiając z gracją lewą rękę na przód, woła:

*Oto hrabina, ach, jakże piękna jest,
Miłości cud we śnie jej sprawił szczęścia chrzest.*

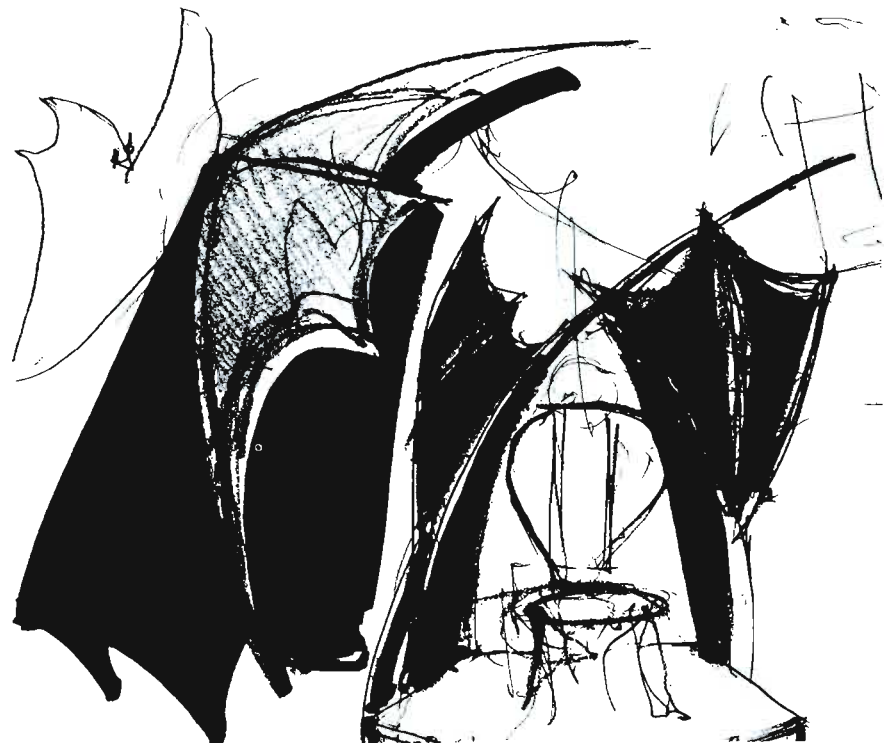
Przed sceną miłosną (Sasza — Hrabina) chóraczy i chóraczki wychodzą, rozprawiając z takim ożywieniem, że dożywotnie ciężkie roboty nie wystarczą na okupienie tego zainteresowania losami bohaterki.

Nieporównany jest w swoim czarze język przekładów operetek. Wiem coś o tym, gdyż sam tłumaczyłem. Zakochany jestem w żywej, prawdziwej, bezpośredniej w wyrazie mowie, lecz tłumacząc operetki, nie mogę się oprzeć pokusie i wykręcam z pasją *szczęścia zdroj w miłości cud*, a to dlatego, że bohaterka ma, jak wiadomo, usta *śładkie jak miód*, do ukochanego zaś mówi: *Skarbie mój*. Wszystko musi się tam rymować, więc co robić? Wielkim szczęściem cieszy się w operetkach słowo *sen*. Dla rymu córka mówi często do ojca *mój śnie*, hrabina prosi lokaja, aby przyniósł szampana *jak we śnie*, kto wyjeżdża *hen*, temu oczywiście spełnia się *śładki sen*, gdzie tylko jakie *znów*, tam bez *snów* ani rusz, jak *ty*, to i *sny*, a zwłaszcza: *Skarbie ty, spełń me sny*. Proste i cudne jest też słóweczko *kras* (dopełniacz liczby mnogiej od rzeczownika *krasa*): *Dziewczę pełne kras, chodźmy w ciemny las, tam szczęście czeka nas* albo: *Kocham cud twych kras, lecz dziś blask szczęścia zgasł*. Słowa tego w przekładach operetkowych nie używam wprawdzie nigdy (przysiągłem sobie na wszystkie świętości!), ale co do *snów* i *zdrojów*, to owszem: *Chłopcze mój, tyś dla mnie szczęścia zdroj — to przecież cudo!* Tę wodę, wypelnioną szczęściem widać jak na dłoni.

O współczesnej muzyce operetkowej nie piszę. Sądzę jednak, że budzi takie samo obrzydzenie w istotnym muzyku, jak libretto — w poecie. Panuje w niej niepodzielna szmira wiedeńsko-berlińska; trafi się czasem ładny *Wiener Waltzer* lub szlagier à la słynny *Józio z Madame Pompadour*, lecz na ogół — austriacka ckliwość, niemiecka *Gemütlichkeit* i międzynarodowa *shimmowatość góra*.

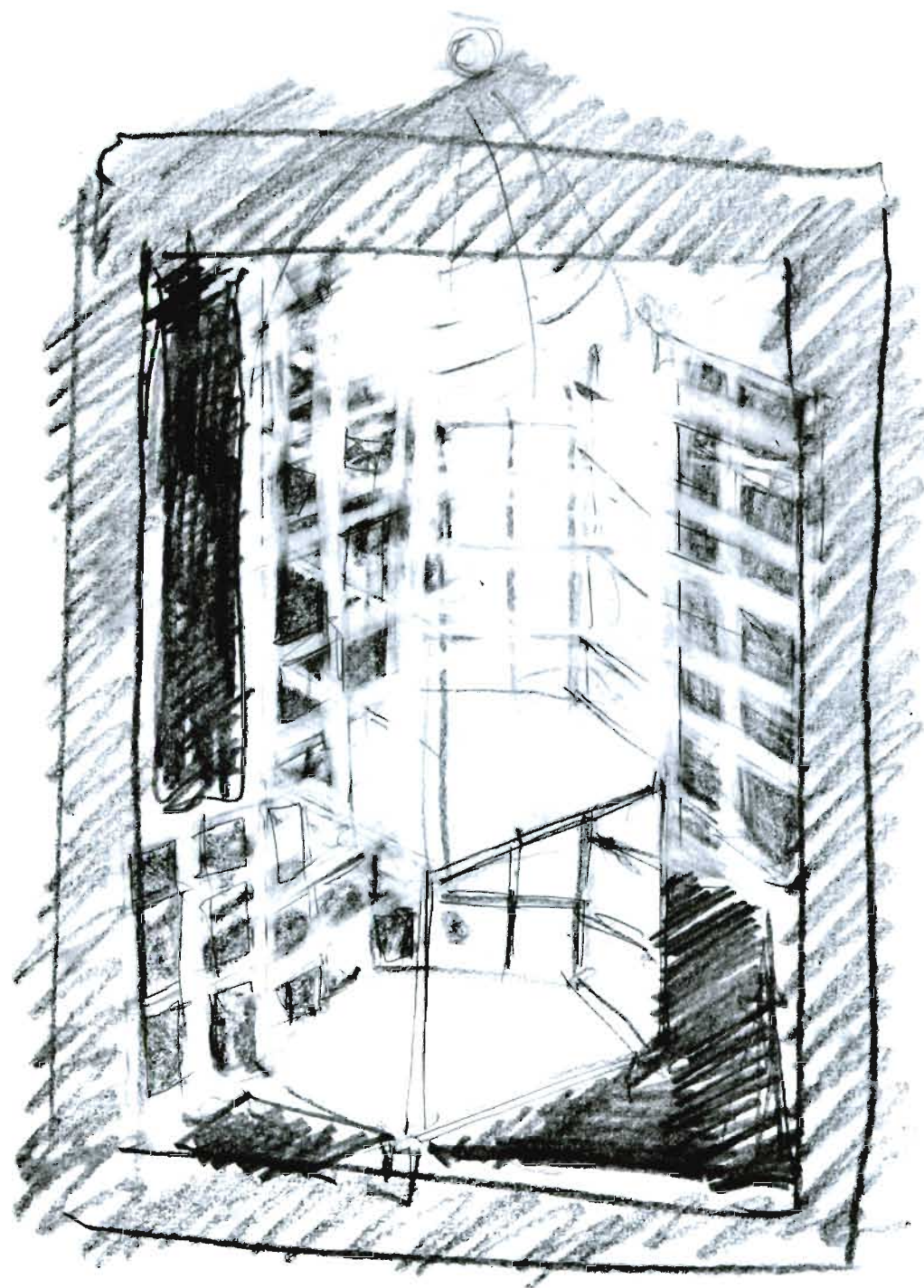
Głupie to widowisko, którego nędzę uwypuklają coraz wspanialsze wystawy i coraz ordynarniejsze *wstawki*, powinno stanowczo ustąpić miejsca komedii muzycznej — bez chórów, hrabiów, *kobietek*, szampana, bez olśniewających toalet primadonn (50% kosztów i powodzenia), bez naddunajsko-czarnogórskiego folkloru i berlińskich kretynizmów (typu: *Schatzi, zeig mir dein Fratzi* czy coś w tym rodzaju). Tę grubą, nudną Niemczurę, tę ubrylantowaną panią Raffke sztuki teatralnej, czas najwyższy odesłać do panopticum!

1924



Operetka czy dramat?

Operetka czy dramat? Nie ma dylematu:
Wolę złą operetkę od złego dramatu.
Z dwojga złego dlatego wolę operetki,
Że wolę złą złotówkę od fałszywej setki.



(...) Zawsze mnie zachwycała forma operetkowa, jedna z najszczęśliwszych, moim zdaniem, jakie wytworzyły się w teatrze. O ile opera jest czymś niemrawym, beznadziejnie wydanym pretensjonalności, o tyle operetka w swym boskim idiotyzmie, w niebiańskiej sklerozie, we wspaniałym uskrzydleniu się swoim za sprawą śpiewu, tańca, gestu, maski, jest dla mnie teatrem doskonałym, doskonale teatralnym.

(...) Zamknąć w operetce pewną pasję, pewien dramat, pewien patos, nie naruszając jej świętej głupoty — oto kłopot niemały!

Witold Gombrowicz, „Operetka” — Komentarz

Jerzy Maksymiuk urodził się w 1936 r. w Grodnie. Studiował w PWSM w Warszawie uzyskując trzy dyplomy: w zakresie gry fortepianowej, kompozycji, dyrygentury. Pracę dyrygenta zaczynał w Teatrze Wielkim w Warszawie (prowadził m.in. takie przedstawienia jak *Koronacja Poppei* Monteverdiego, *Wesele Figara* Mozarta, *Cyrulik Sewilski* Rossiniego, *Jutro Bairda* czy *Król Edyp* Strawińskiego). W 1972 roku z jego inicjatywy powstaje Polska Orkiestra Kameralna, która w krótkim czasie staje się czołowym zespołem tego typu w Polsce, cieszącym się uznaniem na całym świecie. W latach 1975–77 Jerzy Maksymiuk był pierwszym dyrygentem Wielkiej Orkiestry Symfonicznej PRiTV, z którą występował m.in. w Austrii, ZSRR i USA. Od 1983 r. jest pierwszym dyrygentem BBC Scottish Symphony Orchestra. Współpracuje z licznymi orkiestrami na całym świecie (English Chamber, Scottish Chamber, Israel Chamber, Los Angeles Chamber, London Symphony, London Philharmonic, City of Birmingham Symphony, Tokyo Metropolitan Symphony, Orchestre National de France, Sydney Symphony, Calgary Symphony, Buffalo Symphony, Indianapolis Symphony i in.). W sezonach 1990/91 i 1991/92 prowadził przed-



stawienia *Don Giovanniego* W.A. Mozarta w English National Opera w Londynie. Dwukrotnie otrzymał nagrodę *Wiener Flöten Uhr* za najlepsze wykonanie utworów W.A. Mozarta.

— *Niezmiernie rzadko staje Pan za pulpitem dyrygenckim w operze...*

Nieczęsto sięgam po operę, to prawda, ale na pewno warto pracować w operze i będę to robił od czasu do czasu chociaż wiem, że człowiekiem opery nigdy nie będę. Kiedyś sądziłem nawet, że nie można osiągnąć wielkiego poziomu pracując w operze.

— *Dlaczego? Co miałoby w tym przeszkadzać?*

Samo miejsce. To, że orkiestra jest na dole. Kiedy dźwięk jest na estradzie niesłusznie uważa się, że powinien być znacznie precyzyjniejszy niż w operze, że — jak gdyby — przy natłoczeniu różnych elementów może być zagubiony. Ale dobra opera, to tak samo jak na estradzie — tak samo precyzyjne wykonanie, do którego staramy

się dążyć. Dowodem jest orkiestra wiedeńska, która jest jedną z najwspanialszych orkiestr i jednocześnie gra opery.

W przypadku *Zemsty* inspiruje mnie fakt, że Strauss pisał nie tylko walce, ale w końcu *zebrał się* i napisał operę, która ma sens, ma klasyczną formę — i tego właśnie chcę dowiedzieć. Pytanie, jak to zrobić, żeby Państwo to usłyszeli, żeby nie było potpourri, gdzie wszystko jest nawrzućane jak do garnka.

— *„Zemsta” często bywała tak traktowana, jak wodewil.*

No właśnie. Staramy się tak zrobić, żeby tego nie było. Często samowolnie robi się z tego bardzo brzydka, trywialna muzyka. Głos nie jest skontrolowany, wymyka się. Wtedy, gdyby była nie wiem jaka publiczność, nie mógłbym tego grać. Nie zgadzam się z poglądem, że widz determinuje spektakl, że trzeba robić taki spektakl, na który ludzie będą chodzić. Ja takiego widza nie potrzebuję — jeżeli jego estetyka będzie się kłóciła z moją, nie będę dla niego grał.

Henryk Baranowski. Absolwent Wydziału Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, już podczas studiów reżyserskich w tamtejszej PWST dokonuje pierwszych realizacji. Jego zainteresowania obejmują przede wszystkim twórczość dramaturgów współczesnych — Genet, Ibsen, Gombrowicz, O’Neill, Kafka; w swoich inscenizacjach sięga również poza XX wiek (Mickiewicz, Rilke, Dumas). W 1981 roku zakłada w Berlinie Zachodnim studio aktorskie oraz szkołę teatralną. Z zespołem tym przygotowuje spektakle oparte na tekstach Joyce’a, Fugarda, Geneta, Kafki, Różewicza, Müllera, Taboriego, Gombrowicza; w 1991 zostaje uhonorowany Chicagowską Jefferson Award dla najlepszego zespołu (*Peepshow*, George Tabori). Reżyseruje również w Szwajcarii, Portugalii, St. Zjednoczonych, we Włoszech, na Syberii (Omsk), a także w Warszawie (Studio, Teatr Szwedzka). Prowadząc aktywną działalność pedagogiczną był dotychczas związany z akademiami i szkołami teatralnymi Niemiec, Austrii, Norwegii, St. Zjednoczonych, Szwajcarii.



Interesuje mnie teatr złożony z metafor, komponowanie obrazów, jako dodatkowego środka przekazu. *Zemsta* to z jednej strony zabawa, która — niestety tylko niekiedy — rzadzi światem: wino, kobiety, miłość, z drugiej zaś — rzeczywiście dobra muzyka, bardzo zmysłowa. Bogactwo i walor muzyczny tej opery skłoniły mnie do zwiększenia roli baletu. Głęboka warstwa zmysłowa niesiona jest przez muzykę, a więc jak najbardziej przez wokala, aktor—śpiewak jest jednak zawsze ograniczony w ruchu, w swoich funkcjach na scenie. W sensie dotykowym, fizycznym, głównym nośnikiem przekazu sensualnego jest więc balet. Ta specyficzna organizacja ruchu, ciała, przestrzeni jest możliwa przy prezentowanej tu koncepcji muzycznej — tworzy się zupełnie inny świat: świat wymarzony, wielkiej iluzji, li ryki.

* * *

Kiedy byłem jeszcze studentem pierwszego roku w Warszawie, asystowałem przy operetce, właśnie przy *Zemście*. Realizował to zagraniczny reżyser, który nie miał skończyć i przekazał mi całą inscenizację. Staralem się, żeby wszystko było tak, jak on chciał, aż — pamiętam — na jednej próbie stwierdziłem, że nie zostanę na premierę, bo będę się wstydził, takie to okropne. Wtedy pani dyrektor popatrzyła na mnie jakoś dziwnie i mówi: ależ pani Henryku, ludzie dostaną takie piękne kostiumy! To będzie piękne! No i rzeczywiście — były piękne kostiumy, kolorowe światła i to było dla mnie tak ohydne, tak obrzydliwe... A publiczność przyjęła to entuzjastycznie.

* * *

Zawsze irytowało mnie udawanie normalności przez aktorów śpiewających arie. Uważam to za kompletny bezsens. Opera zawiera określone wartości, których w teatrze dramatycznym się nie spotyka. I to jest już interesujące. Trzeba jednak zupełnie inaczej myśleć formalnie — opera, to stwarzanie kompletnie innego świata, to rodzaj bardzo kosmicznej interpretacji życia, bardzo specjalnej i dlatego uważam komponowanie tej rzeczywistości za niezmiernie interesujące zajęcie: jak stworzyć przestrzeń, która odpowiadałaby strukturze muzyki — to jest decyzja na widzenie świata. Jest to odbicie się od rzeczywistości w jakąś przestrzeń wyższego rzędu, a nie próba naśladownictwa. Już przy berlińskiej realizacji *Operetki* Gombrowicza wymyśliłem sobie, że soliści będą wożeni na wózkach. Sprawdziło się. Tutaj ten pomysł w nieco odmiennej formie w sposób plastyczny odrywa tę operetkę od realiów i mam nadzieję, że uniesie ją w świat bogatej fantazji.



Andrzej Szczerbań
– dekoracje



Dorota Morawetz
– kostiumy



Mirosław Różalski
– choreografia



Jolanta Dota-Komorowska
– kierownik chóru

Szatnia teatralna

Powieszono, zamiast panów,
Kapelusze, palta, laski,
A panowie w hucznej sali
Bija, śmiejąc się, oklaski.

O, jak lekko tym wisielcom,
Gdy pozbyły się nadzień!
Wiszą błogo, nonszalancko,
Aż do końca przedstawienia.

Między czapką a kołnierzem
Wspaniałego generała
Nie ma głowy. Jaka szkoda,
Że tu głowa nie została!

Wyrzuciwszy tłuste ciało
Wisi futro wielkopańskie
I wspomina, jak biegąło
Po pustyni afrykańskiej.

Koło futra płaszcz jedwabny
W fidrygach koronkowych
Jeszcze dyszy (przez inercję)
Od dwóch piersi balonowych.

Przy paletku profesorka
Tkwi w rękawie sweter żony,
Pod nim — mokra parasolka,
Nad nim — melon wygnieciony.

Gdy się skończy akt ostatni
Wielkim wrzaskiem finałowym,
Tum wybiegnie — i do szatni
Szturm przypuści gorączkowy.

Ale cała garderoba
Z szumem złym opuści szatnię,
Na widownię się poczołga
I obwiśle w krzesłach klapnie.

Zmiętoszone, bezforemne
Na fotelach się rozłożą,
Martwo klaszcząc rękawami,
Dumnym się kłaniając łóżom.

A tymczasem służba w szatni
Będzie wieszać panów. Niech tak
Podyndają. Niech czekają,
Aż się skończy głuchy spektakl.



Na okładce: plakat autorstwa Waldemara Świerzego

Program ilustrują szkice scenograficzne Andrzeja Szczerbania

Fotografie realizatorów: Elżbieta Orhon-Lerczak

Redakcja programu: Katarzyna Liszkowska

Redakcja techniczna: Krzysztof Steinke

ars nova

Wydawnictwo ARS NOVA, Poznań, ul. Norwida 17/13

Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu

Dyrektor: Władysław Radomski
Zastępca dyrektora ds. artystycznych: Maciej Jabłoński
Konsultant programowy: Prof. Michał Bristiger

Johann Strauss

ZEMSTA NIETOPERZA

opera komiczna w 3 aktach

**Libretto według *Réveillon* Meilhaca i Halévy'ego
Carl Rössler i Marcellus Schiffer**

Tekst polski
Julian Tuwim

Opracowanie tekstu i fragmenty przekładu
Henryk Baranowski

Kierownictwo muzyczne
Jerzy Maksymiuk

Reżyseria, aranżacja przestrzeni, światła
Henryk Baranowski

Dekoracje
Andrzej Szczerbań

Kostiumy
Dorota Morawetz

Choreografia
Mirosław Różalski

Przygotowanie chóru
Jolanta Dota-Komorowska
Maciej Wieloch

Premiera 29 maja 1993 roku

Obsada

Gabriel von Eisenstein	Aleksander Burandt Tomasz Zagórski	
Rosalinda, jego żona	Antonina Kowtunow Barbara Kubiak Katarzyna Nowak	
Frank, dyrektor więzienia	Jerzy Fechner Andrzej Ogórkiewicz Janusz Temnicki	
dr Falke	Włodzimierz Kalemba Jerzy Mechliński Marek Moździerz Krzysztof Szaniecki	
dr Blind, adwokat	Wiesław Bednarek Marek Dynowski Piotr Liszkowski	
Alfred, śpiewak	Marek Bieniaszewski Aleksander Burandt	
Adela, pokojówka	Agnieszka Dondajewska Joanna Kubaszewska Elżbieta Stengert Danuta Trudnowska	
Książę Orłowski	Urszula Jankowiak Urszula Kryger Wita Nikolajenko	Dorota Lulka Maciej Zabielski
Adiutant	Marek Dynowski Marek Moździerz	
Frosch, dozorca więzienia	Michał Grudziński Andrzej Ogórkiewicz	
Ida	Ewa Pszczółka Maria Załanowska	

Solo baletowe

Violetta Jankowiak, Magdalena Kossakowska, Ewa Misterka, Jolanta Woś,
Sławomir Balcerek, Jarosław Gorczak, Jacek Miszczak, Dariusz Nowik

Orkiestra, chór, balet Teatru Wielkiego w Poznaniu

Dyrygent

Jerzy Maksymiuk, Jacek Kraszewski

Asystent reżysera
Krzysztof Szaniecki

Asystent choreografa
Eleonora Dondajewska

Asystent scenografa ds. kostiumów
Wanda Zielińska

Przygotowanie solistów

Ewa Ćwiczowska, Katarzyna Kędzierska,
Lucyna Klockiewicz, Krystyna Kujawa, Rajmund Nowicki

Inspicjentki

Danuta Kaźmierska, Janina Zalewska

Suflerki

Stefania Benk, Danuta Kaźmierska, Izabella Kopiec

Orkiestra

I skrzypce

Piotr Kostrzewski — koncertmistrz,
Krzysztof Dastych — koncertmistrz,
Andrzej Klemba, Romuald Hejnowicz, Teresa Zielatkiewicz, Giedy Jędrzejczak,
Maria Olszewska, Dezydery Grzesiak, Maria Bawolska, Małgorzata Hadyńska,
Maria Matuszewska, Tadeusz Kunysz, Jerzy Springer, Julia Wołk,
Zbigniew Broniewski, Beata Kłos

II skrzypce

Jerzy Stasik, Ryszard Chmielewski, Stanisław Suchoń,
Wiesław Ziółkowski, Olga Hała, Danuta Radziszewska,
Krzysztof Masłyk, Halina Farbotnik, Joanna Modzelewska

Altówki

Aleksander Rybkowski, Ryszard Hoppel, Wojciech Gumny,
Bogumiła Kostek, Radosław Koper

Wiolonczele

Bożena Zimowska — koncertmistrz,
Arkadiusz Broniewski — koncertmistrz,
Antonina Górka, Ewa Pruchniewska, Przemysław Musiał, Agata Maruszczak

Kontrabasy

Franciszek Radziszewski, Ryszard Kaczanowski, Krystyna Dymaczewska,
Stanisław Binek, Józef Pszczółka

Flety

Jerzy Pelc, Brygida Binek, Bożena Kasprzak, Krystyna Buda

Oboje

Mariusz Dzedziniewicz, Wiesław Markowski,
Krzysztof Leśniewicz, Alina Stasińska

Klarnety

Łucjan Wiza, Kazimierz Budzik, Krzysztof Mayer, Michał Holas

Fagoty

Jan Janas, Stanisław Stasiński, Andrzej Józefowicz, Karol Bilecki

Waltornie

Kazimierz Kostyra, Witold Habdas, Włodzimierz Kuzik,
Leszek Walkowiak, Ewa Kruszona

Trąbki

Stanisław Kwapisz, Leszek Kubiak, Henryk Rzeźnik, Piotr Gołaski

Puzony

Mirosław Miłkowski, Edward Chmiel, Jerzy Czajka, Jacek Kasprzak

Tuba

Czesław Piechocki

Perkusja

Henryk Dycha, Lucyna Dastych, Aleksandra Szymańska,
Małgorzata Bogucka, Piotr Kucharski

Harfa

Hanna Petruk

Chór

Soprany

Ewa Boguszevska, Józefa Francuziak, Magdalena Głuszyńska,
Barbara Jędrychowska, Kornelia Kempa, Krystyna Kolasińska, Joanna Kopeć,
Krystyna Lejman, Elżbieta Macierewicz, Ewa Olszewska, Joanna Rejer,
Wiesława Urbaniak, Agnieszka Wypych, Violetta Zawadzka,
Sylwia Zwierzyńska

Alty

Joanna Chmielnicka, Krystyna Gumny, Małgorzata Józefczyk, Hanna Kielich,
Urszula Klawiter, Urszula Maniecka, Irena Masiel, Maria Owczarzak,
Beata Szafrńska, Alicja Szerszniewska, Jolanta Uszyńska,
Małgorzata Wojciechowska

Tenory

Krzysztof Antkowiak, Marek Chmiel, Piotr Chmiel, Michał Gumienny,
Jarosław Gwoździk, Klaudiusz Kapłon, Jan Mantaj,
Tolislaw Wiśniewski, Jan Wower

Basy

Lech Algusiewicz, Jarosław Górczak, Witold Nowak, Stanisław Olenderek,
Grzegorz Pozorski, Ryszard Staś, Jerzy Szalaty, Kazimierz Zmarz

Chór przyoperowy

Aleksander Barczyński, Romān Borszak, Andrzej Just, Jerzy Mantaj,
Piotr Snuszka, Brunon Gaztecki, Arkadiusz Hirsch, Piotr Woźniak

Balet

Soliści

Ewa Misterka, Violetta Jankowiak, Magdalena Kossakowska,
Zofia Stróźniak, Jolanta Woś, Sławomir Balcerek, Jarosław Gorczak,
Jacek Miszczak, Dariusz Nowik

Koryfeje

Renata Gorczak, Wiesława Malicka, Bożena Tomiak,
Aleksandra Wrześnińska, Jacek Ciok, Ryszard Dłużewicz, Artur Furtacz,
Bogdan Jabłoński, Mirosław Urbaniak, Grzegorz Witkowski

Zespół

Małgorzata Algusiewicz, Ewa Deska, Kinga Fiszgala,
Magdalena Hoszowska, Magdalena Hybiak, Kinga Kokot,
Zofia Markiewicz, Iwona Markiewicz, Grażyna Ratajczak,
Liliana Surdyk, Jolanta Weber, Andrzej Hajducki, Grzegorz Stachurka

Zastępca dyrektora ds. administracyjnych

Krystyna Ratajczak

Kierownik techniczny

Jacek Wenzel