

# TEATR WIELKI W ŁODZI



Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

**p r o g r a m**

**ZEMSTA NIETOPERZA**

Organizacja  
Pracj. Artystyczny

8

Handwritten musical notation in red ink, including a treble clef and notes on a staff.

JOHANN STRAUSS

# Zemsta nietoperza

(DIE FLEDERMAUS)

OPERETKA W TRZECH AKTACH

LIBRETTO:

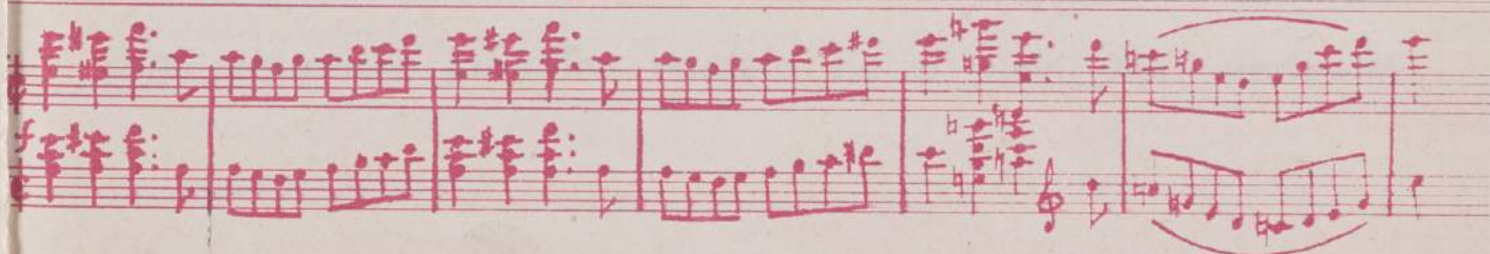
K. HAFFNER I R. GENÉE wg *Le Reveillon*

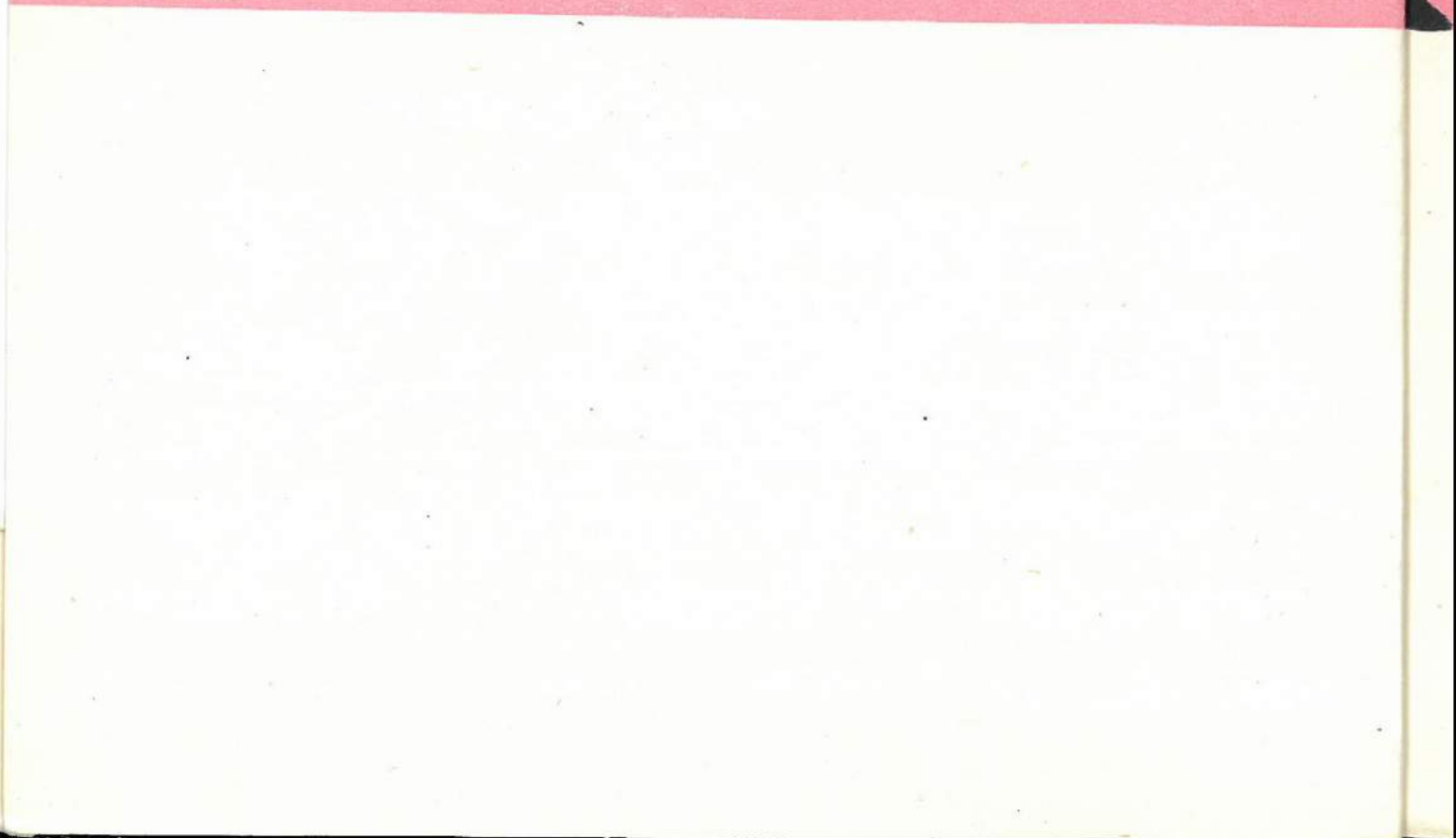
H. MEILHACA I L. HALEVY'EGO

PRZEKŁAD:

JULIAN TUWIM

**ALLEGRO VIVACE**

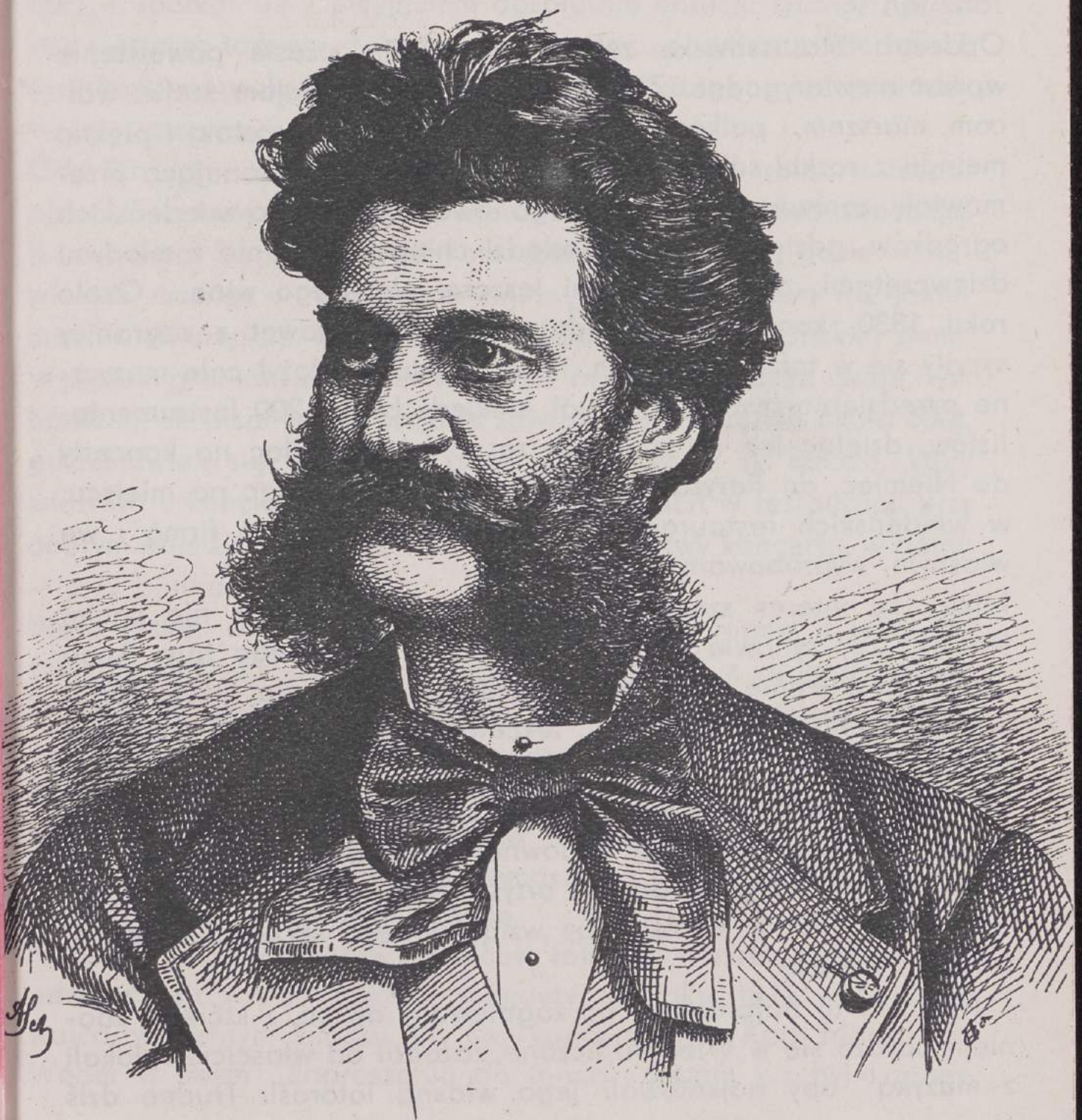








Lchem Strauch



## JAN STRAUSS II

Rok 1825 był dla dynastii Straussów rokiem przełomowym. I dla walca. I dla wiedeńskiej operetki.

11 lipca, Jan Strauss, młody skrzypek z wiedeńskiej kapeli Lannera poślubił Annę Streim, zgrabną córkę właściciela pod „Czerwonym kurem”. 1 września, Strauss wycofał się z zespołu Lannera i założył własną, konkurencyjną orkiestrę taneczną. 25 października, w trzy miesiące po weselu – to fakt, w małżeństwie Straussów przyszedł na świat syn, któremu na imię również dano Jan. Jan II.

Orkiestra Straussowska zyskała w krótkim czasie powodzenie wprost niewiarygodne. Zapewne dzięki kompozycjom szefa: walców, marszom i polkom, które łącząc wykwił z prostotą i piękną melodią z rozkołysanym rytmem, jednakowo i przekonująco przemawiały zarówno do cesarskiego dworu, jak i do wiedeńskich ogródków, gdzie śpiewali je młodzi chłopcy wspólnie z młodymi dziewczętami, nad szklankami jeszcze młodszego wina... Około roku 1830, kontrakty z Wiednia, z Austrii, nawet z zagranicy sypały się w takich ilościach, iż Jan Strauss założył całe muzyczne przedsiębiorstwo; zatrudniał niekiedy blisko 200 instrumentalistów, dzieląc ich na mniejsze zespoły i wysyłając na koncerty do Niemiec, do Paryża, do Anglii, inne zostawiając na miejscu, w wiedeńskich restauracjach. Wszystko pod własną firmą i we własnym, wypróbowanym repertuarze.

Mimo, że interes szedł naprawdę świetnie, Strauss nie chciał jednak, aby synowie podążali śladami muzycznego taty. Anna Streim potajemnie posyłała najstarszego, Jana, na lekcje fortepianu, skrzypiec i kompozycji, lekceważąc zakazy ojca a wierząc w talent chłopca.

Gdy Jan Strauss – ojciec, rozwiódł się w 1843 roku, aby z kolei pojąć za żonę modystkę cudownej piękności, Jan – syn był już właściwie przygotowany do artystycznej kariery. Z niepokojem wyczekiwał jednak okazji, aby wziąć w ręce skrzypce i poprowadzić orkiestrę.

Nie było to najprostsze, bo zagniewany ojciec, z którego zdaniem bardzo się w Wiedniu liczą, zażądał od właścicieli „lokalu z muzyką” aby bojkutowali jego własną latorośl. Trudno dziś





dociec, czy powód stanowiła przyziemna, zawodowa zazdrość, czy może tylko pragnienie, aby syn obrał spokojniejsze i pewniejsze zajęcie. W każdym razie – na ów bojkot, Jan II odpowiedział sympatycznym gestem: gdy wreszcie udało mu się zadebiutować – głównym punktem programu jego pierwszego koncertu były popularne kompozycje ojca.

Debiut orkiestry 19-letniego Jana Straussa II, odbył się 13 października 1844, w restauracji Dommayera, niedaleko Schönbrunnu i – spotkał się z przyjęciem absolutnie entuzjastycznym. Walc stał się teraz tańcem stulecia; zachowując specyficzny, wiedeński, austriacki charakter, zyskał jednocześnie rangę międzynarodowego przeboju.

Gdy Strauss – ojciec umarł w roku 1849, Jan II połączył zespół ojcowski i swój w orkiestrę, która stała się światową sensacją. Koncertował wszędzie – od Petersburga po Boston, gdzie – nawiasem mówiąc – wypłacono mu wyższe honorarium niż jakemukolwiek artyście, który stanął przedtem na amerykańskiej ziemi. Wszędzie grał swoje walce. Teraz już niemal wyłącznie swoje, tym bardziej, że pisał je w ilościach zawrotnych ( w sumie około 500), gdziekolwiek się dało, gdy tylko znalazł czas. W fiakrze, który wiozł go z koncertu na koncert, na serwetkach w restauracji przy dobrym obiedzie, w garderobie podczas przerwy koncertu, w domu – przy biurku, przy żonie...

Walc zyskał w jego wydaniu najpiękniejszą formę. Czekał na takiego mistrza półtora stulecia; to przecież z drugiej połowy XVII wieku pochodzi najstarszy przykład wiedeńskiego walca, popularna do dziś i do dziś śpiewana melodia **O du lieber Augustin**. W tańcu, od tylu mniej więcej lat panował ländler; nieco wolniejszy, też w rytmie na  $\frac{3}{4}$ , niegdyś (tak jest, w roku 1765) wyklęty w Wiedniu jako niemoralny i niezdrowy!... Jak u nas rock' n'roll w niedawnym okresie.

Nadszedł czas ländlerów i walców także w muzyce koncertowej, gdzie z suit wyparły dawne menuety. W roku 1819 wprowadził walca w pełnym blasku do sal koncertowych Karl Maria von Weber w swym „Zaproszeniu do tańca”. Potem już był Lanner,

Strauss – ojciec i Strauss – syn. I walc stał się sławny. Dopiero dzięki tym ostatnim...

Podróże koncertowe zaczęły nużyć Straussa. W komponowaniu walca doszedł już właściwie do szczytu tego gatunku; to już nie były walce, ale poematy, niemal symfonie w rytmie na  $\frac{3}{4}$ . Nie zawsze zyskiwały natychmiastowe uznanie, były czasem zbyt trudne dla zwykłych odbiorców muzyki tanecznej, zbyt wyrafinowane.

**Nad pięknym modrym Dunajem**, ten najpiękniejszy do dziś walc świata, po prawykonaniu przez wiedeńskie Męskie Towarzystwo Śpiewacze też nie zyskał pełnego uznania. Dopiero jego sukces na paryskiej Wystawie Światowej przyniósł mu ogromne powodzenie także w rodzinnym Wiedniu.

W roku 1870, prowadzenie dworskich bali i koncerty kapeli Straussowskiej powierzył Jan II młodszemu bratu, Edwardowi, sam zaczął natomiast poważnie myśleć o rywalizacji z Offenbachem, do czego od dawna go namawiano. O pisaniu operetki. Offenbach był twórcą tego gatunku. Oczywiście już wcześniej pojawiły się opery komiczne i śpiewogry, z których wysnuć można najprościej rodowód operetki, lecz klasyczną jej formę stworzył dopiero Jacques Offenbach. Jego utwory wprowadziły na pół-piosenkarские arie, rozbudowane, komiczne sceny mówione, a zachowały dowcip muzyczny – nie obcy już przecież Rossiniemu i innym, pikantną rytmikę i balety. Libretta świadomie i trafnie wykpiwały słabości II Cesarstwa. Czasów złotych dla operetki lecz gorszych dla Francji.

Paryż był wówczas najbardziej rozbawioną stolicą Europy, druga – Wiedeń. Wiedeń w dodatku miał także dwór cesarski, z którego pokpiwać były i powody i były możliwości, toteż nic dziwnego, że offenbachowskie burleski i operetki najczybciej przeszczepiono właśnie na grunt wiedeński. Pierwszy – zaadoptował offenbachowską muzykę na naddunajski koloryt Franz von Suppé. Parodystyczny styl francuski zabarwiał lekko lokalnym, wiedeńskim folklorem, dorzucając także wpływy włoskiej opery buffo.

Sam Suppé był zresztą pochodzenia mieszanego (Dalmatyńczyk właściwie, zwał się Francesco de Suppé; do Wiednia, miasta swojej matki, przyjechał dopiero mając 17 lat), co nie przeszkodziło mu w osiągnięciu wielkiej sławy.



działo temu, że on właśnie stworzył wiedeńską operetkę. Chociaż Wiedeń, w najlepszych jego dziełach pozostaje jedynie w domysłach.

To co dość nieśmiało rozpoczął Suppé, po mistrzowsku kontynuował Jan Strauss.

Jetty Treffz, starsza od niego o 10 lat żona Straussa, dawna artystka Theater an der Wien, poznała go z dyrektorem tego teatru, Steinerem, który rozmyślał właśnie nad próbą przełamania operetkowego monopolu Offenbacha. Jego ironiczne operetki, po wojnie 1870/71 przestano już w Wiedniu cenić. W Straussie widział Steiner wybawienie z kłopotów repertuarowych. Wyszukał mu natychmiast libretto (Josefa Brauna **Wesołe kobiety z Wiednia**) Strauss napisał muzykę, lecz – operetka nie została ostatecznie nigdy wystawiona, nuty, gdzieś zaginęły, dziś – znamy ją tylko z tytułu. Drugim zaoferowanym mu librettem było **Indigo czyli czterdziestu rozbójników**.

To pierwsza operetka Straussa, która ujrzała scenę. 10 lutego 1871 w Theater an der Wien **Indigo** przeżyło swoją prapremierę. Publiczność przyjęła ją entuzjastycznie; wszyscy przecieżyli szli do teatru z nastawieniem, iż Strauss rozłoży na łopatki Offenbacha i mało kto chciał to nastawienie zmienić, bez względu na to czy wynudził się na cztero-godzinny spektakl czy nie. Bo mówiąc szczerze – zwycięstwo nie było wcale takie pewne.

Strauss nie tylko nie przegonił tutaj swego francuskiego kolegi, lecz przeciwnie: cofnął się do form, które tamten już dawno porzucił, do czegoś w rodzaju opery komicznej czy śpiewogry. Niemniej – to pierwsze sceniczne dzieło Straussa nieprędko opuściło sale teatralne. Wystawiono ją nawet na offenbachowskim terenie, w Paryżu. Tyle, że w nowym opracowaniu, z nowymi partiami muzycznymi, a nawet z „Nad pięknym modrym Dunajem”, włączonym przez Straussa do partytury. Potem „Indigo” pojawiło się jeszcze w paru stolicach, na koniec – odrzucono ciężkie libretto i z nowym, napisanym w roku 1906 przez Leona Steina i Karla Lindau, operetka – pod nowym tytułem: **Tysiąc i jedna noc** – zawita na scenę jeszcze czasem i dziś.

Zachęcany stosunkowo niezłym początkiem, napisał Strauss dwa lata później kolejną operetkę: **Karnawał w Rzymie**. Dziełko okazało się niezbyt wysokiego lotu, niemniej – uświetniło Wystawę Światową w Wiedniu, w 1873 roku, tak jak w Paryżu, tego rodzaju imprezy ozdobione premierami operetek Offenbacha. Tym, co dopiero na dobre wprowadziło Straussa do historii operetki i co do dziś stanowi jeden z niedoścignionych, klasycznych wzorów tej sztuki, stał się następny jego utwór: **ZEMSTA NIETOPE-RZA**, bardzo wiedeński, lecz i bardzo paryski, łączący szyderczą ironię i ostry humor Francuzów z pogodną wesołością i radością życia Austriaków.

Libretto powstało na podstawie niemieckiej komedii Rodericha Julisa Benedixa „Więzienie” i jej francuskiej, dokonanej przez Meilhaca i Halevy’ego, przeróbki, zatytułowanej „Réveillon”. Benedix napisał sztukę o tym, jak to pewien naukowiec Hagen obraził kolegę i skazany został na 8 dni aresztu. Baron Wallbeck posyła go do swego zamku, do swojej kochanki, chcąc wykorzystać nieobecność Hagena po to, aby uwieść jego uroczą żonę, Matyldę. Jej niezłomna cnotliwość wzrusza go z kolei tak bardzo, że gdy komisarz policji, Friedheim, przychodzi do mieszkania Hagena, aby go aresztować, Wallbeck podaje się za męża Matyldy i zamiast niego idzie do więzienia...

U Meilhaca i Halevy’ego sprawa wygląda nieco inaczej. Tytuł „Réveillon” oznacza bal maskowy, jaki Francuzi urządzą naj-



Joachim Strauss



częściej w dzień wigilijny. Na taki bal właśnie, wybiera się bogaty Swawolnik, którego żona, Fanny zabawia się tymczasem z kapelmistrzem Alfredem. Ten, zamieszany w awanturę, daje się zaarrestować jako „Pan Swawolnik” nie chcąc kompromitować partnerki. Prawdziwy Swawolnik i komisarz Tourillon, który go rzekomo aresztował, spotykają się później przypadkowo na kolacji u księcia Yermontoffa.

Taki oto materiał dostali do opracowania w formie libretta Karl Haffner i Richard Genée. Pierwszy był biednym „wyrobnikiem – dramaturgiem” w **Carl-Theater**, za 45 guldenów miesięcznej pensji pisać musiał 12 komedii rocznie. Drugi – piastował urząd kapelmistrza w **Theater an der Wien**. Ich tekst tak zafrapował Straussa, że w rekordowym czasie sześciu tygodni, z końcem roku 1873, muzyka była gotowa. Premiera odbyła się w **Theater an der Wien**, 5 kwietnia 1874.

Z powodzeniem. Ale nie takim, jakiego możnaby oczekiwać. Na znaczeniu tego utworu, na elegancji i dowcipie jego muzyki początkowo się nie poznano – dopiero, gdy zachwyciła się nim zagranica (objaw częsty i u nas), wtedy i Wiedeńczycy zorientowali się co posiadają. W 1894 roku zatrudniony wtedy na stanowisku dyrygenta w Hamburgu, wybitny kompozytor Gustaw Mahler, odkrył na nowo „Zemstę nietoperza”, traktując ją jako operę komiczną i z wielkim sukcesem wystawiając w Operze Hamburskiej. W tym samym roku wystawiła ją wiedeńska Hofoper, która odtąd na zawsze włączyła „Zemstę nietoperza” do swego repertuaru.

Pokazał tutaj Strauss kawałek prawdziwego Wiednia. Ale tylko kawałek; środowisko bogatych mieszczan i arystokracji, ludzi interesu i ludzi salonów. Następnym swoim utworem scenicznym, chciał zatem spojrzeć na lud wiedeński i wyraźniej skorzystać z muzycznego, wiedeńskiego folkloru. Do tekstu Welzla i Genée skomponował coś w rodzaju wiedeńskiej śpiewogry **Cagliostro w Wiedniu**, niestety – bez specjalnego sukcesu, podobnie jak nie powiodło mu się z kolejną operetką **Księżę Matuzalem** i z jeszcze następną **Ciuciubabką**.

Pisząc te utwory, prowadził równocześnie ożywione życie... ro-



*Tempo di valza  
dolce*

Piosenka J. Straussa  
w sztambuchu Jetty Treffz

*Johann Strauss*



dzinne. Rozwiódł się z Jetta – o dziesięć lat starszą – była już panią około sześćdziesiątki, i ożenił się wkrótce potem z Angelicą Dittrich – o trzydzieści lat od siebie młodszą... Dla swej drugiej żony on okazał się za stary; Angelica szybko uciekła od niego ze Steinerem, jego dobrym, długoletnim przyjacielem, dyrektorem **Theater an der Wien**. Dopiero trzecie małżeństwo miało przynieść Straussowi spokojne szczęście – to jednak nastąpiło znacznie później.

Narazie pojawiły się kolejne operetki: **Koronkowa chusteczka Królowej**, **Wesoła wojna** i – **Noc w Wenecji**, której premiera odbyła się wyjątkowo nie w Wiedniu lecz w Berlinie. Libreciści Welzel i Genée napisali jednocześnie dwa libretta: **Noc w Wenecji** i **Studenta żebraka**. Strauss chciał początkowo pisać muzykę do drugiego, lecz obaj autorzy, którzy weszli już w kontakt z Millöckerem oferując mu „Studenta żebraka”, odradzali Straussowi jak mogli tamten tekst, a namawiali – i namówili – na „Noc w Wenecji”. Strauss zgodził się ostatecznie i – chyba zrobił słusznie, bo chociaż premierę w Friedrich-Wilhelm Städtischen Theater w Berlinie – mówiąc szczerze – wygwizdano, to jednak dziś „Noc w Wenecji” należy do najpopularniejszych pozycji repertuarowych wszystkich operetkowych teatrów.

Rok po tej premierze, 59-letni Strauss obchodził uroczyste 40-lecie pracy artystycznej. Był sławny, bogaty, wielbiony, honorowany. Burmistrz Wiednia osobiście przyszedł, by wręczyć mu dyplom honorowego obywatela Wiednia, nie bacząc nawet na to (a raczej może nie wiedząc o tym), że Strauss – choć Wiedeńczyk – nie jest Austriakiem. Przynajmniej z punktu widzenia prawa.

Przyczyną stało się jego trzecie małżeństwo. Strauss pragnął poślubić młodą wdowę po bankierze, Adelę Deutsche, nie był jednak w dalszym ciągu rozwiedziony z Angelicą. Skorzystał więc chętnie z przysługi jaką wyświadczył mu jego entuzjasta, książę Ernst II, władca księstwa Kobursko-Gotajskiego, który zaraz po swoim wstąpieniu na tron zdecydował się małżeństwo swego „poddanego” (Strauss zamieszkał na krótko na jego terenie i przyjął tamtejsze obywatelstwo) uznać za rozwiązane. Strauss przeszedł na protestantyzm i w dworskiej kapeli księstwa

wziął z całą pompą ślub z ukochaną Adelą... Tego obywatelstwa – przez zapomnienie – nigdy się już nie zrzekł i nigdy nie wrócił do austriackiego.

Wkrótce po ślubie, 60-letni Strauss osiąga znowu szczytowy punkt swojej twórczości operetkowej: kończy **Barona cygańskiego**. Dwa lata pracował nad tym dziełem, które sam uważał za swoje najlepsze, marzył o zobaczeniu go na scenie operowej – tego niestety nie było mu dane dożyć.

„To już nie była – jak pisze Karol Stromenger – komedia omyłek, lecz nowela historyczna rozgrywająca się na pograniczu węgiersko-tureckim w połowie XVIII wieku, z końcowym akcentem umieszczonym w Wiedniu. Połączenie nuty wiedeńskiej z węgierską, z przydźwiękiem cygańskim, daje w sumie bogactwo i różnorodność melodii. „Austriacko-węgierska operetka” łączy płynność wiedeńskiego walca z brzękiem ostrogi w czardaszu, cygańską balladę z chórem malowniczych wiosłarzy...”

Libretto napisał Wiedeńczyk Schnitzer, na podstawie noweli węgierskiego poety i pisarza, Maurycego Jokaya, którego Strauss

A page of handwritten musical notation for the opera 'Zemsty nietoperza'. The score is written on ten staves. The top two staves appear to be vocal lines, with notes and lyrics. The middle staves are for piano accompaniment, showing complex rhythmic patterns and chords. The bottom staves are for other instruments, possibly strings or woodwinds, with rhythmic notation. The handwriting is in black ink on aged paper.

Fragment partytury *Zemsty nietoperza*





poznał kiedyś w Budapeszcie i od którego wybrał nowelę „Saffi” z myślą o temacie przyszłej operetki. „Baron cygański”, liryczny, nastrojowy, a jednocześnie tak pełen temperamentu – stanowi wprawdzie szczytowy lecz i... końcowy punkt twórczości Jana Straussa. Pięć operetek, które później napisał i jedna opera **Rycerz Pazman** nie liczą się już w literaturze muzycznej. Czasem tylko wznawia się dzisiaj ostatnią, niedokończoną przez niego i opracowaną już po śmierci Straussa operetkę **Wiedeńska krew**. I ona jednak nie równa się z „Baronem”, „Nocą w Wenecji” czy – przede wszystkim „Zemstą nietoperza”. Dziełami decydującymi o znaczeniu Straussa w historii wiedeńskiej operetki.

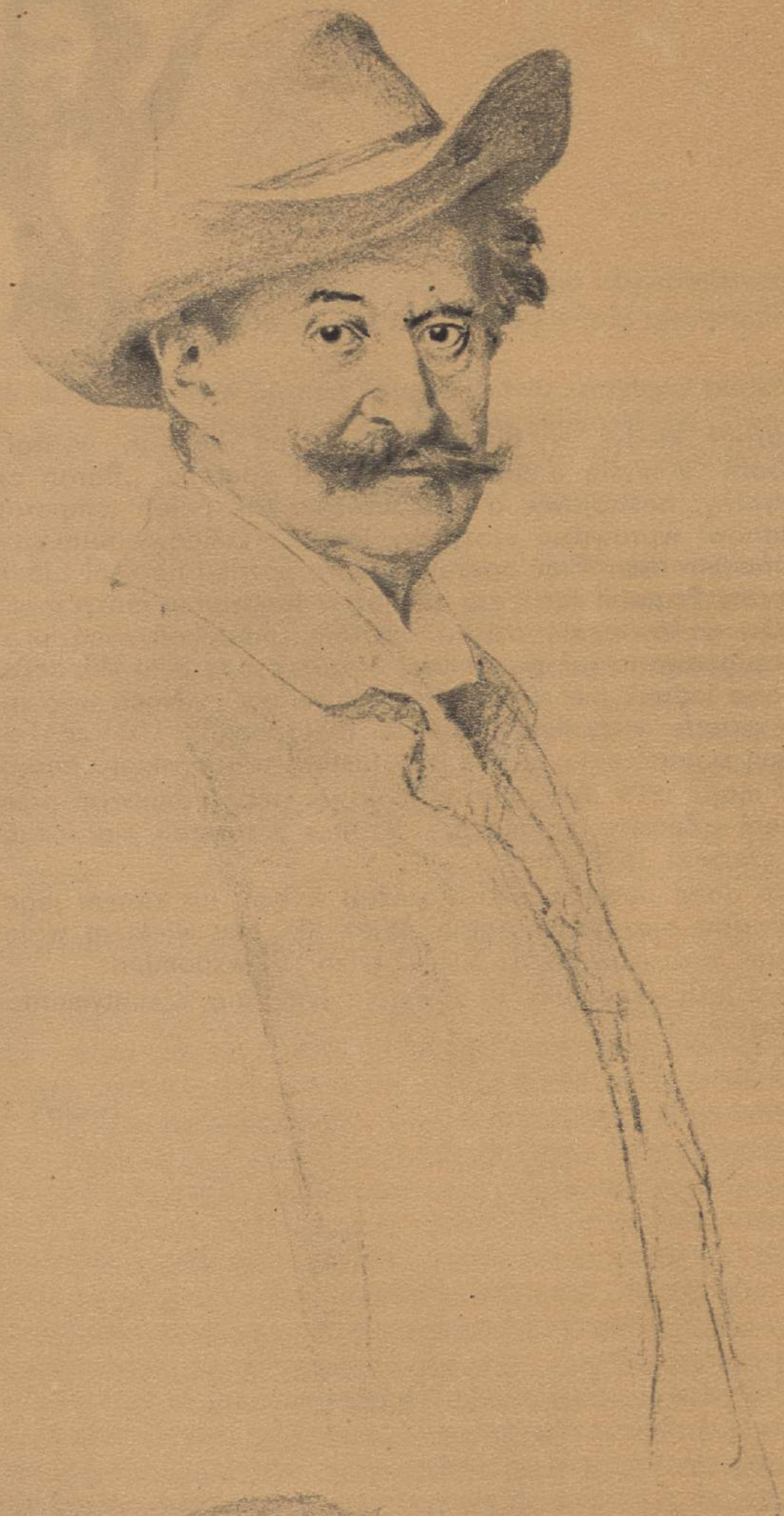
W maju 1899 dyrygując w Hofoper popołudniowym przedstawieniem „Zemsty nietoperza” Strauss przeziębził się i zachorował. 3 czerwca 1899 zmarł.

Nie dożył nawet wieku. Pozostał w tym, na którym jego muzyka wywarła niezatarte piętno. Wiek XIX jest wiekiem walca i wiekiem Straussów. Wiek XX już tylko ich wspomina.

Lecz jeśli wspomina, to zawsze z sympatią, z sentymentem, z podziwem...

Lucjan Kydryński





Johann Strauß



## Kronika życia i twórczości Jana Straussa – syna

- 1825** – 25 października, w Wiedniu, urodziny Jana Straussa – syna.
- 1844** – 15 października, w restauracji Dommayera w Hietzingu, Jan II debiutuje jako skrzypek, dyrygent i kompozytor, prowadząc własną, 15-osobową orkiestrę.
- 1849** – po śmierci ojca (25 września), łączy orkiestrę ojcowską i własną w jeden zespół, wyjeżdża na pierwsze tournée.
- 1853** – obejmuje, zajmowane niegdyś przez ojca, stanowisko kapelmistrza dworskich bali na dworze cesarskim.
- 1862** – Jan Strauss poślubia śpiewaczkę Jetty Treffz (prawdziwe nazwisko Henriette Chalupetzky).
- 1867** – 13 lutego, wiedeńskie Męskie Towarzystwo Śpiewacze wykonuje po raz pierwszy walc *Nad pięknym modrym Dunajem*.
- 1868** – Powstają *Opowieści lasu wiedeńskiego*.
- 1869** – Powstaje *Wino, kobieta i śpiew*.
- 1870** – Powstaje walc *Wiedeńska krew*. W maju Jan Strauss przyjeżdża na występ do Warszawy, aby przy pulpicie kapelmistrzowskim zastąpić brata, Józefa, który nagle zachorował.
- 1871** – 10 lutego premiera pierwszej wystawionej operetki Straussa: *Indigo*.
- 1874** – 5 kwietnia premiera *Zemsty nietoperza*.
- 1877** – Strauss rozwodzi się z Jetty Treffz i wkrótce poślubia Angelikę Dittrich.
- 1878** – Powstają *Róże południa*.
- 1881** – Powstają *Odgłosy wiosny*. Trzecie małżeństwo Straussa z Adelą Deutsch.
- 1883** – 3 października premiera *Nocy w Wenecji*.
- 1884** – 15 października, z okazji jubileuszu 40-lecia działalności artystycznej, Strauss zostaje honorowym obywatelem Wiednia.
- 1885** – Gustaw Mahler dyryguje w Hamburgu *Zemstą nietoperza*, wystawiając ją po raz pierwszy, jako operę komiczną.
- 1894** – 24 października premiera *Barona cygańskiego*.
- 1899** – 3 czerwca, Jan Strauss umiera w Wiedniu. 25 października premiera operetki *Wiedeńska krew*.

**Czar jego tonów zblednie dopiero wtedy, kiedy nie będzie już istniała radość, wtedy, gdy ludzkość zapomni o tym, że istniał śmiech, śpiew i taniec.**

**Franciszek Lehar**

**Walce Johanna Straussa można śmiało porównać do kobiety. Tak jak kobieta mają one przymilne usposobienie, zmienność nastrojów, czar, śmiech, to znowu drobne łyzy, zaskakujące nastroje. Każdy walc Straussa ukrywa w sobie duszę kobiety.**

**Marcel Prevost**

**Jeden jedyny walc Straussa przewyższa pod względem wdzięku, miękkości i prawdziwie muzycznej treści większość tych zagranicznych, z takim trudem sprowadzanych utworów masowych.**

**Ryszard Wagner**

**Są różne walce. Jedne atakują umysł, inne nogi, jeszcze inne serce. Do tych drugich należą walce Straussa, walce w których wszystko faluje i skacze: loki, oczy, wargi, ręce i nogi. Widz jest wprost porwany w krąg tanecznych par. Sami muzycy grający walca nie są sztywni. Pochwała wszystkim mistrzom – od Beethovena do Straussa, mimo, że każdy z nich jest tak inny.**

**Robert Szuman**

## WIEDEŃ-ZŁOTE MIASTO JOHANN STRAUSSA



**Jeżeli prawdą jest, że posiadam niejaki talent, to wykształcenie go zawdzięczam mojemu ukochanemu miastu rodzinnemu, to jest Wiedniowi. W ziemi tej jest zakorzeniona cała moja siła, w powietrzu tego miasta unoszą się melodie, które zostały zebrane przez moje uszy, zapadły głęboko w sercu i zostały moją ręką napisane. Wiedeń, miasto piosenki i wesołego nastroju, miasto, które pomogło młodemu chłopcu w stawianiu pierwszych kroków, a dojrzałemu mężczyźnie jeszcze dziś objawia swoją sympatię. Wiedeń, miasto pięknych kobiet, miasto, które zachwyca i oczarowuje każdego artystę. Wiedeń — złote miasto.**

„Miasto piosenek i nastroju” — tak nazwał Strauss swoje miasto Wiedeń, miasto, o którym mówił kompozytor Ludwik Spohr, że jest ono bezsporną stolicą całego muzycznego świata. Karol Fryderyk Zelter, założyciel berlińskiej akademii śpiewu, tak pisał zachwycony tym miastem leżącym nad Dunajem: Tutaj wydaje się, że nawet z kamieni wypływa muzyka...”

Ten tak często podkreślany geniusz muzyczny Wiednia sięga swoimi początkami XII wieku. W tym czasie znany niemiecki trubadur Walter z Vogelweide miał ponoć nauczyć się na wiedeńskim dworze swojego „śpiewu i swoich pieśni”. Trzysta lat później

wychwalano to miasto muzyki we wspaniałych wersetach mówiąc: „Więcej muzyki i instrumentów muzycznych nie znajdzie się na pewno na żadnym krańcu świata...” Z tym miastem związane są nie tylko takie nazwiska, jak: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Mahler czy też Hugo Wolf. Również Lanner i Strausowie. Millöcker i Suppé reprezentują muzyczny Wiedeń.

Rzućmy więc okiem na ten Wiedeń walców i operetki, Wiedeń z drugiej połowy ubiegłego stulecia.

Czcigodne cechy starej metropolii naddunajskiej świadczyły i w tych latach o trwającej wieki tradycji kulturalnej tego miasta, ale rytm pulsującego życia brzmiał teraz inaczej. Stary ubiór stał się zbyt ciasny dla młodego Wiednia, fortyfikacje, niegdyś ulubione miejsce spacerów Wiedeńczyków zostały zburzone, a przysłowiowa flegma i wiedeński spokój ustąpiły miejsca gorączkowemu tempu tych lat.

Cóż mogłoby lepiej określić ten rozwój, jak tych kilka cyfr: w roku 1825, roku urodzenia „króla walców”, Wiedeń liczył zaledwie trzysta tysięcy mieszkańców. W roku 1870 liczba ta została niemal podwojona, a w następnym dwudziestoleciu ulicami Wiednia przepływała fala blisko miliona mieszkańców.

W owych latach powstaje w Wiedniu nie mniej niż tysiąc towarzystw akcyjnych, otworzono ponad dwieście banków. W euforycznym gwarze gospodarczej koniunktury miasto zmienia codziennie swoje oblicze. „Nowo upieczeni baronowie złota, których głupota była rozczulająca, a ich chwilowe szczęście i wyszkolona arogancja zaskakujące” – jak pisał o nich jeden ze współczesnych, chcieli lokować swoje kapitały w „pomnikach” miasta. Nowe pasáže, nowa rotunda, wielkie mosty lub błyszczące tramwaje – to niewielki dowód tego rozwoju. Świętowano wspaniałe karnawały, urządzano swawolne jazdy na Praterze, wydawano pieniądze.

A słynne wiedeńskie fiakry, kierowane z elegancją przez woźniców, Schrammlowie koncertujący w zajazdach podmiejskich, romantyka lasków, przytulne kawiarenki z ławeczkami obitymi czerwonym pluszem i pełne dymu tytoniowego, przepelnione sale tańca z walcującymi młodymi parami, światowej sławy teatr wiedeński, lub też tak wychwalany w pieśniach „kochany Prater”? Tak, to wszystko należy uważać za Wiedeń tamtych czasów, Wiedeń nad którym mistrz Strauss dzierży swoje skrzypce i przygrywa całemu miastu do tańca...

Nie tylko dynastia Habsburgów, ale również i Strausowie rządili Wiedniem XIX stulecia. Ernst Descey mówi to jeszcze wyraźniej pisząc: „ich muzyka rozlewała miód na austriacką beczkę prochu”.

**„Dobranoc Lanner, dobry wieczór Ojciec Strauss, dzień dobry Synu Strauss”** – tak mówiono po debiucie młodego 19-letniego Johanna Straussa.

Młody Strauss jest nam przedstawiony w przekazach jako pełen czaru, elegancji, żywy człowiek, który mimo tylu powodzeń nie był nigdy zarozumiały. Był on skończonym dżentelmenem, który dbał aż do przesady o swój wygląd zewnętrzny i chętniej grał partyjkę bilardu czy taroka, niż czytał książki lub chodził do teatru. Strauss był typem „eleganckiego Wiedeńczyka”. Ale scharakteryzowanie jego postaci byłoby niepełne, gdyby nie wspomnieć o tym, że był typem chwiejnym, człowiekiem, który potrzebował prawie zawsze opieki. Na czele swej kapeli kroczył on w roku 1848 na barykady. Ale kiedy potrzebna była odwaga, aby przyznać się otwarcie do rewolucyjnych poglądów, zapuszcza szybko bródkę cesarską i komponuje Marsz Franciszka Józefa.

Mimo to drzemie w tym artyście ogień, który wyniósł jego muzykę ponad kołtuńską ciasnotę umysłową i lekkomyślność jego otoczenia. Nie tylko Wiedeń i Austria, ale cały świat był oczarowany jego walcem czy też finałem do operetki „Zemsta Nietoperza”. W Paryżu wydawało się, że jego walce pokonały zdecydowanie kankana, w Ameryce daje on koncert przed audytarium stu tysięcy słuchaczy, w czasie którego – brzmi to fantastycznie – dyryguje masą dwudziestu tysięcy muzyków i śpiewaków. Wiele z jego poczynań nie miało z artystem prawie nic wspólnego. Ale jego melodyjne walce i pełne ognia polki nie są tylko tuzinkowymi szlagierami, wywodzą się one z ducha ludowego Wiednia, posiadają nieprzemijające wartości i prawdziwy nastrój „złotych czasów”.

A jego operetki? Często mówi się o pięcie achillesowej tej gałęzi sztuki, o samym librecie. W twórczości Straussa nie jest to tak bardzo widoczne, gdyż libretto jego operetek jest utopione w muzyce, która wiele rzeczy wprost zacierą.

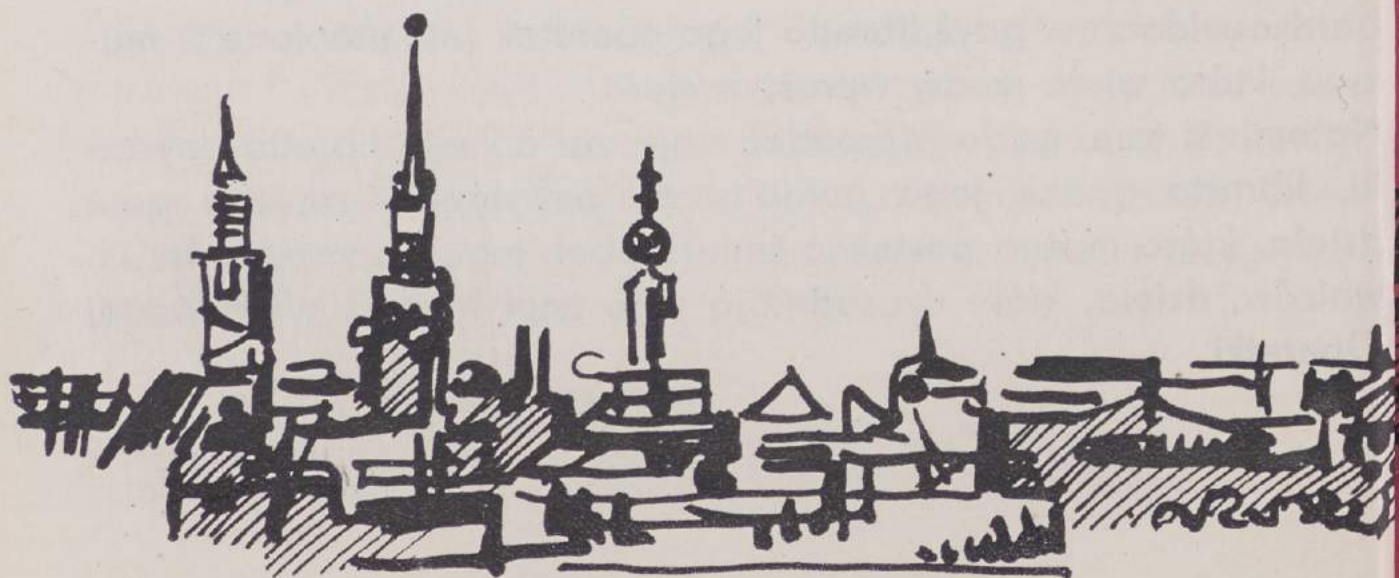
Natomiast tam, gdzie przypadek daje mu do ręki libretto operetki, libretto godne jego genialności, powstawały na tym polu dzieła, które można postawić śmiało obok jego najwspanialszych walców, dzieła, które uzasadniają jego tytuł Mistrza Wiedeńskiej Operetki.

Co potrafiłby stworzyć Strauss w dziedzinie operetki, gdyby miał takich autorów libretta, jakimi dysponował Offenbach – Halvey – ego i Meilhaca? Na to pytanie odpowiada nam operetka „Zemsta Nietoperza”.

Kompozytor, uśmiechając się ironicznie, przedstawił historię wiedeńskiego życia przy pomocy wielobrawnie mieniającej się, pełnej wesołości i ognia, a jednocześnie pełnej gracji muzyki. Myśli muzyczne gonią jedna drugą, za każdym razem inne, coraz bardziej wybuchowe, przedstawiane z coraz większą elegancją i wesołością. Często mówiono o szampańskim nastroju, jaki panuje w „Zemście Nietoperza” nazwano ten utwór jednym wielkim i nieustającym tańcem. W tych wypowiedziach jest napewno dużo prawdy, gdyż dowcipne, lekko związane nici dramatycznej akcji zacierają się w wirującej atmosferze drugiego aktu.

Czy jest jeszcze konieczne wypowiedzieć choć jedno słowo o „Zemście Nietoperza”? W operetce tej zjednoczyły się wszystkie zalety: wspaniałe libretto z doskonale zarysowanymi postaciami i przepysznymi sytuacjami, muzyka, w której każdy kawałek muzyczny zdaje się górować nad swoim poprzednikiem. Na koniec owa dostojność, która góruje nad całym utworem i nawet w sytuacjach pełnych humoru nie przekracza nigdy granicy, poza którą sztuka przestaje już być sztuką.

*fragmenty artykułu zamieszczonego w programie Deutsche Staatsoper w Berlinie, 1964*





niał  
ey -  
em-

wie-  
lnej  
myśli  
par-  
ncją  
pa-  
viel-  
wno  
znej

owo  
zyst-  
sta-  
alek  
ko-  
wet  
oza



pro-  
1964





*Julian Tuwim – karykatura z 1933 r.*

**O Tuwimie—poecie** pisano, pisze się i pisać będzie. Zależnie od tego, kto i gdzie wypowiada się, zależnie od panującego w danej chwili w poezji kierunku lub mody, pisze się jako o jednym z największych zjawisk poetyckich ostatniego półwiecza, albo analizuje się jego dorobek z chłodnym krytycyzmem, albo zgoła atakuje się z pianą na ustach. Bez względu jednak na takie czy inne powiewy, wysoka pozycja Tuwima w polskiej poezji nie podlega dyskusji.

**O Tuwimie – człowieku teatru** nie pisze się wcale, bądź zbywa się ten temat drobnymi, marginesowymi wzmiankami. Nie wątpię, że przyjdzie w końcu chwila, gdy teatralnym dorobkiem Tuwima zajmie się ktoś powołany, gdy wydobędzie się z teatralnych archiwów wszystko, co ocalało z jego bujnej twórczości w tej dziedzi-

nie... Chciałbym tu tylko przypomnieć, że ten wielki poeta był człowiekiem zarażonym teatrem, że jeżeli poezja (przepraszam za patos) była jego życiem, to teatr był przynajmniej jego wielkim i radosnym hobby.

Radosnym... Hm, kto wie, czy nie w tym właśnie kryje się tajemnica mniej lub więcej świadomego przemilczania związków Tuwima z teatrem. Gdyby pozostał po nim choć jeden dramat, choć jedna sztuka „serio” – nie wątpię, że na kartach historii polskiego teatru znalazłoby się dla niej dostatecznie godne miejsce. Cóż, kiedy jego temperament pisarski, jego wyostrzone do najwyższych granic poczucie humoru, jego uwielbienie dla dobrej, inteligentnej zabawy, która w teatrze tak pięknie umie przerzucić most porozumienia między sceną a widownią, poprowadziły go w zupełnie innym kierunku.

Przez długie lata był Tuwim stałym współpracownikiem literackim „Qui-pro-quo”. Napisał w tym czasie setki tzw. utworów małych form, czyli po prostu skeczów, monologów i piosenek. Ten „niepoważny” rodzaj twórczości nastrocza bardzo poważne trudności, zwłaszcza jeżeli premiery następują mniej więcej co miesiąc, a autor ma obowiązek wypełnić znaczną część wieczoru utworami swego pióra. Trzeba nie lada gimnastyki, żeby w tych warunkach nie powielać wciąż tych samych pomysłów treściowych i formalnych, żeby nieustannie odkrywać nowe tematy i nowe sposoby ich podania. W dodatku te nowe sposoby muszą być nie mniej atrakcyjne i sprawdzać się nie gorzej niż stare i dawno wypróbowane.

Wydaje mi się, że jeżeli pod tym kątem widzenia spojrzeć na repertuar „Qui-pro-quo”, a szczególnie na teksty Juliana Tuwima, to okaże się, że był on prekursorem prawie wszystkiego, co się od wielu lat dzieje na scenie polskiego teatryku literackiego czy satyrycznego. Dziś te rzeczy w którymś tam epigońskim wydaniu już nas niejednokrotnie irytują i nużą, ale kiedyś były przecież nowe i odkrywcze. Kiedyś – to znaczy wtedy, gdy je w „Qui-pro-quo” po raz pierwszy wprowadzali na scenę Tuwim, Hemar czy Słonimski...

Może byłoby interesujące wspomnieć przy okazji o tym, co się stało z literackim materiałem starego „Qui-pro-quo”, którego kontynuacją były potem kolejno: „Banda”, „Cyrulik Warszawski”, wreszcie „Figaro”. Ten ostatni teatryk może zapisać się w historii polskiego kabaretu tylko nazwą: do otwarcia niestety nie doszło z powodów zrozumiałych: premiera pierwszego programu była wyznaczona na dzień 2 września 1939 roku. Kiedy w październiku tego roku aresztowany został przez gestapo kierownik artystyczny „Figara” Fryderyk Jârosy, w jego dyrektorskim gabinecie pozostało w postaci ocenzurowanych egzemplarzy całe archiwum literackiego teatryku ostatnich kilkunastu lat.

Minęło kilka miesięcy nim Jârosy’emu udało się wywinąć z rąk gestapowców. Zmuszony do ukrywania się, co przy jego popularności było szczególnie trudne, przybity pobylem w więzieniu

i swoją nową skomplikowaną sytuacją życiową, nie zapomniał jednak o pozostawionym w gabinecie skarbie. Polecił mi, abym udał się na Marszałkowską 8 i próbował ocalić qui-pro-quiackie archiwum, przenosząc je partiami do prywatnego mieszkania. Niestety, przybyłem za późno. Sumiasty woźny teatralny, dobry mój znajomy, zakomunikował mi konspiracyjnym szeptem, że wyznaczony przez Wydział Propagandy nowy zarządca natychmiast zainteresował się pozostawionymi w gabinecie teczkami. „Powiedział, że to niebezpieczne, bo tu pisze takie różne rzeczy o Niemcach. Więc żebym spalił w piecu. No to paliłem, paliłem aż spaliłem”.

W ten sposób poszły z dymem perły tuwimowskiego dowcipu i inwencji, pełne poezji cacka piosenkowe, skecze, monologi – cały dorobek tych lat. Ocalało to tylko, co się przechowało w pamięci lub zapiskach aktorów, czasem w nielicznych i nie zawsze kompletnych egzemplarzach suflerskich, przechowywanych w domu. Może to oczywiście dawać ułamkowy tylko obraz kabaletowej twórczości Tuwima.

A była to – powtarzam – twórczość niezwykle bogata i wszechstronna. Obok piosenki lirycznej, dramatyczna ballada Ordonki, piosenka rodzajowa, satyryczna, „szmonces” Krukowskiego, absurdalna groteska i aktualne kuplety polityczne, zawsze z niezawodnymi pointe'ami; obok skeczu będącego właściwie dramatem w pigułce, często o dużym ładunku poezji (**Cokolwiek Chopina, Srul z Lubartowa, Pan Moniuszko...**) – dziesiątki skeczów iskrzących się dowcipem, zaskakujących oryginalnością i nowością pomysłów...

Co wieczór przez długie lata Tuwim miał możliwość sprawdzać celność swego dowcipu, kontrolować działanie słowa, które padając ze sceny nabiera przecież zupełnie innej wagi i koloru, konfrontować zamierzenie autorskie z uzyskanym efektem. Reakcja widowni była barometrem niezawodnym. Nauczył się więc grać na tej widowni jak na instrumencie, równie dobrze w moll i dur, wiedział nieomylnie, w jakim momencie jaki klawisz nacisnąć, żadnych przypadków, żadnych niespodzianek, precyzja, niezawodność – dzisiaj nazwalibyśmy to doskonałym opanowaniem warsztatu.

Najpełniej to doskonałe opanowanie warsztatu zmanifestowało się w głośnych tuwimowskich adaptacjach.

W roku 1933 Teatr Polski wystawił **Ptaki** Arystofanesa w paryskiej wersji Zimmera i w opracowaniu Tuwima. To przedstawienie stało się sensacją, szturm do kasy teatru nie ustawał, dziesiątki pysznych powiedzeń i żartów obiegały Warszawę.

„Dyr. Szyfman, zawsze pełen inicjatywy, spolszczenie wersji p. Zimmera powierzył Tuwimowi. Trudno było o lepsze ręce! – pisał Boy – Tuwim, autor „Słopiewni”, rozumie jak nikt inny świergot ptaków. Tuwim-poeta przypiął tym ptakom nowiutkie skrzydła poezji, w miejsce tych, które się po drodze trochę uszkodziły, a Tuwim śmiały szermierz dawnego „Qui-pro-quo” wyostrzył

wszystkie grotty dowcipu, przepolszczył gry słów i figle języka, dał jakąś radosną bezpośredniość humoru, naszpikował aluzjami, całe partie przetworzył lub po prostu napisał. Powstała rzecz nowa, oparta o francuski oryginał, ale lotniejsza, zabawniejsza, żywsza”.

Kilka lat później na tej samej dostojnej scenie Teatru Polskiego wystawiono w tuwimowskiej adaptacji **Jadzię wdowę**. I znów to samo: szaleńcza wesołość na scenie („kindziuk” Kurnakowicza, tego się nie zapomina!), szaleńcza zabawa na widowni, wielotygodniowy szturm do kasy...

Potem przyszły następne adaptacje: sławny **Żołnierz Królowej Madagaskaru** z Zimińską i Maszyńskim w Teatrze Letnim, potem **Porwanie Sabinek** z Węgrzynem i Zniczem. Tuwimowska inwencja i dowcip święciły nowe triumfy...

Dlaczego tak mistrzowski adaptator jak Tuwim, znający wszystkie sekrety sceny, nie pokusił się nigdy o napisanie własnej komedii? Zastanawiano się nad tym niejednokrotnie. Wydaje się, że po prostu nie bawiło go wymagające niemałego mozółu konstruowanie poszczególnych elementów i montowanie z nich scenicznej budowli. Wolał zużytkować swoją niepożytą fantazję na smakowite urządzenie wnętrza w konstrukcji już istniejącej, gustownie przestawiać meble i ozdabiać sceny w najwymyślniejszy sposób. To było zresztą jego dobre prawo...

Jeszcze jedna ciekawostka, dotycząca tuwimowskich adaptacji. Oceniono je tak wysoko, że, jak pisze Leon Schiller w swoim **Teatrze Ogromnym**, powstała w 1941 roku konspiracyjna Rada Teatralna, wypowiadająca się w przyszłym powojennym lekkim teatrze przeciw wszelkiego rodzaju rewiom i komediom muzycznym (chyba nieco przesadzona, ale zrozumiała reakcja na zalew rewiowej i komediowej szmiry na okupacyjnej scenie), dopuszczała w nim jedynie wysoko wartościową satyrę, klasyczną operetkę oraz – cytuję – „mogłyby także być brane pod uwagę próby wskrzeszenia dawnych wodewilów czynione przez Tuwima i Schillera”...

Jerzy Jurandot *Teatr mój widzę zabawny*  
(fragmenty), Dialog nr 12, 1963.



...i, dal  
...zjami,  
...rzc  
...ejsza,

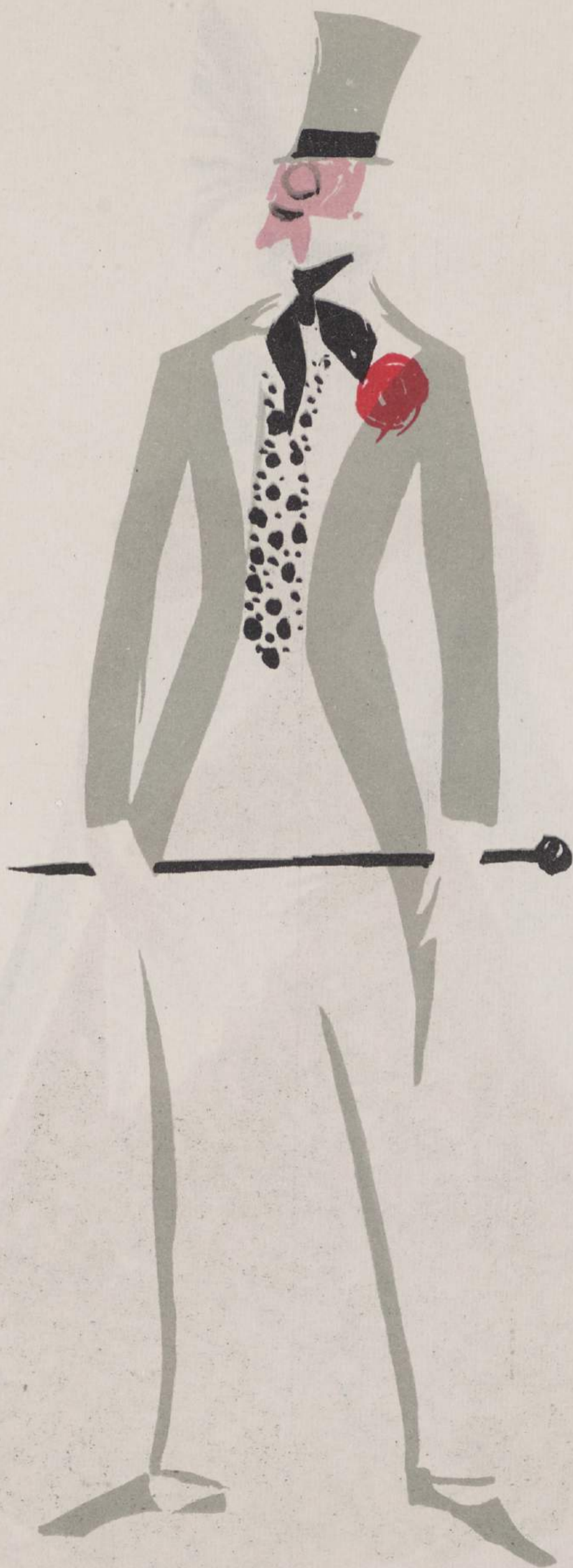
kiego  
ów to  
wicza,  
wielo-

lowej  
otem  
encja

szyst-  
asnej  
e się,  
ozołu  
nich  
tazję  
qcej,  
lniej-

tacji.  
woim  
Rada  
kkim  
zycz-  
alew  
usz-  
ope-  
wagę  
wima

awny  
1963.







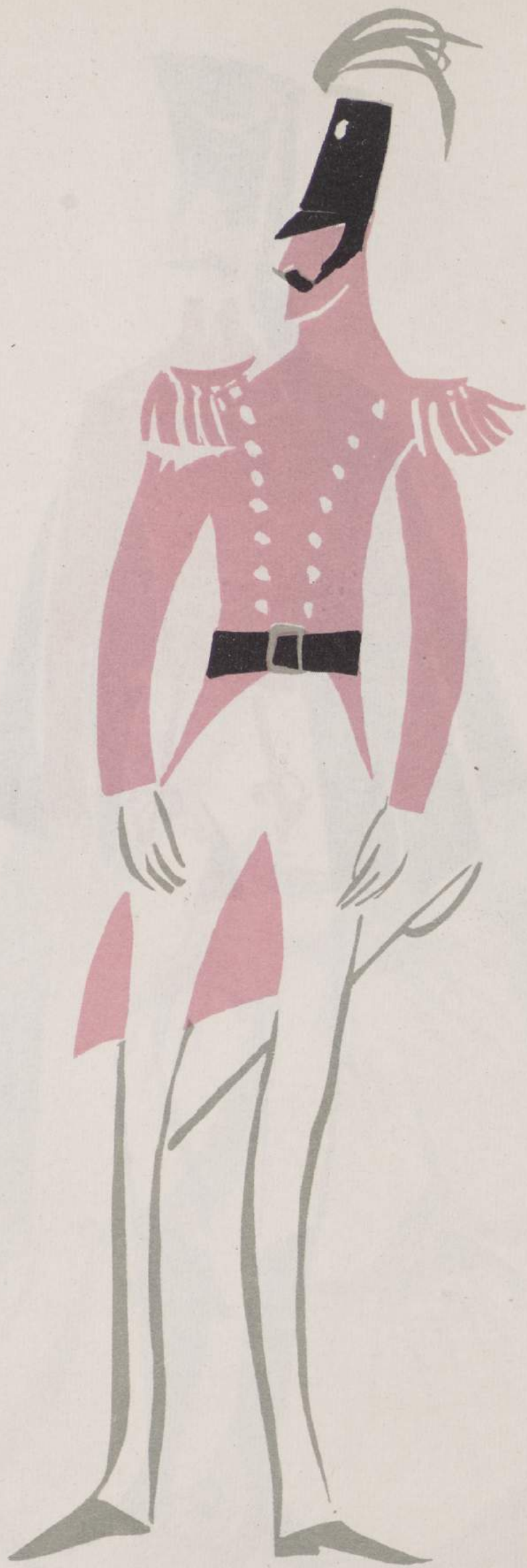












Ach, jaki walc, jaka noc i szal!  
Bachus w prezencie tę noc nam dał,  
Bawić będziemy się aż do dnia,  
Amor w prezencie nam ranek da!





# Zemsta nietoperza

## O S O B Y :

Gabriel von Eisenstein  
Rosalinda, jego żona  
Frank, dyrektor więzienia  
Księżę Orłowski  
Alfred, śpiewak  
Falke, przyjaciel Eisensteina  
Blind, adwokat Eisensteina  
Adela, pokojówka Eisensteinów  
Ida, jej siostra  
Frosch, dozorca więzienia

Wiedeń z końca XIX wieku.





# akt I

Pan Gabriel von Eisenstein obraził pewnego urzędnika i wyrokiem sądu został skazany za ten wyczyn na tydzień aresztu. Wzburzony takim obrotem sprawy przygotowuje się do odsiedzenia kary. Humor poprawia mu się z chwilą przybycia wypróbowanego przyjaciela, Falkego. Falke przynosi mu znakomitą propozycję: radzi udać się na bal maskowy u księcia Orłowskiego, a do niewygodnej celi powędrować na drugi dzień, mając jeszcze świeże wspomnienia z szaleńczej nocy.

Eisenstein entuzjastycznie zgadza się na taką propozycję, bo- wiem nie podejrzewa, że pod płaszczykiem przyjacielskiej rady Falkego kryje się zręcznie zawiązana intryga. Otóż na bal u księcia Orłowskiego została zaproszona również żona Eisensteina, Rozalinda. Znając słabość przyjaciela do „spódniczek”, Falke obiecuje sobie świetną zabawę widokiem Eisensteina uwodzącego własną żonę. Będzie to jednocześnie odwet za figiel, jaki spletał Eisenstein Falkemu podczas ubiegłorocznego karwanatu: pozostawił on przyjaciela samego w przebraniu nietoperza i zmusił, by ten – ku uciechu gawiedzi – powrócił pieszo do domu. Obecnie nadarza się świetna okazja do rewanzu. Eisenstein ukrywa przed żoną fakt pójścia na bal, a swój wieczorowy strój tłumaczy elegancją charakterystyczną dla każdego Wiedeńczyka.

Zaledwie przyjaciele w szampańskich nastrojach opuścili dom, Rozalinda przyjmuje wizytę swego adoratora, śpiewaka Alfreda. Ten, korzystając z pełnej swobody, przebiera się w szlafrok Eisensteina i wraz z Rozalindą (w kuszącym peniuarze) zasiada do kolacji.

Rozkoszna chwila zostaje przerwana przybyciem dyrektora więzienia, który postanowił osobiście dopilnować, by Eisensteina doprowadzono do celi. Alfred okazuje się dżentelmenem: na skutek próśb Rozalindy, która obawia się skandalu, podaje się za jej małżonka i idzie za niego do więzienia.

Mów mi ty, przyjacielu  
Mów mi ty.  
Bo i któż, jak nie my  
Ma być na ty?

Mów mi ty, przyjaciółko  
Mów mi ty.  
Takie jedno „ty“ od święta  
Łączy serca dwa  
I na zawsze trwa,  
Gdy nazajutrz kto pamięta.

Usta daj,  
Potem już ty, ty, ty,  
Zawsze ty.  
Usta daj,  
Potem już ty, ty, zawsze ty,  
Zawsze ty, zawsze, zawsze ty!

*(aria Falkego z II aktu)*





## akt II

Bal w salonach księcia Gigi Orłowskiego jest w pełnym toku. Wśród gości znajduje się Eisenstein i Falke, a po chwili przybywa ze swą pokojówką Adelą, Rozalinda. Falke przedstawia ją Eisensteinowi jako węgierską księżną. Zachwycony urodą i temperamentem pięknej „nieznajomej” Eisenstein pod imieniem markiza Ferosti zaczyna zalecać się do własnej żony. Ta, korzystając z dogodnej chwili, zabiera mężowi zegarek jako *corpus delicti* w czekającej go małżeńskiej scenie.

Moc nieporozumień następuje przy przedstawieniu „markizowi Ferosti” pewnej eleganckiej damy, w której poznaje on swą pokojówkę Adelę. Ale obficie lejący się szampan sprawia, że nikt nie przejmuje się poważnymi sprawami i zabawa przybiera coraz żywsze rumieńce.

Na bal przybył również dyrektor więzienia, który z kolei występuje jako „kawaler Franconi”. Widząc w Eisensteinie bratnią birbancką duszę zaprzyjaźnia się z nim, co przypieczętują obaj serdecznym bruderszaftem. O szóstej nad ranem „markiz Ferosti” przypomina, że czas pójść do więzienia. W czulej komitywie pijany Eisenstein i dyrektor więzienia wyprowadzają się wzajemnie z sali balowej.

Cóż rządzi światem? Właśnie smak!  
I w tym jest cała rzecz,  
Że można tak, i siak i wspak,  
I naprzód albo wstecz.

I na całego — lub na wpół,  
I prosto — albo w bok,  
I można w górę — albo w dół,  
I wciąż — lub raz na rok.

I można dobrze — albo źle,  
Samotnie albo w ślad,  
I można w prawo — lepiej nie...  
Lub w lewo — lepiej tak...

To tylko kwestia smaku,  
Czy tam, czy właśnie tu,  
Nadmiaru, względnie braku  
Chacun a son gout.

I czegokolwiek w życiu tkniesz,  
To zawsze wybór masz,  
Czasami wiesz już czego chcesz,  
Lub częściej w błędzie trwasz.

Więc jeden — dobry lubi żart,  
Ktoś inny piękną pleć,  
A trzeci ma do handlu start,  
Bo chce kapitał mieć.

A ten kapitał, oh, mon Dieu!  
To kaprys, chmurka, mgła,  
Bo dzisiaj jest — a jutro nie,  
Rzecz w tym, kto władzę ma.

To tylko kwestia smaku,  
Czy tam, czy właśnie tu —  
Domiaru, względnie braku —  
Chacun a son gout.



(kuplety ks. Gigi z II aktu)

Taki pan, jak pan,  
Zagraniczny pan,  
Powinien wiedzieć sam,  
Co i kto i jak,  
A gdy klepki brak  
Niech nie pcha się do dam!

Ta rączka taka biała, no co?  
Ta nóżka taka mała, a to?  
Rozmowa salonowa,  
W ogóle jak królowa,  
A pan mi z pokojówką tu wyjeżdżać śmie!  
Pozwoli pan, mój panie, że to śmieszy mnie,  
Złośliwość to, czy prosty błąd,  
Lecz śmiechu wart ten pański sąd!

Więc się śmieję, ha, ha, ha!  
Co się dzieje? ha, ha!  
Ja szaleję ha, ha, ha,  
Oszaleję, ha, ha, ha!  
Bo tylko śmiechu wart  
Ten żart!...

I ten grecki nos,  
I srebrzysty głos  
Nie mówią panu nic?  
Więc zauważ strój,  
Więc zauważ krój  
Gdy nic nie widzisz z lic!  
Ta suknia Pawuina, wuel, chic, ach!  
Perfumy Guerlaina „Antique“, ach!  
Czy widok mój uroczy  
Zaślepił pańskie oczy,  
Że pan wytworną damę pokojówką zwie,  
Pozwoli pan, mój panie, że to śmieszy mnie.  
Złośliwość to, czy prosty błąd,  
Lecz śmiechu wart ten pański sąd!



(aria Adeli z II aktu)



akt III

Frosch, dozorca więzienia, skwapliwie topi nudną służbę w pękatej butelce śliwowicy. Denerwuje go jednak śpiew Alfreda, który rozkoszując się swym tenorem umiła pokutę za zaloty do cudzej żony i Frosch wychodzi, by go uspokoić. Tymczasem przychodzi pijany dyrektor, który nie marzy o niczym innym, jak o krótkiej drzemce. Po chwili zjawia się w więzieniu sam Eisenstein, który widząc „kawalera Franconi”, przypuszcza, że został on aresztowany za pijaństwo. Gdy dowiaduje się prawdy, uważa to za doskonały dowcip – godzinę temu pił bruderszaft z samym dyrektorem więzienia. Z kolei dyrektor nie może uwierzyć, że „markiz Ferosti” to Eisenstein. Przecież poprzedniego dnia sam doprowadził oskarżonego do celi.

Eisensteina intryguje, kto odbywa za niego karę. Wykorzystując obecność w więzieniu mecenasa Blinda, chce pod postacią jego aplikanta wybadać, kim jest rzekomy Eisenstein.

Ale oto, jakby do kompletu zainteresowanych osób, zjawia się Rozalinda, która przyszła uwolnić z tarapatów swego Alfreda. Eisenstein jako aplikant bierze oboje na spytki i dowiaduje się, jak to para kochanków wyprowadziła go w pole. Na domiar wszystkiego Alfred radzi się go, w jaki sposób oszukiwać dalej męża Rozalindy. Eisenstein nie posiada się ze złości. Schodzą się teraz wszyscy goście z balu i Falke wyjaśnia całą intrygę dodając, że była to zemsta za ubiegłoroczny figiel spleatany przez jego przyjaciela. Rozalinda i Alfred korzystają z okazji i swą randkę również włączają w scenariusz intrygi Falkego.



Dobranoc moi mili,  
Śpiewaliśmy i tańczyli,  
Pijani melodiami  
Żegnamy się już z wami.  
Słodkiego mamy rausza  
A wszystko z winy Straussa  
I wy — i wy!

Po tym wesołym szumie  
Śpiewajcie jak kto umie,  
Jak my, jak my, jak my!  
Niech żyje radość, wiwat śpiew!  
Wiwat walc, wiwat śmiech!  
Niech każdy dziś wyniesie stąd  
Uśmiechów sto!

*(finał)*





**REALIZATORZY PRZEDSTAWIENIA**



**Kierownictwo muzyczne  
JÓZEF KLIMANEK**



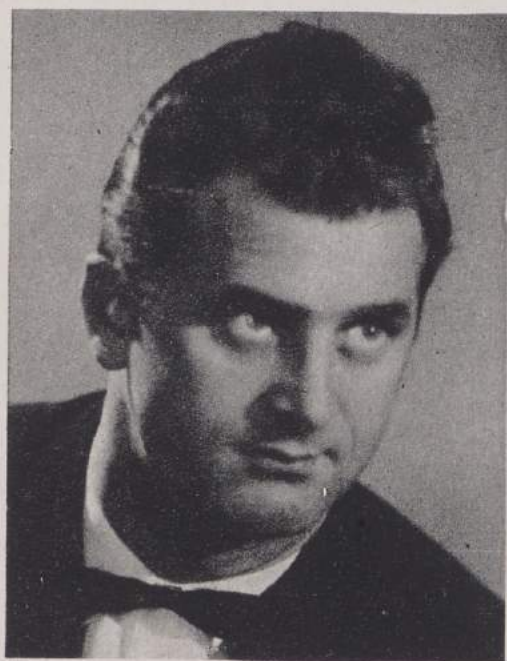
**Inscenizacja i reżyseria  
DANUTA BADUSZKOWA**



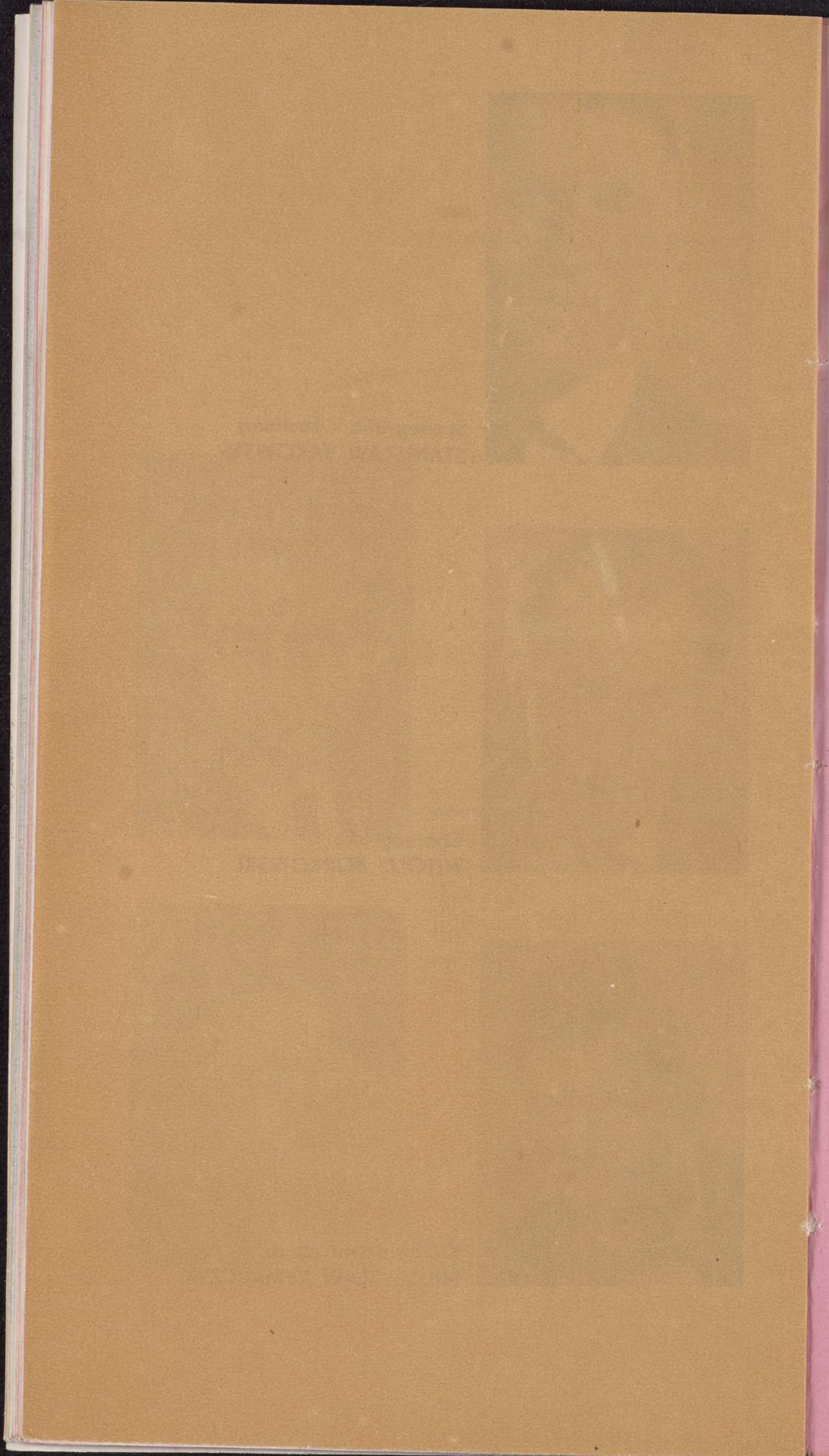
**Scenografia i kostiumy  
STANISŁAW BAKOWSKI**



**Choreografia  
WITOLD BORKOWSKI**



**Kierownictwo chóru  
MIECZYŚLAW RYMARCZYK**



**W REPERTUARZE TEATRU WIELKIEGO:**

**Stanisław Moniuszko  
HALKA**

**Aleksander Borodin  
KNIAŻ IGOR**

**Stanisław Moniuszko  
STRASZNY DWÓR**

**Georges Bizet  
CARMEN**

**Giuseppe Verdi  
RIGOLETTO**

**Ludomir Różycki  
PAN TWARDOWSKI balet**

**Piotr Czajkowski  
DAMA PIKOWA**

**Najbliższa premiera:**

**Giacomo Puccini  
TOSCA**



**Redakcja programu**  
**STANISŁAW DYZBARDIS**

**Opracowanie graficzne**  
**i redakcja techniczna**  
**ROMAN MATYSIAK**

**Projekt okładki**  
**RYSZARD GRZYBOWSKI**

**Wydawca**  
**TEATR WIELKI W ŁODZI**

*Cena programu zł 6,- + wkładka obsadowa zł 1,-*  
*Nakład II – 10.000 egz. (15001–25000)*

---

Druk: Łódzkie Zakłady Graficzne, Łódź, ul. PKWN 18. Zam 874. P-6/6874.

