

TEATR WIELKI

W ŁODZI

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

Carl Maria Weber

WOLNY STRZELEC

BRITISH MUSEUM

PLANT. GEOG.

PLANT. GEOG.

PLANT. GEOG.

PLANT. GEOG.

PLANT. GEOG.

PLANT. GEOG.

PLANT. GEOG.

PLANT. GEOG.

PLANT. GEOG.

PLANT. GEOG.

PLANT. GEOG.

PLANT. GEOG.

PLANT. GEOG.

PLANT. GEOG.

PLANT. GEOG.

PLANT. GEOG.

PLANT. GEOG.

PLANT. GEOG.

TEATR WIELKI

W ŁODZI

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
BOHDAN WODICZKO
Z-ca Dyrektora
BOGDAN KOPCIEWSKI

Carl Maria Weber

WOLNY STRZELEC





Carl Maria von Weber

Gespenssterbuch.

Herausgegeben

von

A. Apel und F. Laun.



Schauer v. K. del. Schenk sculp Braunschweig

Erstes Bändchen.

Leipzig, bei G. J. Göschen. 1810.

Okladka „Opowieści niesamowitych” z roku 1810
zawierających pierwowzór literacki „Wolnego strzelca”



Johann Friedrich Kind, autor libretta „Wolnego strzelca”

Zapewne nie znalazłoby się w starej lub nowej szkole tak doskonałej pod każdym względem partytury, jak partytura „Wolnego strzelca”, kompozycji, która od początku do końca nieprzerwanie przykuwałaby uwagę słuchacza; której melodia strojąc się w rozmaite formy ukazywałaby większą świeżość; której rytmy byłyby bardziej porywające, harmoniczne odkrycia liczniejsze i wspanialsze, a zastosowanie głosów i instrumentów wykazywałoby jeszcze więcej niezmiordowanej energii i jeszcze więcej naturalnego uroku. Od początku uwertury do ostatniego akordu chóru końcowego nie mogę znaleźć ani jednego taktu, którego opuszczenie lub poprawienie wydawałoby mi się wskazane. Inteligencja, fantazja, geniusz kompozytora promieniają ze wszystkich stron tak silnym blaskiem, że tylko wzrok orla mógłby go znieść bez zmęczenia.(...)

Należy również z całą stanowczością stwierdzić, że nie ma drugiej arii o tak wielkiej piękności, jak aria Agaty z II aktu. U żadnego niemieckiego, włoskiego lub francuskiego mistrza nie wystąpiły w jednej scenie w tak dramatyczny sposób pobożna modlitwa, melancholia, niepokój i zamyślenie, milczenie nocy i pełna tajemnic harmonia gwiazdziestego nieba, upajające szczęście i pełna zwątpienia miłość. A jak wspaniale brzmi towarzysząca orkiestra! Jakież pomysłowość! Jakież geniusz! Ten mroczny dźwięk fletów, ten kwartet skrzypcowy, te figury altówek i wiolonczel w sekstecie, to narastające, wybuchające u szczytu napięcie crescendo, te pauzy, w których napiętność zdaje się zbierać swoje siły, aby wybuchnąć z jeszcze większą siłą! Nie ma równie pięknego utworu! To jest boska sztuka! To jest sama miłość!

Hector Berlioz

KRÓTKA KRONIKA ŻYCIA CARLA MARIII WEBERA

- 1786** – 18 listopada urodził się w Eutin (księstwo Holstein) Carl Maria von Weber, syn Franza Antona Webera, kapelmistrza i dyrektora trup teatralnych oraz Ewy Marii Breuner.
- 1787** – rodzina Weberów opuszcza Eutin
- 1797** – 11-letni Weber zostaje w Salzburgu uczniem Michaela Haydna
- 1798** – w marcu umiera matka. Weber udaje się do Monachium. We wrześniu wydaje drukiem swój pierwszy utwór.
- 1800** – komponuje singspiel „Das Waldmädchen” do tekstu Karola Steinberga; premiera w Chemnitz.
- 1801** – powrót do Salzburga. Rozpoczyna pracę nad operą komiczną „Peter Schmoll und seine Nachbarn”.
- 1803** – udaje się do Wiednia, gdzie zostaje uczniem G.J. Voglera
- 1804** – jako protegowany Voglera wyjeżdża do Wrocławia, gdzie obejmuje posadę kapelmistrza teatru. Komponuje uwerturę i trzy fragmenty opery „Rübezahl”. Zdobywa popularność jako dyrygent i pianista.
- 1807** – rezygnuje z posady we Wrocławiu. Koncertuje w Norymberdze, Bayreuth i Erlangen. W lipcu przyjeżdża do Stuttgartu, gdzie zostaje prywatnym sekretarzem księcia Ludwika Würtensberskiego.
- 1808** – po incydencie z królem Fryderykiem, bratem księcia Ludwika, zostaje aresztowany. Rozpoczyna pracę nad operą „Silvana”.
- 1810** – wyjeżdża do Mannheim i Darmstadt. Odbywa tournée koncertowe we Frankfurcie, Heidelbergu, Baden-Baden i Amorbach. Komponuje operę „Abu Hassan”. We wrześniu premiera „Silvany” we Frankfurcie.
- 1812** – odwiedza Goethego i Wielanda w Weimarze. Koncertuje w Dreźnie i Berlinie.
- 1813** – wyjeżdża do Pragi, gdzie zostaje mianowany dyrektorem opery.
- 1817** – obejmuje posadę dyrektora Opery Niemieckiej w Dreźnie. Otrzymuje od Friedricha Kinda libretto opery „Wolny strzelec”. W listopadzie wyjeżdża do Pragi, gdzie bierze ślub.

- 1820** – koniec pracy nad partyturą „Wolnego strzelca”. Wraz z żoną udaje się na tournée koncertowe do Hanoweru, Oldenburga, Hamburga, Eutin i Kolonii. Koncertuje na dworze królewskim w Kopenhadze. W październiku pierwsze publiczne wykonanie uwertury do „Wolnego strzelca” w Kopenhadze.
- 1821** – 28 maja premiera „Wolnego strzelca” w Berlinie. Opera odnosi olbrzymi sukces i wkrótce zostaje wystawiona na czołowych scenach Niemiec i Austrii.
- 1823** – praca nad kolejną operą „Euryanthe”
- 1825** – początek pracy nad operą „Oberon”
- 1826** – ukończenie partytury „Oberona”. Wyjeżdża do Paryża, gdzie odwiedza Rossiniego. W marcu wyjeżdża do Londynu na premierę „Oberona”. W nocy 5 czerwca Carl Maria von Weber umiera w wieku 40 lat w Londynie.

REALIZATORZY

Kierownictwo muzyczne

BOHDAN WODICZKO

Reżyseria

KAZIMIERZ DEJMEK

Scenografia

KRZYSZTOF PANKIEWICZ

Współpraca reżyserska

ANDRZEJ ŻARNECKI

JANINA NIESOBSKA

Kierownictwo chóru

ZBIGNIEW PAWELEC

Asystent dyrygenta: Zdzisław Drobner

Asystent reżysera: Teresa Sieczkowa

Asystenci scenografa: Paweł Adamski,

Barbara Janowska, Edward Łazikowski

Efekty świetlne: Andrzej Ambroziński

ORKIESTRA I CHÓR TEATRU WIELKIEGO

DYRYGENT – BOHDAN WODICZKO

Pianiści – korepetytorzy:

Bożena Dobrowolska, Beata Swanidze,

Elżbieta Zwierzchowska, Marek Czeszek

Dyrygent chóru: Henryk Karpiński

Akompaniator chóru: Ryszard Pietkiewicz

Inspicjenci: Alicja Derkacz, Urszula Rybicka,

Janusz Kuncze

OBSADA

OTTOKAR

JAN DOBOSZ
ANDRZEJ TULISZKIEWICZ

KUNO

KAZIMIERZ KOWALSKI
STANISŁAW MICHÓŃSKI

AGATA

TERESA MAY-CZYŻOWSKA
HALINA ROMANOWSKA

ANUSIA

DELFINA AMBROZIAK
MARIA SZCZUCKA

KACPER

TOMASZ FITAS
WŁODZIMIERZ ZALEWSKI

MAKS

HENRYK KŁOSIŃSKI
TADEUSZ KOPACKI

KILIAN

JERZY JADCZAK
WŁADYSŁAW MALCZEWSKI

PUSTELNIK

ZDZISŁAW KRZYWICKI
ANDRZEJ MALINOWSKI

SAMIEL

TOMASZ FITAS
EUGENIUSZ NIZIOŁ
WŁODZIMIERZ ZALEWSKI

DRUHNA

MIROŚŁAWA KARPINSKA
KRYSTYNA RORBACH

Ludwik Erhardt
O OPERZE ROMANTYCZNEJ

„Całe niebo okrywa się czarną nocą. Dwa walczące ze sobą szturmy schodzą się razem i przy okropnych błyskawicach wyrzucają pioruny. Deszcz z gradem. Ciemnomodne płomienie wybuchają spod ziemi. Urwiska skał spadają. Różne widma przelatują po górach. Wicher wyrывa z korzeniami drzewa. Słychać okropny szum. Ziemia drży.”

(*Wolny strzelec, czyli kule zaczarowane*)

Gdyby szukać w historii muzyki przykładu ilustrującego pełną melancholii lacińską formułę *sic transit gloria mundi*, trudno byłoby znaleźć trafniejszy, niż romantyczna opera. Któż z nas, współczesnych widzów i słuchaczy zna dziś *Wolnego strzelca* Webera – pierwszą operę romantyczną, która była sensacją muzyczną Europy w dwudziestych latach ubiegłego wieku, rozpalającą umysły i serca ówczesnej młodzieży łącznie z Mickiewiczem, Chopinem, Krasińskim i Słowackim? Kto potrafi choć melodię jedną zanucić z *Roberta diabła* Meyerbeera – po którego paryskiej premierze w 1831 roku Chopin pisał w liście: „Jeżeli kiedy był jaki przepych w teatrze, to nie wiem, czy dochodził stopnia przepychu *Robert le Diable*, nowiutkiej 5-aktowej opery Meyerbeera, co *Crociato* pisał. To arcydzieło nowej szkoły – gdzie diabły (chóry ogromne) przez tuby śpiewają, gdzie dusze z grobów powstają, ale nie tak, jak w *Szarlatan*, tylko po 50,60 grupowane, gdzie diorama na teatrze, gdzie na końcu intérieu kościoła widać i cały kościół na Boże Narodzenie czy Wielkanoc w świetle z mnichami, i wszystką publicznością w lawkach, z kadzidłami, co większe: z organami, których głos na scenie czaruje i zadziwia, i całą orkiestrę pokrywa – nic takiego nigdzie nie będą mogli wystawić. – Meyerbeer się unieśmiertelni!”

Weber i Meyerbeer to dwa najslawniejsze, najpopularniejsze nazwiska. *Wolny strzelec*, którego Krasiński, nie byle jaki znawca teatru i opery stawiał na równi z *Faustem* Goethego, i *Robert diabeł*, po którym sam Goethe uznał Meyerbeera za najbardziej odpowiedniego autora muzyki do tegoż Fausta. Ślady oddziaływania *Freischütza* odnaleźć można w *Dziadach* Mickiewicza, w układzie *Nie-bóskiej* Krasińskiego. *Roberta diabła* odnajdujemy w wariacjach pisanych przez Chopina wespół z Franchomme; postaci z tej opery stały się symbolami przewijającymi się w listach romantyków (m.in. George Sand). Używano ich jako powszechnie zrozumiałych metafor i aluzji. Któż bowiem wtedy nie znał Roberta, Bertrama i Alicji? (Jak bardzo odbiegliśmy od tych czasów może świadczyć fakt, że S. Estreicher i T. Pini, przedwojenni wydawcy korespondencji Zygmunta Krasińskiego, wzięli występującego w niej Bertrama – za służącego Krasińskiego!)*

Wreszcie świadectwo Słowackiego z listu do matki: „Kilka dni temu byłem na sławnej operze romantycznej *Robert le diable*. W całej Europie tej opery nigdzie nie wystawią – tak jest pyszna; trochę w guście *Freischütza* – prześliczna muzyka. W życiu moim nie widziałem tak wielkiego kościoła, jak tu przez złudzenie w teatrze. Piękny jest nade wszystko widok kolumnady przy świetle księżycowym, zrobionym zupełnie à jour – za kolumnami widać cmentarz oświetlony księżycem – z grobów pomiędzy kolumnami wymykają się błękitne płomyki i, tańcząc w powietrzu potem rozchodzą się i każdy ożywia jedną marmurową mniszkę leżącą w grobie – te się zwolna podnoszą – z całego cmentarza schodzą się mniszki i zaczynają śliczny balet – za wybiciem zegara wszystkie upadają – jest to śmieszne, ale wykonanie prześliczne. W orkiestrze po raz pierwszy użyto bębnow, kotłów i dzwonek – i wszystkiego, co tylko sobie (można) wystawić. Autorem muzyki jest Meyerbeer. Słowem: L'opéra a fait un pas”.

Ale nie tylko Weber i Meyerbeer fascynowali romantyczną publiczność. Był wszak jeszcze Auber i Rossini, a nade wszystko Bellini – ów „smętny cyprys w słonecznym ogrodzie włoskiej opery”, którego *Lunatyczka*, a zwłaszcza

* Zwrócił m.in. na to uwagę Jerzy Timoszewicz w niezwykle interesującej pracy pt. *Krasiński o teatrze*, zamieszczonej w „*Pamiętniku teatralnym*” z. 1-2-3 z 1959 roku. Z pracy tej, zawierającej wiele cennego materiału dotyczącego opery romantycznej, kilkakrotnie tu korzystam.

Norma odnosiła ogromne sukcesy zarówno dzięki wartościom muzycznym, jak i przezierającym spod libretta tendencjom wolnościowym. Niemalą rolę w sukcesach oper Belliniego odegrały sławne śpiewaczki epoki – Giuditta Pasta, Giuditta Grisi, a szczególnie piękna Maria Malibran, zarazem znakomita aktorka. A była jeszcze wtedy m.in. Karolina Unger, znakomita Wilhelmina Schröder-Devrient, ceniona wysoko przez Beethovena, Goethego i Webera, a później i przez Wagnera, który wiele jej miał do zawdzięczenia.

Romantycy, na czele z Alfredem de Musset, składali im zasłużone hołdy, których najwięcej chyba zbierała Malibran. Chopin pisał z końcem 1831 roku z Paryża: „Malibran cudownym głosem swoim tylko bierze, a śpiewa jak zadna! Cudo! Cudo!”. A także: „Dziś niezawodnie nie Pasta, ale Malibran (Garcia) jest pierwszą w Europie – cudo!”. Niepobawiony jednak krytycyzmu kompozytor w dwa miesiące później donosił: „Jest tu Schröder-Devrient – ale nie robi furory takiej jak w Niemczech. Pani Malibran grała rolę Otella, a ona Desdemonę. Malibran mała, a Niemka ogromna, zdawało się, że Niemka Otella zadusi. Kosztowna to była reprezentacja, nie więcej, tylko 24 franki wszystkie miejsca – żeby widzieć Malibran czarną i nietęgo w tej roli grającą.”

Aby uczynić zadość prawdzie historycznej, wypada wspomnieć, że mimo powszechnego zachwytu nad dziełami twórców opery romantycznej, nie wszyscy wielcy tej epoki przyłączali się do aplauzu. Robert Schumann porównywał sławnego i podziwianego Meyerbeera ze znanym wówczas „cyrkiem Franconiego”, zaś Wagner uważał go za „bankiera komponującego muzykę”. Występował przeciw niemu także Liszt. Były to jednak opinie wówczas raczej odosobnione.

Mamy więc w tych wypowiedziach świadectwo, zarazem zawierające chyba wszystkie przyczyny, dla których opery Webera i Meyerbeera tak bardzo fascynowały pokolenie romantyków. Znakomite, piękne i wielbione śpiewaczki, prawdziwe lub urojone aluzje do sytuacji politycznej, a nade wszystko pełna przepychu i pomysłowości, fantystyczna sceneria „bardzo w guście romantycznym” i także libretta, dzięki którym „opera więcej do dramy podobna” – jak pisał młody Krasiński o *Wolnym strzelcu*. Ten właśnie moment teatralizacji opery, idący prostą linią od E.T.A Hoffmanna, przez Webera – do dramatów muzycznych Wagnera (w tym nurcie Meyerbeer był groteskowym wyolbrzymieniem tendencji epoki), zadecydował o niesły-

chanym wprost powodzeniu wielkiej opery romantycznej u publiczności oswojonej i trochę już znudzonej włoskim bel canto i rygorami klasycznej opery.

Rzecz przy tym charakterystyczna, że wśród entuzjastycznych opinii o czołowych dziełach tej epoki niemal nie spotyka się słowa o muzyce. Ta bowiem, zwłaszcza u Meyerbeera, stawała się elementem równo- a nawet drugorzęd- nym w stosunku do akcji, wystawy i wszystkich scenicznych atrakcji. Obdarzony większym talentem i intuicją dramatyczną niż kompozytorską Meyerbeer nie był w stanie stworzyć muzyki odpowiadającej rozmachowi jego koncepcji czysto teatralnych, związanej z nimi nierozłącznie. Mimo przepychu i pozornego bogactwa pozostawała ona martwa, ilustracyjna. Twórczość prawdziwego narratora, który wywarł tak silny wpływ swych współczesnych, uległa więc szybkiemu i gruntownemu zapomnieniu, i trudno nawet dziś kruszyć kopie w obronie *Roberta diabła*, *Hugonotów* czy *Afrykanki*.

Inaczej jest z Weberem. René Leibowitz w tomie szkiców zatytułowanych *Histoire de l'opéra* pisał: „10 czerwca 1948 roku Radiofonia Francuska nadała *Wolnego strzelca* w wykonaniu Orchestre National pod dyktando Ingelbrechta. Wykonanie to, niepełne i raczej średnie, zwróciło jednak uwagę naszych paryskich melomanów na istnienie tak skandalicznie pomijanej opery. Jeżeli o mnie chodzi, jak daleko sięgam pamięcią, nie widziałem jej nigdy na afiszu którejkolwiek z naszych oper. A niektórzy nawet zapewniają mnie, że nie figurowała ona nigdy w ich repertuarze.”

Dzieje się tu niewątpliwie krzywda kompozytorowi, którego popularność Wagnera, francuskiej opery komicznej i wszechstronni Włosi całkowicie wyparłi ze świadomości następnych pokoleń. Tymczasem Weber zasługuje na uwagę nie tylko historyków muzyki, którzy widzą w nim czołowego kompozytora opery romantycznej, twórcę niemieckiej opery narodowej i prekursora Wagnera m.in. w zakresie stosowania motywów przewodnich. Znakomite rzemiosło kompozytorskie, inwencja i wynalazczość instrumentacji, która do dziś zachowała swój wdzięk i urok, zmysł dramaturgiczno-muzyczny, u którego podstaw leżała zrealizowana przed Wagnerem jeszcze koncepcja zjednoczenia sztuk – są to wartości nieprzemijające, które nie trudno znaleźć w trzech czołowych dziełach Webera: *Wolnym strzelcu*, *Euryanthe* i *Oberonie*.

Czy istnieją dziś możliwości wyzyskania tych walorów i uratowania od całkowitego zapomnienia nazwisk i tytu-

łów, które dla Chopina i Musseta były pełne treści, a dla nas są jedynie pustym, nie znaczącym brzmieniem. Wydaje się, że tak. Jest to jednak niewątpliwie zadanie bardzo trudne, o czym możemy się przekonać oglądając *Giselle*. U Webera istotnie „ustawiczne pioruny grmią, ustawicznie na scenie strzelają, diabłów wywołują, którzy w ognistych przychodzą postaciach. Osobliwie drugi akt, gdzie Strzelec w nocy w lesie leje kule zaczarowane, jest pełny duchów, strachów, niedopyrzów, gromów etc. etc., bardzo w guście romantycznym, a pomimo, co Pan Koźmian mówi, że to są duby średnich wieków, jednak Freyszyc bardzo zabawny”. (Z listu Z. Krasińskiego do ojca). Z tego i z innych opisów wynika, że nie ma tu dziś miejsca na jakąkolwiek prawdę psychologiczną postaci, przeżywanie, podteksty ani cały – ubogi zresztą – arsenał współcześnie stosowanych środków aktorskich, że nie można *Wolnego strzelca* czy *Oberona* wystawiać „wprost”, że potrzebny jest jakiś zabieg inscenizacyjny, który pozwoli współczesnemu widzowi oglądać bez zażenowania wszystkie dziwa i cudowności dziejące się na scenie. Są to prawdy banalne, ale warto je powtórzyć, bo w zapomnianych rejonach opery romantycznej tkwi materiał na wspaniałe, barwne widowiska muzyczne, wykorzystujące bogactwo dawno już nie stosowanych efektów scenicznych. I jeśli nie możemy już dziś płakać rzewnie nad losami Maksa i Agaty, to przecież widok ziejącego siarką piekła, jęki unoszących się duchów i grzmoty, których bać się nie trzeba – są atrakcjami, jakich „na teatrze” nie oglądaliśmy, a które warto byłoby kiedyś wreszcie zobaczyć.

O MIŁOŚCI ROMANTYCZNEJ...

Od czasów średniowiecznej miłości dwornej, od kancon Dantego i śpiewu trubadurów nie było w kulturze świata tak wysokiego ubóstwienia miłości i tak troskliwej jej pielęgnacji, jakie poczęło się w romantyzmie. Jakby tych ludzi porwała nagle jakaś namiętna *gioia del amare*, miłość kochania, czy kochanie miłości. Romantyk „kochał za miliony” nieszczęśników, którzy przedtem, zdaniem jego, w ogóle kochać nie umieli.

Co to jest i czy w ogóle jest jakaś odrębna miłość romantyczna, czy można zamykać w szufladkę stylu sprawę tak wieczyście nieodmienną?

Wszakże uczucia miłosne i listy są zawsze w intencji i treści podobne, z tą chyba różnicą, że Orfeusz kocha się w Eurydyce, a np. Guy de Maupassant w Marii Baszkircew, że Tasso pisywał do Eleonory, Lukrecja Borgia do Alfonsa d'Este, Bismarck do swojej żony, Mozart do Konstancji Weber, a Napoleon do p. Walewskiej?! Otóż jeśli o jakiej, to o romantycznej miłości powiedzieć da się: stworzyła swój własny styl. Nie tylko w dekoracjach i akcesoriach, lecz w całej istocie. Stary Fryderyk Schlegel określił ongi poezję romantyczną, jako taką, która treść sentymentalną podaje w formie fantastycznej. Parafrazując to, przestarzałe zresztą, powiedzenie, powiedziałoby się: miłość romantyczna jest to taka miłość, która na krosnach zwyczajnego sentymentu dla kobiety, dzierga hafty fantastyczne. Jest w tym trochę prawdy, bo istotnie w miłości romantycznej rzeczy zwyczajnych bywa mało. Fantastyczną jest jej logika, są jej wymiary, nawet jej fizjologia.

Chociaż ludzkość istnieje od wieków, nikt tak kochać nie umiał jak my. Miłość jest naszym wynalazkiem, mówią dalej romantycy, kosmos cały wobec niej jest czymś ogromnie mało znaczącym, istnieje – o tyle, o ile istnieje miłość. Nasza miłość.

Jest ona bohaterstwem i cudem, obrzędem, hymnem i wszystkim innym, czego nie wiemy.

Jest kwiatem, ofiarą, religią i obowiązkiem. Jest sztuką osobną i najwyższym czynem ducha. Gdyby miała skończyć się, niechaj wpierw przestanie istnieć świat. (...)

Więcej jeszcze. Miłość to klucz do poznania wiekuistych tajemnic, to jedyny pono dowód istnienia – wieczności. Tak wierzą romantycy.(...)

Der Freischütze

Romantische Oper in drei Aufzügen.

Gedicht, von Fried. Kind.

Music, von Carl Maria von Weber.



Dresden. am 13. May.

1820.

OSOBY

OTTOKAR, ksiązę

KUNO, Wielki Łowczy Książęcy

AGATA, jego córka

ANUSIA, przyjaciółka Agaty

KACPER

MAKS

KILIAN

PUSTELNIK

SAMIEL, „czarny strzelec”

Dziewczęta – wieśniacy – myśliwi – duchy

Akcja rozgrywa się w Czechach w XVIII w.
wkrótce po zakończeniu wojny 30-letniej.



AKT I

Na placu przed gospodą młodzi strzelcy odbywają zawody o tytuł „króla strzelców”. Jednym z nich jest Maks, narzeczony Agaty, córki Łowczego. Maksowi nie wiedzie się ostatnio w strzelaniu – od dawna niczego nie upolował, a właśnie przed chwilą przegrał zawody z bogatym wieśniakiem Kilianem, który wraz z innymi szydzi z jego nieudolności. Ponury nastrój Maksa pogłębia świadomość, że nazajutrz ma odbyć się doroczny turniej o tzw. „mistrzowski strzał”. Zwycięzca turnieju, zgodnie z tradycją, otrzyma tytuł Łowczego Książęcego. Maks zdaje sobie sprawę, że jeżeli nadal będzie w tak złej formie strzeleckiej, to nie tylko nie uzyska zaszczytnego tytułu, ale również – jak zagroził ojciec Agaty – nie otrzyma ręki dziewczyny.

Do przygnębionego Maksa podchodzi Kacper, hojnie częstuje go winem i udając współczucie z powodu przegrania zawodów, proponuje mu pomoc. Namawia on Maksa, aby wraz z nim udał się nocą do Wilczego Jaru, gdzie przy pomocy czarodziejskich sił będą mogli ułać kule, które nigdy nie chybiają celu. Widząc w tym ostatnią dla siebie szansę Maks przyjmuje propozycję. Nie wie on, że Kacper znajduje się pod władzą złego ducha – Samiela, któremu pod groźbą śmierci musi co trzy lata przyprowadzać nową ofiarę. Tym razem ofiarą tą ma być Maks.



AKT II

Odsłona pierwsza

W leśniczówce Agata oczekuje Maksa. Ona również przejmie się strzeleckimi niepowodzeniami narzeczonego i szczerze pragnie, by los znów uśmiechnął się do Maksa. Niewesoły nastrój Agaty stara się rozproszyć wesola i bez troska Anusia. Nadchodzi wreszcie Maks i przyznaje się, że po raz wtóry okazał się złym strzelcem. Oznajmia również, że o północy musi iść do Wilczego Jaru. Na próżno przerażone dziewczęta starają się powstrzymać go od tego szaleńczego kroku.

Odsłona druga

W ponurej, niesamowitej scenerii Wilczego Jaru Kacper przyzywa Samiela i powiadamia go, że zgodnie z umową przyprowadzi nową ofiarę – strzelca Maksa. Prosi Samiela tylko o jedno: z liczby siedmiu kul, które będzie odlewał Maks, ostatnia ma trafić Agatę. Kacper nie może przeboleć, że Agata odtrąciła jego miłość i postanowił, że jeżeli dziewczyna nie może być jego, nie będzie należała do innego. Maks stanie się zabójcą własnej narzeczonej, zostanie potępiony i dostanie się pod władzę Samiela. Wybija północ. Do Wilczego Jaru przychodzi Maks. Duch jego zmarłej matki i obraz Agaty zastępują mu drogę starając się powstrzymać go od zguby. Maks schodzi jednak na dno jaru, gdzie wśród burzy, piorunów i błyskawic razem z Kacprem przystępuje do lania diabelskich kul.



AKT III

Odsłona pierwsza

Po skończeniu pracy i podziale kul Maks wypróbować celność strzelby i jest przekonany, że nikt nie odbierze mu zwycięstwa w turnieju. Nie zdaje sobie jednak sprawy, że pozostała mu kula, którą kieruje zły duch.

Odsłona druga

Agata zbudziła się z dręczącego snu. Śniło się jej, że była gołębiem, do którego na rozkaz księcia strzelił Maks. Dziewczyna poczytuje to za złą wróżbę. Ale i oto nowy zły omen – druhny przynoszą Agacie ślubny wieniec, lecz ten nieoczekiwanie zamienia się w wieniec żałobny. Anusia szybko wije nowy wieniec z białych róż, które dał Agacie pustelnik. Kwiaty te mają chronić Agatę przed nieszczęściem.

Odsłona trzecia

Na leśnej polanie rozpoczyna się turniej myśliwych o „mistrzowski strzał”. Zawodom przygląda się książę Ottokar, który specjalnie przybył na tę uroczystość. Maks mając w strzelbie siódmą, ostatnią kulę z Wilczego Jaru, strzela na rozkaz księcia do gołębia siedzącego na odległym drzewie. W tej samej chwili z tamtej strony ukazuje się Agata. Pada strzał, Agata osuwa się na ziemię. Pada również i Kacper, który umiera miotając straszliwe bluźnierstwa. To właśnie jego trafiła diabelska kula, przed którą ochroniły Agatę poświęcone przez pustelnika róże. Maks opowiada księciu całą historię i wyznaje głęboką skruchę. Książę Ottokar początkowo chce skazać Maksa na wygnanie, ale po wstawiennictwie pustelnika zamienia karę na rok próby. Jeżeli w tym czasie Maks okaże się dobrym strzelcem i prawym człowiekiem, otrzyma tytuł Łowczego i rękę Agaty.

SEZON 1977/78

Premiera 19 marca 1978

KIEROWNICTWO TEATRU

Dyrektor i kierownik art.	Bohdan Wodiczko
Z-ca Dyrektora	Bogdan Kopciowski
Z-ca Dyrektora d/s techn	Wiesław Kinderman
Kierownik baletu	Kazimierz Wrzosek
Kierownik chóru	Mieczysław Rymarczyk
Kierownik literacki	Stanisław Dysbardis
Kierownik pracowni scenograficznej	Iwona Byczkowska
Kierownik działu organizacji pracy artystycznej	Kazimierz Cybulski
Kierownik biura obsługi widzów	Kazimierz Jabłoński
Kierownik działu sceny	Marian Szurlej
Kierownik działu produkcji dekoracji i kostiumów	Józef Chrzęszcz
Kierownik działu urządzeń techn.	Wiesław Nowak
Główny księgowy	Janina Tarnawska
Kierownik działu spraw pracowniczych	Regina Leszczyńska

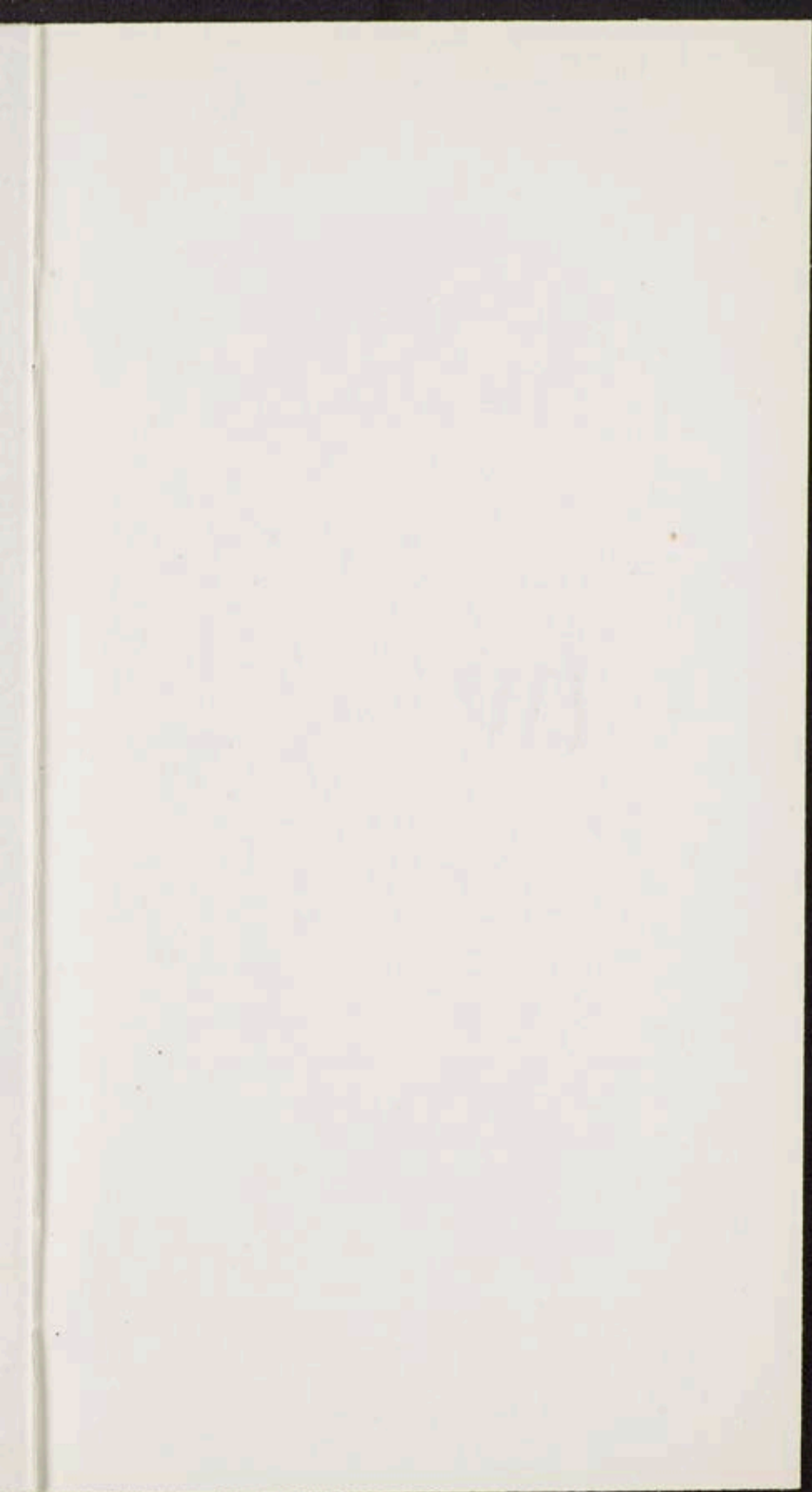
Redakcja programu	Stanisław Dysbardis
Projekt okładki i strony tytułowej	Jerzy Treliński
Redakcja techniczna	Leszek Sochaczewski
Wydawca	Teatr Wielki w Łodzi

Cena programu zł 15.-

Nakład: 10.000 egz.

Druk: Łódzkie Zakłady Graficzne, Zakład nr 2

Zam. 97/14/79/2 A-6/98



tw