TEATR WIELKI

W ŁODZI

GIOACCHINO ROSSINI

WŁOSZKA W ALGIERZE

TEATR WIELKI
W ŁODZI

Dyrektor
ANDRZEJ HUNDZIAK
Kierownik artystyczny
WOJCIECH MICHNIEWSKI

GIOACCHINO ROSSINI

WŁOSZKA W ALGIERZE

Gioacchino Rossini (1792–1868)

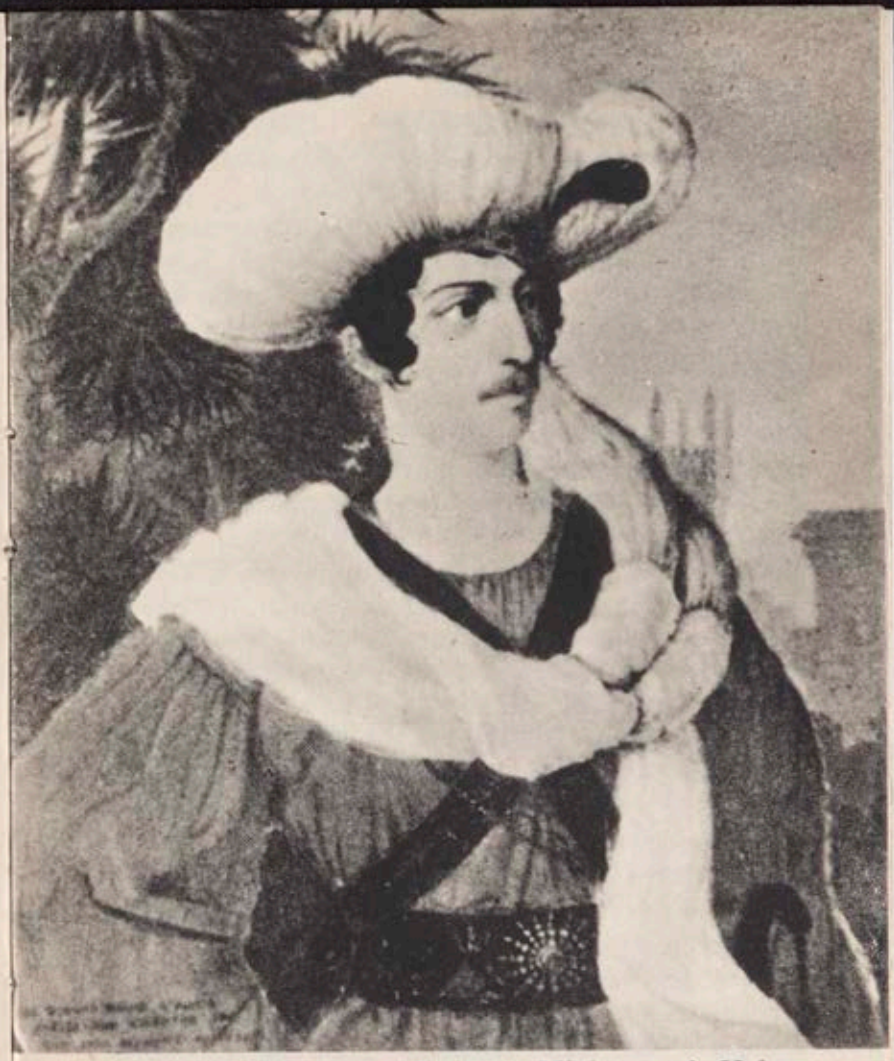
„WŁOSZKA W ALGIERZE" POCZĄTEK WIELKIEJ KARIERY ROSSINIEGO

Rok 1813, pamiętny „bitwą narodów" pod Lipskiem, rozpoczął się dla Rossiniego niezbyt szczęśliwie, przyniósł mu bowiem niepowodzenie opery „Il signor Bruschino". Nie wiemy, jak kompozytor odczuł tę porażkę, jeśli jednak nawet uważał ją za niepowodzenie przejściowe i nie wziął zbyt głęboko do serca, to na pewno nie przypuszczał, że ów rok, rozpoczęty tak niefortunnie, stanie się przełomowy w jego życiu i będzie początkiem sukcesów i triumfów, które wysuną go na czoło kompozytorów operowych epoki. Pod koniec 1813 roku 21-letni Gioacchino Rossini był już we Włoszech gwiazdą pierwszej wielkości. Ów błyskawiczny i olśniewający awans zawdzięczał dwu operom: „Tankredowi" i „Włoszce w Algierze". (...) Wkrótce po premierze „Tankreda" pojawia się „L'Italiana in Algeri" wystawiona po raz pierwszy 22 maja 1813 w weneckim Teatro San Benedetto. W przeciwieństwie do „Tankreda", który nie od razu zdobył popularność, „Włoszka" z miejsca podbiła publiczność, a premiera zakończyła się istnym triumfem kompozytora.

Libretto Angelo Anellego opowiada o przygodach młodej Włoszki Izabelli; udaje się ona na poszukiwanie narzeczonego Lindora, porwanego przez piratów algierskich. Statek, którym podróżuje bohaterka, rozbija się podczas morskiej burzy właśnie u brzegów Algieru. Piękna Włoszka staje się łupem samego beja Mustafy, który trzyma już w niewoli Lindora. Bej, znudzony pożyciem z żoną Elwirą, postanawia się z nią rozwieść, by poślubić brankę. Rezolutna Izabella, widząc, że Mustafa stracił dla niej głowę, używa wszystkich arkanów kobiecej kokieterii i czyni beja bezwolnym narzędziem

w swym ręku, a w stosownej chwili przy pomocy fortelu opanowuje jeden z okrętów i wraz z Lindorem i innymi jeńcami włoskimi odpływa do Italii, pozostawiając na brzegu Mustafę, który zbyt późno spostrzega, iż został wywiedziony w pole, i rad nie rad wraca do Elwiry.

Biografowie Rossiniego dopatrują się źródeł libretta „Włoszki w Algierze" w legendzie o pięknej Roksolanie, faworycie sułtana tureckiego Solimana Wspaniałego. Wersję tę przytacza nawet poważny Radiciotti, a za nim powtarzają ją autorzy współczesnych książek o Rossinim: Francis Toye i Karel Burian. Trzeba stwierdzić, że wiązanie Izabelli i Mustafy z Roksolaną i Solimanem jest zwykłym nieporozumieniem. Tajemnicza Roksolana, z pochodzenia Czerkieska, a według innych przypuszczeń Rusinka, była ukochaną i wierną towarzyszką Solimana i dzięki swej wybitnej indywidualności, zręczności i brakowi skrupułów wywierała duży wpływ na losy imperium ottomańskiego; sympatyczna Izabella zaś jest kobietą zupełnie innego pokroju. Podobnie Soliman Wspaniały, należący wraz z cesarzem Karolem V i królem francuskim Franciszkiem I do najwybitniejszych monarchów swej epoki, nie może być zestawiany z tępym i groteskowym Mustafą. Można by ewentualnie doszukiwać się pewnych odległych analogii między „Włoszką w Algierze" a mozartowskim „Uprowadzeniem z seraju", są one jednak chyba przypadkowe, istnieją bowiem dane na to, że akcja „Włoszki" nie jest zwykłym wytworem fantazji, lecz opiera się na faktach realnych. W lecie roku 1805 głośne stało się uprowadzenie włoskiego okrętu żeglującego po Morzu Tyreńskim między Sardynią a Sycylią, przez lewantyńskich korsarzy. Po odprowadzeniu statku do Algieru cały ładunek, wraz z pasażerami, został sprzedany. Wśród kobiet znajdowała się piętnastoletnia hrabianka Antonietta Frapolli Suini z Mediolanu. Obdarzona wyjątkową urodą, wpadła w oko samemu bejowi i powiększyła jego harem. Na szczęście władze napoleońskie we Włoszech interweniowały energicznie w tej sprawie i w trzy lata później wszyscy jeńcy włoscy wraz z piękną Antoniettą wrócili do kraju. Główna bohaterka wydarzenia dożyła w Mediolanie sędziwego wieku, nie chciała jednak nigdy ujawnić szczegółów swych przygód w algierskiej niewoli.



Giovanni David w partii Lindora. Miniatura A. Valentiniego z r. 1830. Ze zbiorów Muzeum Teatralnego La Scala w Mediolanie

Libretto Anellego powstało w roku 1808, bezpośrednio po szczęśliwym zakończeniu przygody Antonietty Frapolli Suini. Muzykę napisał wówczas kompozytor Luigi Mosca, odnosząc w mediolańskiej La Scali dość znaczny, ale krótkotrwały sukces. W roku 1813 o operze jego całkowicie zapomniano, a ponowne zużytkowanie libretta już uprzednio wykorzystanego przez innego kompozytora było wówczas czymś najzupełniej naturalnym. (Prawdziwy rekord pod tym względem bije libretto „Artaserse" Metastasia, opracowane po raz pierwszy przez Leonarda Vinci w 1730 r. a następnie przez 106 innych kompozytorów).

„Włoszka w Algierze" mimo swego charakteru beztroskiej i bezproblemowej komedii z licznymi epizodami farsowymi posiada pewne elementy ideowe, niezbyt często spotykane w twórczości Rossiniego. Jest ona apoteozą przedsiębiorczości, energii, optymizmu i innych dodatnich cech narodu włoskiego. Akcentują to wyraźnie słowa chóru jeńców włoskich w II akcie: „Co warci są Włosi – okaże się w chwili próby". Również słowa Izabelli skierowane do Lindora: „Z myślą o ojczyźnie wypełnij swój obowiązek. Widzisz, jak w całej Italii odradzają się przykłady męstwa i odwagi", wyrażają uczucia patriotyczne librecisty i kompozytora.
Podobnie jak „Tankred", również i „Włoszka w Algierze" jest odbiciem gustów epoki, jednakże o ile „Tankred" nie wytrzymał próby czasu, o tyle „Włoszka" zachowała żywotność i fascynuje dzisiaj widzów nie mniej niż półtora wieku temu. Richard Strauss, usłyszawszy ją po raz pierwszy w roku 1927 w Turynie, nie ukrywał swego entuzjazmu.
Jest to pierwsza opera Rossiniego zasługująca w pełni na miano arcydzieła. Musiała powstać w momencie szczególnie szczęśliwym, a jeśli się weźmie pod uwagę, że skomponowanie jej zajęło Rossiniemu zaledwie 27 dni, to trzeba ją uznać za coś naprawdę niepospolitego w historii teatru muzycznego. Jest z pewnością najwybitniejszym osiągnięciem artystycznym Rossiniego przed „Cyrulikiem sewilskim". Na temat „Włoszki w Algierze" pisze Francis Toye: „Naprawdę szkoda przeprowadzać sekcję tego stworzenia uroczego jak motyl". Mimo to jednak warto zwrócić uwagę chociaż na niektóre fragmenty opery. Najbardziej znaną kartą opery jest uwertura, często wykonywana na koncertach. Została napisana specjalnie do „Włoszki" i Rossini nie użył jej później w żadnym innym dziele. Chociaż nie zawiera motywów, które powtarzałyby się później w samej operze, to jednak syntetyzuje znakomicie charakter całego dzieła, łącząc w sobie wdzięk i elegancję z żywiołowym humorem.
Niewyczerpane jest też wprost bogactwo poszczególnych arii, duetów, scen zbiorowych i chórów. Wystarczy przypomnieć choćby pełną gracji cavatinę Lindora z I aktu „Languir per una bella" i szlachetną w rysunku melodycznym arię Izabelli z II aktu „Per lui che adoro", a już szczytem werwy i dowcipu muzycznego są znako-

mite finały I i II aktu. Trzeba też podkreślić we „Włoszce" nadzwyczajną plastykę sytuacji i charakterystykę psychologiczną działających osób. Opera jest prawdziwą apoteozą uroku, temperamentu i sprytu kobiecego, a Izabella to najpiękniejsza i najbardziej sugestywna postać kobieca w całej twórczości Rossiniego.

Wypada naprawdę żałować, że „Włoszka w Algierze" nie pojawia się dzisiaj w teatrach tak często, jak na to zasługuje. Główna przyczyna leży w trudności obsadzenia głównych ról. Partie Izabelli i Mustafy pisał Rossini, mając na uwadze warunki głosowe tak znakomitych wykonawców, jak Marietta Marcolini i Filippo Galli. Sukcesy „Tankreda" i „Włoszki w Algierze" uczyniły z Rossiniego bożyszcze wenecjan. Zwłaszcza wenecjanki czyniły wszystko, aby pobyt młodego, a tak już sławnego muzyka wypadł w ich mieście jak najokazalej i jak najprzyjemniej. Plotkarz Stendhal informuje, że młoda i urocza śpiewaczka M. porzuciła nawet dla Rossiniego księcia Lucjana Bonaparte. Trudno odgadnąć, kogo Stendhal ma na myśli, gdyż w owym okresie kompozytor pozostawał w dość bliskich kontaktach aż z trzema śpiewaczkami i wszystkie one były młode i urocze; przypisywanie jednak autorowi „Włoszki" roli szczęśliwego rywala brata samego cesarza Francuzów jest czystą fantazją.

Pomimo tych wszystkich sukcesów artystycznych i towarzyskich pobyt Rossiniego w Wenecji nie potrwał długo. Mediolańska La Scala powierzyła mu napisanie dwóch nowych oper, co skłoniło go do wyjazdu do Mediolanu, gdzie rozpoczął pracę nad „Aurelianem w Palmirze" i „Turkiem we Włoszech".

fragment pracy Wiarosława Sandelewskiego „Rossini", PWM 1968

Karykatura Rossiniego z r. 1864

MAŁA KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI GIOACCHINA ROSSINIEGO

1792 – 29 lutego urodził się w Pesaro Gioacchino Rossini, syn miejskiego trębacza i Anny Guidarini, córki pisarza

1799–1803 – początki nauki muzyki. Gioacchino występuje w różnych chórach w Lugo i Bolonii

1804 – nauka muzyki w Bolonii pod kierunkiem spiewaka Angelo Tesei. Próbuje sił jako śpiewak i korepetytor solistów w prowincjonalnych teatrach operowych.

1807 – wstępuje do Liceo Filharmonico w Bolonii, gdzie rozpoczyna naukę kompozycji

1808–1809 – ukończenie pierwszej opery *Demetriusz i Polibiusz*

1810 – premiera opery *Weksel małżeński* w Wenecji

1812 – teatry w Wenecji, Rzymie, Mediolanie i Ferrarze wystawiają 5 oper Rossiniego oraz oratorium *Cyrus w Babilonie*

1813–1814 – powstaje 5 dalszych oper, wśród nich *Tankred w Syrakuzach* i *Włoszka w Algierze*. Nazwisko Rossiniego staje się we Włoszech głośne.

1815 – zostaje kierownikiem muzycznym teatrów w San Carlo i Neapolu. Początek pracy nad operą *Cyrulik sewilski*

1816 – premiera *Cyrulika sewilskiego* w teatrze Argentina w Rzymie

1817 – wielkie powodzenie oper *Kopciuszek* i *Gazeta*

1821 – ślub ze śpiewaczką Izabelą Colbran. Wyjazd do Wiednia.

1823 – wraz z żoną zostaje zaangażowany przez Teatr Włoski w Londynie.

1826 – obejmuje kierownictwo Wielkiej Opery w Paryżu.

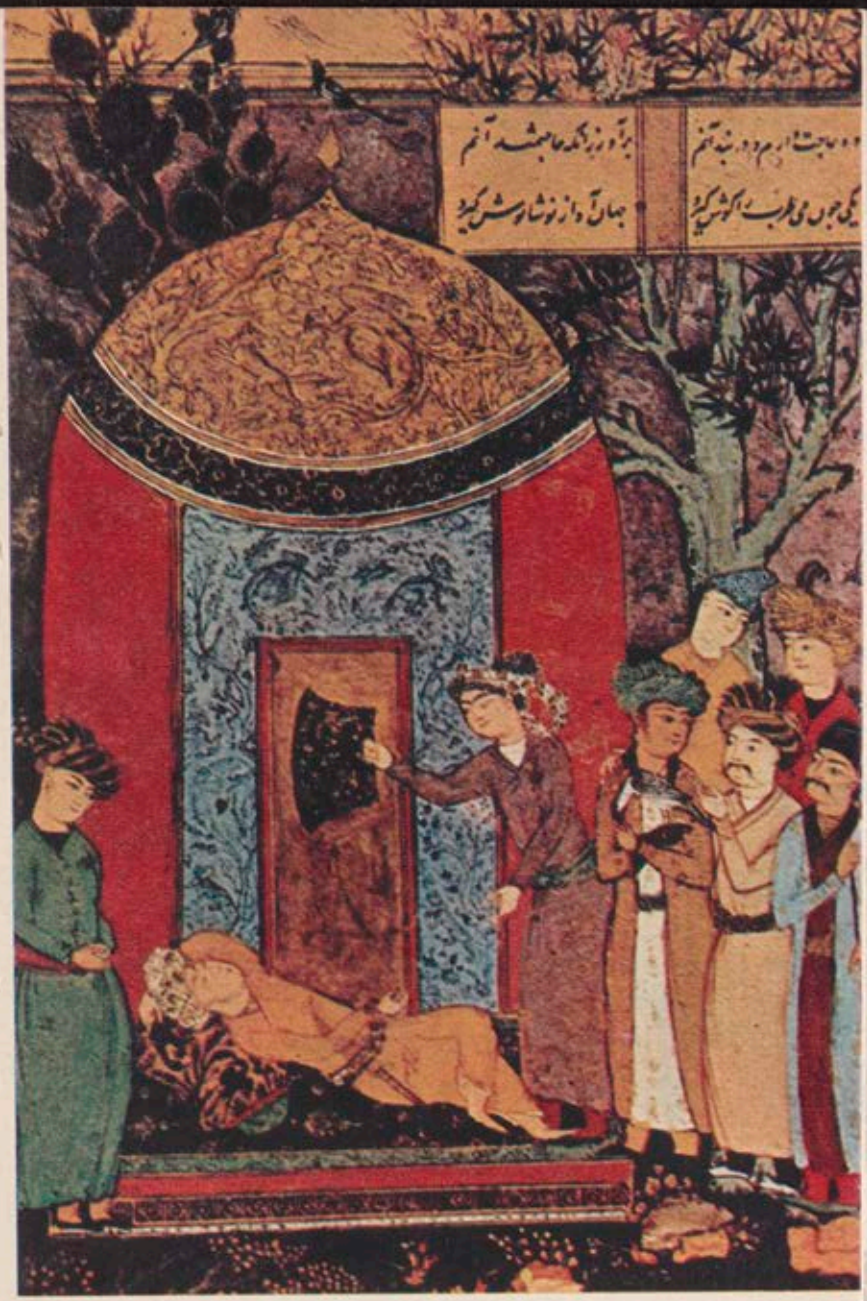
1829 – premiera opery *Wilhelm Tell*. Rezygnuje ze stanowiska kierownika Opery i powraca do Bolonii.

1831 – Rossini odbywa szereg podróży m.in. do Hiszpanii, gdzie pisze *Stabat Mater*. Powrót na parę lat do Paryża.

1848 – powrót do Włoch i zamieszkanie we Florencji. Wyczerpanie nerwowe ogranicza twórczość kompozytorską.

1855 – wyjazd do Paryża na kurację. Rozpoczyna się wieloletni okres całkowitej bezczynności artystycznej.

1868 – powstaje ostatnia kompozycja Rossiniego *Korona Włoch*. W lutym odbywa się w Paryżu pięćsetne przedstawienie *Wilhelma Tella*. 13 listopada Rossini umiera na zapalenie płuc. W roku 1887 zwłoki kompozytora przewieziono do kościoła Santa Croce we Florencji.


بر آورد زنگه جا جشنه آنم
جهان آواز نوشاوش کرد

REALIZATORZY

WOJCIECH MICHNIEWSKI
Kierownictwo muzyczne

LECH KOMARNICKI
Inscenizacja i reżyseria

LILIANA JANKOWSKA
Scenografia

JANINA NIESOBSKA
Choreografia

ERMELINDA MAGNETTI
Przygotowanie solistów

HENRYK KARPIŃSKI
Przygotowanie chóru

ROMAN ZIELIŃSKI
Współpraca muzyczna

Asystent reżysera – Teresa Sieczkowa
Asystent scenografa – Bożena Smolec-Błaszczyk
Asystent choreografa – Kazimierz Knol

ORKIESTRA CHÓR BALET TEATRU
WIELKIEGO W ŁODZI

Dyryguje – WOJCIECH MICHNIEWSKI
ROMAN ZIELIŃSKI

Inspicjenci – Alicja Derkacz, Janusz Kunce
Pianiści korepetytorzy – Bożena Dobrowolska, Anna Tomasik, Elżbieta Zwierzchowska, Anatol Jagoda

OBSADA

Mustafa – ZDZISŁAW KRZYWICKI
WŁODZIMIERZ ZALEWSKI

Elwira – ~~EWA RADZIKOWSKA~~
MARIA SZCZUCKA
KRYSTYNA RORBACH-WAŁASZEK

Zulma – IZABELLA KOBUS
STANISŁAWA SZOPIŃSKA

Haly – JAN DOBOSZ
~~KAZIMIERZ KOWALSKI~~
KRZYSZTOF LESZCZYŃSKI

Lindor – ~~JANUSZ MARCINIAK~~
PAULOS RAPTIS
ROMAN WERLIŃSKI

Izabella – KRYSTYNA JAŹWIŃSKA
JADWIGA MIRECKA
EWA PODLEŚ

Taddeo – RYSZARD BEDNAREK
JERZY JADCZAK

W partiach baletowych:

Jarosław Biernacki, Roman Bossy, Kazimierz Dworczak, Wojciech Grzegorzak, Ryszard Kościołek, Leszek Kostrzewski, Artur Lewandowski, Tomasz Łukaszyński, Grzegorz Miłoń, Piotr Wojciechowski, Zdzisław Zieliński

---

Przerwa – 20 minut

Anna Kuligowska

OD GOLDONIEGO DO ROSSINIEGO

Gioacchino Rossini przynależy do czasu, który – jak się zdaje – minął już bezpowrotnie. Jego talent osiągnął swój najwyższy wyraz w formie, która dzisiaj nie ma w gruncie rzeczy kontynuatorów: w operze buffa. Ojczyzną tego gatunku muzyczno-dramatycznego, jak w ogóle opery, były naturalnie Włochy, którym z tego tytułu przez długie wieki przypisywano wyłączność i pierwszeństwo w dziedzinie twórczości operowej. Początków opery buffa czyli opery komicznej należy szukać jeszcze w wieku XVII, kiedy to zaczęto komponować intermezza, a więc rodzaj przyrywników między aktami opery poważnej (początkowo opera miała charakter wyłącznie poważny – opera seria). Ponieważ jednak partytury owych wstawek, jak również siedemnastowiecznych pełnych oper komicznych nie zachowały się, za pierwszą operę buffa uchodzi, jak wiadomo, *La serva padrona* (*Służąca panią*) Giovanniego Battisty Perfolesiego, przedstawiona w Neapolu w roku 1733. Miała ona także charakter intermedialny. Przedzielała akty skomponowanej przez Pergolesiego opery seria *Il prigioner superbo* (*Niezłomny więzień*), dziś już zupełnie zapomnianej. Rozgłos *La serva padrona* pociągnął innych. Jako autorzy oper buffa zasłynęli wkrótce: Nicola Logroscino, Niccolo Piccini, Giovanni Paesiello, Pietro Guglielmi, Domenico Cimarosa i inni.

Również paryskie wystawienie *La serva padrona* (1752) nie przeszło bez echa. Wywołało zażarty i długotrwały spór między zwolennikami i przeciwnikami muzyki włoskiej, tzw. buffonistów i antybufonistów, w wyniku czego poważnym przeobrażeniom uległa między innymi właśnie włoska opera buffa. Walka antybuffonistów z buffonistami wydała jeszcze jeden owoc. Z przeświadczenia

o możliwości użycia języka francuskiego do śpiewu scenicznego narodziła się przecież francuska odmiana opery komicznej – opéra comique. Stąd był już tylko jeden krok do narodzin opery narodowej w różnych krajach.
Od samego początku opera buffa parodiowała operę seria. Oczywiście było to możliwe dzięki temu, iż istniał wówczas bardzo wyraźny i jeszcze nieprzekraczalny próg między „wysokimi" i „niskimi" gatunkami i konwencjami stylistycznymi. Jeśli opera seria narodziła się z recytatywu czyli – mówiąc najogólniej – ze śpiewu zbliżonego do deklamacji tekstu, to opera buffa korzystała z form mniej skomplikowanych, głównie z piosenki, często o zwrotkowej budowie. Z biegiem czasu jednak uszlachetniała się również opera buffa. Przeniesiono do niej na przykład (z opery seria) arię da capo, rosła rola partii orkiestrowych, przekształcała się uwertura, pogłębiał wyraz dramatyczny muzyki, aby osiągnąć wreszcie takie bogactwo i subtelność środków, jakie odnajdujemy choćby w twórczości operowej Mozarta i Rossiniego.
Na doskonalenie się opery komicznej wpłynęły także przemiany zachodzące na gruncie sztuki dramatycznej, szczególnie włoskiej komedii. Opera buffa – taka jest powszechna opinia – wzorowała się na komedii dell'arte. I rzeczywiście, w prowadzeniu akcji dramatycznej opera buffa wiele przejęła od komedii improwizowanej, komedii sztuczek, komedii sprawności, komedii masek, bo takimi mianami obdarza się przecież tę jedną z najbardziej oryginalnych form europejskiego teatru. Zatem i w operze buffa, podobnie jak w komedii dell'arte, występuje szereg typowych postaci, a więc: Pantalone – kupiec z Wenecji, rogacz albo oszukany ojciec, tchórzliwy i skąpy, Dottore – nadęty i pedantyczny filozof, uczony albo lekarz z Bolonii, Capitano – samochwał i tchórz, Arlecchino i Brighella – dwaj służący z Bergamo, oszukiwani i oszukujący, Kolombina – sprytna i zuchwała pokojówka. Również wiele librett opery buffa, za wzorem komedii dell'arte, powstawało w dialekcie neapolitańskim.
Jednak w połowie XVIII wieku licząca już prawie dwa wieki komedia dell'arte wymagała gruntownej reformy, gdyż **„pod pretekstem budzenia wesołości dopuszczano największe, najbardziej jaskrawe brednie"**. Słowa te pochodzą od Carla Goldoniego (*Teatr komiczny* z roku 1750), który w imię naśladowania natury i po-

słannictwa moralnego teatru stworzył i zrealizował projekt „zreformowania masek w teatrze włoskim i zastąpienia farsy przez komedię" (*Pamiętniki* Goldoniego). Należy dodać, iż Goldoniemu szło tutaj o wprowadzenie na scenę włoską komedii charakterów, w której zamiast nieustannych powikłań akcji i nieoczekiwanych zbiegów okoliczności na pierwszy plan wysuwają się postaci bohaterów, reprezentujące najczęściej jakąś jedną cechę charakteru czy namiętności. Sam Goldoni wprowadzał tę zasadę, walcząc przy tym ze schematyzmem i wyjałowieniem tradycyjnej komedii włoskiej, w takich utworach jak: *Rozrzutnik, Człowiek roztropny, Sprytna wdówka, Dobra żona, Łgarz, Gracz, Kapryśna kobieta, Zazdrosny skąpiec, Teodor Zrzęda* i inne. Nadto, mimo sprzeciwu aktorów, publiczności i opinii literackiej, wydał walkę improwizacji i począł spisywać swoje utwory, naprzód w części, a potem już w całości. Oprócz uczenia się ról na pamięć Goldoni wymusił również na aktorach odsłonięcie twarzy. **„Dziś życzymy sobie** – zanotował w *Pamiętnikach* – **aby aktor miał duszę, a dusza pod maską jest jak ogień pod popiołem".**

Podobnego przełomu dokonał Goldoni w operze buffa. Napisał około 50 librett, wysubtelniając dotychczasową tematykę i styl oper komicznych. Wydoskonalił zatem komiczną intrygę, wprowadził postacie poważne (najczęściej pary kochanków), uszczuplając znaczenie tradycyjnych postaci komedii dell'arte. Swych zasług w tej dziedzinie nie cenił jednak zbyt wysoko, chociaż porównuje się go do słynnego w XVIII wieku poety Pietra Metastasia, który przeprowadził reformę włoskiej opery seria. Goldoni przyznawał się, iż jego libretta nie powstawały z własnego wyboru czy upodobania, lecz najczęściej z konieczności, dla zaspokojenia potrzeb finansowych. **„Jakie są zasady opery komicznej?** – pytał przekornie w *Pamiętnikach* – **Jakie jej reguły? Nie ma żadnych. Pracuje się tutaj rutyną, wiem o tym z doświadczenia i można mi wierzyć,** *experto credo Roberto"*. Mimo tego żartobliwego tonu Goldoni mocno poczuł się dotknięty, kiedy w roku 1777 sprowadzono do Paryża włoską Operę Komiczną, a jemu nie zaproponowano współpracy z tym zespołem. Tymczasem Włosi, choć czarowali znakomitą muzyką i świetnym kunsztem śpiewaczym, razili francuską publicz-

ność płaskimi i niedorzecznymi librettami – i w ostateczności musieli opuścić Paryż.
Nie przeszkodziło to jednak włoskiej operze w jej triumfalnym pochodzie przez cały świat. Nowego znaczenia w początkach XIX wieku przydał jej przede wszystkim Gioacchino Rossini, który zasłynął głównie jako kompozytor oper komicznych. Lecz kiedy się dziś czyta libretto *Włoszki w Algierze,* nazywanej kiedyś „apoteozą opery buffa", nie trudno zauważyć jej słabości. Tyle tu niedorzeczności i życiowego nieprawdopodobieństwa. Może jednak w owych przebierankach i niespodziewanych zwrotach akcji, mimo rzucającej się w oczy schematyczności i groteskowości, tkwi ich prawdziwa siła komiczna i teatralna? Może nie należy bezustannie zestawiać życia ze sztuką, lecz dać się porwać uczuciu wyrafinowanej przyjemności, jaka się bierze ze znajomości tego konwencjonalnego świata, który rządzi się własnymi prawami. Jest tylko jeden warunek, i to niezbędny, aby zaspokoić tę przyjemność. Znał go również i Carlo Goldoni, który z takim uporem reformował osiemnastowieczny teatr i z taką nieustępliwością dążył do realizmu: **„Wiem** – napisał pod koniec życia – **że zwłaszcza w operze komicznej dobre wykonanie podtrzymuje często mierne nawet utwory, bardzo zaś rzadko osiągają powodzenie dobre utwory źle wykonane".** Ta uwaga, rzecz jasna, nie zestarzała się ani trochę.

Anna Kuligowska

Fragmenty *Pamiętników* Goldoniego przełożyła Maria Rzepińska, Warszawa 1958.

WŁOSZKA W ALGIERZE

(L'Italiana in Algeri)

Opera komiczna w 2 aktach

Libretto: Angelo Anelli

Przedstawienie w oryginalnej wersji językowej

OSOBY

MUSTAFA, bej Algieru
ELWIRA, jego żona
ZULMA, zaufana Elwiry
HALY, kapitan korsarzy
LINDOR, ukochany Izabelli w niewoli u Mustafy
IZABELLA, Włoszka w niewoli u Mustafy
TADDEO, towarzysz Izabelli

Eunuchy, korsarze, niewolnicy, nałożnice, marynarze.

Akcja rozgrywa się w Algierze, w czasie bliżej nie określonym.

TREŚĆ LIBRETTA

AKT I

Motto:

Kobiety są stworzone, aby cierpieć.

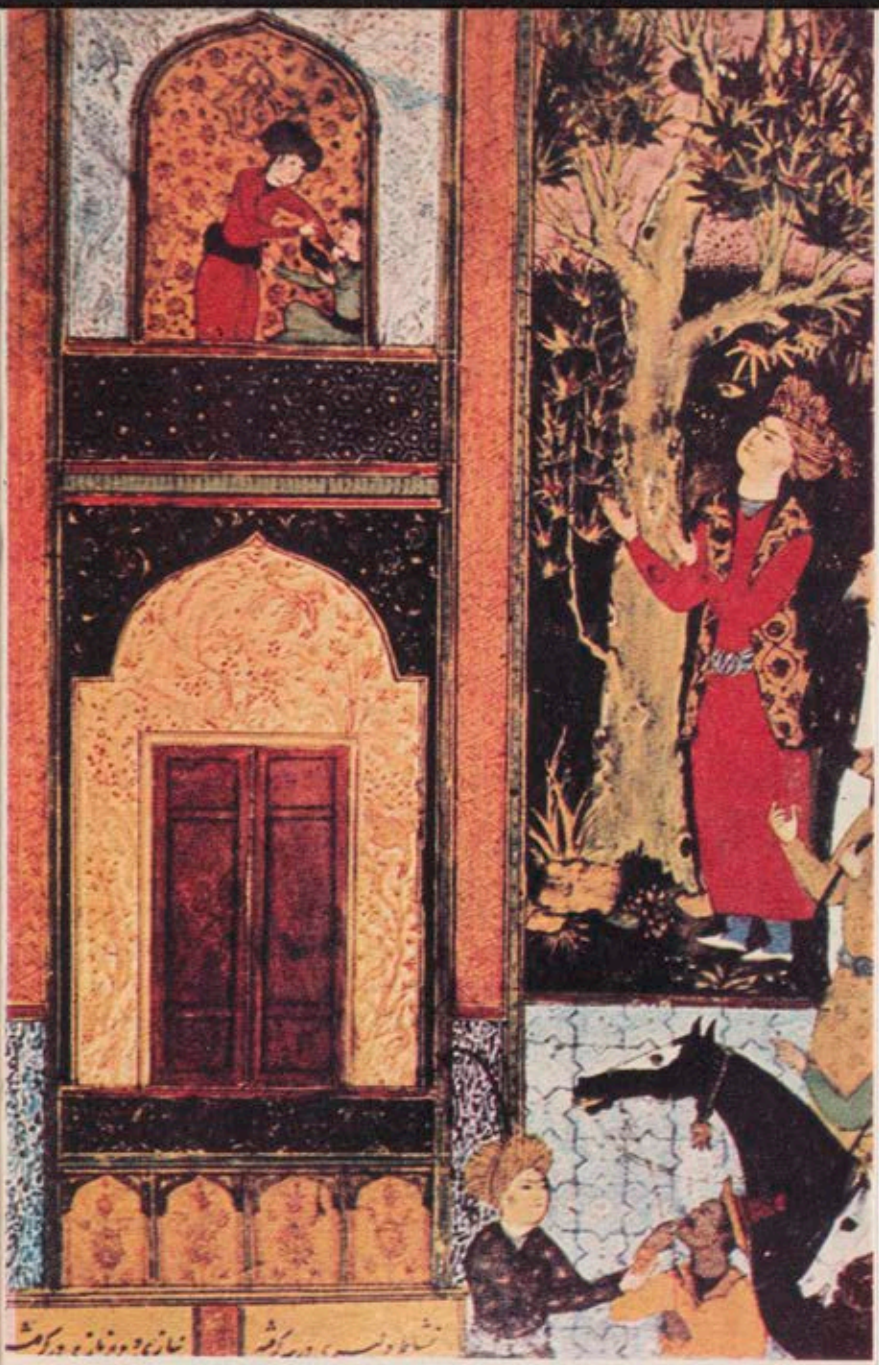
Znajdujemy się w apartamentach pałacu beja Algieru, Mustafy i jego żony Elwiry. Elwira w obecności zaufanej niewolnicy Zulmy skarży się na swój los: oto przekonała się, że Mustafa już jej nie kocha i tylko czeka na dogodną sposobność, by pojąć za żonę jakąś inną piękność. Na próżno Elwira stara się porozmawiać z małżonkiem w nadziei, że potrafi zmiękczyć jego nieczułe serce. Mustafa prosto, bez ogródek stwierdza: **„Moja droga, nie chcę już więcej patrzeć na ciebie i twoje grymasy. Od twych wrzasków pękają mi w uszach bębenki. Nic na to nie poradzę, że inne kobiety urzekają mnie swoimi wdziękami i pięknością".**

Mustafa odprawia wszystkich z komnaty, zatrzymuje tylko Haly'ego, kapitana korsarzy i zwierza mu się, iż znalazł znakomity sposób na pozbycie się uprzykrzonej żony: oto podaruje ją Lindorowi, swemu włoskiemu niewolnikowi w nagrodę za jego dobrą służbę, a sam raz na zawsze uwolni się od niekochanej kobiety. Rozkazuje przy tym Haly'emu, by ten w ciągu tygodnia sprowadził do pałacu powabną i pełną temperamentu niewolnicę, najlepiej Włoszkę. Lindor nie jest zachwycony propozycją beja. Od trzech miesięcy przebywa już w niewoli u Mustafy, ale wciąż jest myślami przy swojej Izabelli, którą zostawił we Włoszech. Już sama myśl, że może zostać zmuszony do poślubienia żony beja, jest dla niego prawdziwą torturą.

Kapitan Haly wraz ze swymi korsarzami zdołał uprowadzić włoski statek. Wśród tłumu niewolników znajduje się piękna Izabella, która wyruszyła na poszukiwanie swego utraconego Lindora. Zdając sobie sprawę

z czekających w niewoli niebezpieczeństw, Izabella postanawia obrać taktykę typową dla każdej kobiety: **„Muszę wypróbować, jaki efekt sprawią moje omdlewające spojrzenia i czułe westchnienia. Wiem przecież, jak ujarzmiać mężczyzn. Zalotom kobiety nie oprze się żaden z nich!”.**
Izabelli towarzyszy w podróży Taddeo, jej cichy wielbiciel. Izabella przedstawia go, jako swego wuja, a sama pociesza zastraszonego adoratora, że przy jej sprycie nic złego stać się im nie może.
Tymczasem Mustafa zamierza dalej realizować swoje plany. Nie tylko wspaniałomyślnie darowuje Lindorowi swoją żonę, ale na dodatek obiecuje pokaźną ilość złota i zwraca mu wolność – Lindor z Elwirą mogą bezpiecznie odpłynąć do Wenecji.

Nadchodzi Haly z radosną wiadomością: oto spełniło się pragnienie beja, wśród nowych niewolnic znajduje się piękna Włoszka, która zapewne przypadnie Mustafie do gustu. Mustafa nie posiada się z radości:
„Nareszcie czuję się, jak najpotężniejszy z władców! Och, jaki niezwykły żar rozgorzał w mej piersi, a nieznana słodycz pobudza me żądze! Nic nie może się równać z ogniem płonącym w mym sercu!”.
Haly przyprowadza Izabellę i Taddea przed oblicze Mustafy. Bej jest wyraźnie oczarowany pięknością Włoszki. Już wie że się zakochał! Już wie, że ta i tylko ta może uczynić go najszczęśliwszym z mężczyzn!
Ale oto Izabella spostrzega wśród osób otaczających Mustafę swego utraconego Lindora! Lindor też nie może uwierzyć, że jego ukochana narzeczona niespodziewanie zjawiła się w pałacu beja. Młodzi jednak nie mogą porozumieć się ze sobą, a Izabella ze zdumieniem dowiaduje się, że jej Lindor ma poślubić panią bejową. Na wiadomość, iż Mustafa zamierza wysłać Lindora wraz ze swoją żoną do Włoch, sprytna Izabella drażniąc męską ambicję beja sprawia, że ten zmienia decyzję.



نشاط دلسی در کاخ خانهٔ دو دلدار در کاخ

AKT II

Motto:

Kobieta zrobi ze wszystkimi. co zechce.

Obecni w pałacu beja komentują fakt, że Mustafa dał wywieść się w pole sprytnej Włoszce i wszyscy mają nadzieję, że kpiny i szyderstwa Izabelli potrafią zmienić go w dobrego męża.
Nadchodzi Mustafa, który zwierza się, że obrał nader chytry sposób postępowania: oto będzie udawał władcę łagodnego i wspaniałomyślnego, a w nagrodę za to spodziewa się znaleźć podziw i uznanie w oczach Włoszki.

Tymczasem Lindor spotyka Izabellę, która nie ukrywa oburzenia na fakt, iż jej ukochany ma poślubić żonę beja. Lindor wyjaśnia całe nieporozumienie i oboje zapewniają siebie o trwającym wciąż wzajemnym uczuciu. Lindor nie posiada się z radości i szczęścia:
„Ach, jak raduje się me serce! Odnalazłem utraconą kochankę, a ta pozostała mi nadal wierną. Ach, jakaż radość przepełnia w tej chwili serce moje!".

Mustafa pragnąc przypodobać się Izabelli postanawia nadać jej „wujowi" t.j. Taddeo tytuł Wielkiego Kaimakana, swego namiestnika i opiekuna muzułmanów. Biedny Taddeo nie ma zbyt wielkiej ochoty przyjąć takich zaszczytów, ale wie, iż w przeciwnym razie czeka go wbicie na pal. Z dwojga złego przyjmuje więc godność Wielkiego Kaimakana.
W jednej z sal pałacu Izabella oczekuje Mustafę, który wprosił się na filiżankę kawy. Sprytna Włoszka ma już gotowy plan postępowania:
„Trzeba wilka zmienić w owcę. Znane są przecież kobietom sposoby, jak zawrócić mężczyznom w głowach. Teraz wszystkie chwyty są dozwolone!".
Nadchodzi Mustafa wraz z Taddeo, którego przedsta-

wia jako swego namiestnika podkreślając, iż uczynił to jedynie z miłości do niej. Izabella częstuje beja kawą, ale nie chcąc dopuścić do pozostania „sam na sam" zatrzymuje przy sobie Elwirę, przekonując Mustafę, że prawowita małżonka ma obowiązek towarzyszyć mężowi. Również Taddeo udaje, że nie rozumie gestów dawanych przez Mustafę, aby opuścił komnatę i w ten sposób wszyscy spędzają czas na piciu kawy, nie zważając na zły humor zawiedzionego w swych miłosnych planach beja.

Lindor powiadamia Mustafę, że Izabella usycha z miłości do tak wspaniałego mężczyzny, jakim jest bej, ale stawia jeden warunek: by zostać jej godnym partnerem Mustafa musi wstąpić do ekskluzywnego włoskiego zgromadzenia „pappatacich". Obowiązkiem każdego z „pappatacich" jest poświęcenie się bez reszty rozkoszom życia: piciu dobrego wina, jedzeniu, spaniu i zabawom z kobietami. Mustafa czuje się jak w siódmym niebie, życie takie bardzo mu odpowiada, a myśl , że nagrodą będzie miłość Izabelli jeszcze bardziej go podnieca.

Izabella przygotowuje ucieczkę i potajemnie spotyka się z grupą Włochów przebywających w niewoli u Mustafy. Apelując do narodowej dumy i poczucia patriotyzmu namawia ich, by ze wszystkich sił próbowali wyrwać się z niewoli i wraz z nią wracali do ojczyzny.

Rozpoczyna się ceremonia przyjęcia beja do grona „pappatacich". Mustafa przebiera się w paradne szaty, wkłada perukę i odczytuje deklarację, w myśl której zobowiązuje się do rygorystycznego przestrzegania regulaminu: może jeść i pić, ile dusza zapragnie, ale musi pozostać niemy i głuchy na wszystkie wydarzenia, jakie będą się wokół rozgrywały. Mustafa w całej swej naiwności przysięga dotrzymać tych warunków. Cierpliwie i w milczeniu obserwuje więc miłosną scenę pomiędzy Izabelą i Lindorem, nie protestuje też, gdy wszyscy podążają na statek, którym opuszczają brzegi Algieru. Dopiero teraz Mustafa zrozumiał, że został wystrychnięty na dudka. Pełen pokory prosi swą żonę o wybaczenie i przyrzeka, że już nigdy więcej nie będzie uwodził innych kobiet.

Operę kończy chór przypominając mądrą i cenną sentencję: *Kobieta zrobi ze wszystkimi, co zechce...*

SEZON 1980/81
Premiera 18 października 1980

W programie wykorzystano ilustracje z następujących źródeł: „Storia dell'opera R. Leibowitza, „L'Art et L'Homme" R. Huyghe, „Arabische Miniaturen".

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 I – 5.000 egz.
Druk: Łódzkie Zakłady Graficzne, Zakład nr 2
G-6/1846

TEATR WIELKI W ŁODZI
Pl. Dąbrowskiego, 90-249 Łódź

Kasy Teatru czynne codziennie w godz. 12,00–19,00, tel. 377-77, 399-60.
Przedsprzedaż biletów odbywa się codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt na 15 dni naprzód. Bilety można rezerwować telefonicznie. Zamówienia zbiorowe przyjmuje Biuro Obsługi Widzów, tel. 331-86, 399-60 w. 122.