PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

ORFEUSZ W PIEKLE

25.08.93r.

PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

Dyrektor i kierownik artystyczny:
BOLESŁAW JANKOWSKI

Z-ca dyrektora
SŁAWOMIR PIETRAS

Kierownik muzyczny
ANDRZEJ ROZMARYNOWICZ

Dyrygenci:	ZOFIA URBANYI-ŚWIRSKA ZYGMUNT HASSA ADAM KOPYCIŃSKI JAN MARYNOWSKI
Kierownik baletu:	MAKSYMILIAN MRÓZ
Baletmistrz:	TERESA KUJAWA
Asystent baletmistrza	KLARA KMITTO WALDEMAR FOGIEL
Kierownik chóru	LUCJAN LAPRUS
Koordynator pracy artystycznej:	ALICJA ZEMELKA
Kierownik literacki:	KAZIMIERZ KOSZUTSKI

JAKUB OFFENBACH

ORFEUSZ W PIEKLE

OPERA KOMICZNA W TRZECH AKTACH

Libretto: Stanisław Dygat, Janusz Minkiewicz

Kierownictwo muzyczne	JERZY ZABŁOCKI
Reżyseria	ZOFIA WEISSÓWNA
Choreografia	TERESA KUJAWA
Scenografia	BOLESŁAW KAMYKOWSKI

Premiera: sobota, 18 grudnia 1971 r.

Teresa Kujawa

Bolesław Kamykowski

Jerzy Zabłocki

Zofia Weissówna

JACQUES OFFENBACH

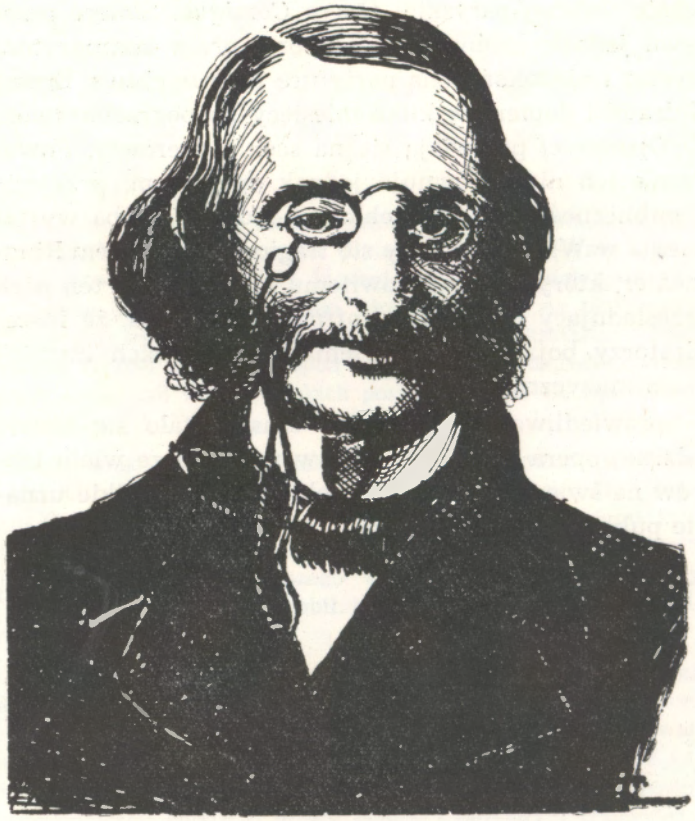
20. VI. 1819 — 5. X. 1880

Jakub Eberst — bo tak brzmiało prawdziwe nazwisko Jakuba Offenbacha — urodził się w Kolonii, jako syn kantora miejscowej synagogi. Wysłany na studia do Paryża, bardzo wcześnie objawia swój talent. Nauka gry na wiolonczeli w tamtejszym konserwatorium szła mu łatwo i bardzo szybko zostaje znanym wirtuozem.

Praca w orkiestrach i jednocześnie studia kompozytorskie sprawiają, że Offenbach kieruje swe zainteresowania w stronę parodii poważnego dramatu muzycznego: przez wiele lat obserwuje on — grając w teatrze „Comédie Française" — scenę z jej wydarzeniami. Bierze nawet w tych widowiskach udział przez pisanie t.zw. „wstawek muzycznych" do wielkich dramatów, co zwraca uwagę na niego i jego kompozytorskie możliwości. Równocześnie rodzą się w nim pierwsze zamysły napisania utworów idące niejako naprzekór pozie i sztuczności tego teatru, który co wieczór oglądał z nizin orkiestrowej fosy.

Offenbach, pojawiając się ze swymi pierwszymi operetkami — trafia bezbłędnie w istniejące zapotrzebowanie. Paryż drugiego Cesarstwa jest bogaty, wesoły i chce się bawić. Nic więc dziwnego, że *Orfeusz w Piekle* (1858), *Piękna Helena* (1864), *Sinobrody* (1866), *Życie paryskie* (1866) i in. operetki zdobywają mu powszechne uznanie i sławę. Pisze szybko a jego ofektowna muzyka zapewnia sobie natychmiastową popularność.

Sytuację ułatwia fakt posiadania własnego teatru, doskonałych librecistów i realizatorów oraz wykonawców. Niesłabnące powodzenie trwa aż do wojny francusko-



-pruskiej, ale po niej coś się załamuje w dotychczasowych sukcesach: po upadku Napoleona III Offenbach pisze wprawdzie nadal swe operetki, ale ani ich wartości nie są bliskie swoim poprzedniczkom, ani atmosfera Paryża — nie sprzyjają ich powodzeniu.

Jednocześnie w tym okresie ostatnich lat swego życia Jakub Offenbach pisze swoje największe dzieło *Opowieści Hoffmanna*, które chce zobaczyć wystawione na scenie sławnej paryskiej *Opéra Comique*. Śmierć przerywa jednak próby; pozostawiony przez kompozytora wyciąg i niedokończoną partyturę instrumentuje Ernest Guiraud i dopiero w kilka miesięcy po pogrzebie twórcy *Opowieści* pojawiają się na scenie operowej. Powodzenie ich nie dorównuje jednak operetkom, przyjęcie u publiczności jest dość chłodne. Kolejna próba wystawienia w Wiedniu kończy się tragicznym pożarem Ringtheater, który ulega całkowitemu zniszczeniu i ten pech prześladujący *Opowieści Hoffmanna* sprawia, że inscenizatorzy boją się wystawienia jej w swoich instytucjach muzycznych.

Sprawiedliwości jednak, po czasie, stało się zadość i dzisiaj opera ta znajduje się w repertuarze wielu teatrów na świecie zdobywając sobie zawsze wielkie uznanie publiczności.

Zdzisław Sierpiński

MIT GRECKI NA WESOŁO

Parodia w naszych czasach stała się rzeczą zgoła naturalną i jeśli ktoś tylko wyzbyty jest zbytecznej pruderii — nie oburza się na „szarganie świętości". Inaczej jednak było dawnymi czasy: trzeba było nielada odwagi, aby zdobyć się na podkasanie nobliwej i troskliwie ułożonej w szlachetne kształtem fałdy greckiej szaty i wydobycie spod niej gołej nogi tancerki; więcej nawet — włożyć w usta boskich postaci Olimpu figlarne teksty operetki.

A jednak znalazł się taki śmiałek w Paryżu: kiedy pan Jakub Offenbach wystawił po raz pierwszy w roku 1858 swojego *Orfeusza w piekle* — zawrzało w kołach tamtejszej krytyki. Oburzano się na „profanację i parodię mitologii greckiej", domagano się zakazu dalszego wystawiania spektaklu, który z „symbolu wzniosłości" zrobił komedię, a olimpijskich władców sprowadził na ziemię.

Offenbach nie bardzo przejął się tą wrzawą: tym bardziej, że Paryżanie, których ciekawość została podniecona napaściami krytyki, chodzili do teatru, a już tam na miejscu przekonywali się, że co by się nie powiedziało o śmiałości wziętego przez autorów na warsztat tematu — dostarczyli im pysznej zabawy. Zarówno jeżeli chodzi o teksty panów Cremieux i Halévy'ego, jak i świetną muzykę, która od tego momentu miała na stałe ugruntować już pozycję Offenbacha-kompozytora.

Nie dziwmy się jednak protestom: w końcu ten Orfeusz z offenbachowskiego piekła pojawił się w kraju Corneille'a i Racine'a, literatury francuskiej, która w siedemnastowiecznym dramacie scenicznym zawarła bogaty świat klasycznej Grecji z jej bohaterami, silnymi namiętnościami i szlachetnymi postawami człowieka, broniącego swych praw i godności wobec sił zła i przemocy; trudno się było przestawić tak nagle, od długich lat obserwując sceniczne losy Andromaki, Britanicusa, Ifigenii i Bereniki, Cyda i Horacjusza — na widok równie wielkich postaci tańczących... kankana.

Towarzystwo, z jakim spotykamy się na scenie jest przecież doborowe i złożone z postaci, które najprzedniejsze miejsca zajmowały na greckim Olimpie. Od Jowisza — króla bogów, przez Plutona — władcę podziemi, Bachusa, którego specjalności nie trzeba chyba przedstawiać, podobnie jak Wenus, Kupidyna, Dianę i Morfeusza... Pamiętamy zresztą dobrze, że wszyscy oni w mitologii mieli cechy zarówno boskie jak i ludzkie, nierzadko schodzili na ziemię i tu właśnie najczęściej zdarzało im się grzeszyć i objawiać przywary ludziom bliższe, niż bogom. Nie popełnił zatem wielkiego świętokradztwa pan Offenbach, wydobywając w swoim dziele — razem z autorami libretta — ich śmiesznostki i przywary, dekanonizując niejako ich świątobliwe postaci.

Krytycy — jako się już rzekło — wyrażali oburzenie, ale publiczność zbuntowała się tym razem przeciw ich sądom i waliła tłumnie do teatru, doskonale się bawiąc najpierw na *Orfeuszu w piekle*, a następnie na *Pięknej Helenie*, która była najlepszym potwierdzeniem powodzenia „tanecznej i rozśpiewanej mitologii na wesoło", powodzenia, które dotrwało do naszych czasów — nie tylko w tej postaci, jak to było prezentowane w drugiej połowie minionego wieku, ale również w licznych przeróbkach scenicznych, uprawianych przez współczesnych nam literatów. Pamiętamy przecież, że po wojnie, w latach sześćdziesiątych Janusz Minkiewicz uaktualnił do potrzeb naszych czasów i stosunków *Piękną Helenę*, która na scenie Operetki Warszawskiej cieszyła się kilkuletnim powodzeniem.

Siłą dzieł offenbachowskich była bowiem ich aluzyjność. Jeżeli w *Orfeuszu* jeszcze nie w tym stopniu — to już w *Helenie* zupełnie wyraźnie można było znaleźć odnośniki do ówczesnego Paryża, stosunków i polityki, co — natychmiast podchwycone przez widzów — jeszcze większe zapewniało powodzenie operetce. Melodie wyniesione z teatru dosłownie wyszły na ulice i śpiewane były w tych czasach w paryskich kafejkach, grane przez orkiestry w restauracyjnych ogródkach, tańczone na publicznych zabawach.

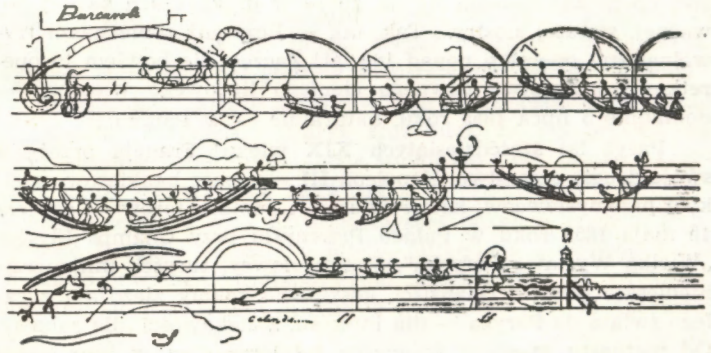
Nie wszędzie jednak wywołuje to zachwyt: dwór Napoleona III kosym okiem patrzy jak ta muzyka i słowa swoją aluzyjnością wyśmiewają powagę cesarskiego majestatu. Za to tłum paryski uwielbia swojego kompozytora, zapewniając mu już za życia sławę, jaką niewielu twórcom udało się uzyskać przed śmiercią.

A jednak panu Jakubowi brakowało do pełni szczęścia tego uznania, jakim cieszyli się jego koledzy, wystawiający swe dzieła na scenie „poważnej" opery. Marzeniem całego życia

Offenbacha było, aby i on ze swoim dziełem mógł się tam znaleźć. Nie wystarczył mu poklask rozbawionej publiczności, chciał jeszcze zobaczyć na twarzach swoich słuchaczy to głębokie wzruszenie, jakie pozostawia po sobie prawdziwie wielka kompozycja. Nie doczekał się tego za życia: w czasie prób do *Opowieści Hoffmanna* w paryskiej Opéra Comique — umiera, a sukcesu, jaki od 1881 roku dzieło to odnosi na scenach całego świata, nie było mu już dane smakować. A przecież do dzisiaj zdumiewa, jak ten kompozytor, zaczynający od operetki i lekkiej muzyki, umiał w *Opowieściach* zdobyć się na taką dojrzałość i mistrzostwo, dające się porównać z wielkimi mistrzami sceny operowej.

Co by się jednak nie powiedziało o Jakubie Offenbachu — w powszechnej pamięci ludzkiej pozostał on przede wszystkim tym twórcą, który swoimi znakomitymi operetkami przyniósł radość i prawdziwie dobrą i wartościową zabawę.

Zdzisław Sierpiński



Karykatura zapisu barkaroli, Grandville, 1840

OFFENBACHIADA

Podkasana muza w świętym przybytku opery!?

Proszę tylko nie wzruszać ramionami i nie kręcić nosem! Chciałbym bowiem przypomnieć, że zwyczaj grywania operetek na scenach operowych i przez operowe zespoły ma już swoją — i to nie byle jaką — tradycję. Nawet we Wiedniu, w królestwie operetki, gdzie istnieją tak znakomite teatry operowe jak „Theater and der Wien", jak „Carl-Theater" — operetka t.zw. „klasyczna" święci swoje triumfy na scenie Volksoper, a nawet w wielkiej, ongiś dworskiej Staatsoper; operetki wystawia i Opera Berlińska i paryska „Opera Comique", londyńska „Covent Garden" ... ba, nawet „Metropolitan Haus" i najsłynniejsza „La Scala", a jacyż to wspaniali mistrzowie batuty wprowadzali na sceny dzieła Offenbacha, Straussa, Lecocq'a, Lehara: Nikisch, Weingartner, Furtwängler, Sir Sargent, Abendroth, Böhm, Górzyński, Bernstein... nawet sam największy Karajan; wieluż to znakomitych śpiewaków operowych, „kammersängerów" śpiewało operetkowe partie — wspomnę tylko największych: Leo Ślezaka, Friedę Hempel, Aleksandra Girardiego, Jarmilę Nowotną, Richarda Taubera, Hermana Jadlowkera, Jaro Prohaskę, Jana Kiepurę!... Przez sto lat swego istnienia lekkomyślna siostra opery zadomowiła się na dobre w przybytkach swojej poważnej, starszej siostry... Tak, tak — liczy już sobie nasza frywolna pani operetka ponad 100 lat! Zaczęło się bowiem to operetkowe szaleństwo pewnego ciepłego lipcowego wieczoru — dokładnie 5 lipca 1855 roku, naturalnie — w Paryżu...

Paryż lat sześćdziesiątych XIX wieku! Francja przeżywa swoje drugie cesarstwo. Napoleon III — cesarz bankierów, wielkich przemysłowców, karierowiczów i kombinatorów — otwiera 15 maja 1855 roku w Pałacu Przemysłu przy Champs Elysées „Wielką Wystawę Paryską". Przemysłowcy, turyści, milionerzy, niebieskie ptaszki, finansiści, kosztowne kokoty zjeżdżają z całego świata do Paryża — dla interesu, z ciekawości, dla zabawy. Od piętnastu miesięcy francuscy żołnierze giną w bezmyślnej wojnie na Krymie, ale Paryż się bawi, Paryż szaleje.

Po obu stronach wielkiego kręgu paryskich Bulwarów — od Boulevard de la Madeleine, poprzez Boulevard des Capucines, Boulevard des Italiens aż do Montmartru rosną między „Grand Opera", Opera Comique i Théatres des Variétés setki małych teatrzyków, restauracji, reprezentacyjnych kawiarń i podejrzanej konduity „bouticów"... I właśnie 5 lipca 1855 roku w zacienionej drzewami Champs Elysées drewnianej budzie, obrotny dziennikarz, wydawca rozchwytywanych żurnali mody i popularnego tygodnika „Le Figaro", Henri de Villemessant i ruchliwy kompozytor muzycznych skeczów, wiolonczelista, dyrygent Jacques Offenbach otworzyli miniaturowy teatrzyk muzyczny „Bouffes Parisiens". Drewniana buda służyła przed laty jarmarcznemu sztukmistrzowi — Lacaze, który swymi sztuczkami magicznymi ściągał do mini-teatrzyku przy Champs Elysées podmiejską publiczkę. Od dnia otwarcia Wielkiej Wystawy Pola Elizejskie stały się najelegantszym „corsem" świata — i cała ta wybrylantowana, wystrojona publiczność, z kieszeniami pełnymi złotych napoleonów, cały „elegancki Paryż", zasiadł owego lipcowego wieczoru na niewygodnych krzesłach wtłoczonych w strome schody widowni „Bouffes Parisiens", gnieździł się w lożach tak małych, że wchodząc do nich trzeba było konieczne zdjąć płaszcze i peleryny. Bo przedsiębiorczy Villemessant zadbał o reklamę nowego teatrzyku, obiecując publiczności zabawę, jakiej jeszcze Paryż nie widział. Offenbach przygotował zblazowanym widzom spektakl, jakiego się nie spodziewali: po tradycyjnej pantomimce i sentymentalnym skeczu muzycznym w stylu „pasterskim" — „gwóźdź wieczoru": „musiquette" pt. „Dwaj ślepcy". Dwaj żebracy, udający ślepców, gruby puzonista i chudy jak szczapa gitarzysta, walczyli przy dźwiękach bolera o miejsce na uczęszczanym paryskim moście. Idiotyczna bójka, przeplatana wygłupami i muzycznymi „popisami" toczyła się w tak oszałamiającym tempie, że pękająca ze śmiechu publiczność nie mogła złapać oddechu. To był szok, wybuch wesołości, pół godziny nieustającego ruchu i radości.

Jules Janin, „książe krytyków" paryskich pisał o spektaklu w „Bouffes Parisiens": „Paryż zrozumiał, że oto pojawił się nowy gatunek sceniczny... Ludzie śmiali się i bili brawo i krzyczeli, jakby wydarzył się jakiś cud!..."

Mały teatrzyk przy Champs Elysées pękał w szwach. Publiczność tłoczyła się, biła o bilety, Offenbach szokował Paryż co raz to nowymi pomysłami, sypał „musiquetki" jak z rękawa, dostarczając Paryżanom co raz to nowej, co raz to bardziej zwariowanej rozrywki. Ale zbliżała się zima. Drewniana buda, bez ogrzewania i nawet bez foyer nie nadawała się na przyjęcie gości w chłodne, zimowe wieczory. Offenbach i Villemessant

znaleźli więc nowe, większe pomieszczenie dla swego przedsiębiorstwa: „Théatre des Jeunes Eléves" na Rue Choiseul tuż przy Operze Komicznej. Stare teatrzysko przebudowano, wydatkując zawrotną sumę 80.00 franków; dywany, lustra, żyrandole, nowoczesne urządzenie sceny — nie żałowano grosza, aby olśnić przyzwyczajoną do zbytku publiczność. Offenbach nie mógł już nadążyć za zapotrzebowaniem nowej sceny. Co tydzień premiera, co kilka dni nowa „bomba" sceniczna. Rozpisano więc konkurs na jednoaktową „musiqutte". Triumfatorami konkursu byli: Lecocq (późniejszy konkurent Offenbacha, kompozytor muzyki do słynnej „Córki Madame Angot") i... Georges Bizet. Niestety, nagrodzone sztuki nie przyniosły sukcesu i Offenbach

Współczesna karykatura J. Offenbacha

nadal musiał pisać jedną po drugiej „musiquettkę", aby utrzymać kosztowny teatr. I wtedy po raz pierwszy na afiszu nowych „Bouffes Parisiens" ukazało się słowo „o p e r e t t e". To *Offenbach*, który ciągle marzył o sławie kompozytora operowego, nazwał tak swoją nową „musiquettkę" „La Rose de St--Flour": „operette" — „mała opera"!

Warto przez chwilę zatrzymać się nad postacią tego niewyczerpanego w pomysłach, genialnego w swoim rodzaju muzyka.

Offenbach to nazwisko przybrane. Nazywał się Jakub Eberst. Był siódmym dzieckiem Isaaka Ebersta, introligatora, skrzypka i kantora w jednej osobie — z małego miasteczka Offenbach nad Menem. Izaak, szukając pracy, zawędrował do Deutz nad Renem, niedaleko Kolonii i tam z całą rodziną muzykował po gospodach, oberżach, synagogach. Mieszkańcy Deutz nie znając prawdziwego nazwiska Izaaka, nazywali muzykalną rodzinę „ci z Offenbach"... i tak już zostało. Jakubek mając lat sześć dostał już pierwsze skrzypce, mając osiem lat napisał pierwszą samodzielną kompozycję, jako dziesięcioletni chłopczyk, grał z powodzeniem w zespole ojca na wiolonczeli, a mając lat 12 wystąpił po raz pierwszy jako wiolonczelista na festynie w Kolonii. Ojciec postanowił utalentowanego syna zawieźć do ówczesnej Mekki muzyki, do Paryża. Tam małym wiolonczelistą zajął się wielki Luigi Cherubini i umieścił chłopca w swoim „Conservatoire National de Musique et Declamation". Jacques Offenbach, bo tak już odtąd nazywał się mały Jakubek Eberst, studiował grę na wiolonczeli i kompozycję a na życie zarabiał kopiując nuty, grając po kawiarniach i restauracjach. Wreszcie dostał się do orkiestry w Operze Komicznej. Zarabiał 83 franki na miesiąc — uff, jaka bieda! Noclegi w nieopalanych mansardach, raz na dzień ciepłe jedzenie... Jak przystało na członka artystycznej, paryskiej cyganerii. Pisał jeden utwór po drugim... do szuflady. Któż by chciał bowiem wykonywać utwory nieznanego, ubogiego wiolonczelisty? Marzył o napisaniu opery. Był z natury nieśmiały, ale pewnego razu odważył się zagadnąć na próbie słynnego Jacques'a Halév'ego, którego opera „Żydówka" biła wtedy rekordy powodzenia. Halévy poznał się na talencie młodego wiolonczelisty i zgodził się na udzielanie bezpłatnych lekcji „kompozycji dramatycznej", co jednak w niczym nie zmieniło sytuacji finansowej Offenbacha, przynajmniej doraźnie, bo później ileż to razy przydały mu się w karierze kompozytora operetkowego nauki i porady starego mistrza opery.

Wtedy to po raz pierwszy los uśmiechnął się do Offenbacha: u Halévy'go poznał równie ubogiego, lecz o ileż bardziej przedsiębiorczego muzyka, Friedricha von Flotowa. Późniejszy

twórca „Marty" zaproponował Offenbachowi stworzenie „dwuosobowego zespołu muzyczno-słownego". Flotow grał na fortepianie i klarnecie, Offenbach na skrzypcach lub wiolonczeli i przy tym prowadzili dowcipny dialog, improwizując na poczekaniu całą opowieść słowno-muzyczną, pełną dźwiękowych efektów imitatorskich. Offenbach na swojej wiolonczeli imitował dudy, bek owiec, szczekanie psów, dzwony, skrzyp wozu, nadciągającą burzę, przeplatając te „muzyczne" popisy brawurowymi walcami i kankanem, najmodniejszym tańcem, który przywędrowawszy do Paryża z Algieru, opanował bulwary i teatrzyki. W ten sposób powstawały skecze muzyczne, słynne później „offenbachiady", pierwszy zalążek operetki. Próbny występ pary „komicznych muzyków" odbył się w salonie hrabiny de Vaux. Młodzi muzycy w jeden wieczór podbili paryską socjetę swoim dowcipem, muzykalnością, miłą aparycją, temperamentem i wkrótce jako nierozłączona para wędrowali co wieczór z salonu do salonu. Na jednym z takich salonowych „koncertów" Offenbach poznał śliczną brunetkę, Herminię, córkę madame Mitchel, wdowy po hiszpańskim generale d'Alcain. Młodzi zapałali do siebie gorącą miłością i pragnęli czym prędzej połączyć się ślubem, ale ojczym Herminii, impresario teatralny i koncertowy, John Mitchel, postawił dwa warunki: tournée koncertowe po Anglii dla ugruntowania pozycji wirtuoza i przejście na katolicyzm. Offenbach w krótkim czasie wypełnił oba zadania i pojął za żonę śliczną Herminię, która do końca życia była mu najwierniejszym i najlepszym przyjacielem...

Zdawałoby się, że przyszłość młodego muzyka została już ugruntowana, zwłaszcza, że coraz częściej jego muzyczne skecze pojawiały się na afiszach paryskich teatrzyków, no i wreszcie Comédie Française ofiarowała mu stanowisko kapelmistrza... Aż tu — rewolucja!... Lud Paryża miał już dosyć słabych i przekupnych rządów Ludwika Filipa. „Król z parasolem" został zmuszony do abdykacji, obwołano Francję republiką, ofiarowując prezydenturę księciu Ludwikowi Napoleonowi, bratankowi wielkiego Bonapartego.

Offenbach przerażony rewolucją, uciekł z całą rodziną do Kolonii, do domu swego ojca i powrócił do Paryża dopiero wówczas, gdy Ludwik Napoleon obwołał się cesarzem, Napoleonem III. Dalsze losy przedsiębiorczego kompozytora są już nam znane: „Bouffes Parisiens" — sława, dobrobyt... Ale nie na długo! Offenbach nie umiał gospodarować pieniędzmi. Szastał nimi na prawo i lewo i nagle w okresie największego powodzenia „Bouffes", w momencie gdy publiczność paryska tak już przywykła do teatru Offenbacha, że przychodzono do „Bouffes" jak do starych znajomych, po kilkanaście razy na jedną sztukę — kasa teatru okazała się pusta!, a komornik coraz częściej zaglądał do mieszkania państwa Offenbachów. Trzeba było coś zrobić, znów zaszokować Paryż spektaklem, który by pozwolił na podniesienie cen biletów i ściągnął do teatru przy Rue Choiseul nowych widzów. Wtedy to powstał pomysł wystawienia całospektaklowej operetki, wielkiej „offenbachiady" jakiej jeszcze świat nie widział.

Tematem nowej operetki miał być mit o Orfeuszu. Historia legendarnego śpiewaka, którego gra na lirze i śpiew ujarzmiały dzikie zwierzęta i zachwycały bogów — niejednokrotnie już była tematem scenicznych grotesek: W 1788 roku Dittersdorf napisał operę komiczną „Orfeusz Drugi", w pierwszych latach XIX wieku Kauder — mitologiczną karykaturę: „Orfeusz i Eurydyka", w paryskim teatrzyku „Théatre de la Cité" ogromnym powodzeniem cieszyła się parodia słynnej opery Glucka „Mały Orfeusz" itd. itd... Offenbach jednak postanowił dramatyczny mit o genialnym śpiewaku, który za przyzwoleniem bogów udaje się do Hadesu, aby wyprowadzić stamtąd swoją ukochaną żonę, Eurydykę, nie tylko zamienić na muzyczną groteskę, lecz również uwspółcześnić i uaktualnić. Libretto zaczęło pisać dwóch stałych współpracowników Offenbacha: Ludwik Halévy (bratanek wielkiego Jacques'a) i Hektor Crémieux. Wkrótce jednak na placu pozostał sam Crémieux. Halévy, który był urzędnikiem ministerialnym i został właśnie mianowany generalnym sekretarzem w Ministerstwie dla Spraw Algierii, przestraszony ostrością satyry politycznej, wolał zrezygnować z współautorstwa libretta i nie ryzykować swojej urzędniczej kariery. Bo też Offenbach i Crémieux użyli sobie w „Orfeuszu w piekle" na wszystkich możnych paryskiego świata. Nie darowano nikomu; cały Olimp z Jowiszem na czele, był nietrudną do odczytania satyrą na dwór cesarski Napoleona III-go. Przekupni, głupi bogowie, kochliwy Jowisz, kłótliwa Junona, łatwe do odcyfrowania „wycieczki" pod adresem cesarskich urzędów i urzędników, rozwiązłej society, wszechwładnej finansiery; obraz Paryża był tak jasny i tak wyraźny, że nikt chyba nie potrzebował tłumacza do rozwikłania tej satyrycznej łamigłówki. A jednak... A jednak publiczność premierowa nie zrozumiała na czym polega „przewrotność" Orfeusza w piekle. Oklaskiwano muzykę Offenbacha, śmiano się z sytuacyjnych dowcipów, podziwiano piękne kostiumy i dekoracje słynnego Gustawa Doré, ale żądło satyry politycznej nie zostało przez Paryżan odkryte. Orfeusza przyjęto życzliwie, lecz bez entuzjazmu. Nadzieje Offenbacha i Villemessanta na „szał powodzenia", na

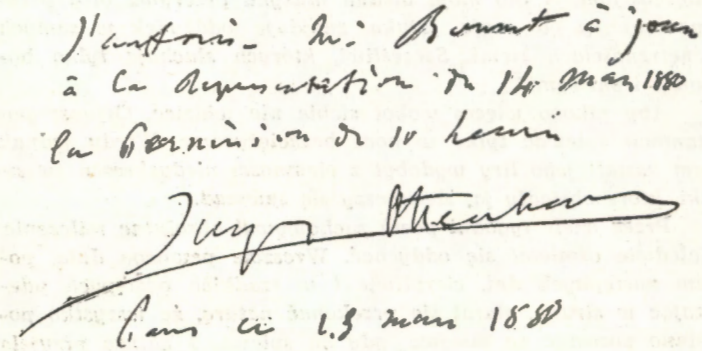
„potoki złota" nie spełniły się. Koszty wystawienia „Orfeusza" pogłębiły jeszcze finansową katastrofę teatru i wydawało się, że tylko cud może uratować „Bouffes Parisiens" od zupełnego brankructwa. I wtedy właśnie stał się „cud". Bo któż mógłby się spodziewać pomocy od krytyki i to od krytyki ostrej i bardzo nieprzychylnej. Ten sam Jules Janin, który ongiś okrzyknął stare „Bouffes" — jeszcze z czasów Champs Elysées — za rewelację, teraz — znów w „Journal des Debats" wystąpił z płomiennym oskarżeniem „Orfeusza w piekle", zarzucając Offenbachowi i Crémieux szarganie świętości, kalanie instytucji cesarstwa, bezczeszczenie dworu Napoleona III, ba: imputował nawet wesołkom z „Bouffes", że zagrażają porządkowi społecznemu i podżegają do rozruchów przeciw władzy. I jak to często bywa — miażdżąca krytyka, zwłaszcza tego rodzaju krytyka zwróciła uwagę na niedostrzegalne dotychczas przez publiczność satyryczne „wycieczki" w Orfeuszu. W dodatku Crémieux odpowiedział w „Figaro" Janinowi, wskazując na to, że jedna z najkomiczniejszych tyrad w „Orfeuszu", napuszona odpowiedź Plutona na oskarżenie Jowisza była dosłownym cytatem jednego z artykułów samego Janina. Radość w Paryżu była ogromna, widzowie walili do „Bouffes" jak w dym, mimo iż ceny za bilety podniesiono prawie trzykrotnie, widownia co wieczór była przepełniona po ostatnie miejsce stojące.

228 spektakli w jednym sezonie — to był rekord rekordów! Na jeden z późniejszych spektakli przyszedł sam Napoleon III z cesarzową i całym dworem. Cesarz robił dobrą minę do złej gry, udawał że nie dostrzega żądeł skierowanych w jego stronę, zaśmiewał się, kiedy ostrze satyry godziło w jego ministrów i dworaków. Nazajutrz Offenbach otrzymał z dworu cesarskiego przez umyślnego posłańca kosztowną statuetkę z brązu z odręcznym pismem Napoleona III, w którym cesarz dziękował „za urocze widowisko"...

Offenbach stał się sławny — nie tylko we Francji; wszystkie teatry w Europie, Ameryce ubiegały się o prawo wystawienia jego operetek. Z regularnością maszyny ofiarowywał swojej publiczności co kilkanaście tygodni nową operetkę, nową sensację. Rejestr „musiquettes", skeczów muzycznych, jednoaktówek, pełnospektaklowych operetek, baletów, pantomim Offenbacha jest tak duży, że samo wyliczenie zabrałoby nam kilka kolumn druku. Do dnia dzisiejszego nieustającym powodzeniem na scenach operowych i operetkowych całego świata, obok „Orfeusza w Piekle", cieszy się kilkanaście „offenbachiad" z „Piękną Heleną", „Życiem Paryskim" i „Bandytami" na czele...

Offenbach był sławny, bogaty, ale... ciągle niezadowolony ze swej operetkowej kariery. Marzył o napisaniu wielkiej opery. O wystawieniu tej opery w wielkim teatrze opery paryskiej. Marzenie to nie spełniło się za jego życia. Prapremiera jedynej opery Jacquesa Offenbacha — *Opowieści Hoffmana* — odbyła się w Operze Paryskiej w cztery miesiące po śmierci kompozytora.

Wojciech Dzieduszycki



Fragment rękopisu J. Offenbacha

JULES SUPERVIELLE

ORFEUSZ

(fragment)

...Nazajutrz znów zaczął grać, a topole postępowały za nim. Ludzie schodzili z gór, kozy ze skał. Nawet głazy, opuszczając rodzinne szczyty, toczyły się w dół ku źródłu muzyki. Śnieg spływał z wyżyn, chcąc zbliżyć się do Orfeusza, i ulegając działaniu poezji nie topniał w słońcu. Niemowlęta odrywały usta od matczynej piersi i odwracały się, aby lepiej słyszeć; nóż mordercy nieruchomiał w powietrzu i pokrywał się rdzą, ptak wędrowny siadał na gałęzi, podróżnik stawał się człowiekiem osiadłym — podczas gdy drzewa tworzyły wciąż krąg wokół Orfeusza.

Jakkolwiek nie śpiewał głośno, a często ograniczał się zgoła do szeptu, muzyka jego wewnętrznego świata rozprzestrzeniała się daleko, przekreślając odległości, skupiając się i rozlewając na nowo, zdobywała powietrze i niebo.

Orfeusz... płakał i przeklinał samego siebie. „To wielkie nieszczęście — myślał — zakłócać spokój natury u jej najświętszych podstaw. Jakże to pięknie, gdy śnieg pozostaje na szczytach, syreny w morzu, kiedy drzewa są posłuszne swym korzeniom, drapieżniki swemu okrucieństwu, ludzie swym namiętnościom. A oto moja biedna muzyka przerywa bieg przeznaczenia, a oto moja sztuka znajduje oddźwięk w samych wnętrznościach ziemi. Szczęśliwi, których słuchają tylko bogowie i oni sami".

Aby nikogo więcej wokół siebie nie widzieć, Orfeusz postanowił śpiewać tylko w noce bezksiężycowe. Wtedy jednak sam kształt jego liry wydobył z ciemności niedyskretne świetliki, które obsiadły ją, zleciawszy się zewsząd.

Przez wiele tygodni poeta zachowywał absolutne milczenie. Zaledwie ośmielał się oddychać. Wreszcie pewnego dnia, potem następnych dni, cierpliwie i w rzadkich odstępach uderzając w struny, starał się przekonać naturę, że wszystko powinno pozostać na miejscu, gdy on śpiewa. I natura przyjęła to do wiadomości, tak że Orfeusz znów mógł grać idąc przez oświetloną słońcem trawę lub przez kamienistą drogę górską.

„Nie lubię cudów, chyba że dzieją się w ukryciu — myślał. — I jeśli wybrałem Eurydykę za żonę, to dlatego, że gdy zaczynałem śpiewać, nie podnosiła rąk do nieba jak inne dziewczęta. Wzruszenie zachowywała dla siebie".

Lecz Orfeusz, zbyt kochając muzykę, zapominał przez to o żonie. W Eurydyce zaś zakochany był tajemnie pewien brutalny pasterz, imieniem Aristajos, który od dawna zabił w sobie wszelką poezję.

I oto pewnego razu Eurydykę, ściganą przezeń w nadjeziornym sitowiu, ukąsił śmiertelnie wąż, zrodzony z nocy, żywiący w sobie wszystkie jej zdrady i zasadzki.

Orfeusz przybiegł z daleka, wiedziony przez swoje wreszcie zbudzone serce. Dymy pogrzebowych kadzideł wyrwały jego miłość z odrętwienia. Wchłonięty przez ciszę, gdy stał wobec nieruchomego ciała żony, poeta postanowił zamilknąć na zawsze i nie odpowiadał nawet na pytania zadawane mu przez bogów. Każda melodia, każde słowo wydawały mu się odtąd profanacją.

Lecz bogowie nie mogli znieść braku tego głosu, tak czystego, głosu, który bez najmniejszego wysiłku, z niezrównaną subtelnością, łączył niebo z ziemią.

I oto pozwolono Orfeuszowi zejść do piekieł po jego zmarłą zmartwychwstałą i wyprowadzić ją stamtąd. Miał iść pierwszy, ze wzrokiem utkwionym w bramę Królestwa Cieni. Lecz, przeszedłszy parę zaledwie kroków od miejsca uwolnienia, najbardziej ludzki z poetów nie mógł powstrzymać się, by — wbrew boskiemu zakazowi — nie odwrócić głowy ku Eurydyce. W pierwszym momencie nie dostrzegł, że ruch ten stał się przyczyną jej zniknięcia, prawie natychmiast jednak zaczął śpiewać pieśń tak smutną, że nie było już po niej miejsca na świecie dla jego ukochanej.

W okrutny sposób uświadomiony przez własną muzykę, zaczął rozpaczać, że tak źle kochał żonę, i on, który ożywiał kamienie, w największym pośpiechu zbierał teraz strofy przychodzące doń z dalekich stron jego duszy, w szaleńczej nadziei, że uda mu się pomimo wszystko przywrócić ruch sercu, które stało się kamieniem.

Lecz wiatr śmierci odepchnął go już daleko od podziemia.

Bachantki, nienawidzące muzyki i poezji, sztuk, które zaspokajały zmysły kosztem lubieżności, rozstawiły się u wyjścia z piekieł, by czyhać na poetę u skraju drogi, niby groźny kordon policji, o zwiastujących zemstę piersiach.

Równie piękne jak okrutne, sądziły, że jeśli pierwszej nie uda się uwieść Orfeusza, uczyni to druga czy trzecia, czy wreszcie dwudziesta, ta, która miała przy sobie dwa ukryte sztylety.

Ponieważ jednak Orfeusz przechodził między nimi, nie widząc ich nawet, rzuciły się nań wszystkie naraz i zamordowały go na brzegu morza.

Poeta — z którego już tylko pozostała odcięta, lecz wciąż jeszcze ożywiona muzyką głowa i unosząca się na falach lira — nie przerywał śpiewu o swej miłości do Eurydyki. I jeszcze w wiele godzin po śmierci wargi jego wyszeptywały nowe obrazy, świetne kadencje, których nikt już nie mógł usłyszeć oprócz poetów przyszłości.

Lira, która trzymała się w jego pobliżu, pragnąc dalej być mu uległą, pozbawiona rąk mogących ją wprawić w ruch, poruszana przerywanym tchnieniem duszy, grała już teraz w samotności, niby pamięć, niby strzęp pamięci.

I czasem na rozkołysanych falach morza oddalała się nieco, czasem zaś przybliżała się i dotykała głowy Orfeusza.

tłum. J. Kwiatkowski

(przedruk z tomu: J. Supervielle *Orfeusz*, Czytelnik)

STRESZCZENIE

Akt I — Ziemia

W malowniczej i bogatej krainie, Tracji, żyje wraz ze swą piękną żoną, Eurydyką, znakomity poeta i pieśniarz — Orfeusz. Wbrew pozorom i przekazom mitologicznym, nie jest to małżeństwo ani szczęśliwe, ani przykładne.

Eurydyka ma kochanka, pszczelarza Arysteusza; Orfeusz natomiast kocha uroczą Pomponię. Orfeusza i Eurydykę poznajemy w czasie sprzeczki małżeńskiej, w której zgodnie dochodzą do wniosku, że najlepszym rozwiązaniem byłby rozwód. Nie jest to wszakże łatwe do przeprowadzenia, bowiem w Księdze Przeznaczeń Ministerstwa Spraw Wiecznych przypisano im role najczulszych kochanków, a nadzór nad ścisłym przestrzeganiem tego, co zapisane w Księdze, sprawuje wysoki funkcjonariusz Ministerstwa — Los.

Eurydyka nakłania ukochanego Arysteusza, aby ją porwał; wydaje się to jej jedynym, skutecznym sposobem oszukania Losu. I Aryst zabija kochankę, jest on bowiem — jak się okazuje — przybranym bogiem Piekła — Plutonem i tylko śmierć Eurydyki umożliwiała mu porwanie ukochanej.

Orfeusz, po powrocie do domu, znajduje „list pożegnalny" Eurydyki — i nie posiada się z radości: jest wolny, może wracać do swej ukochanej Pomponii. Ale drogę zastępuje nieubłagany Los: Orfeusz musi, zgodnie z Księgą Przeznaczeń, złożyć na Olimpie skargę na Plutona o porwanie żony, musi wędrować do Hadesu i żądać zwrotu Eurydyki...

Antonina Kowtunow, Tadeusz Arski

Maria Tomczak, Tadeusz Prochowski

Akt II — Olimp

Na Olimpie panuje straszna nuda. Wszyscy bogowie śpią, a obudzeni przez córkę Jowisza, Dianę — plotkują i narzekają na stosunki panujące w niebie. Najwyższy bóg nieba, światła i pogody — Jowisz — jest wesołym i zdziecinniałym starcem i nie może sobie poradzić z wszystkimi wybrykami bogów, którzy nawet nie usiłują zachowywać pozorów swojej doskonałości. Sam zresztą nie jest bez wad. Ma na sumieniu wiele grzeszków, które stara się ukryć przed zazdrosną żoną, Junoną. Jowisz dowiedziawszy się o porwaniu Eurydyki, wzywa do siebie Plutona, aby się wytłumaczył ze swego karygodnego postępku, a przy okazji chce się dowiedzieć, gdzie Pluton ukrył Eurydykę, gdyż słysząc o jej urodzie i wdzięku, sam ma ochotę ją porwać. Pluton tymczasem kusi znudzonych bogów uciechami ziemskimi, a ci, podjudzani przezeń, buntują się i wytykają Jowiszowi wszystkie jego niecne sprawki i figle, jakie kiedykolwiek uczynił, demaskując go w ten sposób. Z kłopotliwej sytuacji ratuje Jowisza Orfeusz i Los, którzy przyszli ze skargą. Jowisz postanawia sam zejść do piekła i zbadać sprawę osobiście. Bogowie ciekawi nowych wrażeń, wyruszają razem z nim. Za Jowiszem i orszakiem bogów podąża Orfeusz naglony przez Los.

Maria Tomczak, Aleksander Majewski

Ludwik Mika, Jan Justyński

Akt III — Piekło

W małym piekielnym buduarku, leży znudzona i rozczarowana Eurydyka. Inaczej wyobrażała sobie piekielne rozkosze; w rzeczywistości jest samotna i zamknięta pod kluczem. Widuje tylko wstrętnego Charona, dozorcę i przewoźnika, który na rozkaz Plutona jej pilnuje. Jowisz oprowadzany przez Plutona po piekle zorientowawszy się, gdzie może być ukryta Eurydyka, zamienia się w muchę i pod tą postacią nawiązuje z nią kontakt. Eurydyka spotyka się z Jowiszem na przyjęciu, wydanym przez Plutona. Podczas świetnej piekielnej zabawy, bogowie zajęci tańcami nie zauważają, że Jowisz wymyka się z Eurydyką, ale Pluton jest czujny, śledzi ich i zatrzymuje w ucieczce. W krytycznej chwili zjawia się Orfeusz, którego pilnuje Los. Jowisz obiecuje, że zwróci Orfeuszowi żonę, jeżeli do chwili wyjścia na Ziemię nie obejrzy się za siebie (żeby sprawdzić czy Eurydyka idzie za nim). Orfeuszowi ta propozycja bardzo odpowiada, toteż kroczy dziarsko naprzód. Nagle uderza grom; Orfeusz korzysta z sytuacji: ogląda się i traci Eurydykę na zawsze.
Zarówno Jowisz jak i Pluton są w towarzystwie zazdrosnych żon, chcąc więc uniknąć kompromitacji — rezygnują z zabiegów o Eurydykę. Eurydyka zostaje sama, ale nie martwi się o swoją nową sytuację. Posłuszna dobrym, mądrym radom — postanawia iść z duchem czasu, być nowoczesną: beztrosko tańcząc kankana — oczekuje nowych przygód...

W REPERTUARZE 1971—72

St. Moniuszko	STRASZNY DWÓR HALKA
G. Bizet	CARMEN
A. Chaczaturian	SPARTAKUS
P. Czajkowski	JEZIORO ŁABĘDZIE
G. Gershwin	BŁĘKITNA RAPSODIA
Ch. Gounod	FAUST
K. Kurpiński	WESELE KRAKOWSKIE W OJCOWIE
G. C. Menotti	TELEFON
W. A. Mozart	DON JUAN
M. Musorgski	BORYS GODUNOW
J. Offenbach	ORFEUSZ W PIEKLE
G. Puccini	TOSCA MADAME BUTTERFLY
C. Pugni, R. Glier	DZWONNIK Z NOTRE DAME
M. Ravel	BOLERO
M. Rimskij-Korsakow	SZECHEREZADA
J. Strauss	BARON CYGAŃSKI
K. Szymanowski	HARNASIE
R. Twardowski	RZEŹBY MISTRZA PIOTRA
G. Verdi	TRAVIATA TRUBADUR RIGOLETTO DON CARLOS
B. Wallek-Walewski	POMSTA JONTKOWA
W. Żeleński	STARA BAŚŃ

Opracowanie programu:
KAZIMIERZ KOSZUTSKI

Współpraca graficzna:
KAZIMIERZ GAC

Zdjęcia:
JERZY BUJAK

Zamówienia na abonamenty miesięczne, bilety zbiorowe i ulgowe dla zakładów pracy, instytucji i szkół (minimum 10 biletów): przyjmuje Biuro Organizacji Widowni tel. 307-27 i 386-41 w. 69, codziennie w godz. 8—15 w soboty 8—13. Ilość biletów ulgowych ograniczona.
Kasa Opery czynna codziennie w godz. od 10—13 i od 16—19 w niedziele od 16—19. Na poranki i popołudniówki przedsprzedaż biletów 3 godziny przed przedstawieniem.
Bilety można rezerwować telefonicznie Nr 307-27 i 286-41 w. 69, odbierać prosimy w kasie najpóźniej na 30 minut przed rozpoczęciem przedstawienia.
Sprzedaż biletów zbiorowych i indywidualnych odbywa się na 7 dni przed przedstawieniem.
Zakładom pracy, instytucjom i szkołom proponujmy zniżkowe abonamenty miesięczne na dowolne stałe miejsca, z wyjątkiem przedstawień zamkniętych i premier. Należność płatna z dołu każdego miesiąca w oparciu o złożone pismo gwarancyjne.
Bliższe dane o abonamentach uzyskać można w Biurze Organizacji Widowni w godz. 8—15 w soboty 8—13, tel. 307-27.

CENA zł 5,–

ZG „Ruch" W-w, z. 868-72 — 10.000 — F-14/408

PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

Dyrektor i kierownik artystyczny: Bolesław Jankowski

JAKUB OFFENBACH

ORFEUSZ W PIEKLE

opera komiczna w trzech aktach

Libretto:
Stanisław Dygat, Janusz Minkiewicz

Kierownictwo muzyczne	JERZY ZABŁOCKI
Reżyseria	ZOFIA WEISSÓWNA
Choreografia	TERESA KUJAWA
Scenografia	BOLESŁAW KAMYKOWSKI

Premiera: sobota, 18 grudnia 1971 r.

OBSADA:

Orfeusz	TADEUSZ ARSKI LUDWIK MIKA JANUSZ ZIPSER
Eurydyka	KRYSTYNA HREHOROWICZ gościnnie ANTONINA KOWTUNOW -WYSOCZAŃSKA MARIA TOMCZAK
Pluton	TADEUSZ PROCHOWSKI JANUSZ TEMNICKI
Charon	LUDWIK MIKA WŁADYSŁAW SZEPTYCKI
Jowisz	ANTONI BOGUCKI ALEKSANDER MAJEWSKI
Junona	JANINA ROMAŃSKA HALINA SZCZEGŁOWSKA
Wenus	DOBROMIŁA KOKORNIAK WANDA SZCZEPANIK
Kupidyn	TADEUSZ CIMASZEWSKI FELIKS TARNAWSKI
Diana	KRYSTYNA TYBUROWSKA-LAPRUS URSZULA SUŁKOŃSKA (PSWM)
Mars	ZYGMUNT BILIŃSKI TADEUSZ MAJGIER
Merkury	STANISŁAW KOLADA STANISŁAW KALETA
Minerwa	SALOMEA BILIŃSKA MAGDALENA DAL
Los	STANISŁAW JURA JAN JUSTYŃSKI EUGENIUSZ STAWIERSKI
Hebe	KRYSTYNA DĄBROWSKA WANDA KLOSKA
Persefona	ŁUCJA MARKOWSKA URSZULA SILLICH

Pasterki	Zofia Andruszkiewicz, Jadwiga Chruszcz, Wiktoria Grzech, Wasiliki Kikna, Alicja Lickiewicz, Iwona Palej
Pasterze	Stefan Hołda, Zbigniew Lecyk, Edmund Paszyn, Andrzej Rosolak, Krzysztof Zakrzewicz
Morfeusz	Jan Mazur Jacek Zelent
Amorki	Zofia Andruszkiewicz, Jadwiga Chruszcz, Wiktoria Grzech, Wasiliki Kikna, Alicja Lickiewicz, Iwona Palej, Wanda Sadowska
Orszak Plutona	Stefan Hołda, Zbigniew Lecyk, Henryk Starosta, Witold Wojtas, Krzysztof Zakrzewicz
Satyrowie	Stefan Borowski, Stefan Hołda, Władysław Kołodziejczyk, Andrzej Rosolak, Jacek Szrajner, Aleksander Zomer
Bachantki	Zofia Andruszkiewicz, Wiktoria Grzech, Wasiliki Kikna, Janina Komorowska, Iwona Palej
Bachus	Eugeniusz Marchewka Zdzisław Rakoczy
Kankan	Lidia Cichocka, Krystyna Dąbrowska, Jadwiga Chruszcz, Janina Komorowska, Stanisława Lempart, Maria Pipkowa, Kamila Planowa, Krystyna Przyłudzka, Wanda Sadowska, Mirosława Suchecka, Iwona Zewendowska
Polka – diablice	Irena Borowska, Krystyna Kosarewicz, Alicja Lickiewicz
diabły	Waldemar Fogiel, Marian Kołodziej, Jacek Zelent, Antoni Żydek
Solo skrzypcowe	Ignacy Grobelny Ireneusz Pińczykowski

ORKIESTRA, CHÓR I BALET
PAŃSTWOWEJ OPERY WE WROCŁAWIU

Asystenci reżysera:	Adam Dachtera Maria Tomczak
Asystenci choreografa:	Klara Kmitto Waldemar Fogiel
Pedagog baletu:	Zofia Andruszkiewicz
Asystent scenografa:	Kazimierz Gac
Inspektor orkiestry:	Edmund Nowicki
Inspektor baletu:	Zenona Matuszczyk- -Koziorowska
Inspektor chóru:	Roman Grzesik
Przygotowanie muzyczne solistów:	Barbara Jakóbczak Alicja Sygall Aleksander Tracz
Korepetytorzy baletu:	Sławosz Gwizdała Marian Butkiewicz Radomir Szulc
Inspicjenci:	Maria Wanoth Franciszek Warliński
Kierownik sceny:	Zygmunt Schmidt
Kierownik oświetlenia:	Krystyna Szuwalska
Mistrz elektroakustyki:	Wacław Małecki
Główny kostiumer:	Stanisława Gilówna
Prace krawieckie pod kierunkiem:	W. Karnkowskiej i M. Mitusia
„ malarskie	A. Beynarowicz
„ modelarskie	J. Wójcickiego
„ stolarskie	J. Chutko
„ modniarskie	J. Krotke
„ perukarskie	R. Snopczyńskiego
„ szewskie	S. Orłowskiego
„ tapicerskie	L. Mroza
„ ślusarskie	P. Górnika
„ farbiarskie	E. Kruzela