

WESOŁA W DÓŦKA

FR. LEHAR



SEZON 1975/76

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY

HENRYK OLSZEWSKI

ZASTĘPCA DYREKTORA

BOGDAN IWANKOWSKI

Fr. Lehár

Wesota Wdówka

operetka w 3 aktach

(W XX-LECIE TEATRU)

Libretto:

Victor Leon i Leon Stein

Przekład i opracowanie:

Józef Słotwiński i Tadeusz Janicki

Teksty piosenek:

Jerzy Jurandot

ZESPÓŁ TEATRU MUZYCZNEGO

Kierownictwo

Henryk Olszewski	Dyrektor i Kierownik Artystyczny
Bogdan Iwankowski	Z-ca Dyrektora
Wiesław Suchoples	Dyrygent i Kierownik Muzyczny
Roman Jankowiak	Dyrygent
Bogdan Hoffmann	Dyrygent
Adam Kowalszyk	Dyrygent
Andrzej Kamprowski	Dyrygent
Kazimierz Antkowiak	Kierownik chóru
Zenobia Dudzicz-Nowalińska	Kierownik baletu i pedagog
Jerzy Bandel	Koordynator prac artystycznych

Soliści

Barbara Biskupska	Jerzy Działyński
Teresa Bogdanowicz	Jerzy Golfert
Janina Guttnerówna	Aleksander Harbul
Katarzyna Góralczyk	Henryk Herdzin
Wanda Jakubowska	Zdzisław Kaczkowski
Ada Jarysz	Aleksander Kondratiew
Jadwiga Kurzewska	Michał Kuleczka
Danuta Renżówna	Władysław Mielcarek
Aleksandra Rybacka	Sławomir Pietraszewski
Bożena Scharf	Marian Pokrzycki
Maria Stochaj	Stanisław Pralat
Irena Szulc-Kruk	Czesław Pręgowski
Krystyna Szydłowska	Jan Rowiński
Maria Trzcicka	Jarosław Stępowski
Maria Tomaszewska	Andrzej Wiza
Jan Adamczyk	Rajmund Wolff

Balet

Bożena Czerwińska	Irena Musiał
Bogumiła Rościszewska	Jadwiga Pieluszyńska
Bożena Eckardt	Ewa Sar
Bronisława Grzegorek	Edward Pakross
Krystyna Helle	Marzena Starczewska
Aleksandra Jelińska	Mariola Środa
Lidia Kaczmarek	Mirosława Steżycka
Leszek Kurniczak	Lidia Torzewska
Bogumiła Liczmańska	Lidia Wilczyńska
Danuta Linke	Elżbieta Woźniak
Hanna Loewenstein	Feliks Żurkiewicz
Czesław Maciaszyk	INSPEKTOR BALETU
Hanna Matczyńska	Feliks Żurkiewicz
Jerzy Maćkowiak	

Chór

Lidia Hoffmann	Andrzej Kańduła
Lidia Jazdończyk	Jerzy Kubiak
Irena Kamińska	Witold Kubiak
Maria Marciniak	Bogdan Kamiński
Mirosława Mosiężna	Wacław Kędziora
Barbara Pawlaczyk	Błażej Liczmański
Jadwiga Pokładecka	Andrzej Nowicki
Barbara Skałbania	Sylwester Pucek
Krystyna Styczyńska	Janusz Peđa
Irena Tomaszewska	Marian Wojciechowski
Barbara Wróblewska	Wojciech Zyffer
Małgorzata Wojtkowska	INSPEKTOR CHÓRU
Edward Czekalski	Błażej Liczmański
Tadeusz Dobrowolski	

Orkiestra

Oboje

Wojciech Urbański
Józef Rochowski

Klarnety

Jerzy Werbiński
Henryk Cieślak

Fagoty

Jerzy Kaźmierczak
Aleksander Szofer

Rogi

Józef Glazer
Alfred Jakubowski

Trąbki

Eugeniusz Pietrowski
Grzegorz Konieczny

Puzon

Kazimierz Zielińicz

Perkusja

Aleksander Myszkowski
Maria Anders

Harfa

Mirosława Bednarz

Fortepian i organy

Henryk Gwidala

INSPEKTOR ORKIESTRY

Jerzy Werbiński

Skrzypce

Grzegorz Nowak
Roman Wojciechowski
Witold Odon
Stanisław Gostyński
Marek Marula
Cecylia Biernacka
Irena Kasprzak
Stanisław Twardecki
Jerzy Kuczyk
Zygmunt Kurek
Hana Kłosiewicz

Altówki

Władysław Smoczyk
Waldemar Antczak

Wiolonczela

Antoni Penc
Aleksander Winkel

Kontrabasy

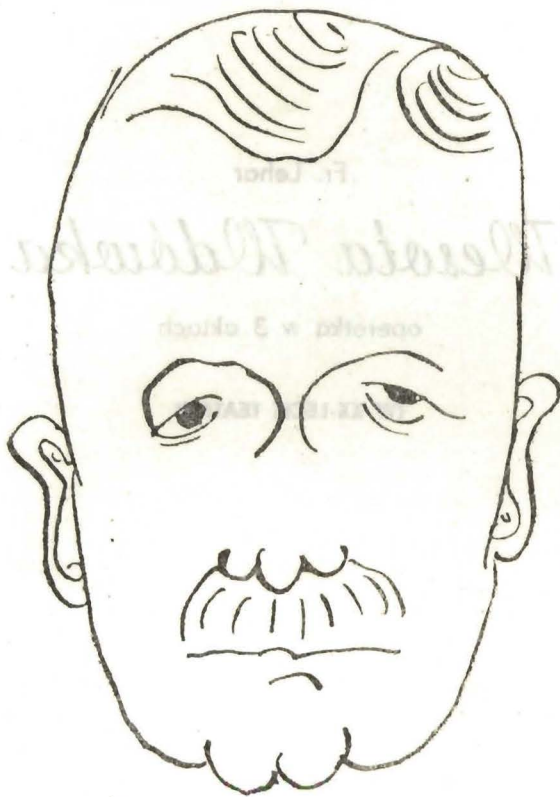
Alfred Paszak
Józef Stolarz
Władysław Wojtkiewicz

Flety

Marian Ratajczak
Janina Kamasa
Grażyna Lewińska

Henryk Gwidala
Adam Kowalski
Franciszek Wasikowski
Jerzy Bandel
Barbara Błaszcyk
Bożena Drygas

korepetytor
korepetytor
korepetytor
inspicjent
sufler
sufler



FRANCISZEK
LEHÁRO

1870 - 1948

„Wesoła wdówka”

„Absolutna nowość „Wesołej wdówki” polegała na jawnym erotyzmie jej fabuły i genialnej śmiałości, z jaką wibrująca zmysłowość akcji została zinterpretowana muzycznie... Oryginalność leharowskiej tematyki potęguje jeszcze znacznie zadziwiająco indywidualne traktowanie orkiestry. Nie było tak śmiałych kombinacji brzmieniowych, na jakie by się Lehar nie poważał; barwy orkiestrowe symfonicznych utworów Ryszarda Straussa, Mahlera czy Debussyego weszły nagle do operetkowej palety. Skrzypce śpiewały na nigdy dotąd nie osiągniętych wysokościach, w najbardziej zaskakujący sposób wykorzystywane były sonorystyczne głębie klarnetu, rozbrzmiewały gitary i tamburyny, a tercjoowo prowadzone biegniki fletów łączyły się z glisandem harfy. Ow zaskakująco odmienny rodzaj wypowiedzi wydzwignął „Wesołą wdówkę”, a z nią cały gatunek operetki, z zacisznej wiedeńskości na wielkoświatowy międzynarodowy poziom”

Tak pisał o „Wdówce” znawca operetki Bernard Grun. Tak pisali i mówili o niej współcześni.

Nie ulega wątpliwości, że „Wesoła wdówka” stanowiła nie tylko szczytowe osiągnięcie kompozytorskie Franciszka Lehara, ale była również operetką, która na owe czasy miała rewolucyjne wręcz znaczenie dla kształtowania gustów współczesnego widza.

Libretto operetki opracowane zostało przez dwóch aż librecistów, przy czym Leon Stein był z nich bardziej aktywnym. Oparł pomysł i akcję libretta na sztuce Melhaca „L'Attaché”, przeniósł akcję do bałkańskiego państewka Pontevedro, zmienił charakter postaci i stworzył wraz ze swym kolegą Gustawem Leonem zwarte libretto. Zależność sztuki i jej fabuły od sztuki Melhaca stała się później powodem skandalu. Podczas bowiem wystawiania sztuki w Paryżu spadkobiercy Melhaca wytoczyli autorom libretta proces o plagiat. Ci jednak przezornie zabezpieczyli sobie najlepszego adwokata francuskiego Raymonda Poincaré, który wygrał dla nich proces a w kilkanaście lat później został prezydentem Francji. Jego udział w słynnym procesie o „Wesołą wdówkę” niemało się przyczynił do popularności tej sztuki we Francji. Muzyczne opracowanie „Wdówki” zlecono w pierwszej kolejności Ryszardowi Heubergerowi, autorowi „Balu w operze”. Kiedy jednak po trzyletniej pracy Heuberger przedstawił librecistom jej plan okazało się, że nie udało mu się utrafić w zamierzony charakter muzyki. Z kolei powierzono skomponowanie muzyki Leharowi. Natychmiast po zapoznaniu się z librettem Lehar skomponował pierwszą melodię „Głupi jeździec”. Po niej powstawały inne. Autorzy libretta i aktorzy byli zachwyceni muzyką do operetki. Nie znalazła ona jednak uznania u dyrektora teatru. Był nim wówczas wybitny znawca teatru i operetki Karczag. Wprawdzie uległ namowom zwolenników nowej operetki, ale zastosował rygorystyczne oszczędności w nakładach na jej wystawienie. Tempo przygotowa-

nia operetki było oszałamiające. Aktorzy próbowali w nocy po przedstawieniach, kostiumy i dekoracje przerabiano ze starych sztuk, Lehar jeszcze przy pulpicie dyrygenckim dopisywał nowe melodie, które kopiści wyrwali mu z ręki, aby je rozpisać na orkiestrę.

Po takich zmaganiach wreszcie 30 grudnia 1905 roku odbyła się premiera nowej operetki. Sukces był niebywały. Publiczność tłumnie garnała się do teatru, „Wdówka” zaś osiągnęła rekordową ilość przedstawień, Przez z górą dwa lata operetka nie schodziła z afisza. O jej wystawienie ubiegały się inne miasta: Lipsk, Berlin i Hamburg.

Niesposób obliczyć ogólnej liczby przedstawień „Wesołej wdówki” na całym świecie, ale – jak twierdzą historycy operetki – cyfra stu tysięcy nie wydaje się być przesadzona. Operetkowe sceny całego świata wystawiają „Wdówkę” pod dwudziestoma pięcioma tytułami w różnych językach, publiczność zaś tłumnie odwiedza jej przedstawienia. W granej bez przerwy kilka lat „Wesołej wdówce” w teatrze na Broadwayu występował słynny nasz rodak Jan Kiepura, a jak głosi anegdota, wprowadził nawet zwyczaj, że każdy nowy lokator wprowadzający się do domów czynszowych stanowiących własność mistrza musiał przestępując po raz pierwszy próg nowego mieszkania zanucić się jeden fragment z tej operetki.

Wystawienie „Wesołej wdówki” w Teatrze Muzycznym w Poznaniu ma w dwudziestolecie Operetki i Teatru Muzycznego w Poznaniu szczególne znaczenie. „Wesoła wdówka” była bowiem drugą premierą w nowopowstałej dwadzieścia lat temu Operetce Poznańskiej. Cieszyła się ogromnym powodzeniem, pomimo niedostatków ówczesnego poznańskiego teatru operetkowego.

W reżyserii artystów Teatru Muzycznego, w obsadzie wykonawców, którzy związani są z Teatrem przez dwadzieścia lat jego istnienia „Wesoła wdówka” raz jeszcze bawić będzie poznańską publiczność, będzie sprawdzianem rozwoju Teatru w minionym okresie.

DWADZIEŚCIA LAT

W powojennym zniszczonym działaniami wojennymi Poznaniu nie od razu znalazło się miejsce dla teatru typowo rozrywkowego. Sztuki tego gatunku wystawiały inne teatry: Teatr Nowy i Letni pod dyktando Zbigniewa Szczerbowskiego wystawiały komedie muzyczne, opera zaś od czasu do czasu znajdowała w swoim repertuarze miejsce dla pozycji operetkowych.

Popularność jaką cieszył się ten repertuar stwarzała konieczność utworzenia sceny operetkowej.

Starania władz poznańskich zostały uwieńczone powodzeniem. 23. 03. 56 r. podpisano akt prawny utworzenia w Poznaniu nowego teatru muzycznego, a już w sześć tygodni później – co świadczy o ogromnym entuzjazmie z jakim przystąpiono do pracy – 20. 5. 56 r. odbyła się w Operetce Poznańskiej pierwsza premiera. Wystawiono operetkę Pawła Abrahama „Wiktoria i jej huzar”.

Dyrektorem Operetki Poznańskiej był wówczas Jan Teresiński, głównym reżyserem, znany ze swych talentów organizacyjnych, Zbigniew Szczerbowski. Nie sposób w krótkim artykule wyczerpać dzieje poznańskiej operetki. Warto jednak uświadomić sobie jak wyglądały jej początki.

Zespół klebony doraźnie był niejednolity: udało się pozyskać wielu znakomitych solistów operetkowych, wielu jednak współpracowników ówczesnej operetki było amatorami, co stwarzało dodatkowe trudności realizowania ambitnego repertuaru.

Po pierwszej premierze nadeszły następne. Wystawiono dobrze przez krytykę przyjętą „Wesołą wdówkę” Lehara i „Krysię Leśniczankę” Jarno.

Przejęcie dyktando Operetki Poznańskiej przez doświadczonego muzyka Zygmunta Wojciechowskiego stanowiło krok naprzód w realizacji operetkowych planów. Przybyli nowi soliści, powiększył się chór i orkiestra, podniósł się poziom przedstawień i ambicje kierownictwa.

Wystawiano przede wszystkim operetki klasyczne. „Hrabina

Mariza" Kalmana czy „Kraina uśmiechu” Lehara przyciągały nieustannie widzów, szczupła zaś widownia Operetki nie mogła zapewnić miejsc wszystkim, którzy chcieli oglądać jej przedstawienia.

W roku 1958 dotychczasowy dyrektor Operetki Poznańskiej Zygmunt Wojciechowski, po obchodach jubileuszu 50 lecia pracy artystycznej, przeszedł na emeryturę dyrekturę zaś objął Henryk Duczmal. Kierownikiem artystycznym operetki został Stanisław Renz. Okres ten to dalszy rozwój teatru. Powiększono widownię i zespół, wystawiano nowe klasyczne operetki: „Bal w Savoyu” Abrahama, „Zemstę Nietoperza” Straussa, „Fajerwerk” Burkharda, „Życie paryskie” Offenbacha, „Księżniczkę Czardasza” Kalmana i wiele, wiele innych.

Nowy poznański teatr muzyczny zdobył już sobie prawo obywatelstwa nie tylko w mieście, ale również na terenie całego województwa, o czym świadczyły liczne autobusy oczekujące podczas przedstawień na zamiejscowych gości. Pierwszym „odstępstwem” od tradycyjnej operetki klasycznej był musical Stanisława Renza „Dziękuję ci, Ewo”. po raz pierwszy zabrzmiała w gmachu operetki muzyka bardziej współczesna, wystawiono nie – jak dotąd – klasyczną operetkę a nową formę charakterystyczną dla światowych teatrów rozrywkowych. Dodatkową atrakcją był fakt że kompozytorem sztuki był dyrektor i kierownik artystyczny młodego teatru poznańskiego. Po tej kompozytorskiej próbie wystawiono inne jeszcze musicale tego samego kompozytora „Eksportowa żona” i „Skrzydlaty kochanek”.

W roku 1973 Stanisław Renz przenosi się do Bydgoszczy. Dyrektorem Teatru zostaje Henryk Olszewski. Równocześnie ze zmianą dyrekturę następuje zasadnicza zmiana w charakterze Teatru. „Operetka Poznańska” zostaje przemianowana na „Teatr Muzyczny”. Zmiana nie polega jednak wyłącznie na zmianie nazwy. Nie rezygnując z pozycji klasycznie operetkowych (czego najlepszym dowodem jest rozpoczęcie pierwszego sezonu nowej dyrekturę „Paganiniem” Le-

hara) usiłuje się wprowadzić nowe formy. Po okresie poszukiwań nowego stylu Teatru Muzycznego („Pan Zagłoba” Blocha i „Na szkle malowane” Katarzyny Gaertner) następuje szereg sztuk różnorodnych w charakterze, kształtujących zdecydowanie nową linię repertuową Teatru. W tej chwili Teatr posiada w swym repertuarze dziewięć sztuk aktualnie granych przy pełnej widowni i cieszy się w Polsce opinią jednego z najbardziej ambitnych teatrów tego typu. Dwudziestolecie istnienia Operetki i Teatru Muzycznego w Poznaniu skłania do refleksji i dokonania obrachunku za długi miniony okres. Z półamatorskiego zespołu, z jakim teatr rozpoczął swoją działalność powstał po 42 premierach Teatr okrzepły, świadomy swoich artystycznych zamierzeń, teatr ambitnych planów i artystycznego rozwoju.

Wszystkie te osiągnięcia mają na celu przede wszystkim dostarczenie godziwej rozrywki ludziom pracy, tworzenie nowych wartości artystycznych i nadążanie za ogólnym poziomem teatru rozrywkowego. Wybitną pomocą w realizacji tych zamierzeń jest publiczność od dwudziestu z górą lat zawsze wierna naszemu teatrowi. Z myślą o niej powstają nowe koncepcje artystyczne, z myślą o niej ambitny zespół Teatru tworzy nowe premiery, wystawia nowe sztuki. Dzisiejszym przedstawieniem jest „Wesoła wdówka” Lehara sztuka, którą Teatr rozpoczynał swoją działalność. Dyktacja powierzyła reżyserię tej sztuki długoletnim aktorom Teatru, zapewniła współpracę realizatora oprawy scenicznej pierwszego przedstawienia tej sztuki w poznańskiej Operetce. Chyba to przedstawienie najbardziej się nadaje na dzisiejszą uroczystość. Właśnie ono pobudzi wspomnienia wiernych widzów, którzy pamiętają początki Teatru. Najlepiej zilustruje ono to, co się w tym Teatrze zmieniło przez owych długich dwadzieścia lat.

TAK TO SIĘ ZACZEŁO...

W końcu 1956 roku, po trzyletnim pobycie w teatrach warszawskich, tęsknota przygnała mnie na powrót do Poznania. Wiązały mnie z tym miastem wspomnienia z okresu, kiedy tuż po zakończeniu działań wojennych organizowałem tu dwa teatry, byłem ich dyrektorem, grałem i reżyserowałem, a również zapraszałem na występy gościnne wielu znakomitych aktorów. Po przyjeździe, postanowiłem stworzyć jeszcze jeden teatr – Teatr Operetkowy.

W zniszczonym wojną Poznaniu trudno jeszcze było znaleźć salę, posiadającą przynajmniej elementarne warunki do stworzenia zawodowego teatru. Byłem pełen zapału i przekonania, że jeżeli uda mi się znaleźć salę wyposażoną w scenę, na pewno starczy mi sił do stworzenia nowej placówki teatralnej. Udałem się więc do Domu Żołnierza przy ulicy Niezłomnych 1a w celu pertraktacji w powyższej sprawie z kierownictwem klubu garnizonowego. Niestety, nie zrobiono mi wiele nadziei na powodzenie moich starań. Decyzję w tej sprawie mogło podjąć jedynie dowództwo, które miało wówczas swoją siedzibę we Wrocławiu. Nie wiele myśląc pojechałem do Wrocławia i w tym samym dniu uzyskałem audiencję u dowódcy dywizji. Po godzinnej rozmowie, wręczono mi dokument uprawniający mnie do korzystania z sali teatralnej w Domu Żołnierza w Poznaniu. Pierwsza runda była wygrana.

Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Prezydium Rady Narodowej postanowiłem zawiadomić dopiero wówczas, gdy uda mi się zebrać odpowiedni zespół aktorski. W sprawie orkiestry rozpocząłem rozmowy z dr. Jerzym Młodziejewskim, który zapewnił mnie, że przy pomocy Filharmonii Obrzędowej będzie możliwe stworzenie dobrej orkiestry na potrzeby operetki. Posiadając takie zapewnienie rozpocząłem rozmowy z aktorami. W materiale aktorskim orientowałem się doskonale, gdyż znałem osobiście niemal Wrocławia, Gliwic i Łodzi. Rozmowy przebiegały obiecująco.

Po upływie jednego tygodnia, miałem już skompletowaną pełną i moim zadaniem dobrą obsadę do melodyjnej operetki Pawła Abrahama pt. „Wiktoria i jej huzar”. Wiktoria miała grać Irena Szulc-Kruk, Olią San-Erika Wosińska, Riguette – Ludmiła Szwabowiczówna, rolę Koltaya – Michał Lasowy, Ferrago – Jerzy Golfert, Cunlighta – Adam Raczkowski, Jerzego – Janusz Golc. Dublerem Michała Lasowego był młodziutki wówczas Andrzej Wiza. Pozostałe role grali – Andrzej Łodziński, Marian Pokrzycki i Zbigniew Graczyk. Miałem już zatem pełną obsadę. Dla siebie przeznaczyłem rolę burmistrza Porkerty. Scenografii podjął się artysta plastyk Zygmunt Szpinger czołowy scenograf Teatru Wielkiego. Próby orkiestrowe prowadził dr Jerzy

Młodziejewski na zmianę z Romanem Jankowiakiem. Szczególnie trudne zadanie miał kierownik chóru prof. Droszcz. Trzeba było wyszkolić dla potrzeb sceny surowy materiał, częściowo tylko rekrutujący się ze Szkoły Muzycznej. W pierwszych dniach marca 1956 roku wszyscy zaangażowani przeze mnie aktorzy zjechali do Poznania i zamieszkali w hotelu na koszt przyszłej operetki (Dyrekcji hoteli składam po dwudziestu latach serdeczne dzięki za wiarę w moje iście wariackie poczynania).

Wobec tego, że w Ministerstwie Kultury i Sztuki nikt jeszcze nie wiedział, iż w Poznaniu powstaje teatr, trzeba było usankcjonować moje pomysły. Odwiedziłem zatem Prezydium Rady Narodowej, któremu podlegały teatry. Poinformowałem o moich planach, zdałem sprawę z dotychczasowych dokonań i w odpowiedzi usłyszałem, że owszem, Poznań planuje stworzenie operetki, ale przewiduje jej otwarcie dopiero za pięć lat. Na moje argumenty odpowiedziano wzruszeniem ramion. Wróciłem do teatru w nie najlepszym nastroju. Następnego jednak dnia, nie tracąc czasu pojechałem do Warszawy, aby przedłożyć swoje plany w Ministerstwie Kultury. Dyrektor resortu zarządzającego teatrami muzycznymi, nie podzielał mego entuzjazmu i wysuwał szereg zastrzeżeń, które nie bardzo przyczyniły się do dodania mi otuchy. Nie traciłem jednak nadziei. Pewny szczęśliwego zakończenia pertraktacji, codziennie prowadziłem próby.

Tymczasem moimi poczynaniami zaczęto się interesować. Istniejąca wówczas w Poznaniu „Spółdzielnia Artystyczno-Rozrywkowa Rewia” zainteresowała się projektem stworzenia sceny operetkowej. Wymagało to jednak zgody Wojewódzkiego Związku Spółdzielni Pracy. Związek wyraził zgodę, ale życzył sobie, aby poczynania te zostały zatwierdzone przez władze warszawskie. Tutaj pojawiły się trudności nie do pokonania. Wtedy trzeba było skorzystać z ostatecznego wyjścia – zainteresować operetką Estradę, Poznańską.

W teatrze wrzały tymczasem prace organizacyjno-artystyczne. Trzeba było przystosować przyszłe gaderoby dla aktorów, baletu, pomieszczenia na pracownie itp. – W tym celu należało pokryć betonowe podłogi i ściany deskami. W owych zaś czasach osiągnięcie najbardziej nawet podstawowych materiałów budowlanych było nie byle jaką trudnością. Z pomocą jak zawsze przyszło mi wojsko. Dostarczyło ono deski potrzebne na wykonanie zaplanowanych prac, na poczet przyszłych przedstawień dla wojska, oczywiście po znizonych cenach. Pod koniec kwietnia były uszyte wszystkie kostiumy. Dekoracje wykańczał Zbigniew Szpinger przy pomocy znanego plastyka i karykaturzysty Adama Biłskiego. Całość operetki była już na tyle gotowa, że postanowiliśmy wystawić kilka składek z przygotowanych już arii i duetów z „Wiktoria”, aby stworzyć przynajmniej najskromniejszy kapitał zakładowy na pokrycie naj-

pilniejszych kosztów. Całość dopełnił 25 osobowy zespół muzyczny, którym dyrygował Roman Jankowiak, gdyż dr Jerzy Młodziejowski zrezygnował z dalszej współpracy. Niebawem na słupach ogłoszeniowych ukazał się afisz „OPERETKA NA START”.

Powodzenie było duże. W przeciągu pięciu godzin „OR-BIS” sprzedał wszystkie zapowiedziane przedstawienia. To był nasz sprawdzian, że tego rodzaju teatr jest Poznaniowi potrzebny.

WESOŁA WDÓWKA

sceny baletowo-wokalnej

Prolog

wyk. E. Woźniak, H. Matczyńska, L. Kaczmarek, K. Helle, B. Eckardt, B. Liczmańska, B. Czerwińska
CZ. MACIASZYK, E. POKROSS, J. Maćkowiak.

Akt I

Walc

wyk. J. MUSIAŁ, L. WILCZYŃSKA, B. Eckardt, B. Liczmańska, K. Helle, A. Jelińska, H. Matczyńska, B. Czerwińska.
CZ. MACIASZYK, J. Maćkowiak, F. Żurkiewicz.

Akt II

Montenegro

wyk. D. LINKE, J. PIELUSZYŃSKA, L. TORZEWSKA, L. WILCZYŃSKA, M. Śróda, E. Woźniak, H. Matczyńska, L. Kaczmarek, M. Stężycka, A. Jelińska, J. Maćkowiak, F. Żurkiewicz.

Wilia

śpiew – J. GUTTNERÓWNA, W. JAKUBOWSKA,
I. SZULC-KRUK.

tańczą – Rusalka – B. GRZEGOREK, I. MUSIAŁ.
Myśliwy – CZ. MACIASZYK

Głupi jeździec

śpiew – J. GUTTNERÓWNA, W. JAKUBOWSKA,
I. SZULC-KRUK, J. DZIANYSZ, H. HERDZIN,
A. WIZA

taniec – L. TORZEWSKA, L. WILCZYŃSKA,
D. LINKE, T. PIELUSZYŃSKA, H. Matczyńska

Akt III

Rewia w kabarecie „MAXIM”

a) Parada Dwudziestolecia

Pieśń „Serca pomagaj” muz. – Jerzego Golferta, orkiestrowa aranżacja Edwarda Czernego

wyk. Tambur – major: B. Eckardt, – L. TORZEWSKA
oraz B. Pawlaczyk, K. Styczyńska, B. Skałbania, M. Marciniak, L. Hoffmann, E. Woźniak, K. Helle, B. Liczmańska, A. Jelińska, M. Śróda, M. Stężycka, B. Czerwińska, L. Kaczmarek, H. Matczyńska,
CZ. MACIASZYK, J. Maćkowiak, F. Żurkiewicz.

b) Miłość pawia

parafraza na trąbkę solo melodii „Altana” z opt. „Wesoła Wdówka” F. Lehara

w opracowaniu Edwarda Czernego

wyk. Eugeniusz Pietrowski

tańczą – A. LOEWENSTEIN – E. POKROSS
J. PIELUSZYŃSKA – J. Maćkowiak

FRANCISZEK LEHAR

Wesota Wdówka

OPERETKA W 3 AKTACH

Libretto: Wiktor Leon i Leon Stein

Przekład i opr. Józef Słotwiński i Tadeusz Janicki

Teksty piosenek – Jerzy Jurandot

OBSADA

Boran Mirko Zeta – poseł Księstwa Montenegro	– Jerzy Golfert Aleksander Harbul	Kromow – radca poselstwa	– Wacław Kędziora Władysław Mielcarek
Walentyna – jego żona	– Jadwiga Kurzewska Danuta Renzówna	Olga – jego żona	– Aleksandra Rybacka Krystyna Szydłowska
Hrabia Danilo – sekretarz poselstwa	– Jerzy Działyński Henryk Herdzin Andrzej Wiza	Przicz – emerytowany pułkownik	– Aleksander Kondratiew Bogdan Kamiński
Hanna Gławari	– Janina Gutnerówna Wanda Jakubowska Irena Szulc-Kruk	Praskowia – jego żona	– Irena Szulc-Kruk Maria Tomazewska Maria Stocbaj
Kamil de Rosillion	– Jan Adamczyk Aleksander Burandt (gościnnie) Henryk Herdzin	Niegus – kancelista poselstwa	– Karol Koszela Jan Rowiński
Vice-hrabia Cascada	– Michał Kuleczka Marian Pokrzycki	Lolo	Bożena Scharf
Raoul de Saint-Brioche	– Zdzisław Kaczkowski Jarosław Stempowski	Dodo	Krystyna Szydłowska
Bogdanowicz – Konsul Montenegro	– Stanisław Pralat Rajmund Woff	Jon-Jon Clo-Clo gryzетки z „Maxima”	Katarzyna Góralczyk • • •
Sylwiana – jego żona	– Barbara Biskupska Teresa Bogdanowicz	Margot	• • •
		Frok-Frou	• • •
		Zizi Marlon – pieśniarka z Maxima	Mirolawa Kowalak Urszula Ziemska
		Majordomus	– Jerzy Bandel

Parysko – montenegryjskie towarzystwo.

Artyści kabaretu „Maxim”

Rzecz dzieje się na początku XX wieku

Kierownictwo muzyczne
STEFAN RACHOŃ

Przygotowanie muzyczne
ADAM KOWALCZYK

Kierownik chóru
KAZIMIERZ ANTKOWIAK

Dyrygują:
ROMAN JANKOWIAK
ADAM KOWALCZYK
STEFAN RACHOŃ

Inscenizacja i reżyseria
JERZY GOLFERT i ANDRZEJ WIZA

Choreografia
ZOFIA KULESZANKA

Asystent choreografa
CZESŁAW MACIASZYK

Korepetytor baletu
HENRYK GWIZDAŁA

Scenografia
STEFAN JANASIK

Korepetytorzy solistów
ADAM KOWALSKI
FRANCISZEK WASIKOWSKI

Insypicjent
JERZY BANDEL

Kontrola tekstu
BARBARA BŁASZCZYK
BOŻENA DRYGAS

c) Czar Gruzji

„Taniec Gruzjiński” muzyka ludowa w opr. Czernego wyk – J. MUSIAŁ, J. PIELUSZYŃSKA, D. LINKE, L. TORZEWSKA, B. GRZEGOREK, L. WILCZYŃSKA.

d) „Paris” final rewii w kabarecie „Maxim”

stara piosenka francuska w opracowaniu Edwarda Czernego.

wyk. – MIROŚLAWA KOWALAK, URSZULA ZIEMSKA
męski zespół wokalny – J. Peda, M. Wojciechowski,
E. Czekański, T. Dobrowolski, B. Liczmański, S. Pucek,
J. Kubiak, A. Nowicki, B. Kamiński
oraz cały zespół baletowy

Can-Can Walentyny

Wyk. J. KURZEWSKA, D. RENZÓWNA

oraz K. GÓRALCZYK, B. SCHARF, K. SZYDŁOWSKA
B. Pawlaczyk, K. Styczyńska, B. Skalbani,
M. Marciniak, E. Woźniak, B. Liczmańska,
B. Eckardt, K. Helle, H. Matczyńska, L. Kaczmarek,
B. Czerwińska, CZ. MACIASZYK, E. PO-KROSS

A WIĘC TO JUŻ DWADZIEŚCIA LAT...

Tytułowy okrzyk jest jak najbardziej usprawiedliwiony: spośród nieprzeliczonej rzeszy zaprzysiężonych i wiernych miłośników lekkiej, melodyjnej muzyki i tańca, ci nieco starsi doskonale przecież pamiętają miłą sensację jaką było otwarcie pierwszego w powojennym Poznaniu stałego teatru operetkowego. Było to w roku 1956, a wydaje się, że tak niedawno! Chociaż z drugiej strony trudno wyobrazić sobie dziś artystyczny Poznań bez jego Teatru Muzycznego.

Przypomnijmy, jak to przed owym historycznym już dziś dniem inauguracji teatru, który wówczas zwał się Operetką zazdrościliśmy nie tylko sąsiadom z zagranicy ale i innym miastom Polski, że u nich można już oglądać tak przecież popularne widowiska muzyczno-taneczne. Kiedy więc wreszcie stało się to możliwe i u nas, natychmiast salę użyczoną przez Garnizonowy Klub Oficerski w ich gmachu przy ul. Niezłomnych zaczęły okupować tłumy (tak zresztą jest do dziś...). Chociaż, nie ma co ukrywać, że rozpoczynając pracę w trudnych warunkach zespół zdobywał dopiero doświadczenia, przekształcając się ze sceny półamatorskiej, w której na początku występowało kilku zaledwie aktorów zawodowych o pełnych kwalifikacjach, w jeden z najlepszych zespołów w Polsce, słusznie szacujący się szeregiem autentycznych osiągnięć artystycznych.

A oto ludzie, którzy swym talentem i ofiarną pracą stworzyli przed dwudziestu laty inauguracyjny spektakl „Wesołej wdówki” Franciszka Lehara. Kierownictwo muzyczne spoczywało w rękach chlubnie zapisanego w księgach życia muzycznego Poznania dyr. Zygmunta Wojciechowskiego, reżyserowała je Danuta Baduszkowa, oparł scenograficznie długoletni współpracownik teatru artysta-plastyk Stefan Janasik, dyrygowali Zygmunt Wojciechowski, Jan Teresiński oraz – pracujący do dziś w Teatrze Muzycznym Roman Jankowiak.

Warto też zaraz na wstępie przypomnieć zasłużonych artystów, których oklaskiwaliśmy w pamiętnym pierwszym przedstawieniu „Wesołej wdówki” i którzy do dziś cieszą się szczerą sympatią publiczności występując na naszej scenie. Są to Wanda Jakubowska, Irena Szulc-Kruk, Jerzy Golfert, Zdzisław Kaczkowski, Marian Pokrzycki i Andrzej Wiza.

Przedstawienie „Wesołej wdówki” ocenione zostało przez krytykę prasową i publiczność jako zdecydowany sukces artystyczny młodego zespołu. I tak na przykład Czesław Sikorski na łamach „Gazety Poznańskiej” napisał wiele pochlebnych słów pod adresem reżyserii D. Baduszkowej, scenografii S. Janasika i muzycznego nerwu dyrygenta Z. Wojciechowskiego, a z zespołu solistów wyróżnił zwłaszcza parę głównych amantów – W. Jakubowską i J. Golferta. „Wesoła wdówka” figurowała w repertuarze przez pięć miesięcy, w czasie których dano 165 przedstawień. Zeszła z afisza w pełni powodzenia.

Zgodnie ze swą nazwą Teatr przez pierwsze trzy lata występował wyłącznie klasyczne operetki.

Rekordy były „Hrabina Marica” Imre Kalmana i „Bał w Savoyu” Paula Abrahamy, niewiele ustępowała im „Wesoła wdówka” Franciszka Lehara, kompozytora najczęściej wystawianego na naszej scenie. Potem jeszcze przez jakiś czas one dominowały przepłatane operetkami współczesnymi („Fajerwerk” Paula Burkhardta, „Niespokojne szczęście” Jurija Siergieja Milutina, „Rose Marie” Rudolfa Frimla”).

Z okazji premiery „Hrabiny Maricy” prasa zamieściła niezmiernie pochlebne recenzje, w których podkreślano staranne przygotowanie muzyczne spektaklu, świeżość pomysłów reżyserskich, ciekawą oprawę sceniczną wraz z interesującymi kostiumami. A sprawozdawca Gazety Poznańskiej tak stwierdził:

„...Prawdziwych jednakże rumieńców nadał operetce balet. Stanisława Stanisławska wykorzystała wszystkie możliwe atuty dobrego baletu na operetkowej scenie. Cały zespół łącznie z chórem umie ożywić scenę, dzięki czemu widowisko potraktowane w sposób nieco rewiiowy, jest żywe i pełne dynamiki...”

Przedstawienie „Bału w Savoyu” było największym osiągnięciem w całym ówczesnym okresie działalności Teatru.

„...Triumfatorką wieczoru była bez wątpienia Wanda Jakubowska. Aktorka ta w roli Madeleine miała wiele uroku. Umiar duża kultura, inteligencja i swobodny taniec – oto jej przekonujące atuty...” – pisała Gazeta Poznańska.

„...Jerzy Golfert (jako wesoły Turek) triumfował na czele męskiego zespołu. Uśmiech, temperament, taniec, ewolucje były w najlepszym gatunku” – wtórował Express Poznański.

Zdanie krytyki dzieliła bez reszty publiczność przychodząc 204 razy na spektakl!

Chociaż „Fajerwerk” nie osiągnął takiej popularności, krytyka uznała to przedstawienie jednogłośnie jako nowy sukces artystyczny realizatorów i odtwórców. Wiele pochlebnych słów napisano pod adresem Wandy Jakubowskiej, Ady Jarysz, Jerzego Golferta, Aleksandra Gajdeckiego, Jana Rowińskiego. Bardzo chwalono też balet. „Całość dowcipna, efektowna i pełna wdzięku” – brzmiała konkluzja.

Natomiast z okazji wystawienia „Rose Marie” można było przeczytać w stołecznym „Expressie Wieczornym”:

„...Operetka Poznańska kierowana przez znakomitego muzyka i specjalistę tego gatunku – Stanisława Renza, posiada nie tylko wiele świetnych śpiewaków, dobre chóry i orkiestry, ale przede wszystkim zespół baletowy o niespotykanej w innych teatrach muzycznych kolekcji urodziwych tancerek. W „Rose Marie” jak i w innych operetkach dopisał Renz dla tego baletu dwa duże numery które są ozdobą spektaklu.

„Nadto wszyscy sprawozdawcy prasowi zgodnie potwierdzili walory wokalne solistów odtwarzających główne par-

ty, przyczym najczęściej wymieniano nazwiska Wandy Jakubowskiej, Ady Jarysz, Jadwigi Kurzewskiej, Lucyny Skalbani, Ireny Szulc-Kruk i Jerzego Golferta, a z uwagi na grę aktorską Jana Rowińskiego. Inna rzecz, że okres ten stanowił dla kierownictwa i zespołu Operetki ogniwą próbę... krytyki. Bo niezależnie od głosów uznania, których próbkę przytoczyliśmy, krytyka pracowała też przy użyciu ostrych narzędzi – kryteriów. To samo przedstawienie – bywało – oceniano diametralnie różnie. De gustibus non est disputandum – dlatego rozumiałe staje się, że np. krytyk X z reguły miazdząco traktował każdorazowy nawrót tradycyjnej operetki, witał natomiast radośnie każde (choćby nawet nieudane) odejście od utartej, wypróbowanej drogi. Jednocześnie jednak krytyk Y, bardziej konserwatywnie nastawiony doradzał coś wręcz przeciwnego... Polemiki te, spory i kontrowersje pomagały jednak kierownictwu i zespołowi, w odnajdywaniu własnej, coraz wyżej mierzącej linii repertuarowej i odtwórczej. Niezmiernie też towarzyszyła Teatrowi sympatia publiczności, która potrafiła przybywać zbiorowo na spektakle z bardzo niezrądnymi odległych miejscowości.

Operetkowa linia poznańskiego Teatru w pewnym okresie zaczyna się wicherzyć, wyginać, zmieniać. Na początku lat sześćdziesiątych pojawiają się pierwsze jaskółki nowych form.

Nie używa się jeszcze nazwy „musical”, ale wszyscy i tak wiedzą, że to jest właśnie TO. Wprawką staje się nazywany jeszcze „operetką” spektakl Stanisława Renza „Dziękuję ci Ewo”, pierwszy krajowy bestseller na naszej scenie.

Krytyka muzyczna przyjęła „Ewę” niezmiernie serdecznie, a Wiesław Kiser w Gazecie Poznańskiej napisał, że „premiery „Ewy” była bardzo wartościowym wydarzeniem w życiu kulturalnym miasta, a napewno najważniejszym osiągnięciem w pracy Państwowej Operetki Poznańskiej”. Spektakl chwalił m.in. także Zdzisław Sierpiński w „Życiu Warszawy”. Pośród innych uprzednio wymienianych solistów znalazły się też utalentowane śpiewaczki Maria Tomaszewska i Aleksandra Rybacka.

Następnie przychodzi próba komedii muzycznej („Serwus Piotrus” Gerda Natschinskiego), po czym widzowie otrzymują podwójny zastrzyk „wielkiego musicalu” pod postacią dwóch światowych przebojów „Can-Can” Cole Portera a zwłaszcza polskiej prapremiery „My fair Lady” Fredericka Loewego. Uznanie jest powszechne, a krytyka po raz bodaj pierwszy w pełni zgodna ze sobą i odczuciem widzów.

Dodatkowo ocenia się reżyserię Henryka Drygalskiego, scenografię Zbigniewa Kaji, układy choreograficzne Stanisławy Staniszewskiej, no i aktorstwo wykonawców. Z głównych partii podobały się szczególnie Jadwiga Kurzewska i Ada Jarysz (Eliza Doolittle), dalej Zdzisław Kaczkowski oraz kapitalny tercet Jan Rowiński, Aleksander Kondratiew i Władysław Mielcarek.

Na tej fali wpływa kolejny musical Stanisława Renza „Eksportowa żona”, bardziej niż poprzedni nasycony motywami polskimi, zwłaszcza tanecznymi. Spektakl ten osiąga ilość widzów równą największemu sukcesowi Teatru – „My fair Lady”, utrzymując się na scenie przez długie miesiące.

Potem przychodzi na Teatr nieco słabszy okres. Coraz więcej w repertuarze mamy wprawdzie musicali („Panowie z ogłoszenia” Stefana Rembowskiego, „Skrzydlaty kochanek” Stanisława Renza, „My chcemy tańczyć” Andrzeja Pietrowa, „Roxy” Edmunda Borowskiego etc. (nie stają się jednak one wydarzeniami artystycznymi, frekwencja także nie wyracza poza przeciętną. Niezmiennie powodzenie za to mają rzadziej już teraz wystawiane klasyczne operetki „Hrabia Luxemburg” czy „Kraina uśmiechu” nieocenionego Franciszka Lehara).

Okolicznościowy felieton nie jest naukową analizą, ani też nie rości sobie pretensji wyczerpującego, szczegółowego omówienia i sklasyfikowania działalności organizmu tak złożonego jak Teatr Muzyczny. Nie będzie więc tu prób jakiegokolwiek „poriodyzacji”, dzielenia na okresy czy etapy, tym niemniej, już chociażby na podstawie tych niewiele zdań jakie wypowiedziałem, rysuje się coś na kształt linii Teatru: linii będącej wypadkową sytuacji, warunków w jakich przyszło działać, osobistych upodobań i świadomego wyboru.

Tak więc wyczerpując stos kolorowych programów, a także sterę prasowych wycinków i – bardzo interesujących – zdjęć z dawnych spektakli widać wyraźnie jak w ciągu minionych lat dwudziestu kształtowało się oblicze Teatru. Najpierw było to zaspokojenie najpierwszych, tych najbardziej palących tęsknot za sztuką operetkową w jej klasycznym, tradycyjnym wydaniu, dla wielu, zwłaszcza młodszych widzów nieznaną. Potem przyszedł czas na współczesne tej operetki wersje – początkowo jeszcze ulegające starym wzorom i naśladowujące je, aż do w pełni nowoczesnych jej form – musicalu i komedii muzycznej, a więc dla utworów które zrywają z prymatem muzyki i zadowalaniem się bylejakim librettem, będącej dla prezentacji tej muzyki pretekstem. Musical i komedia muzyczna nie roniąc niczego z dorobku muzycznego operetki (a przynajmniej starając się o to) proponuje widzowi widowisko dramatyczne, wzbogacone muzyką i choreografią, skrzące się pięknymi głosami, urodą i wdziękiem wykonawców, pozwalające artyście zaprezentować swe talenty nie tylko wokalne, ale także aktorskie. Ba – stawiające w tej dziedzinie coraz wyższe wymagania!

Omawiane dotąd kilkanaście lat były okresem kiedy to – jeżeli nawet nie w pełni, to w każdym razie w dużej mierze – udało się dokonać niemałej i ważnej ewolucji w umysłach i przyzwyczajeniach odbiorców. Udało się, choćby częściowo, wzbogacić ich kulturalne menu, wskazać na nowe, nieznane dziedziny i formy widowiskowe. A

także, i to podkreślamy z naciskiem, pozwoliły na wydatne podniesienie poziomu artystycznego zespołu na stworzenie nowego typu artysty teatru muzycznego. Artysty, który oprócz tradycyjnego talentu wokalnego i utancznienia rozwoju i doskonalili swój warsztat aktorski.

Zaslugi to niemałe, liczące się w bilansie kulturalnego dorobku miasta i regionu, nawet – nie waham się użyć tego określenia – całego naszego kraju. Jako że Poznań na kulturalnej mapie Polski oznaczony jest dużym kolorowym punktem, jako bardzo ważny ośrodek życia zarówno muzycznego jak i teatralnego.

O ile dotąd zmiany linii programowej (w szerokim tego słowa znaczeniu: to znaczy założeni jakimi kierowały się każdorazowe dyrekcje jak i repertuaru (przebiegały raczej w sposób płynny i stopniowy, w roku 1973 nastąpić miał skok jakościowy. Widomym jego znakiem zaś, zmiana nazwy Operetki Poznańskiej na Teatr Muzyczny w Poznaniu. A po inauguracyjnej premierze tak pisał krytyk miesięcznika „Nurt”:

„...Jeżeli sędzić po pierwszym przedstawieniu Teatru Muzycznego w Poznaniu – „Paganinim” Franciszka Lehara – to dyrektor Henryk Olszewski nie tylko zmienił sztyl budynku przy ul. Niezłomnych, nie tylko odnowił gustownie mianowicie gruntownie przemyśłał i zrekonstruował społeczną funkcję kierowanej przez siebie placówki. To znaczy nie tylko zadbał o stworzenie optymalnych warunków inscenizacji spektaklu (ta bowiem zawsze stanowi wypadkową wielu czynników, których zgranie decyduje o sukcesie) lecz przede wszystkim zdecydowanie określił tożsamość programu teatru muzycznego z ogólnymi zadaniami sztuki, realizującą się w kształceniu smaku artystycznego rozrywki nastawionej publiczności. To pryncypium, jak się wydaje, ożywiło wysiłki całego zespołu...

Po pochlebnym acz wnikliwym omówieniu spektaklu i wyrazach uznania dla sztuki Janiny Guttnerówny, Jadwigi Kurzewskiej oraz Jerzego Walczaka autor konkluduje: „...W podsumowaniu wypada stwierdzić, że dyrektor Olszewski to wielki ryzykant, bo na początek swej działalności sięgnął po utwór, który w Poznaniu ma już tradycję. Mógł znowelizować na tarczy, ale nie, wrócił z tarczą – i widać, że mocno trzyma ją w garści”.

Nie bez kozery przytoczyłem tak obszerny cytat. Jak bowiem powszechnie w Poznaniu wiadomo „Nurt” należał do najsurowszych krytyków Teatru przy ul. Niezłomnych i nie raz nie szczędził jego przedstawieniom kąśliwych ocen. Tym większa więc – jak się wydaje – waga jednoznacznie aprobujących sądów odnośnie „Paganiniego”.

Pomimo tak ciepło powitanego startu przeprofilowywanie nie szło po różach – jak zresztą każde nowatorskie zamierzenie. O konsekwencji w realizacji wytyczonej sobie linii świadczyły próby wprowadzenia współczesnego repertuaru polskiego pod postacią musicalów – „Pan Zagłoba” Augustyna Blocha i „Na szkle malowane” spółki autorskiej

Ernest Bryll – Katarzyna Gartner. Wysiłek inscenizatorów, solistów i całego zespołu był ogromny i godny szczerzego uznania. Jeżeli nawet nie ze wszystkim udało pozyskać widza i przekonać go do nowej propozycji, był to dla twórców spektaklu i jego wykonawców kolejny etap pomnażania doświadczeń. Wzbogaciła je też zabawna komedia muzyczna Tadeusza Kierskiego „Nie kłam kochanie”, stawiająca przed wykonawcami większe niż dotychczas zadania aktorskie.

Przyznać trzeba gwoli ścisłości, a także i dla późniejszych kronikarzy, że owa pojęta przez dyr. Henryka Olszewskiego próba przekształcenia charakteru Teatru, jego repertuaru no i – co za tym idzie – sposobu gry, zaskoczyła i krytyków. Przykładem mogą być takie chociażby ich opinie po premierze „Pana Zagłoby”:

„...Augustyn Bloch, (kompozytor muzyki do tego spektaklu – przyp. ZB) nie zrezygnował ze swojej osobowości artystycznej. „Pan Zagłoba” z librettem Wandy Maciejewskiej nie jest musicalem. To po prostu współczesna opera komiczna, napisana z wykorzystaniem bardzo szerokiej skali współczesnych środków kompozytorskich do aleatoryzmu włącznie” (Wiesław Kiser w „Gazecie Poznańskiej”).

„...Słuchając muzyki widowiska „Pan Zagłoba” – pełnej znamiennej odwołań melodycznych i rytmicznych do obiegowych wyobrażeń o sarmacko-kozackich pohlankach i kresowych dumkach, obfitującej w ilustracyjne dosłowności – nie miałem wątpliwości, że wielki nasz współczesny kompozytor Augustyn Bloch potraktował to swoje dzieło z całą żartobliwością musicalowego gatunku. Musi więc dziwić, że owo komiksowe streszczenie sienkiewiczowskiej epopei podjęto w poznańskim Teatrze Muzycznym z powagą godną oper narodowych Moniuszki... (Ryszard Danecki w „Ekspresie Poznańskim”).

„...„Pan Zagłoba” jest sztuką tak niejednorodną, że można ją z równym powodzeniem zaliczyć do różnych gatunków scenicznych równocześnie. Jest to częściowo musical, częściowo opera komiczna, ale znajdziemy w niej także elementy krwawe, powiedziałbym „westernowe”, gdyby to nie było takie nasze polskie...” (Andrzej Saturna w „Głosie Wielkopolskim”).

Jak widać rozrzut opinii był niemały – już na etapie zaklasyfikowania przedstawienia. Ale po kolejnej próbie jaką była śpiewogra „Na szkle malowane” Ernesta Brylla i Katarzyny Gartner krytyk „Głosu Wielkopolskiego” mógł już napisać jednoznacznie:

„...Oglądając „Na szkle malowane” nie mogłem nie dostrzec znakomych rezultatów pracy dyrekcji nad przekształceniem sposobu scenicznego działania i artystycznego myślenia całego zespołu wykonawców, którzy jakby otrząsnęli się na dobre z naleciałościami XIX-wiecznej operetkowej konwencji... Trudno by jednak mówić o jednoosobowej sukcesie. Nie byłoby przecież tak dobrego przedstawienia bez świetnej choreografii Rajmunda Sobiesiaka oraz

bajecznych kolorów nadanych spektaklowi przez scenografa Adama Kiliana...”

Stosunkowo najwięcej uwag wysunęli krytycy pod adresem komedii (czy raczej farsy) „Nie kłam kochanie” Tadeusza Kierskiego, ale zawiniła tu... zbyt skąpa porcja muzyki, co w Teatrze jej poświęconym stanowi istotny grzech. Więc chociaż W. Kiser w „Gazecie Zachodniej” gorąco zachęcał do wizyty w Teatrze Muzycznym, którego nowe przedstawienie to „bardzo przyjemne kłamanie” – inni krecili nosem, napomykając o „niespójnej... linii repertuarowej”, i stwierdzając, że „muzyka za bardzo im się nie podobała”, ponieważ sprawiała wrażenie, „jakby była napisana na obstalunek skąpego zleceniodawcy”. Ale jednogłośnie chwalono stronę aktorską, widomy znak, że „były tradycyjnie rewiiwo-operetkowy zespół przekształca się wyraźnie teatr muzyczny o wszechstronnych możliwościach wykonawczych”.

Oczywiście Teatr Muzyczny nie chciał bynajmniej i nie chce rezygnować ze swej wiernej, wypróbowanej, tradycyjnej publiczności. Z myślą o niej (ale nie tylko dla niej, oczywiście!) wprowadza stale klasyczne pozycje operetkowe. Dodajmy, że taka rozmaitość repertuaru jest czymś ogromnie pożytecznym i – pożądanym dla artystów: daje bowiem możliwość stałego doskonalenia kwalifikacji wokalnych, no bo gdzie jak gdzie ale właśnie w owych klasycznych operetkach mają oni możliwość błysnięcia swym talentem. Okazją taką była „Noc w Wenecji” Jana Straussa a aktualnie jest „Cygańska miłość” Franciszka Lehara.

I jeszcze jedna rzecz zasługuje na uznanie i podkreślenie. Jest nią zmienny repertuar! Weźmy miniony maj: widzowie znaleź w nim mogli do wyboru cztery spektakle – ponad sto kilkanaście razy graną już „Noc w Wenecji” Jana Straussa, „Machiavellego” Grońskiego i Marianowicza (ponad pół setki przedstawień), dalej – „Cygańska Miłość” Lehara oraz retrooperetkę „Ruletka serc” Hoffstettera, też nie narzekającą na brak popularności, jako że dobijającą siedemdziesięciu przedstawień. Wspominam o tym ponieważ w znanych powszechnie niełatwych warunkach lokalowych Teatru Muzycznego takie wyjście naprzeciw zapotrzebowaniu widza i zaspakajanie jego potrzeb wymaga sporego wysiłku organizatorskiego. Że o zwiększonych zadaniach stojących przed zespołem już nie wspomnę.

W naszym lefietonowym przeglądzie wydarzeń artystycznych, które złożyły się na zjawisko noszące nazwę Teatr Muzyczny w Poznaniu zbliżamy się do czasów najnowszych, do spektakli które mamy jeszczepod powiekami i których melodie dźwięczą nam w uszach. Takich jak światowy bestseller – musical Cole Portera „Daj buzi Kazi” awizowana na afiszu w swym oryginalnym angielskim nazwaniu „Kiss me Kate”.

Oddajmy głos krytykom.

„...mniemam bez obawy pomyłki, że poznańska realizacja tego musicalu stanowi czołowe osiągnięcie w zakresie

opracowania muzycznego. I za to wielka chwała kierownikowi muzycznemu spektaklu – Wiesławowi Suchoplesowi” – pisał Wiesław Kiser w „Gazecie Zachodniej”.

„...Wysilki kierownika muzycznego – dodawał Ryszard Danecki w „Expressie Poznańskim” znalazły przede wszystkim oparcie w wartkiej, bardzo logicznej reżyserii Lecha Hellwig Górzyńskiego oraz wtopionych organicznie w akcję układach choreograficznych Marty Bochenek i prostej, lecz bardziej oprawie plastycznej widowiska projektu Wojciecha Wołyńskiego”.

Potem, była znów operetka – „Ruletka serc” Igo Hoffstetera. Inna i przewrotna. Bo niby współcześnie napisana (na początku lat sześćdziesiątych) ale – jak stwierdzono – z naszą współczesnością niewiele mająca wspólnego. Jako, że główny wątek fabularny nie odbiega daleko od np. „Krainy uśmiechu” Lehara, muzyka zaś mieści się na ogół w konwencji muzyki rozrywkowej z lat dwudziestych naszego stulecia. Konkluzja: słusznie nazwano „Ruletkę serc” retrooperetką.

– „Myślę – pisał Wiesław Kiser w „Gazecie Zachodniej” – że „Ruletka serc” zostaje jednomyślnie uznana jako bardzo poważne osiągnięcie artystyczne Teatru Muzycznego i jako dodatnia suma jego prób i eksperymentów, które – jak zwykle w sztuce – musiały tworzyć i elementy dyskusyjne w działalności Teatru, więc takie, które jego adwersarze zwali porażkami”.

I wreszcie przyszedł spektakl z wielu względów godny uwagi: musical „Machiavelli” firmowany przez tak znane nazwiska jak Ryszard Marek Groński i Antoni Marianowicz oraz kompozytor Jerzy Wasowski. Libretto osnute zostało na osławionej „Mandragorze” renesansowego mistrza, autora „Księcia” (wystawionej w swoim czasie przez wspomniany z sentymentem Teatr Satyry z ul. Marcina). Rzecz zaś wyreżyserował i zagrał główną rolę, którą chciał zarazem zaakcentować trzydzieści lat swej artystycznej działalności dyrektor i kierownik artystyczny Teatru Henryk Olszewski, przy współpracy Wiesława Suchoplesa (kierownictwo muzyczne), Barbary Wolniewicz (scenografia), Zofii Kuleszanki i Olgi Sawickiej (Choreografia).

Raz jeszcze odwołajmy się do opinii zawodowego krytyka. Oto co napisał Andrzej Saturna na łamach „Głosu Wielkopolskiego”.

„– Główny nurt repertuaru Teatru Muzycznego wyznaczają pozycje zawierające coś więcej, niż tylko melodyjną muzykę i rzewnie romansową fabułkę z życia wyższych sfer... Najwyższym z dotychczasowych osiągnięć w zakresie ambitnej rozrywki uprawianej przez Teatr Muzyczny jest z całą pewnością „Machiavelli”... Sztuka ta spełnia dość wszechstronne oczekiwania publiczności. Dosłownie każdy może w niej znaleźć dla siebie coś zabawnego... Nielatwym zwycięstwem realizatorów, szczególnie reżysera, było utrzymanie przedstawienia równie daleko od pruderii, co do wul-

garności... Świetnej koncepcji reżyserskiej wtórowała wymienienie dobrana obsada. Aktorzy oddali bardzo prawdziwie, bo bez efekciarskich sztuczek, naturalny komizm kreowanych postaci...”

Myślę, że to wystarczy. Nie ma potrzeby mnożyć pochlebnych przymiotników. Liczą się wszak fakty.

Wadą wszelkiego rodzaju sumujących opracowań (nawet felietonowych jak moje) jest to, że na poparcie postawionych tez odwołują się do opinii – prawda, że wysoce fachowych – ale przecież jednostronnych. Do opinii utrwalonych na łamach gazet i czasopism. Niezależnie od tomu i przekazywanych ocen mają generalną słabość i mankament – nie wynika z nich jak oceniali spektakle ci, dla których przecież istnieje Teatr Muzyczny, dla których ofiarowują swój talent i trud wszyscy związani z nim ludzie. Słowem: co myślą o Teatrze i jego repertuarze widzowie?

Myślę, że dowodem popularności jest stała, bardzo wysoka frekwencja, wysprzedane na wiele tygodni naprzód bilety, autokary z rejestracją innych województw otaczające niejednokrotnie budynki Teatru i blokujące okolice parkingi. Oceną spektakli przez widzów są szczerze, gorące oklaski nie tylko po zakończeniu każdego aktu, ale przezywające często sceniczną akcję. Są też – jakże przyjemne aktorskiemu uchu i sercu – owe „szmerki” podczas wejść na scenę. Jest popularność, na której brak artyści Teatru Muzycznego skarżyć się nie mogą – a wręcz przeciwnie. Jest wreszcie ciepła, serdeczna atmosfera sympatii i wdzięczności, której przykłady rejestruje się codziennie.

Wszystko co napisałem świadczy o ważnej społecznej roli jaką pełni Teatr Muzyczny i jego cały bez wyjątku zespół, tak artystyczny jak techniczny i administracyjny. O rzetelnym wkładzie w rozwój życia artystycznego miasta Poznania i regionu, o zasługach w kształceniu smaku, w podsumowaniu nowych, wartościowych proporcji kulturalnych. O dobrym wypełnianiu zadań jakie założenia naszej polityki kulturalnej stawiają przed instytucją.

Chociaż – nie ma co ukrywać – że wypełnianie tych zadań staje się z każdym rokiem trudniejsze. Wzrasta zapotrzebowanie tak ilościowe jak i jakościowe ze strony widzów. Domagają się oni większej liczby spektakli, lepszych warunków odbioru, podniesienia atrakcyjności widowiskowej, wielu nowych i ciekawych premier, nieustannego doskonalenia warsztatu teatralnego, oraz wdzięcznej, zawsze wiernej Teatrowi widowni.

Zdzisław Beryt

W REPERTUARZE TEATRU

Fr. Lehar

„KRAINA UŚMIECHU”

operetka w trzech aktach

Fr. Lehar

„PAGANINI”

operetka w trzech aktach

T. Kierski

„NIE KŁAM KOCHANIE”

musical w 2 aktach

Jan Strauss

„NOC W WENECJI”

operetka w trzech aktach

Cole Porter

„KISS ME KATE”

musical w dwóch aktach

Igo Hofstetter

„RULETKA SERC”

retro-operetka w 2 aktach

Jerzy Wasowski

„MACHIARELLI”

Musical w dwóch aktach

Fr. Lehar

„CYGAŃSKA MIŁOŚĆ”

operetka romantyczna w 2 aktach

Bileterki

Zofia Brychcy

Jadwiga Mazur

Antonina Majchrowicz

Czesława Paetz

Krystyna Jędrzejczak

Urszula Siodła

— st. bileterka

Szatniarki

Lucja Powalowska

Elżbieta Szymańska

Zofia Pachura

Domicela Lesińska

Bożena Gramera

Barbara Pietraszewska

Służba porządkowa

Marianna Dąbrowska

Zofia Sobańska

Zofia Panke

Zofia Szlaz

Barbara Frolow

Irena Ptaszyk

Czesława Sierakowska

Tamara Werwińska

Zofia Radke

Ochrona p.poż.

Andrzej Strugarek

Zbigniew Orlik

Redakcja programu — Dyrekcja Teatru Muzycznego

opracowanie materiałów do programu

Bogdan Paluszkiewicz

Wydawca — Teatr Muzyczny w Poznaniu, ul. Niezłomnych 1a

Zespół techniczny

Tadeusz Ratajczak – kierownik techniczny
Zygmunt Mikołajczak – referent techniczny

Scena

Czesław Kujawa – brygadzysta
Henryk Brukwicki – główny elektryk
Włodzimierz Torlop – oświetleniowiec
Lidia Kozubek – rekwizytorka

Maszyści sceny

Stanisław Hoffmann
Andrzej Torzecki
Radomir Sierakowski

Elektrycy

Marian Pawłowski
Ryszard Podkowiński

Garderobiane

Danuta Karpińska
Barbara Bąk
Teresa Mielcarzewicz
Teresa Kopa
Grażyna Kramer

Pracownia perukarsko-fryzjerska

Ludwik Dudziak – kierownik pracowni
Helena Górna
Tadeusz Domagała

Pracownia krawiecka-męska

Jan Furszpaniak – kierownik pracowni
Stefan Wróbel
Franciszek Szymaniak
Tadeusz Wiśniewski
Sabina Olejniczak
Eugeniusz Maćkowiak

Pracownia krawiecka-damska

Maria Szczepańska – kierownik pracowni
Eleonora Gawron
Janina Rochowiak
Janina Mofina
Aleksandra Ostrowska
Danuta Czyrska
Genowefa Kucharzewska

Pracownia obuwnicza

Edmund Borowczyk – kierownik pracowni
Józef Furszpaniak
Mieczysław Alberty

Pracownia stolarska

Roman Wrzesiński – kierownik pracowni
Stanisław Stasiński
Wiesław Kończak

Pracownia malarsko-modelarska

Stanisław Bigos – kierownik pracowni
Bogusława
Zalewska-Nowaczyk
Wiesław Raciniowski
Genowefa Niedziela – madystka
Adam Matuszak – tapicer-dekorator
Jan Czarnecki – ślusarnia

Administracja

Zdzisław Szulc – główny księgowy
Zofia Fercz – z-ca gł. księgowego
Jan Biliński – radca prawny
Bogumił Moenke – lekarz zakładowy
Alfreda Ogozeja – kier. działu adm. gosp.
Krystyna Wilanowska – sam. stan.
Henryka Zalewska – d/s osobowych
– kier. sekcji organizacji widowni
Zofia Antoniewicz – kasjer biletowy
Elżbieta Drecka – sam. stan. d/s placu
Miroslawa Szcześniak – gł. kasjer
Mariola Cizak – księgową
Elżbieta Kmiecik – księgową
Janina Bentkowska – sekretarka
Wanda Buka – maszynistka
Daniela Przybylak – sam. stan.
d/s ewid. majątku
Henryk Janowski – zaopatrzenie
Julianna Winiszewska – magazynier
Edward Kapala – magazynier
Wacław Przybylski – konserwator
Ewa Fiedler – referent
Mariola Pietryga – goniec
Ryszard Nowakowski – kierowca

Portierzy

Stanisław Mroczkowski
Marcin Welnitz
Aleksandra Gorzejewska
Antoni Wawrzyniak
Leon Kulczyński
Alajzy Balcerkiewicz
Andrzej Walczak
Edward Nojman
Rafał Serafinowicz

