Wesele Fonsia
WODEWIL RETRO

SEZON 1977/78

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
HENRYK OLSZEWSKI

ZASTĘPCA DYREKTORA
BOGDAN IWANKOWSKI

RYSZARD RUSZKOWSKI

Wesele Fonsia

WODEWIL RETRO

Adaptacja i piosenki:
JERZY JURANDOT

Muzyka:
JERZY WASOWSKI

ZESPÓŁ TEATRU MUZYCZNEGO

KIEROWNICTWO

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

Soliści

Alicja Bielecka
Barbara Biskupska
Teresa Bogdanowicz
Janina Guttnerówna
Katarzyna Góralczyk
Wanda Jakubowska
Ada Jarysz
Jadwiga Kurzewska
Aleksandra Rybacka
Bożena Scharf
Maria Stochaj
Irena Szulc-Kruk
Krystyna Szydłowska
Maria Tomaszewska
Jan Adamczyk
Jerzy Chlebowski
Jerzy Dzianysz
Jerzy Golfert
Aleksander Harbul
Henryk Herdzin
Rajmund Jakubowicz
Zdzisław Kaczkowski
Aleksander Kondratiew
Władysław Mielcarek
Sławomir Pietraszewski
Marian Pokrzycki
Stanisław Prałat
Czesław Pręgowski
Jan Rowiński
Jarosław Stempowski
Józef Walczak
Andrzej Wiza
Rajmund Wolff
Zdzisław Zachariusz

Balet

Bożena Czerwińska
Bogumiła Rościszewska
Bożena Eckardt
Bronisława Grzegorek
Krystyna Helle
Aleksandra Jelińska
Lidia Kaczmarek
Bogumiła Liczmańska
Danuta Linke
Irena Musiał
Jadwiga Pieluszyńska
Ewa Sar
Marzena Starczewska
Mariola Śróda
Mirosława Stężycka
Lidia Torzewska
Lidia Wilczyńska
Hanna Loewenstein
Edward Pokross
Czesław Maciaszyk
Hanna Matczyńska
Jerzy Maćkowiak
Bogdan Biegański
Janusz Konarski
Eugeniusz Kowalski
Elżbieta Woźniak
Feliks Żurkiewicz

INSPEKTOR BALETU
Feliks Żurkiewicz

Chór

Jadwiga Antkowiak
Lidia Hoffmann
Lidia Jazdończyk
Irena Kamińska
Maria Marciniak
Mirosława Mosiężna
Barbara Pawlaczyk
Barbara Skałbania
Irena Tomaszewska
Barbara Wróblewska
Edward Czekalski
Tadeusz Dobrowolski
Grzegorz Koralewski
Anna Wabińska
Andrzej Kańduła
Jerzy Kubiak
Witold Kubiak
Bogdan Kamiński
Wacław Kędziora
Błażej Liczmański
Andrzej Nowicki
Sylwester Pucek
Janusz Peda
Marian Wojciechowski
Wojciech Zyffert

INSPEKTOR CHÓRU
Błażej Liczmański

1.

„Fonsio" i wodewil

Wodewil, sceniczne widowisko o charakterze komedii lub farsy z muzyką i piosenkami, należy do najbardziej popularnych pozycji wystawianych przez teatry muzyczne.

Pochodzenie nazwy „wodewil" jest sporne. Niektórzy wywodzą ją od nazwy doliny w Normandii Valon de Vire, gdzie w XV wieku zamieszkiwał autor popularnych piosenek satyrycznych Olivier Basselin. Inni są zdania, że słowo to wzięło się z określenia voix de ville, którym określa się we Francji ludową piosenkę uliczną. Pewne jedynie jest to, że ten tak bardzo popularny gatunek sceniczny ma długoletnią historię i zawsze cieszył się uznaniem i popularnością u publiczności. O ile pisarze francuscy XVIII wieku jak A. Lessage, Ch. S. Favart, L. Faelier i J. J. Vade, którzy ukształtowali ten rodzaj sztuki teatralnej traktowali wodewil jako typową rozrywkę oddziałującą na powstanie opery komicznej, to w czasach Rewolucji Francuskiej wodewile zawierały nierzadko treści satyryczne przybierając formę politycznego pamfletu. Takim był założony w r. 1792 teatr Vaudeville.

Największy jednak rozkwit przeżył wodewil w wieku XIX. Sprzyjał temu rozwój teatrzyków bulwarowych, sprzyjało również zainteresowanie tym gatunkiem pisarzy. Niewątpliwie wielka jest zasługa w rozwoju wodewilu E. Scribe'a, który napisał około 150 sztuk tego rodzaju. Rychło też znalazł doskonałych naśladowców. Wodewile pisywał H. Meilhac, L. Halevy i E. Labiche, którego „Słomkowy kapelusz" przeszedł do klasyki komediowej.

Mimo błahości tego gatunku literackiego i scenicznego wywarł wodewil szeroki wpływ na XIX-wiecznych komediopisarzy. Czerpał z niego A. Gribojedow, A. Fredro, J. Nestroy, w Polsce zaś na wzorach wodewilowych powstawały liczne komedio-opery i śpiewogry takie jak „Krakowiacy i górale" K. Kurpińskiego, czy „Nędza uszczęśliwiona" M. Kamieńskiego.

Z czasem stał się wodewil coraz bardziej lubianą formą rozrywki mieszczańskiej. Słynna „Królowa przedmieścia" K. Krumłowskiego z muzyką Wł. Powiadowskiego nie schodziła z repertuarów licznych teatrów rozrywkowych. „Krowoderskie zuchy" bawiły przede wszystkim mieszkańców Krakowa przypominając im folklor przedmieść tego miasta. „Jadzia wdowa" Dobrzańskiego grana była przez najbardziej znanych artystów. „Żołnierz królowej Madagaskaru" przydał popularności wielu artystom komediowym.

Te pozycje repertuarowe obok wodewilów Nestroy'a i innych autorów adaptowanych przez znakomitych pisarzy z Julianem Tuwimem na czele, cieszyły się niesłabnącym powodzeniem przez szereg lat. Krótko przed wybuchem wojny wodewil stał się nawet przedmiotem skandalu. Był to wodewil wystawiony w Warszawie, o którym tak wspomina w swoich pamiętnikach niezrównany twórca wielu wodewilowych postaci scenicznych Ludwik Sempoliński:

"...po trzytygodniowej przerwie na afisz wszedł jeden z największych przebojów tego teatru, aktualny wodewil polityczno-satyryczny (jednym z autorów wodewilu był Julian Tuwim) „Kariera Alfa Omegi". Była to przede wszystkim satyra na Kiepurę i jego popularność, gadatliwość zwłaszcza na tematy polityczne. Pointą wodewilu było stworzenie przez niego nowej partii z podniesioną ręką. Świetnie odtworzył go Dymsza śpiewając na ulicy w samochodzie i na dachu wysokościowca. Drugim aspektem tego widowiska była satyra na premiera Składkowskiego (doskonale ucharakteryzowanego i granego przez Olszę), który zazdroszcząc Kiepurze popularności, posłuchu i głosu, zaczął uczyć się śpiewu. W rolach głównych poza Dymszą i Olszą wystąpili Brochwiczówna, Górska i Znicz. Powodzenie było wyjątkowe, program szedł blisko trzy miesiące, po czym zespół wyjechał na tournee.

Paradoksem były echa tej satyry. Nikt z władz, nawet premier Składkowski, nie miał żadnej pretensji, obraził się jedynie ojciec Kiepury i w czasie występów w teatrze w Sosnowcu organizował burdy na widowni".

Po wojnie wodewil powrócił na polskie sceny. Pamiętny „Wodewil warszawski" Gozdawy i Stępnia poruszał aktualny temat odbudowy kraju, a piosenka „Małe mieszkanko na Marienstacie" – wyraz marzeń każdego mieszkańca zniszczonego kraju – stała się najbardziej popularnym przebojem owych czasów.

Na użytek teatrów pisarze adaptują dawne farsy, kompozytorzy bądź komponują nową muzykę, bądź też aranżują muzykę dawną.

„Wesele Fonsia" należy do fars nierzadko grywanych na polskich scenach. Ryszard Ruszkowski, dziewiętnastowieczny autor tej sztuki, która zresztą napisana została pod tytułem „Wesele Tomcia", napisał szereg komedii i fars. Ani jednak „Już go mam", ani „W Szczawnicy", ani komedie pisane przez niego wespół z Adolfem Abrahanowiczem nie dorównały powodzeniem „Weselu Fonsia".

Znakomitą kreację komediową w roli Mrozika stworzył jeden z najbardziej znanych aktorów komediowych lat przedwojennych Antoni Fertner, który w sztuce tej występował gościnnie w Poznaniu w czasie trwania Powszechnej Wystawy Krajowej. Oto co pisze na temat tej sztuki w swoich pamiętnikach ogłoszonych pod tytułem „Podróże komiczne": „Ponadto pamiętam wcześniejszy już sukces „Wesela Fonsia" z moją epizodyczną rólką Mrozika, która tak ongiś rozbawiła widownie. I znów pobrzmiało nie tylko ze sceny „Drzwiami, oknami". Przechodnie witali mnie tymi słowami na ulicy, zaś do Teatru Polskiego pchali się ciągle nowi widzowie dosłownie – drzwiami i oknami! Dyrektor zacierał tylko ręce, spozierał z prawdziwym uczuciem w nasze oczy, a nawet podejrzewałem, że co wieczór modli się o dalsze powodzenie sztuki. Rekurs do nadprzyrodzonej instancji był zresztą niepotrzebny".

„Weselem Fonsia" zainteresował się znakomity satyryk, autor komediowy i twórca wielu tekstów estradowych i piosenkarskich – Jerzy Jurandot. Z właściwym sobie talentem stworzył współczesną adaptację „Fonsia", napisał szereg nowych piosenek, do których muzykę skomponował Jerzy Wasowski „starszy pan z kabaretu", którego melodyjne i pełne wdzięku piosenki mieliśmy już okazję oklaskiwać na scenie naszego teatru w aktualnie, granym, cieszącym się niesłabnącym powodzeniem musicalu „Machiavelli".

Tę adaptację przedstawiamy dzisiaj naszym widzom po raz pierwszy w Polsce i mamy nadzieję, że „Wesele Fonsia" jak niegdyś bawić będzie publiczność i stanowić będzie znakomitą rozrywkę.

W REPERTUARZE TEATRU

T. Kierski
„NIE KŁAM KOCHANIE”
musical w 2 aktach

Igo Hofstetter
„RULETKA SERC”
retro-operetka w 2 aktach

Jerzy Wasowski
„MACHIAVELLI”
Musical w dwóch aktach

Fr. Lehar
„CYGAŃSKA MIŁOŚĆ”
operetka romantyczna w 2 aktach

Fr. Lehar
„WESOŁA WDÓWKA”
operetka w 3 aktach

J. S. Milutin
„POCAŁUNEK CZANITY”
komedia muzyczna w 3 aktach

Ryszard Ruszkowski

WESELE FONSIA

wodewil retro w 3 aktach

Adaptacja i piosenki: Jerzy Jurandot

Muzyka: Jerzy Wasowski
Instrumentacja: Stefan Rudko

OBSADA:

Eufemia Kurnicka	– **Ada Jarysz** – **Maria Stochaj**
Wanda jej córka	– **Teresa Bogdanowicz** – **Bożena Scharf**
Anastazja Kurnicka	– **Barbara Biskupska** – **Maria Tomaszewska**
Pola, jej córka	– **Katarzyna Góralczyk** – **Krystyna Szydłowska**
Kazimierz	– **Jerzy Dzianysz** – **Sławomir Pietraszewski**
Kropski	– **Aleksander Kondratiew** – **Jan Rowiński**
Alfons, zwany Fonsiem	– **Jerzy Chlebowski** – **Jarosław Stempowski**
Mrozik	– **Rajmund Jakubowicz** – **Zdzisław Zachariusz**
Dorowski	– **Henryk Olszewski** – **Rajmund Wolff**
Małgosia	– **Alicja Bielecka** – **Aleksandra Rybacka**

Scenografia:
JERZY JOACHIMIAK

Reżyseria:
HENRYK OLSZEWSKI

Kierownictwo muzyczne:
ANDRZEJ KAMPROWSKI

Asystent reżysera:
SŁAWOMIR PIETRASZEWSKI

Dyrygenci:
ROMAN [illegible]ANKOWIAK
ANDRZEJ KAMPROWSKI
STEFAN RUDKO
WIESŁAW SUCHOPLES

Układy taneczne:
ZYGMUNT KAMIŃSKI

Korepetytor solistów:
ADAM KOWALSKI
FRANCISZEK WASIKOWSKI

Kontrola tekstu:
BARBARA BŁASZYK
BOŻENA KONIECKA

Inspicjent:
JERZY BANDEL

Operetka? Teatr Muzyczny?

Około 2 milionów widzów rocznie odwiedza polskie teatry operetkowe. Zdecydowana większość przedstawień grana jest w tych teatrach przy kompletach publiczności.

Wielokrotnie próbowano już rozszyfrować zagadkę współczesnej popularności operetki. Jedno z bardziej przekonywujących wyjaśnień znaleźć można u Pawła Beylina w jego rozważaniach „O muzyce i wokół muzyki", gdzie zauważa on, że „Świat, którego wytworem była operetka, przeminął wszędzie i bezpowrotnie. Ale pozostał mit. I pozostała potrzeba rozrywki, która jawi się jako coś więcej niż rozrywka. Jest to jak gdyby sprawa awansu bez wysiłku. Operetka tak łatwo awansuje publiczność do rzędu odbiorców sztuki, tyle im obiecuje, tak niewiele od nich żądając, że sam ten fakt zapewnia jej trwałość powodzenia.

Spójrzmy teraz nieco szerzej na formę operetki i musicalu przez pryzmat teatrów, które tego typu strawą dramatyczno-muzyczną goszczą swoich odbiorców.

Sytuacja naszych operetek, zarówno w sensie instytucjonalnym, jak i w znaczeniu formy dramatyczno-muzycznej, należy w tej chwili do najbardziej paradoksalnych. I to nie tylko w odniesieniu do życia teatralnego czy muzycznego, ale nawet całego ruchu kulturalnego. Na czym polega owa paradoksalność? Aby ją zobrazować musimy nieco bliżej przyjrzeć się obecnej sytuacji naszych teatrów operetkowych zarówno od strony administracyjno-finansowo-kadrowej, jak i od strony repertuarowej.

Mamy w Polsce dziesięć teatrów operetkowych: w Bydgoszczy, Gdyni,Gliwicach, Krakowie, Lublinie, Łodzi, Poznaniu, Szczecinie, Warszawie i Wrocławiu. W sześciu miastach teatry te nazywają się operetkami zaś w Łodzi, Gdyni, Krakowie i Szczecinie teatrami muzycznymi. Przy czym ta druga nazwa ma oznaczać rozszerzony profil repertuarowy i (w pojęciu środowiska) znamionuje status bliższy współczesności, aniżeli wielokrotnie już skompromitowana nazwa „operetki". Podkreślenie tej różnicy w nazwach można by uważać za dzielenie włosa na czworo, niemniej jednak będzie to miało duże znaczenie przy dalszym omawianiu interesującego nas tematu.*

Sytuacja administracyjna, materialna i lokalowa poszczególnych teatrów jest zróżnicowana. W Bydgoszczy i Krakowie operetka i opera to jedna instytucja, w ramach której działają dwie różne sceny, administracyjnie i lokalowo wyodrębnione. W pozostałych ośmiu wypadkach teatry operetkowe są samodzielne.

Własnymi pomieszczeniami (salą widowiskową, salą prób) dysponuje siedem teatrów. Natomiast operetka bydgoska, występująca tylko trzy razy w tygodniu, korzysta ze sceny Teatru Polskiego; operetka lubelska prezentuje się miejscowej publiczności na deskach Garnizonowego Klubu Oficerskiego, w sali kinowej, sąsiadującej przez ścianę i posiadającej wspólny hall z kasynem wojskowym. Operetka Dolnośląska we Wrocławiu jest sublokatorem kina „Śląsk", dzięki czemu występuje w największej wrocławskiej sali kinowej.

Każdy z tych teatrów daje rocznie około 250 przedstawień, lecz i w tym wypadku istnieją znaczne odchylenia, bo na przykład w Bydgoszczy (występy trzy razy w tygodniu) notujemy ich około 180, a w Poznaniu roczny plan zakłada 270 spektakli. Ten sam plan nakazuje dyrekcji poznańskiej utrzymanie przeciętnej frekwencji w okolicach 95%. Ponieważ plany i ich realizacja stanowią jedno z najistotniejszych ogniw działalności naszych teatrów operetkowych, siłą rzeczy na nich właśnie koncentruje się zainteresowanie dyrekcji tych instytucji. Dotacje państwa na działalność operetek są znaczne.

Dla pełniejszego zobrazowania sytuacji administracyjno-lokalowej warto dodać jeszcze kilka informacji. Na przykład operetka bydgoska, po 17 latach istnienia, żyjąca w symbiozie z miejscową operą i grająca gościnnie na deskach Teatru Polskiego, mieści się w siedmiu punktach Bydgoszczy.

Miejski Teatr Muzyczny w Krakowie, a ściślej jego scena operetkowa, dysponuje co prawda własną salą, lecz mimo drobnych retuszów budynek ten nadal wydaje się bardziej widowiskowo-sportowy aniżeli muzyczno-teatralny. Zaś Operetka Śląska występuje w dawnej ujeżdżalni koni na przedmieściu Gliwic.

Można by tę faktografię poszerzać o dalsze szczegóły, dane statystyczne i ciekawostki, lecz nie o to przecież chodzi. Przytoczyłem je tylko po to, by choć w zarysach przedstawić realia działalności polskich teatrów operetkowych. Stanowią one bowiem jeden z punktów wyjścia każdej dyskusji na ten temat.

Przejdźmy teraz do „żywej" materii stanu posiadania polskiej operetki, czyli do sytuacji kadr artystycznych, aby – po krótkiej ich charakterystyce – można było podjąć wątek najważniejszy, a mianowicie problem repertuaru i ogólnego poziomu artystycznego. Wiadomo przecież, iż interesujący nas problem wartości artystycznych wywodzi się w linii prostej od ludzi tworzących (bądź burzących) te wartości.

W wielu teatrach operetkowych (nie tylko zresztą w Polsce) chór jest tłem i osnową wokalną oraz aktorską scen zbiorowych. Chór jest również często zapleczem grupy solistów, bowiem nierzadko z chóru rekrutują się następcy dotychczasowych gwiazd danej sceny. Kłopoty ze skompletowaniem dobrego zespołu chóralnego są ogólnie znane. Nie bez wpływu na ten stan rzeczy pozostaje polityka finansowa wielu dyrekcji operetek.

Problem kształcenia kadr jest odrębną, od lat gorąco, acz bez skutku dyskutowaną dziedziną. Jedną z prób wyjścia z krytycznej sytuacji proponował znany i wnikliwy obserwator teatru muzycznego, Lech Terpiłowski: „Sprawa jest ewidentna: jeśli nie można budować teatru opartego

na wielkich głosach i świetnym aktorstwie — trzeba go realizować w oparciu o aktorstwo zespołowe możliwie na najwyższym poziomie i jak najlepszy, najciekawszy i oryginalny repertuar. Pierwsza to zrozumiała Danuta Baduszkowa i taki właśnie teatr buduje — już od dawna ewoluując w tym kierunku. Jej to zresztą zawdzięcza polska scena muzyczna większość najciekawszych pozycji granych prapremierowo w Teatrze Muzycznym w Gdyni i realizowanych potem w innych teatrach, żeby wskazać najważniejszą: historiadę muzyczną Augustyna Blocha „Pan Zagłoba". Widowisko to można śmiało uznać za jedno z wybitniejszych w całej naszej historii teatru popularnego a w minionym trzydziestoleciu — za wydarzenie artystyczne najwyższej rangi. Drugim takim przykładem — utworu powstałego na zasadzie obopólnego ryzyka artystycznego — śpiewogra Brylla z muzyką Gaertner „Na szkle malowane". Więc jednak można, jak się okazuje, dorównać innym i sprawić siłą talentu, że to, co przecież tak bardzo polskie, staje się raptem — europejskie. I tu sukces Brylla".

Na koniec rozważań kadrowo-artystycznych przytoczę jeszcze kilka zdań z referatu Henryka J. Mozera „Teatry operetkowe w Polsce", wygłoszonego na sesji poświęconej problemom teatru muzycznego. „Nasze operetki, później nazwane teatrami muzycznymi, powstały w wyniku pewnej odmiennej koniunktury. Nie są one produktem jakiejś długofalowej polityki kulturalnej czy ustabilizowanej sytuacji społecznej. Powstały i ukształtowały się poniekąd żywiołowo, ponieważ istniał repertuar, a z czasów przedwojennych pozostała pewna grupa wyspecjalizowanych w tym repertuarze wykonawców. (...)Pozostawmy na boku sprawę tańczących śpiewaków i śpiewających tancerzy — wylano na ten temat dość atramentu. Ale konia z rzędem dla teatru, który ma w zespole basa buffo i koloraturowego tenora dla klasycznej dziś pozycji Offenbacha Sinobrody(...). Kłopoty wynikające ze stanu repertuaru i ze stanu budynków są tylko kłopotami, problem kadr stawia pod znakiem zapytania przyszłość teatru muzycznego w Polsce; jest to problem „być albo nie być" zarówno dla samej instytucji jak i dla ludzi, którzy się z nią wiążą".

Repertuar, a także sposób jego wystawienia jest najbardziej widoczną stroną działalności teatrów operetkowych, jest wizytówką tych teatrów i bezpośrednią podstawą rozliczania ich działalności.

Dla przykładu przeanalizujmy premiery sezonu 1970/71. W Bydgoszczy — brak premier („dogrywano" tylko **Wesołą wdówkę** i **Krainę uśmiechu** oraz **Księżniczkę czardasza**). W Gdyni — **Karuzela** Kierskiego, **Kto się boi starych kapci** Ijaszwiliego, **Kraina uśmiechu** Lehara oraz **Córka madame Angot** Lecocq'a. W Gliwicach — **Człowiek z La Manczy** Leigha, **Panna wodna** Lawiny-Świętochowskiego, **Wiedeńska krew** Straussa. W Krakowie — **Wesoła wdówka.** W Łodzi — **Dama od Maxima** Siedleckiego, **Wiedeńska krew, Ach. Nicole** Jary'ego. W Lublinie — **Pocałunek Juanity** Milutina, **Student żebrak,** Millöckera, **Diabeł nie śpi** Siedleckiego. W Poznaniu — **Dama od Maxima, My chcemy tańczyć** Pietrowa, **Roxy** Connersa. W Szczecinie — **Gejsza** Jonesa, **Casparone** Millöckera,, **Cygańska miłość** Lehara, **Człowiek z La Manchy.** W Warszawie — **Miłość szejka** Lidy, **Zemsta nietoperza** Straussa. We Wrocławiu — **Miłość szejka** i **Kraina uśmiechu.**

A zatem 25 premier tylko 7 przypadało na repertuar polski (4 kompozytorów). Natomiast wśród premier kompozytorów obcych zdecydowany prym wiedzie repertuar XIX-wieczny lub z przełomu XIX i XX wieku, a więc repertuar stary. W linii repertuarowej występują zatem wyraźne tendencje zachowawcze.

Jakie są przyczyny nieuwspółcześnienia repertuaru? Dlaczego tak mało polskich premier?

Przyzwyczajona do pewnych utartych schematów publiczność może zawieść w przypadku wprowadzenia na scenę nowej, „nie sprawdzonej" jeszcze sztuki. Plan natomiast trzeba wykonać. Cytowany poprzednio H. J. Mozer wspomina także, że „kierownicy teatrów muzycznych na ogół zdają sobie sprawę, że trzeba przerobić trzon repertuaru, ale stale powracają do gustów wątpliwych, odwołują się do tych warstw, które dopiero rozpoczynają konsumpcję wielkomiejskich dóbr, lub do snobizmu na małomieszczaństwo, cechującego przedstawicieli różnych środowisk".

Najczęściej używanym argumentem, który słyszałem w wielu rozmowach z dyrektorami naszych teatrów muzycznych, to „brak repertuaru", „kompozytorzy nie chcą dla nas pisać" itp. Posłuchajmy zatem kompozytora. Oto po jednej z premier rodzimego musicalu kompozytor powiedział mi, że bez jego zgody reżyser wraz z kierownikiem muzycznym poczynili następujące zmiany: skreślili szereg zamkniętych fragmentów muzycznych, przekreślając tym samym zamysł całości kompozytorskiej; wszystkie piosenki głównej wykonawczyni zostały również skreślone bądź przerzucone na partnerów; w niektórych piosenkach zamiast śpiewać refren aktorzy wykonywali go parlando... itd.

Tak więc beztroska realizatorów może być również antybodźcem dla kompozytorów. Z drugiej zaś strony możemy zauważyć, że realizacje utworów, których autorami są pracownicy danego teatru, także nie grzeszą nadmierną pomysłowością i w warstwie muzycznej.

W powojennej polskiej twórczości dla teatrów operetkowych notujemy wiele nieudanych pozycji (operetek, komedii muzycznych, quasi-musicali itp. form), kilka sprawnych warsztatowo i chyba ani jednej, którą można by uznać za wzorową, „exportową", klasyczną dla naszego teatru. Bowiem nawet popularne „Na szkle malowane" nie spełnia wszystkich podstawowych wymogów, jakie stawia współczesny teatr muzyczny, chociaż w polskiej panoramie repertuarowej tego gatunku jest niewątpliwym ewenementem.

W Związku Radzieckim dla potrzeb teatrów komedii muzycznej piszą utwory czołowi kompozytorzy tego kraju: niegdyś Szostakowicz, dziś Kabalewski, Chaczaturian, Chrennikow i inni. W Polsce natomiast, o ile mi wiadomo, to

z czołówki kompozytorskiej tylko Bloch odważył się umieścić swe nazwisko na afiszu Teatru Muzycznego w Gdyni.

Jedną z podstawowych barier, spotykanych we wszystkich naszych teatrach operetkowych a utrudniających przełamanie nie najlepszej tradycji i opinii tych teatrów, jest swego rodzaju sprzężenie zwrotne. Polega ono na tym że: 1) teatry operetkowe w hierarchii wartości środowiska artystycznego (i nie tylko tego środowiska) stają na jednej z najniższych pozycji, gdyż omijają je aktorzy i twórcy z prawdziwego zdarzenia oraz 2) wymagania stawiane artystom współczesnego teatru muzycznego są o wiele wyższe niż wymagania stawiane aktorom teatru dramatycznego, wokalistom w filharmonii, bowiem soliści teatru operetkowego powinni być w równej mierze aktorami, wokalistami i tancerzami. A przy tym najlepiej, gdy są młodzi i posiadają świetną aparycję. Taki jest ideał. I nawet gdyby się tacy idealni soliści znaleźli, co w zamian mogą im zaproponować nasze teatry operetkowe? Niewysokie uposażenie, kiepskie warunki lokalowe, niski prestiż w środowisku?

Innego rodzaju sprzężenie zwrotne notujemy w sytuacji artysty już występującego na deskach teatru muzycznego. Otóż granie przez rok (lub dłużej) postaci artystycznie pustej i z najlepszego nawet aktora uczyni po pewnym czasie manekin, poruszający się w rytmie manier i konwenansów, przejętych od starej gwardii aktorów operetki. Następuje po prostu proces wyjałowienia.

Nie kształcimy aktorów muzycznych (lub jak kto woli aktorów-śpiewaków). Nie kształcimy reżyserów i innych realizatorów, specjalizujących się w formach operowych, operetkowych musicalowych, muzycznych formach estradowych itd. Nie zapewniamy dopływu nowych kadr baletowych, bowiem co zdolniejsi absolwenci, dwóch istniejących szkół „wykupywani" są w trakcie nauki przez teatry operowe. Nie zainteresowaliśmy się też dotąd w sposób poważny sytuacją chórzystów w teatrze.

Utworzono Wydział Wokalno-Aktorski przy Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Łodzi. Jeśli weźmiemy pod uwagę powszechnie na ogół akceptowany sąd, iż wydziały wokalne PWSM nie potrafią w pełni wykształcić aktora-śpiewaka, bo nastawione są na kształcenie tylko śpiewaków (co zresztą jest zgodne ze statutem szkoły muzycznej), to fakt istnienia jednego wydziału wokalno-aktorskiego w zestawieniu z istnieniem kilkunastu teatrów muzycznych, budzi niewesołe refleksje. W tej sytuacji teatry mogą liczyć na napływ zawodowych śpiewaków, będących amatorami-aktorami. Zaś wyższe szkoły teatralne dostarczają teatrom muzycznym zawodowych aktorów o niezawodowym poziomie wokalistyki. I niestety od wielu, wielu lat owo magiczne koło kręci się ze szkodą dla polskiego teatru muzycznego. Dodam jeszcze, że istnienie kilku wybitnych postaci artystycznych w naszym teatrze muzycznym nie stanowi dla mnie kontrargumentu, akceptującego powszechny brak wszechstronnie wykształconych artystów teatralno-muzycznych.

Inny, ościenny sprawom szkolenia problem nazwałbym „centrosnobizmem". Wielu artystów teatru muzycznego za wszelką cenę pragnie znaleźć się w Warszawie. Snobizm? Jeśli tak, to chyba tylko w niewielkim stopniu. Do stolicy kierują ich przede wszystkim względy artystyczne i finansowe. W Warszawie prawie każde wystąpienie publiczne (w operze, operetce, na koncertach estradowych, w środkach masowego przekazu, ba! nawet na forum towarzyskim, wśród tych, którzy „liczą się") jest na ogół skrzętnie odnotowywane przez krytykę. I nawet jeśli artysta oficjalnie nie interesuje się głosami krytyki muzycznej, a samych krytyków uważa wręcz za personas non gratas – to jednak w większości wypadków dość skrzętnie kolekcjonuje recenzje, nawet jeśli jego nazwisko wydrukowane zostało nonparelem.

W wypadku opery prawie każda premiera jest szczegółowo omawiana przez krytyków muzycznych. W operetce natomiast brak stałej krytyki (a zatem i kontroli) powoduje prawie pełną bezkarność, bowiem poza Warszawę recenzenci muzyczni niechętnie wyruszają. Ponieważ na ogół premiery teatrów operetkowych prezentują niski poziom artystyczny, fachowcy od oceniania i reklamy nie zajmują się tymi premierami. Z kolei autorzy tych przedstawień widząc, że nikt publicznie nie będzie im wytykał złej roboty, nie zawsze dbają o poziom artystyczny. Bowiem nie z artyzmu, lecz z dobrze zorganizowanej widowni, będą rozliczani. Jak z tego widać, regionalne teatry muzyczne są pozbawione oceny zarówno ze strony prasy centralnej, jak i regionalnej. Nie pozostaje to bez wpływu na poziom artystyczny oraz na rozwijanie się centrosnobizmu, który to kierunek (moda?) przyczynia się do odpływu lepszych artystów z ośrodków pozawarszawskich oraz uporczywego trzymania się Warszawy przez tych wszystkich, którzy w innych miastach mogliby nie tylko grać tak zwane ogony.

Problemy, o których tu wspominam, nie są jednostkowe ani krótkotrwałe. Towarzyszą one naszym operetkom od wielu lat.

Tak oto koło powoli zaczyna nam się zamykać. Błędne koło, w którym ciągle powtarza się słowo „nie". I pytanie ostatnie, acz najważniejsze czy w takiej sytuacji możemy wymagać od teatrów operetkowych aby stały się współczesnymi teatrami muzycznymi?

Wacław Panek

*) W roku 1974 Operetka Poznańska została przekształcona w Teatr Muzyczny (przyp. red.)

Wyjątek z książki „Mity muzycznej rozrywki". Wyd. Instytut Wydawniczy CRZZ, Warszawa. Oddane do druku w maju 1976.

W PRZYGOTOWANIU

GONZALO ROIG

CECYLIA VALDES

Widowisko muzyczne w 3 aktach
wg powieści Cirila Villaverde „Cecylia Valdes
albo Wzgórze anioła"

Libretto polskie:	Krystyna Chudowolska Maria Fołtyn Maria Alvarado
Reżyseria:	Maria Fołtyn
Scenografia:	Zbigniew Bednarowicz
Choreografia:	Krystyna Gruszkówna
Kier. muzyczne:	Wiesław Suchoples

Premiera w maju 1977 r.

Orkiestra

I Skrzypce

Marek Marenda
Koncertmistrz
Bernard Stieler
Witold Odon
Stanisław Gostyński
Maria Bretsznajder
Celina Biernacka
Irena Kasprzak

II Skrzypce

Jerzy Kuczyk
Magdalena Chlebowska
Hanna Kłosiewicz
Zygmunt Kurek

Altówki

Władysław Smoczyk
Waldemar Antczak

Wiolonczele

Tomasz Wojciechowski
Antoni Penc
Aleksandra Winkel

Kontrabasy

Alfred Paszak
Andrzej Fronczek
Józef Stolarz

Flety

Marian Ratajczak
Janina Kamasa
Grażyna Lewińska

Oboje

Wojciech Urbański
Józef Rochowiak

Klarnety

Jerzy Werbiński
Henryk Cieślak

Fagoty

Jerzy Kaźmierczak
Aleksander Szofer

Waltornie

Józef Glazer
Alfred Jakubowski

Trąbki

Eugeniusz Pietrowski
Grzegorz Konieczny

Puzon

Kazimierz Zielniewicz

Perkusja

Aleksander Myszkowski
Maria Anders

Harfa

Mirosława Bednarz

Fortepian i organy

Henryk Gwizdała

INSPEKTOR ORKIESTRY
Jerzy Werbiński

Henryk Gwidała	korepetytor
Adam Kowalski	korepetytor
Franciszek Wasikowski	korepetytor
Jerzy Bandel	inspicjent
Barbara Błaszyk	sufler
Bożena Koniecka	sufler

Zespół techniczny

Tadeusz Ratajczak	kierownik techniczny
Henryk Brukwicki	główny elektryk
Czesław Kujawa	brygadzista sceny
Włodzimierz Torłop	światło
Maria Szczepańska	pracownia krawiecka damska
Jan Furszpaniak	pracownia krawiecka męska
Genowefa Niedziela	modystka
Edmund Borowczyk	obuwnik
Ludwik Dudziak	perukarnia
Roman Wrzesiński	stolarnia
Stanisław Bigos	modelarnia
Jan Czarnecki	pracownia ślusarska
Adam Matuszak	prace tapicersko-dekoracyjne
Henryka Zalewska	Kierownik organizacji widowni
Krystyna Wilanowska	Kierownik widowni

Redakcja programu – Dyrekcja Teatru Muzycznego
opracowanie materiałów do programu
Bogdan Paluszkiewicz
Wydawca – Teatr Muzyczny w Poznaniu, ul. Niezłomnych 1a

CENA 7,– ZŁ

Egzemplarz bezpłatny

PZGK 6 – 2508/76 – 10.000 – H-15/4166