KSIĘŻNICZKA CZARDASZA

W programie wykorzystano reprodukcje prac Alfonsa Muchy oraz projektów kostiumów Zofii de Ines Lewczuk.

EMMERICH KÁLMÁN

KSIĘŻNICZKA CZARDASZA

libretto
Leo Stein i Béla Jenbach

przekład
Jerzy Jurandot

reżyseria
Fritzdieter Gerhards

premiera – 8 marca 1986

TEATR MUZYCZNY W GDYNI

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Jerzy Gruza

ARTYSTKA Z VARIÈTÈ

Szczęśliwą rękę miał profesor Hans Koessler, który u progu naszego stulecia prowadził klasę kompozycji w budapeszteńskiej akademii muzycznej. Równocześnie zgromadził pod swoimi skrzydłami wszystkich czterech młodzieńców, którzy ukończyli studia około 1905 roku, by po latach zapisać się w historii muzyki jako czołówka węgierskich kompozytorów XX wieku. Byli to dwaj najwybitniejsi przedstawiciele tak zwanej muzyki koncertowej (lub jak kto woli: poważnej) Bela Bartòk – klasyk muzyki XX wieku i Zoltan Kodàly – twórca oryginalnej szkoły wychowania muzycznego. Natomiast dwaj pozostali zapisali się w historii muzyki lekkiej, a ściślej mówiąc – operetki. Wiktor Jacobi (twórca m.in. popularnej i u nas operetki „*Targ na dziewczęta*") oraz największy węgierski i jeden z najwybitniejszych na świecie przedstawicieli tego gatunku – Emmerich Kàlmàn.

Początkowo, być może jeszcze pod wpływem poważnego ducha akademii muzycznej, Kàlmàn pisał poematy symfoniczne i scherza orkiestrowe, obejmując jednocześnie posadę równie poważnego krytyka muzycznego w gazecie „*Pesti Naplo*". Na szczęście (dla miłośników operetki) nie trwało to długo i już wczesną wiosną 1908 roku po wiedeńskich kawiarniach rozeszła się pocztą pantoflową wieść o pewnej bardzo interesującej nowej operetce węgierskiej. Najpierw zwała się ona „*Tatàrjàràs*" (czyli „*Klęska Tatarów*") i była grana w budapeszteńskim teatrze komedii. Ale już po kilku miesiącach, gdy owa wieść kawiarniana o pełnej ognia nowej operetce dotarła do stolicy cesarsko-królewskiej Austrii, dyrektor słynnego *Theater an der Wien* (*Teatru nad Wieną*), w którym odbywały się ongiś prapremiery operetek Straussa, Millökera, Nedbala czy Lehara, zaproponował węgierskiemu debiutantowi wystawienie jego pierwszej operetki pod tytułem „*Manewry jesienne*" w niemieckim tłumaczeniu.

I tak oto, dzięki łaskawej plotce, już w niecały rok po budapeszteńskiej prezentacji, „*Klęska Tatarów*" przemieniona w „*Manewry jesienne*" 21 stycznia 1909 roku wystawiona została w Wiedniu. Tu ją właściwie „nobilitowano" i wprowadzono w wielki świat, bowiem od tego czasu rzeczywiście poszła w świat czyli na sceny europejskie, od początku przynosząc dwudziestokilkuletniemu kompozytorowi zasłużoną sławę. Czas pokazał, iż Kàlmàn nie zawiódł zaufania i po kilku latach napisał utwór, który swoją popularnością mógł się tylko mierzyć z „*Wesołą wdówką*" Lehára, uznawaną powszechnie za największy szlagier sceny operetkowej. Ale nie ubiegajmy wypadków.

Powodzenie „*Manewrów jesiennych*" oraz obserwacja wielkich sukcesów Lehára, zachęciły młodego Kàlmàna do tego, by zawierzyć operetce. Zaczął więc pisać jedną po drugiej. Sięgając do bogatego źródła węgierskiej muzyki ludowej (jej naukowe badania i zapisy folklorystyczne czynili w tym czasie Bartòk i Kodàly), napisał Kàlmàn utwór, od którego powstania historycy liczą symboliczny początek dziejów węgierskiej operetki. Był to „*Król skrzypków*", uznawany przez wielu znawców przedmiotu za najdoskonalsze muzycznie dzieło Emmericha Kàlmàna

Kiedy zaczął pisać „*Księżniczkę czardasza*", w Europie grzmiały już armaty I wojny światowej. Młodzi oficerowie i żołnierze pospiesznie zaręczali się, żenili i po kilku godzinach miodowego spotkania szli na front. Wojna nagle przyspieszyła wszystko: łącznie z odwiecznym rytuałem miłości. Kàlmàn zaś pisał na przełomie 1914 i 1915 roku nieprawdopodobną opowieść muzyczno-sceniczną, która wówczas była bliższa reportażowi niż – jak ją dzisiaj odbieramy – bajce z wyższych sfer.

Libreciści „*Csàrdàsfürstin*" – Leo Stein i Béla Jenbach, osadzili akcję utworu w autentycznym budapeszteńskim lokalu rozrywkowym o nazwie „Orfeum" i oparli ją na autentycznych zdarzeniach, pokazując przy tym mini-obrazek środowiskowy: tamtejszych nocnych kawalerów, idących na front oficerów, śpiewaczek i kokot, hrabiów i kelnerów. I ten właśnie, nasączony autentyzmem zapis sceniczny stanowił, obok pełnej przebojów muzyki, najsilniejszy atut „*Księżniczki czardasza*", odróżniający ją od wielu innych operetek. Niektórzy nawet twierdzą, a wśród nich i znakomity znawca historii operetki Bernard Grun, że nie tyle sama muzyka, co libretto, przyczyniło się do błyskawicznego (a potem i długowiecznego) sukcesu owej „wojennej operetki" Kàlmàna. Grun wręcz stwierdził w tonie bezapelacyjnego sądu, iż „wszystko to jednak (mowa o muzyce Kàlmàna – przyp. W.P.) nie wystarczyłoby, aby uczynić z „*Księżniczki czardasza*" najbardziej lubianą w świecie operetkę, gdyby nie była ona jednocześnie również odbiciem epoki i jej społeczeństwa: całej przedwojennej ery, pustego światka nocnych lokali, lowelasów i szansonistek, światka, w którym kochanków i metresy zmieniano wraz z każdym programem, z nocy robiono dzień, wzywano notariusza do *café chantant*, by urzędowo poświadczył przyrzeczenie małżeństwa, a mimo to wczesnym rankiem meldowano się na służbę w swoim pułku. Fotograficzna niemal wierność postaci libretta, oto co odróżniało „*Księżniczkę czardasza*" od tak wielu innych operetek i obdarzało niezwykłą siłą wyrazu.

Sądząc po cytowanych tu arbitralnych rozstrzygnięciach, nasz wybitny znawca dziejów operetki, przyjaciel Lehára i Kàlmàna, raczej nie lubił tego nocnego świata szansonistek, a rozprawia o nim z podejrzanym zaangażowaniem. Ale widać tak to już bywa w tym naszym nieco pruderyjnym i z lekka zakłamanym światku. Tak też i bywa do dziś z operetką: złośliwie ją podszczypujemy, naśmiewając się z jej rozlicznych idiotyzmów, ale gdy na scenie jakiegokolwiek teatru pojawi się operetkowa klasyka, to publiczność śpiesznie zapełnia sale.

Mimo, iż Bernard Grun tak wielką wagę przywiązywał do libretta „*Czardaszki*" i jego reportażowej fotografii tego jakże zgniłego środowiska spod symbolicznego znaku „Orfeum" – wydaje mi się jednak, że to muzyka Kàlmàna uczyniła z tego utworu wszechświatowy przebój. Bowiem reportaży scenicznych było wiele i tych, którzy chcą coś niecoś dowiedzieć się o życiu, nasza kultura kieruje do książek, teatrów dramatycznych czy filmów, zaś takiego natłoku przebojowej muzyki, jaki spotykamy w „*Księżniczce czardasza*", tylu melodycznych szlagierów – nie uda się nam znaleźć chyba w żadnym innym utworze. Nasz krajowy smakosz operetkowej strawy, Wojciech hrabia Dzieduszycki policzył nawet... „Naliczyłem 18 wielkich szlagierów, znanych i powtarzanych przez cały świat – 18 przebojów w jednym operetkowym wieczorze... Policzcie tylko: co 8 minut zachwycająca melodia z uroczymi słowami, którą zapamiętamy po jednorazowym wysłuchaniu".

Wiele z tych przebojów wyszło poza teatr, żyjąc własnym, samodzielnym życiem piosenki i przez trzy czwarte stulecia kolejne pokolenia mogą sobie pogwizdywać przy goleniu „W rytmie walca serce śpiewa" czy „Artystki, artystki, artystki z Variètè"... Tak oto Kàlmàn poszedł w lud.

Od 17 listopada 1915 roku, kiedy to w wiedeńskim Johann Strauss Theater odbyła się prapremiera „*Księżniczki czardasza*", tłumy

zaczęły oblegać ten teatr przy Favoriten Strasse. Monarchia Habsburgów zaczynała już się walić, a mimo to mieszkańcy Wiednia z niezmąconym spokojem co wieczór wysłuchali radosnej pieśni miłosnej bohaterów „*Księżniczki*" – Sylwii i Edwina „Choćby cały świat już przepadł: ciebie mam"!. Ten świat Anno Domini 1915 rzeczywiście przepadł, co czujnie przepowiedziała Sylwa, ale „*Księżniczka czardasza*" ostała się. Niosąc chwałę Kàlmànowi i obu librecistom.

Do Polski przywiózł „*Księżniczkę czardasza*",jeszcze podczas wojny, dyrektor warszawskiej operetki czyli Teatru „Nowości", Ludwik Śliwiński. Widział tę operetkę w Wiedniu i postanowił ją zaprezentować u nas, przyjmując – jako reżyser – nieco inną od wiedeńskiej koncepcję poszczególnych ról, dostosowując ich charakter do możliwości i walorów zespołu warszawskiego. „Wszystkie role – wspominał Ludwik Sempoliński – nawet epizody, były bogatym tworzywem dla utalentowanych wykonawców. Dzięki temu duża część publiczności nie tylko przychodziła kilkakrotnie na ten spektakl, ale byli i tacy jego wielbiciele, którzy wpadali na niektóre ulubione przez siebie sceny czy akty. Znałem pewne małżeństwo, które miodowy miesiąc rozpoczęło od spędzenia wieczoru na „*Czardaszce*" i wyszło tak oczarowane, że postanowiło pierwszej córce dać imię bohaterki „*Sylwa*". A pamiętajmy, że utwór ten trafił do Polski w półtora roku po wiedeńskiej prapremierze i był pokazany w Warszawie po raz pierwszy 4 kwietnia 1917 roku, a więc jeszcze w ogniu wojny światowej.

Dzięki mistrzowi Sempolińskiemu i jego memuarom przetrwało świadectwo tamtych dni wraz z opisem pierwszej polskiej realizacji „*Księżniczki czardasza*". Pisał on m.in.: „Uważam, że cztery kreacje upamiętniły się i przeszły do historii operetki warszawskiej. Przede wszystkim główna bohaterka w wykonaniu Olgi Orleńskiej. Otóż tą rolą, jak zgodnie twierdziła cała prasa, uplasowała się w czołówce primadonn operetkowych. (...) Widziałem Orleńską, a nawet miałem szczęście partnerować jej w roli Boniego, oczywiście dużo później, i byłem nią zachwycony". Natomiast w drugiej czołowej roli Boniego obsadził Śliwiński słynnego już wówczas Józefa Redo". „Poprowadził go po linii elegancji, wytworności, jakiegoś uroczego *bon viveura* – wspominał Sempoliński – nie ujmując nic z taneczności temperamentu i humoru. Redo dodał od siebie pewien uroczy, komiczny wdzięk szaławiły, któremu ze względu na wrodzony urok wszystko się wybacza. Ten bawidamek, przelatujący przez życie jak motylek, w interpretacji Redo przeobraził się ze zwykłego wygłupa operetkowego w postać wziętą z życia."

O popularności „*Czardaszki*" już po pierwszej „wojennej premierze" z 1917 – może świadczyć fakt, że tylko w samej Warszawie, w okresie międzywojennym doczekała się aż ośmiu nowych inscenizacji, prawie w ogóle nie schodząc z afisza. Podobnie zresztą jest i obecnie, kiedy to tylko do połowy lat pięćdziesiątych w czambuł potępiano wszystko co operetkowe, bo ponoć trąciło zgniłym kapitalizmem, ale po 1956 roku zaczęto z powrotem otwierać teatry operetkowe, do dziś odwiedzane przez „*Księżniczkę czardasza*". Czego najlepszym dowodem nowa gdyńska inscenizacja...

Wacław Panek

Fritzdieter
GERHARDS
o sobie:

Urodziłem się w Wuppertal, w Westfalii, tam też ukończyłem gimnazjum humanistyczne. Studiowałem teatrologię, historię sztuki i filozofię na uniwersytetach we Frankfurcie nad Menem, w Monachium i Wiedniu. Moi rodzice woleliby, abym wybrał sobie bardziej „konkretny", „mieszczański" zawód.
Już w czasie studiów pobierałem lekcje gry aktorskiej i szybko zostałem asystentem reżysera. Początkowo angażowano mnie jako aktora. Po czterech latach pracy w teatrze powierzono mi pierwszą samodzielną inscenizację. Od tego czasu starałem się pogodzić oba zawody. Wkrótce zostałem również zastępcą dyrektora teatru. W 1975 roku zostałem asystentem do spraw artystycznych dyrektora Opery w Kolonii. W sumie pracowałem w 25 teatrach Niemiec, Austrii i Szwajcarii. Od 1976 roku reżyseruję również gościnnie za granicą – w Portugalii, Hiszpanii, Włoszech, Szwajcarii. Obok przeszło osiemdziesięciu przedstawień teatralnych, reżyserowałem również filmy i nagrywałem słuchowiska radiowe.
W Polsce pracuję po raz pierwszy i jest to dla mnie jszcze jedno ciekawe doświadczenie.
– Jaki charakter miały pańskie role aktorskie?
– Typowo komediowy. Grywałem komiczne role wbrew teorii, że komicy są ludźmi bardzo serio. Ja przecież nie jestem poważny z natury. Wybierałem najczęściej klasyczny repertuar komediowy. Choćby „Jak wam się podoba" Szekspira i wiele innych.
– Czy definitywnie zrezygnował Pan z kariery aktorskiej?
– Pięć lat temu. Mam za dużo pracy jako reżyser – realizuję około sześciu przedstawień w roku. To bardzo mnie absorbuje.
– Jakie gatunki teatralne są panu najbliższe?
– Opera i musical. W moim teatrze w Oberhausen, w Zagłębiu Ruhry, gdzie od 1978 roku jestem dyrektorem naczelnym i artystycznym, realizuje się w ciągu sezonu cztery opery, trzy operetki, jeden balet i dwa musicale.
– Dlaczego właśnie „Księżniczka czardasza", klasyczna operetka, jest właśnie tą pozycją, którą zdecydował się pan reżyserować na scenie gdyńskiego Teatru Muzycznego?
– W Polsce byłem już kilkakrotnie, ale nigdy tu jeszcze nie pracowałem. Jestem „zbieraczem" nowych doświadczeń, interesują mnie ludzie, zjawiska kulturowe. Obserwuję tu system, styl pracy polskiego zespołu, jego profesjonalizm. Sztuka, której realizacji się podjąłem, musiała być muzyczna – ze względu na barierę językową. „Księżniczka czardasza" jest operetką klasyczną, znaną, co pozwoli ograniczyć problemy interpretacyjne. Na razie, a jesteśmy w pierwszych fazach prób – praca idzie lepiej, niż się spodziewałem. Rozmawiamy w różnych językach, ale się nawzajem „wyczuwamy". „Księżniczka" leży na pograniczu operetki i musicalu. Temat libretta traktuje o zdarzeniu dwóch światów – arystokracji i Varieté, jest bardzo typowy dla operetki, ale muzyka – to przecież hity! Operetce potrzeba nowego spojrzenia, nowego stylu interpretacji. Najważniejsze jednak, by była lekka i niepoważna...

rozmawiała *Dorota Górska*

KSIĘŻNICZKA CZARDASZA

(Csárdásfürstin)

reżyseria
Fritzdieter GERHARDS
opracowanie muzyczne
Zbigniew BRUNA
współpraca muzyczna
Wiesław SUCHOPLES
scenografia
Zofia de INES LEWCZUK
choreografia
Jerzy SIDOROWICZ
przygotowanie zespołu wokalnego
Benedykt RADUŁA
przygotowanie wokalne solistów
Joanna INGERSLEBEN
Margarita GULKOWSKA
Michał KALETA
asystenci reżysera
Maciej DUNAL
Józef MUSZYŃSKI
asystentki scenografa
Renata GODLEWSKA
Alicja GORBACZ
asystent choreografa
Kazimierz WRZOSEK

OBSADA

Edwin – Maciej DUNAL
Boni – Daniel SAULSKI,
– Jan DOROSZKO
Sylwa – Anna FRYZA-BAJOR,
– Mariola SZYMASZEK (gościnnie),
– Mirosława TUKALSKA (gościnnie)
Stasi – Grażyna DREJSKA,
– Bożena SAULSKA
Feri – Krzysztof ARSENOWICZ
Księżna – Urszula POLANOWSKA
Książę – Kuba ZAKLUKIEWICZ
Kiss – Józef KORZENIOWSKI
Rohnsdorf – Krzysztof STASIEROWSKI
Ambasador – Jan WODZYŃSKI
Juliska – Lucyna DRYWA
Miksa – Tomasz FOGIEL
Vihai – Józef WARECKI
Endrey – Krzysztof OKOŃ
Arystokrata – Andrzej ŚLEDŹ
Kelnerzy – Krzysztof KOLBA
– Paweł LIPNICKI (adept)
– Dariusz MAJEWSKI (adept)
Pianista – Michał KALETA
Fotograf – Radosław CIECHOLEWSKI (adept),
– Dariusz WÓJCIK (adept)
Pokojówka – Małgorzata KURMIN (adeptka)

Inspicjentka:
Anna SAPIEGO

Suflerka:
Halina BUBELLA

ZESPÓŁ WOKALNY:

Krystyna Akseńczuk, Beata Biwojno, Anna Chrobot, Grażyna Dunal (inspektor zespołu wokalnego), Anna Gębal, Kamila Górska, Dorota Kowalewska, Ewa Kuculis, Hanna Kuryło, Jolanta Litwin, Adriana Miętka, Joanna Petz, Małgorzata Pruszyńska, Alicja Szymankiewicz, Anna Szymańska, Elżbieta Tomczak, Brygida Turowska, Stanisława Urban, Zofia Wiaderek, Beata Witek-Doroszko, Ireneusz Bieliński, Zdzisław Dębowski (inspektor zespołu wokalnego), Wojciech Dylewski, Piotr Dyrlaga, Dariusz Gatniejewski, Grzegorz Jarczyk, Marek Kaczanowski, Jarosław Klik, Mirosław Kosecki, Jarosław Kwiecień, Tomasz Leszczyński, Tomasz Michalski, Krzysztof Mielańczuk, Józef Orzechowski, Cezary Poks, Jacek Poks, Bogdan Szczepański, Albin Wański, Jacek Wester, Włodzimierz Zach, Maciej Perszewski.

BALET:

Kierownik baletu – Kazimierz Wrzosek

soliści: Urszula Brogowska, Wiesława Elzanowska, Wanda Tillert, Andrzej Cendrowski
koryfeje: Helena Dębowska, Ewa Kaczmarek, Violetta Łosowska, Jacek Górczyński
zespół: Beata Błaszczyk, Elżbieta Cieplińska, Małgorzata Darowska, Joanna Kolo-Krywczyńska, Maria Milimen, Beata Robakowska, Czesława Świątkowska, Dorota Wieczorek, Janusz Darowski, Marek Pałucki, Karol Szymański, Michał Tymosiak, Tomasz Wojciechowski, Dariusz Raczycki, Jarosław Żółtowski

ORKIESTRA:

kierownik orkiestry – Wiesław Suchoples

I skrzypce: Małgorzata Stolarska – koncertmistrz, Krystyna Wojciechowska, Danuta Kuczyńska, Maria Staszczuk, Marek Kruszyński, Jerzy Słodkowski, Jan Grusznis; *II skrzypce:* Teresa Kasiewicz, Elżbieta Malinowska, Jerzy Czempa (inspektor orkiestry), Marian Staszak, Czesław Słabolepszy; *altówki:* Krystyna Geroń, Leszek Bolibok, Wiesława Przybysz, Felicja Pijanowska; *wiolonczele:* Janusz Swiłło – koncertmistrz, Marek Tabiś – koncertmistrz, Mirosław Czochór, Andrzej Dziergowski, Ewa Rajca, Dorota Janiszek; *kontrabasy:* Stanisław Zubel, Adam Mazur, Edward Zaborowski, Leszek Kaufmann, Janusz Mackiewicz; *flety:* Ewa Krawczuk, Alina Sobocińska, Małgorzata Socha, Jolanta Arasimowicz; *oboje:* Alicja Glinianowicz, Anna Orzechowska, Marian Peek; *klarnety:* Marek Schiller, Emil Kowalski, Katarzyna Butowska; *fagoty:* Włodzimierz Targański, Cezary Materek; *trąbki:* Włodzimierz Kubiński (inspektor orkiestry), Dorota Luckner, Zbigniew Klaczyński; Feliks Bizewski; *puzony:* Jan Suchecki, Lucjana Roman; *waltornie:* Krzysztof Czekaj, Aleksander Suchoples, Benedykt Talar, Ryszard Klaczyński; *perkusja:* Ryszard Dowiat, Ryszard Baka, Mirosława Śliwińska; *harfa:* Janina Honik-Straszewska; *gitara:* Jerzy Łabuć; *gitara basowa:* Adam Adamski; *fortepian:* Ryszard Łada

DUET

Boni: Jeśli mam być szczery,
wiedziemy drogi Feri
paskudnie nienormalny życia tryb...
Feri: Trudno, drogi Boni,
z nas przecież dwóch nicponi,
to w naszej sferze popularny typ.
razem: Nicpoń i hulaka,
co nie wyłazi z fraka,
to ma być, prawda, dobrych manier wzór...
Feri: Spać kładziemy się o świcie,
wytrąbiwszy wina moc,
Boni: Dzień spędzamy pracowicie,
odsypiając noc.
Poza tym – cóż – dziewczęta,
Feri: achillesowa pięta,
Boni: dziewczęta, których się za nami
nieskończony pęta ciągle sznur...
razem: Artystki, artystki, artystki z Variété
nie biorą miłości zbyt tragicznie...
Dlatego, kolego, tak uwielbiamy je,
dlatego nas ciągną tak magnetycznie.
Artystki, artystki, artystki z Variété
z nich żadna w wierności długo nie schnie
dlatego też co pewien czas,
ma prawo zmienić każdy z nas
w programie swoim przedmiot czułych westchnień...

Zofia
de INES LEWCZUK

Ukończyła architekturę na Politechnice Krakowskiej i podyplomowe Studium Scenografii (ASP Kraków). Była uczennicą Wojciecha Krakowskiego oraz Lidii i Jerzego Skarżyńskich.

Jest autorką 50 realizacji scenograficznych-teatralnych, telewizyjnych i filmowych. Współpracowała m.in. z Kazimierzem Braunem, Adamem Hanuszkiewiczem, Henrykiem Tomaszewskim i Jerzym Krasowskim. Każdy z nich to indywidualność, inny temperament reżyserski. Spotkania z nimi to dla niej za każdym razem nowe przeżycia, nowe doświadczenia, różne inspiracje, niepowtarzalna atmosfera pracy. Debiutowała w 1975 roku kostiumami do *„Białego małżeństwa"* Różewicza w reżyserii Kazimierza Brauna (Teatr Współczesny we Wrocławiu), potem zrobiła scenografię do *„Anny Livii"* Słomczyńskiego według Joyce'a. Jest to jej najukochańsza scenografia, gdzie wszystko co realistyczne umiejscowiła w nierealistycznym tle.

Pracowała też przy *„Operetce"* Gombrowicza i *„Balu manekinów"* Jasieńskiego. To tylko niektóre realizacje wrocławskie. W Warszawie przygotowywała scenografię do *„Męża i żony"* Fredry, *„Trenów"* Kochanowskiego (Teatr Narodowy), *„Fedry"* Racine'a (Teatr Mały), *„Świętoszka"* Moliera (Teatr Powszechny); w Jeleniej Górze do *„Protesilasa i Laodamii"* Wyspiańskiego (Teatr im. Norwida); w Krakowie do *„Hamleta"* Szekspira, *„Wujaszka Wani"* Czechowa i *„Policjantów"* Mrożka (Teatr im. Wyspiańskiego); w Białymstoku do *„Odprawy posłów greckich"* Kochanowskiego; w Opolu do *„Snów Sindbada Żeglarza"* według Leśmiana. I wreszcie dla Wrocławskiego Teatru Pantomimy m.in. do *„Rycerzy króla Artura"* i *„Syna marnotrawnego"*.

Z Henrykiem Tomaszewskim dwukrotnie pracowała także za granicą. W Stadttheater Bad Godesberg wspólnie zrealizowali *„Cierpienia miłosne angielskiej kotki"* Serrau, a w Stadttheater Bonn *„Orfeusza i Eurydykę"* Glucka.

Fascynuje ją teatr ruchu, pozwalający na wypróbowanie swych sił w kostiumie o walorach czysto estetycznych.

Mówi się o niej, że jest „architektką" sceny, ale też doceniana jest właśnie jako mistrzyni kostiumu i kolorystycznej kompozycji. Pracując częściej nad repertuarem klasycznym niż współczesnym, rzadko miała okazję do zobrazowania swych zainteresowań stylem lat dwudziestych. I wreszcie propozycja współpracy przy *„Księżniczce czardasza"* umożliwia to. Zofia de Ines Lewczuk zrobiła do tego przedstawienia scenografię w stylu secesyjnym, który zawsze fascynował ją zmysłowością, tajemniczością, finezją, a przy swoistym wynaturzeniu i wykoślawieniu swą piękną formą.

Zofia de Ines Lewczuk jest detalistką. W *„Księżniczce czardasza"* musiała ubrać wiedeńskie society. Oboje z reżyserem zrezygnowali z węgierskich strojów, w których operetka ta była zazwyczaj wystawiana. Nie mając odpowiednich materiałów stworzyła fikcję odpowiadającą tamtym czasom. Nie zrezygnowała jednak z prawdziwego tworzywa. Wykorzystała ubiory z tak zwanego skupu staroci, choć tym razem nie był on zbyt owocny. Ale pokonała tę przeszkodę, choć, na przykład, by dziewczyny z baletu móc przedstawić jako ptaki, potrzebowała mnóstwa piór. Szperanie w zapomnianych zakamarkach pracowni, w których nieraz znajduje prawdziwe skarby – strzępy, skrawki pięknych materiałów: jedwabi, koronek, atlasów – to jej pasja. Wyczarowała z tego nowe zestawienia barw, faktur i fasonów. Powstały przemyślane o niezaprzeczalnych walorach estetycznych kostiumy ściśle powiązane z sylwetkami i osobowościami aktorów.

W czasie pracy nad scenografią do konkretnego przedstawienia Zofia de Ines Lewczuk wręcz adoruje reżysera. Nie narzuca swej wizji, chcąc wyrazić jego myśli w plastycznej formie. W swych scenograficznych propozycjach oddaje klimat spektaklu, dbając o spójność całości.

Krystyna Kuczyńska

Zbigniew BRUNA

Jest profesorem Akademii Muzycznej w Gdańsku i dyrygentem Państwowej Opery i Filharmonii Bałtyckiej. Często występuje z koncertami w kraju i za granicą. Ostatnio był w Finlandii, gdzie gościnnie prowadził „*Toscę*" Pucciniego i „*Rigoletto*" Vardiego.

Obecna premiera „*Księżniczki czardasza*" jest jego drugą premierą tej operetki w Teatrze Muzycznym w Gdyni. Poprzednio pracował nad nią w 1961 roku. I wtedy i teraz występuje na scenie młody zespół wykonawców, jednak warunki wystawienia są nieporównywalne, choćby liczebność zespołu wokalnego – wtedy nie przekraczała 15 osób, dziś jest ich blisko 50. W orkiestrze zostały już tylko 4 osoby pracujące wówczas przy tamtym przedstawieniu.

Kiedy po 25 latach Zbigniew Bruna powrócił do znanego sobie materiału muzycznego, opracował go już nieco inaczej. Muzyka „*Księżniczki czardasza*" to muzyka, która obrosła tradycją wielu wykonań. Bruna wiele z tej tradycji zachował, ale też pewne fragmenty muzyczne zmodyfikował, nadając im większe tempo i dynamikę. Muzyka tej węgierskiej operetki jest wiedeńsko-cygańsko-węgierska. To zróżnicowanie niesie ze sobą niemało problemów wykonawczych. Nie udało się, na przykład, orkiestrze zdobyć prawdziwych węgierskich cymbałów, które nadawałyby odpowiedniego kolorytu brzmieniu, a jednak to swoiste zabarwienie muzyczne trzeba było zachować.

Jerzy SIDOROWICZ

Jest absolwentem Państwowej Szkoły Baletowej w Gdańsku. Tańcząc potem w Operze i Filharmonii Bałtyckiej stworzył wiele charakterystycznych postaci m.in. Diabeł w „*Panu Twardowskim*", Dżoker w „*Grze w klasy*" czy Błazen w „*Jeziorze łabędzim*".

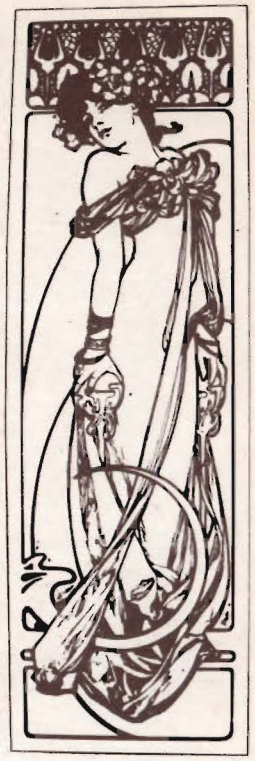
Wspaniale wspomina z tego okresu współpracę z profesor Janiną Jarzynówną, która nauczyła go świadomego wprowadzania określonych ruchów, by móc językiem baletowym wyrazić swoje myśli. Ta praca to było swoiste laboratorium ruchu i sposobu podawania treści za jego pośrednictwem.

Obecny sezon jest już 23 sezonem jego pracy artystycznej. Pierwsze kontakty z Teatrem Muzycznym w Gdyni Jerzy Sidorowicz nawiązał w 1977 roku; teatr mieścił się jeszcze wtedy w starym budynku przy ulicy Bema. Zaproponowano mu naukę tańca w Studio Wokalno-Aktorskim. Do tej pory prowadzi w nim zajęcia z tańca jazzowego. Uczy takich jego form, które są przydatne właśnie w teatrze muzycznym, a preferuje czyste formy – „jak jazz to jazz" – powiedział. Jerzy Sidorowicz jest choreografem. „*Księżniczka czardasza*" to nie pierwszy spektakl w Teatrze Muzycznym w Gdyni, do którego opracował choreografię. Wcześniej był to „*Rozkwit i upadek miasta Mahagonny*" Brechta i Weilla, ostatnio „*Czarna dziura czyli gwiezdne love story*" w reżyserii Jerzego Gruzy.

„*Księżniczka czardasza*" to temat o tyle trudny, że pracując nad nim łatwo popaść w manierę typową dla operetki. Forma muzyczna i teksty pozostały bez zmian, ale inscenizacja jest współczesna. Odchodząc do węgierskiego folkloru, aktorów ubrano w stylu lat 1911-20. A więc czardasz musiał być na tyle „złamany", by mieścił się w tej konwencji scenograficznej. Tu kostium narzucił pewien styl ruchu scenicznego. Zachowałem jednak charakter czardasza. Pozostał klimat epoki..."

Opr. *K.K.*

UROKI SECESJI



Secesja, styl dziwny, pełen sprzeczności, budzący zainteresowanie, choć trzeba przyznać, długo nie doceniany; styl przemysłu artystycznego, grafiki, druku, mebli, stroju, teatru i kabaretu. A dziś? Czy nie jest tak, że zmęczeni tempem współczesnego życia, panującym wokół chaosem, spoglądamy wstecz ku „la belle epoque", kiedy to życia używano w całej pełni wśród bogactwa i zabaw i gdy monarchowie i słynne aktorki były przedmiotem podziwu? I jeśli nawet rozkwit secesji przypada na lata fin de siecle'u, a nie na lata bezpośrednio poprzedzające I wojnę światową – to właśnie ten kierunek w sztuce kojarzy się nam z czasami bardziej może spokojnymi i szczęśliwszymi niż nasze. Ocenę tego faktu pozostawmy jednak historykom, bo secesja, jeśli ma swoich zwolenników to nie ze względu na czasy, w jakich „panowała", ale na walory estetyczne dzieł, jakie wtedy powstały. A i jej rola w procesie kształtowania się sztuki nowoczesnej też nie jest bez znaczenia.

Nazwa „secesja" wywodzi się z łacińskiego słowa „secessio", co oznacza „ustąpienie, oddzielenie się, odosobnienie". Twórcy tego kierunku, zazwyczaj ludzie młodzi, manifestowali właśnie konieczność zerwania ze sztuką akademicką, naśladownictwem stylów historycznych i eklektyzmem.

Znamienne, że sesesję nazywano stylem młodych, nową sztuką, stylem współczesnym, nowoczesnym (Jugendstil – Niemcy, Austria; L'Art Nouveau – Francja; The Modern Style – Anglia) i znamienne jest także to, że żaden styl nie rozprzestrzenił się równie szybko (aktywne ośrodki we wszystkich niemal krajach Europy) i nie wypracował swych zasad w tak krótkim czasie (historycy sztuki jako graniczne przyjmują lata 1880–1910, a nawet 1895–1905).

Hasłem nowego stylu był powrót do motywów zaczerpniętych z natury – skrzydła motyli, delikatne czułki owadów, skrzydła i długie, wygięte szyje ptaków, pióra pawie i strusie, łuski ryb, włosy, pajęcze sieci, dmuchawce, fale na wodzie – ale przede wszystkim do form roślinnych, do kwiatów o wygiętych pełnych żywiołowej witalności łodygach.

Podstawowym środkiem wyrazu secesji jest dynamiczna bardzo wyrazista kręta, falista linia oraz nowy ornament zaczerpnięty ze świata botaniki, występujący w układach symetrycznych i asymetrycznych, opozycyjnych i zgodnych, dynamicznych lub spokojnie pulsujących.

Giętka, płynna, swobodna jak pnącze rośliny linia wyznacza w malarstwie secesyjnym kontury postaci i przedmiotów, ogranicza płaskie plamy koloru (wpływy modnego wówczas japońskiego wielobarwnego drzeworytu) zazwyczaj jasnego z przewagą mlecznych opalizujących bieli i srebra. Malował w tym stylu Szwajcar Ferdynand Hodler, Norweg Edward Munch, Niemiec Max Klinger i Franz von Stuck, Czech Alfons Mucha oraz Austriak Gustaw Klimt, w Polsce artyści Młodej Polski – głównie Józef Mehoffer i Stanisław Wyspiański, którego styl malarski silnie związany jest z secesją i jako taki rozpoznawalny we wszystkim, co w zakresie plastyki ten wielki artysta podejmował (witraże!).

W scenografii wpływy secesji widać u Edwarda Craiga, Adolfa Appii, Aleksandra Benois i także u Stanisława Wyspiańskiego.

W architekturze wykorzystującej już żelbetową konstrukcję elementy budynków ożywione są dekoracją wzorowaną na kwiatach z środkowoeuropejskich łąk i ogrodów na wzór aplikacji stosowanych w hafciarstwie, przy czym wprowadza się także płynne linie elewacji i wnętrz, linie naśladujące smugi dymu. Za najznakomitszego architekta secesji uznaje się Antonio Gaudi, Hiszpana, twórcę kościoła La Sagráda Familia w Barcelonie.

Nie pomylę się, jeśli stwierdzę, że obok wszystkich pozytywów, jakie secesja wniosła do sztuki współczesnej, najważniejsze było zwrócenie przez nią uwagi na rzemiosło artystyczne i plakat – dziedziny tak wspaniale sprawdzające się w naszych czasach. Ogromnie przecież przyciąga ta różnorodność materiału,

w jakim można tworzyć. Artysta pracuje w szkle, cynie, białym metalu i brązie, w porcelanie i kamieniu.

Twórcy secesji czuli tętno współczesnego im życia. Ze swoją sztuką weszli do kamienic, mieszkań, kredensów... Czyż nie w imię użyteczności przeciwstawiali się akademizmowi?

W secesyjnych wytworach rzemiosła także obowiązuje płynna, kaligraficzna linia krzeseł, wężowo przeplatające się linie żeliwnych krat, asymetryczne, miękkie kontury ceramicznych i szklanych naczyń.

Jakże aktualne jest dziś jedno z przesłań secesji – artysta rzemieślnikiem, rzemieślnik artystą i owo słynne żądanie zapewnienia człowiekowi możności obcowania z pięknymi rzeczami – zwłaszcza niezbędnymi – co dzień. Jeśli do tego dodać zdobnictwo książki (artystą w tym był Wyspiański), które powodowało, że częstokroć dopiero związek tekstu z oprawą plastyczną czynił z wydania dzieło sztuki, czyż dziwić będzie widza, że przywraca się dziś pamięci ów urokliwy i niezwykły styl secesji?

Secesja nie omijała ulic, słupów ogłoszeniowych i murów domów. Jej twórcy chcieli zaistnieć w żywym organizmie miasta, w ruchu ulicy. Tak powstała sztuka plakatu, który od tej pory zaczęto traktować, podobnie jak inne dziedziny sztuki, jako powołanie artysty. Prawdziwą doskonałość w tym zakresie osiągnął Henri Toulouse-Lautrec, operujący w plakatach zamaszystym rysunkiem i wielkimi plamami czerni i czerwieni.

Artyści secesyjni stworzyli syntetyczny, lapidarny styl plakatu – skrót, symbol, wielkie płaszczyzny koloru, jednolite barwne plamy, mocne kontury – czyż nie są to cechy nowoczesnego plakatu, oglądanego krótko, pobieżnie, często z dużej odległości. Atakującego... i jednak zauważanego w mnogości ulicznych informacji.

Graficy użytkowi do dziś eksploatują charakterystyczne secesyjne krzywe linie.

Scenografia, plakat i opracowanie graficzne programu do gdyńskiej inscenizacji *„Księżniczki czardasza"* świadomie nawiązują do tej niezbyt jeszcze odległej epoki. Są ukłonem w kierunku secesji, która nadal zwodzi nas swym urokiem.

Krystyna Kuczyńska

ALFONS MUCHA to czeski artysta plastyk, czołowy przedstawiciel secesji europejskiej. Urodził się w 1860 roku na Morawach (jego babka ze strony matki była Polką). Ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Monachium, po czym kontynuował studia w Paryżu. Tam styka się z przedstawicielami międzynarodowej bohemy artystycznej. Będąc pod wpływem japońskiego drzeworytu, prerafaelitów angielskich i nabistów (ci ostatni dążyli do wyjścia poza obraz sztalugowy i objęcia wszystkich dyscyplin plastycznych: scenografii, typografiki, grafiki, plakatu, sztuk stosowanych, witrażu, rzeźby, malarstwa ściennego) wyrobił sobie indywidualny styl. Operował krzywymi liniami (inspirowanymi przez roślinne pędy) oraz gamą delikatnych bladych kolorów. Charakterystyczny jest też typ kobiecej postaci, który stworzył. Strzelista, o bujnych falistych, skręcających się spiralnie włosach.

W 1894 roku Mucha wykonał swój pierwszy plakat dla Sary Bernhardt i plakat ten uczynił go sławnym. W latach późniejszych Mucha wykonał wiele plakatow uwieczniających Sarę w jej wielkich scenicznych kreacjach. Artysta projektował także plakaty handlowe, wykonywał też ścienne malowidła, projektował witraże, ilustrował książki, czasopisma, kalendarze; wydał dwa albumy *Documents Decoratifs* i *Figures Decoratives* ze wzorami mebli, biżuterii, koronek, ornamentów – przyczyniły się one do rozpowszechnienia form secesyjnych.

W swojej ojczyźnie Mucha nie cieszył się szczególnym uznaniem. W Paryżu natomiast pamiętano o nim i jeszcze za jego życia w roku 1936 urządzono wielką wystawę jego dzieł w Musée du Jeu de Paume. Zmarł w 1939 roku.

wg: Mieczysław Wallis: *Secesja.*
Warszawa 1984. s. 92-98 opr. *K.K.*

TEATR MUZYCZNY W GDYNI

z-ca dyrektora
d/s organizacyjnych
Leszek DWORAKOWSKI

z-ca dyrektora
d/s administracyjno-technicznych
Marek KRASZEWSKI

PION TECHNICZNY TEATRU MUZYCZNEGO:

kierownik techniczny
Marek GROCHOWSKI

kierownik warsztatów
Janusz MIELCZAREK

kierownik sceny
Robert ZAJĄCZKOWSKI

kierownicy pracowni
Hanna DOLEWSKA, Krystyna JASIŃSKA,
Krystyna PAPROCKA, Mariusz CABAN, Sergiusz KISZYCKI,
Klemens KLEINA, Józef LEWAŃCZYK, Henryk OLBROMSKI,
Krzysztof PIOTROWSKI, Stefan SIKORA

kierownik sekcji akustycznej
Urszula PIERZ

kierownik sekcji oświetlenia
Roman SZULC

kierownik rekwizytorni
Zbigniew IWANIUK

mistrz sceny
Maciej KOPCZYŃSKI, Ryszard SOCHAL

starsza garderobiana
Ewa URBAŃSKA

Wydawca:
Dział Reklamy i Wydawnictw Teatru Muzycznego w Gdyni
Opracowanie graficzne – Sławomir KITOWSKI
Opracowanie redakcyjne – Dorota GÓRSKA, Krystyna KUCZYŃSKA
Opracowanie techniczne – Michał WIERZCHOWSKI
Foto – Grzegorz LEWANDOWSKI

ZGG – zam. 397 – 5000 egz. – L-2
Cena zł 97,–

TEATR MUZYCZNY W GDYNI
zaprasza do obejrzenia przedstawień:

„Skrzypek na dachu"
„Czarna dziura czyli gwiezdne love story"
„Huśtawka"
„Drugie wejście smoka czyli Franek Kimono story"
„Perichola"
„Straussiada"

W przygotowaniu:

„Niżyński"
„Książe Punko"
„My Fair Lady"
„Małpiak"

W sprawie zakupu biletów na przedstawienia naszego teatru prosimy porozumiewać się z Biurem Obsługi Widzów
tel. 21-78-16, 20-95-21 wew. 222