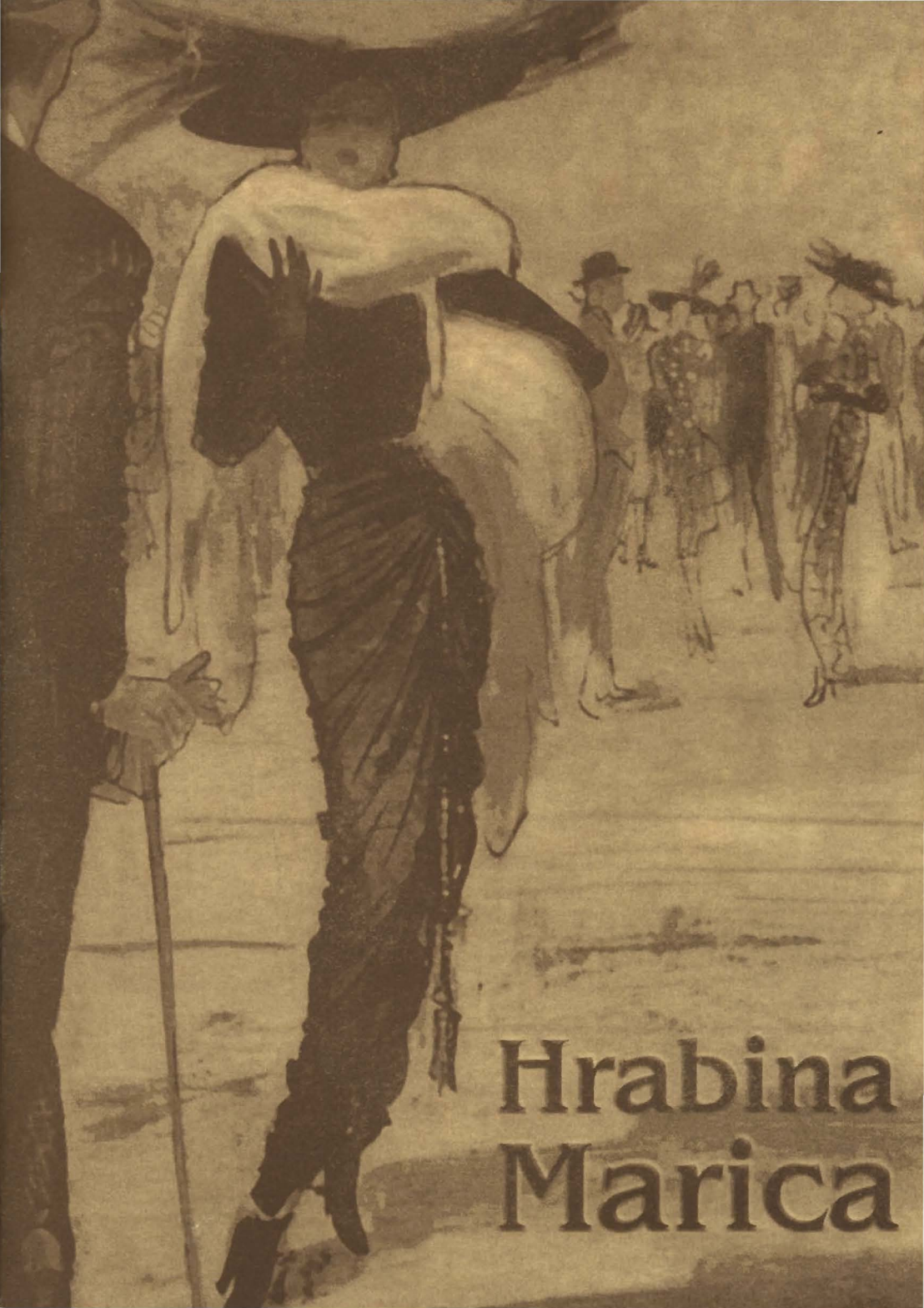


Hrabina Marica

TEATR MYZYCZNY W LUBLINIE

Dyrektor naczelny i artystyczny
ANDRZEJ CHMIELARCZYK

Zastępca dyrektora
ZENON PONIATOWSKI

Kierownik muzyczny
RYSZARD KOMOROWSKI

Kierownik chóru
EWA BARANOWSKA

Kierownik baletu
BEATA KAMIŃSKA

Kierownik literacki
ANNA NOWAK

Sezon teatralny
1999/2000

EMMERICH KÁLMÁN

HRABINA MARICA

(Gräfin Mariza)
operetka w II częściach

libretto: Juliusz Brammer i Alfred Grünwald

tłumaczenie: Agnieszka Feill, Artur Tur, Władysław Krzemiński

muzyka baletowa w I akcie: Ryszard Komorowski

Reżyseria
ARTUR HOFMAN

Kierownictwo muzyczne
LUCJAN JAWORSKI

Scenografia
JERZY RUDZKI

Choreografia
PRZEMYSŁAW ŚLIWA

Przygotowanie chóru
EWA BARANOWSKA

Premiera
8 KWIETNIA 2000 r.

„Ludziom wydaje się, że życie kompozytora operetkowego wygląda mniej więcej tak: Muzyk spotyka się z librecistami codziennie w kawiarni, wypijają moc kawy, wypalają duże ilości papierosów i cygar, opowiadają pieprzne anegdotki, śmieją się, dowcipkują, spierają się, dyskutują, a pewnego dnia operetka już gotowa. Niestety, sprawa przedstawia się zupełnie inaczej. Napisanie muzyki do operetki, to kilka tysięcy godzin ciężkiej pracy, godzin zwątpień, rozterek, męczącego szukania natchnienia"...

Emmerich Kálmán w liście do siostry

SMUTNY KSIĄŻĘ CZARDASZA

„W 1908 r. na operetkowym firmamencie pojawiła się nowa gwiazda - Emmerich Kálmán, najwybitniejszy obok Franciszka Lehara twórca tzw. nowej operetki - operetki p o s t k l a s y c z n e j."

Po śmierci, Suppego, Straussa i Millöckera a wraz z nimi zmierzchu klasycznej operetki wiedeńskiej - Lehar był pierwszym, który przywrócił jej świetność a jednocześnie wprowadził nowe rozwiązania muzyczne i konstrukcyjne o decydującym znaczeniu dla rozwoju tej formy. Jako pierwszy połączył śpiew z tańcem i ruchem scenicznym, co dzisiaj jest niemal żelazną zasadą musicalu, unowocześnił i rozbudował instrumentację, wprowadził nowych współczesnych mu bohaterów. Za sprawą nowych twórców Edmunda Eyslera, Leo Fall'a Oskara Straussa, operetka jako gatunek zaczęła przeżywać swój renesans. Wraz z „Wesołą wdówką" Lehera odbyło się w 1905 r. w Wiedniu - 15 premier nowych operetek, a w 1909 r. aż 36! Dyrektorzy teatrów prześcigali się w wynajdowaniu nowości.

W marcu 1908 r. rozeszła się po wiedeńskich kawiarniach „operetkowych" wieść o uroczej, nowej operetce węgierskiej *Tatarjaras* (Klęska Tatarów), która już od miesiąca grana była przy kompletach w Teatrze Komedii w Budapeszcie. Wilhelm Karczag, dyrektor Theater an der Wien, zawsze pilnie poszukujący nowych talentów, postanowił obejrzeć to słynne już, z teatralnej plotki, dzieło nikomu nieznanego kompozytora. Jako doradcę muzycznego zabrał ze sobą Leo Falla. Po spektaklu doszło do spotkania z 26-cio letnim kompozytorem. „Chcieli pozyskać tę operetkę (...) Leo Fall wychwalał muzykę słowami, których zazwyczaj żaden kompozytor wobec swego rywala nie używa" – wspominał po latach Kálmán.

22 stycznia 1909 r. „Tatarjaras"pod nowym tytułem *Manewry jesienne* zostały po raz pierwszy wystawione w Theater an der Wien i grane były 265 razy – Emmerich Kálmán stał się nową gwiazdą operetki wiedeńskiej.

„Smutny książę czardasza", jak go powszechnie nazywano urodził się 24 października 1882 r. w Siofok nad Balatonem, w bogatej kupieckiej rodzinie. Załamanie się gospodarczej koniunktury przywiodło ojca do bankructwa i rodzina Kálmánów przeniosła się do skromnego mieszkania w Budapeszcie. Piętnastoletni Irme, uczeń gimnazjum, chcąc zdobyć pieniądze na naukę gry na fortepianie, musiał w ciągu dnia udzielać korepetycji z łaciny i greki, nocą zaś adresować koperty dla jakiegoś domu handlowego – tysiąc sztuk za jedną koronę. Marzył o tym, by zostać pianistą-wirtuozem. „Gamy, ćwiczenia, inwencje Bacha, łatwiejsze utwory Chopina, sonaty Beethovena - i mój ideał, Robert Schumann. Całymi dniami przesiadywałem przy fortepianie... nagle poczułem ból ręki... czekałem przez pewien czas, na próżno żywiąc jeszcze nadzieję, gdyż każda kolejna próba przynosiła gorzkie rozczarowanie. Terapia

OBSADA

Hrabina Marica	– ELEONORA KRZESIŃSKA AGNIESZKA PIEKAROŚ-PADZIŃSKA KRYSTYNA SZYDŁOWSKA
Hrabia Tassilo Endroedy – Wittemburg	– JAROSŁAW CISOWSKI PAWEŁ STANISŁAW WRONA
Karol Stefan Liebenberg baron, przyjaciel Tassila	– BOLESŁAW HAMALUK
Książę Maurycy Populescu, pułkownik dragonów	– JERZY TUROWICZ
Baron Koloman Żupan	– MAREK GRABOWSKI
Liza, siostra Tassila	– AGATA MARCEWICZ-SZYMAŃSKA (gościnnie) MAŁGORZATA RAPA (artystka chóru)
Księżna Cudestein z Chlumec, ciotka Tassila	– IRENA CHODZIAKIEWICZ
Peniżek, kamerdyner księżnej	– WALDEMAR STARCZYŃSKI
Ilka, przyjaciółka Maricy	– BOGUSŁAWA MATYS BOŻENA SAULSKA
Czeko, stary sługa Maricy	– LECH CHODZIAKIEWICZ ANDRZEJ SIKORA
Mina, Cyganka	– ELEONORA KRZESIŃSKA AGNIESZKA PIEKAROŚ-PADZIŃSKA
Borko, Cygan	– MARIAN JOSICZ
Gospodarz	– JAN KRZYSIAK
Cyganka	– AGNIESZKA BOJANOWSKA
Janci, Cygan	– MARCIN WOŹNIAK (artysta chóru)

Dyrygenci

LUCJAN JAWORSKI

RYSZARD KOMOROWSKI

Asystent reżysera
BOLESŁAW HAMALUK

Asystent choreografa
BEATA KAMIŃSKA

Korepetytor baletu
TADEUSZ KRUKOWSKI

Korepetytorzy solistów: MARIA BINIĘDA, KATARZYNA KRZYKAŁA, GRZEGORZ SIEDLACZEK

Inspicjent: ANDRZEJ WNUK

Sufler: JADWIGA NOWISZEWSKA, ANNA WALCZAK

gorącym powietrzem, kąpiele, galwanizacje, wzmacniające preparaty; ale polepszenie nie przychodziło; tak skończyła się moja kariera pianisty – byłem ściągniętym z obłoków, bardzo poważnym i bardzo smutnym młodzieńcem."

I takim pozostał przez całe życie: ściągniętym z obłoków, poważnym i bardzo smutnym. Nawet w okresach największych triumfów nigdy nie widziano tego niewysokiego, krępego człowieka o miłych niebieskich oczach innym niż onieśmielonym i zatroskanym. „Uniesienia i swawolna beztroska były równie obce jego naturze, co brak manier i kultury. Ów dżentelmen czardaszowy, pogodny piewca „artystek z variété" oraz, „uroczych, słodkich dam w pięknym Wiedniu"- jak stwierdza jego biograf, Julius Bistron - nie spożytkowywał radośnie swoich sukcesów; był zrównoważonym, spokojnym obywatelem, zajętym pracą, z przyjemnością palił cygara, czytywał w kawiarni gazetę, utrzymywał ład w swych sprawach finansowych i spokojnie kroczył własną drogą."

To, że po fatalnym wypadku z ręką nie zrezygnował z muzyki i nie został – jak pragnął jego ojciec - adwokatem, ale zaczął studiować kompozycję i teorię muzyki zawdzięcza swoim przyjaciołom. Młodzi kompozytorzy Albert Szirmal i Wiktor Jakobi zmusili go do nauki w Budapesztańskiej Akademii Muzycznej, gdzie studiował w klasie Hansa Kosslera wraz z Bartokiem i Kodálym.

Tam napisał cykl pieśni, scherzo orkiestrowe „Saturnalia" (1904), poemat symfoniczny „Endre und Johanna", wodewil patriotyczny „Dziedzic Pereszleny" (1906).

Po ukończeniu Akademii objął posadę krytyka muzycznego i operowego w gazecie „Pesti Naplo". Za swoje kompozycje otrzymał w 1907 r. Nagrodę miasta Budapesztu.

Zafascynowany Leharem i jego bajeczną wręcz karierą postanowił sprawdzić się w operetce. Swoje pierwsze kabaretowe kuplety i piosenki pisał pod pseudonimem Koloman Imrey, aż wreszcie odważył się – *Manewry Jesienne* otworzyły przed nim drogę ku sławie o której tak marzył.

Kálmán przeniósł się do Wiednia i całkowicie poświęcił operetce. Ale jego kolejna praca *Der gute Kamerad* (1911) rozczarowała wszystkich „ów muzyczny utwór popularny" jak operetkę tę określiła krytyka zniknął z repertuaru po paru tygodniach „żadna muzyka nie mogłaby uratować ckliwego i tandetnego libretta".

To przykre doświadczenie uświadomiło Kálmánowi jak ważne jest znalezienie dobrego tekstu libretta. *Król skrzypków*, ze znakomitym tekstem Juliusza Wilhelma, zachwycił nawet najwybredniejszych krytyków, i chociaż nie był najpopularniejszym dziełem Kálmána „był najszlachetniejszym i najdoskonalszym" jak stwierdzono po latach „Wraz z *Królem skrzypków* powstała – po wiedeńskiej i berlińskiej – operetka węgierska".

Kálmán pisał teraz na ogół z powodzeniem 1-2 utwory rocznie, ale dopiero *Księżniczka czardasza* (1915) zapewniła mu miejsce – obok Lehara – w panteonie kompozytorów operetkowych XX wieku.

Oszałamiający sukces *Księżniczki czardasza* zaciążył niestety nad jej 36-cio letnim kompozytorem. „Ogarnął go paniczny lęk, że nigdy nie zdoła już stworzyć czegoś podobnego, a nawet – że utraci sławę, wskutek czego zaczął odtąd kopiować nieprzerwanie samego siebie. Libretta oceniał już tylko przez porównywanie ich z *Księżniczką czardasza*, postaci i sytuacje dopasowywał do zaczerpniętych z niej wzorów. Taki sam rodzaj numerów muzycznych, śpiewany przez takie same postacie, musiał się pojawiać w takich samych partiach każdego dzieła, często nawet w takiej samej szacie orkiestralnej.

A mimo to melodyczna inwencja Kálmána nadal jeszcze była tak silna, iż wariacje traktowano jak oryginał i przyjmowano z entuzjazmem"

W 1917 r. powstaje *Wieszczka Karnawału*, w 1920 r. *Dziewczę z Holandii*, w 1921 r. *Bajadera*. Po holenderskich i indyjskich wycieczkach muzycznych powrócił Kálmán do bliskich sobie Cyganów, Csikosów, węgierskich dziewcząt i gości „Tarinu".

28 lutego 1924 r. Wiedeń ujrzał **Hrabinę Maricę**. Libretto pióra, najsłynniejszego duetu autorów tekstów operetkowych, Brammera i Grünwalda (napisali razem 16 librett do najpopularniejszych operetek świata) – przedstawiało autentyczną historię. Młody Octave Fenillet (w *Maricy* występujący jako hrabia Tassilo), zubożały arystokrata, chcąc zapewnić siostrze stosowną do jej stanu edukację, zostaje administratorem majątku młodej, bogatej wdowy i na koniec, mimo wielu przeszkód żeni się z nią. Cygańskie rytmy, szalone czardasze i jak pisała ówczesna prasa „nutka erotyzmu krążąca w powietrzu" – wyniosły ponownie twórcę *Maricy* na dawne wyżyny. Chociaż dociekliwi krytycy dostrzegali w *Maricy* „szablon i kliszę *Czardaszki* mechaniczną tendencję do powtarzania się Kálmána w nadziei wygrania raz jeszcze największego losu" – publiczność zupełnie oszalała na punkcie nowej operetki „Graj, Cyganie!" i „Gdzie mieszka miłość? .." – śpiewał cały Wiedeń.

Nowy dyrektor Theatre an der Wien, Hubert Marischka zapewnił *Maricy* wspaniałą wystawę i znakomitą obsadę. Sukces nowej operetki Kálmána był jednocześnie wielkim sukcesem nowego dyrektora i odrodzeniem się po słabszych sezonach Theater an der Wien.

Hrabina Marica okazała się być ostatnim wielkim dziełem Kálmána. Powstała w 1926 r. *Księżna Cyrkówka*, tekstowo stanowiąca aż nazbyt wyraźną kopię *Studenta żebraka* Millöckera a muzycznie będąca wręcz fotografią *Maricy* – zdradzała pierwsze znamiona upadku, wyczerpania się twórczej inwencji kompozytora, które w *Księżnej Chicago* (1928) ujawniły się jeszcze wyraźniej.

Lehar potrafił odnaleźć swój późny styl – Kálmán zaś, usiłując na siłę mu dorównać, powielał tylko sprawdzone już wzory, jego muzyka zatraciła świeżość i atrakcyjność. *Fiołek z Montmartre* (1930) wyraźnie ukazał jałowość takich poczynań. Pokonany Książe Czardasza postanowił raz jeszcze powrócić do swoich węgierskich korzeni. Ale *Teufelsreiter* (1932)„z żarem puszty, węgierską krwią i szampańską kolacyjką" został uznany za starą grę i dé mode – pojawił się bowiem młody Paul Abraham z *Wiktorią i jej huzarem*.

Do 1938 r. Kálmán mieszkał w Wiedniu, gdzie wybudował sobie pałacyk i zamierzał pozostać do końca swych dni. Chociaż nowe operetki nie przyniosły mu upragnionej, jeszcze większej, sławy i pokonania Lehara, cieszył się powszechnym uznaniem i poważaniem, odbywał liczne tournées koncertowe a w 1934 r. otrzymał nawet francuską Legię Honorową.

Anschluss Austrii w 1938 r. zmusił go do wyjazdu, najpierw do Zurichu i Paryża w końcu do USA. W 1947 r. przyjął obywatelstwo amerykańskie. Podczas pobytu w Stanach napisał i wystawił tylko jedną operetkę *Marinkę* (1945) osnutą na tle tragicznego romansu arcyksięcia Rudolfa; operetka ta nie dotarła w ogóle do Europy.

W 1948 r. powrócił na stary kontynent i w 1951 r. osiadł na stałe w Paryżu. Tam zmarł dwa lata później, 30 października 1953 r. Ostatni utwór „Smutnego księcia" *Arizona Lady* wystawiono w Bernie już po jego śmierci w 1954 r. ale bez większego powodzenia.

Śledząc biografię tego wiecznie niezadowolonego z siebie, ogarniętego panicznym lękiem człowieka, aż trudno uwierzyć, że stworzył on najsłynniejsze operetkowe przeboje „Artystki, artystki, artystki z variété", „Choć na świecie dziewcząt mnóstwo", „Nie szukaj szczęścia za górami, za lasami", „Bo to jest miłość, ta głupia miłość", „O Bajadero, perło błękitnych mórz", „Gdzie mieszka miłość?", „Graj Cyganie! ..."nucą do dziś wszyscy, niejednokrotnie nie zdając sobie sprawy skąd znają tę melodię. Po prostu znają ...

A. N.

Cytowane fragmenty pochodzą z: Bernard Grun „Dzieje operetki" PWM 1974

MUROM NASZEGO TEATRU GROZIŁO ROZSADZENIE

„...Pierwszy to raz od dłuższego czasu murom naszego Teatru groziło rozsadzenie. Oby chwila ta była punktem zwrotnym w dziejach frekwencji w Teatrze ... Donosił 25.I.1925 r. „Głos Lubelski" w recenzji ze spektaklu **Hrabiny Maricy** wystawionej przez lubelski Teatr Miejski pod dyrekcją Józefa Grodnickiego 21 stycznia 1925 r. a więc już w rok po wiedeńskiej (28.II.1924) prapremierze i kilka miesięcy po premierze warszawskiej (16.X.1924).

Spektaklowi zapewniano niebywałą reklamę, kilka dni przed premierą prasa donosiła: „w środę ujrzy światło kinkietów sceny lubelskiej ostatnia nowość operetkowa„Hrabina Marica", muzyka mistrza tonów Em. Kálmána. Premiera ta będzie nie lada ucztą duchową dla naszych melomanów. Gdyż takie przygotowanie artystyczne, jakie „Marica" otrzymała, jak również bajeczna, pełna bogactwa i przepychu wystawa, składa się na całość godną teatrów stołecznych. Reżyserię prowadzi P. Józefowicz, orkiestra i część wokalna pod wytrawną batutą kapelmistrza W. Jaworskiego, który w tej operetce występuje również jako kompozytor 3-ch tańców, a to: „taniec antraktowy", odtańczony przed kurtyną i „Shymmy". Obydwa w wykonaniu corps de ballet, oraz „Les Chasseurs" w wykonaniu Pp. Wojłocznik i Bańkowskiego na tle chóru, który odśpiewa aktualny kuplet o „Pięknych Lubliniankach" ... Jedną z atrakcji będzie orkiestra cygańska, grająca na scenie „do ucha" pod batutą art. skrzypka Kalmanowicza... Wspaniałe kostiumy, najmodniejsze toalety mieniące się tysiącem barw w specjalnych efektach świetlnych, przecudna muzyka ..." („Głos Lub". Nr 19)

A w dniu premiery pisano: ... „Dziś zatem rozebrzmi Teatr cudnemi melodiami muzyki Kálmána w najnowszej operetce Kálmána „Hrabina Marica", która stanie się clou sezonu dzięki swej pierwszorzędnej obsadzie, wspaniałej przebogatej wystawie, efektownym tańcom, atrakcyjnej grze cyganów na scenie...". („Głos Lub." Nr 21)

Przeglądając recenzje z tego okresu należy stwierdzić, że *Marica* odniosła niebywały sukces. „Uważać „Maricę" za clou sezonu, byłoby może za wiele, stawiać ją na równi z dotychczas wystawionemi - za mało ... sądzę, że najlepiej zdając sobie z tego, iż wysunęła się ona na czoło dotychczasowego repertuaru operetkowego ... „Maricę" postawiłbym o tyle wyżej od szeregu operetek, że nie razi treścią banalną, bezwartościową ... Do uświetnienia premiery, przyczyniła się wyjątkowa głosowa dyspozycja wszystkich śpiewaków, którzy ponadto jako aktorzy in gremio stwarzali sylwetki bardzo charakterystyczne i ciekawe. Nawet chór, ta pięta Achillesa wszystkich i to nie tylko prowincjonalnych teatrów trzymał się dzielnie, mimo iż kazano mu odstąpić od wygodnego śpiewania jednogłosowo. Za śpiew sympatycznego gronka dzieci w pierwszym akcie, nadspodziewanie udany, należy się p. Jaworskiemu specjalne uznanie..."

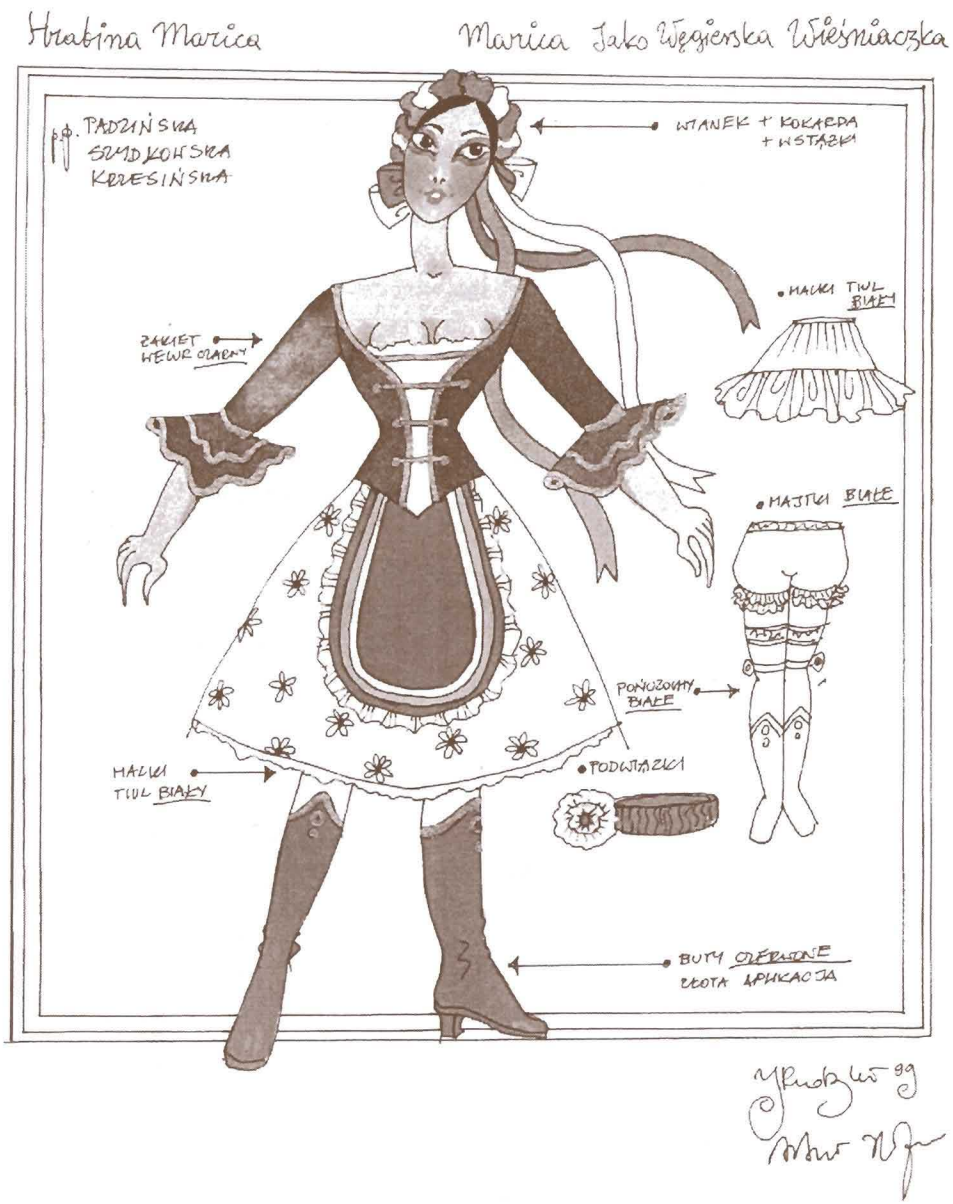
Nową wersję *Hrabiny Maricy*, tym razem w reżyserii Bolesława Horskiego, Teatr Miejski przedstawił już 10.XII.1926 r. Publiczność lubelska niezbyt chętnie popierała ambitny repertuar lansowany przez ówczesną dyrektorkę tej sceny, wielką tragiczkę - Stanisławę Wysocką. „Dziady", „Balladyna", „Elektra", „Sen nocy letniej", „Uriel Acosta", nie przyciągały tłumów. Dlatego na początku grudnia 1926 r. zorganizowano zespół operetkowy pod kierownictwem B. Horskiego „Nie myślałam, że będę dyrektorem operetki, ano widocznie wszystkiego trzeba w życiu zakosztować, śmieszy mnie to nawet" - pisała Wysocka w liście do Emila Zegadłowicza.

Po raz kolejny *Marica* pojawiła się w Lublinie dopiero po wojnie, na scenie Teatru Muzycznego im. Żołnierza Polskiego - 6.I. 1948 r. w reżyserii Edmunda Waydy. Wspaniałe kreacje stworzyli tu Wanda Pawlikowska (Marica) i Jerzy Golfert jako niezapomniany Tassilo.

Ostatni raz piękne arie Kálmána rozbrzmiewały w Lublinie blisko 30 lat temu -14.IX.1971 r. Państwowa Operetka pod dyr. Andrzeja Chmielarczyka wystawiła *Hrabinę Maricę* w reż. Beaty Artemskiej.
Z tamtej obsady zobaczymy dziś na scenie Bolesława Hamaluka i Mariana Josicza, którzy grali wówczas Tassila, Irenę Chodziakiewicz (Mina) i Jana Krzysiaka (Czeko).

Jako ciekawostkę należy wspomnieć spektakl *Maricy* wystawiony w Krakowie 8.VI.1926 r. w reż. Ludwika Sempolińskiego, jednocześnie odtwórcy roli Żupana. W roli Populescu wystąpił Maksymilian Chmielarczyk, późniejszy dyrektor Teatru Muzycznego i Miejskiego w Lublinie, ojciec obecnego dyrektora Chmielarczyka.

Aura Szymanowska (Marica) Marian Josicz (Tassilo)



STAWIAM NA ZDROWY ŚMIECH, RADOŚĆ I PIĘKNO.

Czy wystawianie klasycznej operetki w dobie musicalu ma jeszcze sens? Absolutnie tak! Powinno się wystawiać każdą formę teatralną ale przy użyciu nowoczesnych środków wyrazu. Operetki klasyczne wciąż mają swoich wielbicieli a formą tą można także zainteresować i młodzież, zależy to tylko od sposobu realizacji.

Warto przypominać operetki klasyczne chociażby z tego powodu, że ich podstawowym walorem jest **muzyka**. Muzyka, którą potrafimy sobie zupełnie nieświadomie zanucić, bez względu na to czy mamy 16, 30 czy 50 lat. Nawet nie będąc nigdy w teatrze muzycznym, znamy te kawałki. Są to melodie znakomicie wpadające w ucho. Tworzyli je świetni fachowcy. Dzisiaj mogliby być porównywani, jak najbardziej, do twórców współczesnej muzyki rozrywkowej, takiej z list przebojów MTV - ponieważ w owych czasach operetka, to było takie MTV. Wysublimowane formy muzyczne były dla znawców. Operetka była dla wszystkich. Kiedy czytamy wspomnienia różnych wielkich tego świata z lat ich młodości, to mówią o tym jak chodzili do operetki tak, jak dzisiaj chodzi się do kina czy na dyskotekę.

W przypadku „Hrabiny Maricy" mamy do czynienia z operetką postklasyczną, która była przecież w swoich czasach w stosunku do tzw. operetki klasycznej – „musicalem" w dzisiejszym rozumieniu tego słowa.

Musical to przede wszystkim ruch i taniec, dlatego staraliśmy się nadać temu przedstawieniu odpowiednie **tempo**. Staraliśmy się wybrać z posiadanego materiału najlepsze fragmenty do zaśpiewania solo i w ensemblu i wprowadzić jak najwięcej ruchu.

Dzisiaj nikt nie wytrzyma w teatrze 5 godzin żeby wysłuchiwać długich dialogów, niekończących się arii, refrenów i nachtanz'ów. Żyjemy już w XXI wieku, mamy cywilizację obrazkową. Widz ma więcej odniesień do telewizji niż do teatru. Nie porównuje spektakli ze spektaklami, tylko żywego aktora na scenie z tym, który porusza mu się w telewizyjnym pudełku. I to jest już takie podświadome myślenie – Dlaczego on tak powoli idzie? – Dlaczego? – bo musi przejść przez scenę i coś na tej scenie jeszcze załatwić. Nie możemy tu zrobić cięcia i pokazać naszego bohatera już w innej sytuacji.

ARTUR HOFMAN
reżyser

Ukończył Wydział Reżyserii warszawskiej Akademii Teatralnej w 1992 r. Pracował w tatrach Warszawy, Łodzi, Szczecina, Bydgoszczy, Gdyni realizując różnorodny repertuar od monodramów po duże inscenizacje.
Wyreżyserował sześć spektakli dla Teatru Telewizji. Od kilku lat na stałe współpracuje z telewizją publiczną i POLSATEM gdzie przygotowuje cykliczne programy jak np. „Macie co chcecie" czy „Sekrety rodzinne".

Myślę, że robiąc dzisiaj cokolwiek w teatrze musimy zwracać przede wszystkim uwagę na rytm spektaklu nastrój, emocje, logicznie prowadzić główny wątek intrygi ponieważ nie dysponujemy środkami telewizyjnego przekazu jak zbliżenie na brew, uśmiech czy zapalonego papierosa.

Jeżeli ktoś kupuje bilet do Teatru Muzycznego to wiadomo na co się decyduje, co chce zobaczyć. Nie możemy aranżować Kálmána na operę rokową, tylko po to aby przyciągnąć młodzież. Może i możemy - tylko po co?

Modne są dzisiaj spektakle oparte na piosenkach z lat 50-tych czy 60-tych. My staramy się przybliżyć to minione piękno ukazując tzw. słodkie lata dwudzieste i trzydzieste.

Jako, że w nastroju „Marica" nie trzyma się dokładnie czasu, w którym została stworzona, pozwoliliśmy sobie na pewne przesunięcie w epoce, jeśli chodzi o kostiumy. Bo to czym operetka powinna olśniewać, poza muzyką i ruchem, są właśnie kostiumy, światło, dekoracja. Staramy się ten dawny teatr pokazać nowoczesnymi środkami teatru. Pan Jerzy Rudzki zbudował scenografię w sposób jak najbardziej nowoczesny. Forma jej, materiały które zostały użyte, mogłyby być równie dobrze wykorzystane do stworzenia video-clipu. Meble które tu występują nie są meblami z konkretnej epoki, są meblami stworzonymi w wyobraźni scenografa, który daje nam piękne krzesło, piękny stół jako pewien pomysł artystyczny.

Jeśli chodzi o muzykę nie ma tu wielu cięć, są one tylko tam, gdzie było to konieczne aby nie było np. 15 niekończącego się refrenu czy powtórki. Wprowadziliśmy też muzyczne lub taneczne łączniki wszędzie tam, gdzie w tekście libretta raptem kończy się scena np. zakochanych i nagle pojawia się np. Żupan. Moim zadaniem jest bowiem szukanie powodów aby wszystko zdarzało się w sposób logiczny. Usunąłem z tekstu wszystkie te partie które nie posuwają akcji naprzód, a zawarte w nich poczucie humoru jest dosyć niskiego lotu. Chciałem zaś wydobyć wszystkie elementy komedii charakterów i komedii sytuacyjnej. Walorem tego libretta są bowiem znakomite sceny farsowe. Tak też prowadzę poszczególne postaci - ostro, farsowo. Nie ma tu żadnej taryfy ulgowej. Postać chociażby tytułowa nie może tylko pięknie wyglądać, pięknie stać i pięknie śpiewać. To nie jest teatr XIX wieczny gdzie diva zaśpiewała i wyszła. Jeśli sytuacja tylko na to pozwala uruchamiamy z choreografem wszystkich, którzy są w tej scenie.

Prawie wszyscy bohaterowie, poza głównymi amantami mają jakieś przywary. Ale i Marica nie jest od nich wolna i amant Tassilo jest bohaterem komediowym kiedy np. tłumaczy się przed Maricą ze swoich osiągnięć na rolniczej niwie. Nie bójmy się śmiać z samych siebie w życiu i na scenie.

Mamy w tym libretcie, napisanym przez wytrawnych speców gatunku, jakim był duet Brammer - Grünwald, jedną wspaniałą rzecz. Oto widzimy jak autorzy zabawili się formą operetki jako taką. Baron Koloman Żupan jest autoironią operetki, zabawą z formy, ponieważ jest postacią wyjętą z „Barona cygańskiego" J. Straussa. Postklasycy zakpili z klasyków. To tak, jakby twórcy amerykańscy robiąc np. „Gwiezdne wojny" wprowadzili tam postać Batmana.

Autorzy mieli duże poczucie humoru i pewnego dystansu do formy scenicznej jaką jest operetka. Poza tym występujące tu klasyczne dla operetki qui pro quo, że ktoś brany jest za kogoś innego, jest tu bardziej logiczne i prawdopodobne niż w innych operetkach, gdzie Dama wkłada maseczkę i nikt jej nie poznaje, nawet własny małżonek z dwudziestoletnim stażem.

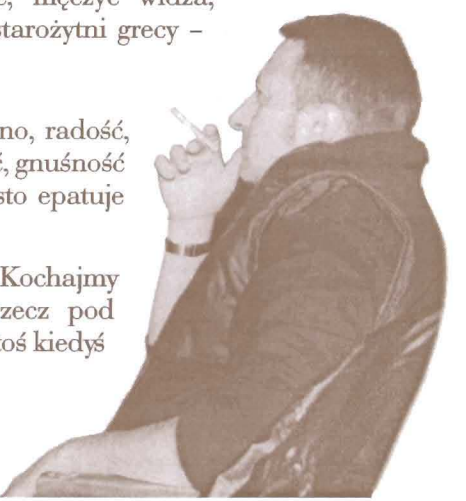
Myślę, że zmierzenie się z formą operetki jest bardzo dobrą szkołą dla każdego reżysera. Coraz częściej sądzę, że każdy młody reżyser powinien zaliczyć przynajmniej jedną operetkę, jeżeli oczywiście podchodzimy do zawodu reżysera jak do rzemiosła a nie do nawiedzonej twórczości. Jeżeli ktoś zaczyna pracę w teatrze od Dostojewskiego poprzez Kafkę itp., mając za nic dell'arte czy polską komedię klasyczną w stylu np. Fredry czy Zabłockiego - to ja nie mam zaufania do takiego człowieka. Im sztuka jest bardziej „filozoficzna", „głęboka" i „trudna" tym naprawdę łatwiej oszukać, bo skupiony facet siądzie w snopie światła i mówi, że go dusza boli. A Fredro czy np. operetka to prawdziwe wyzwanie. Reżyser naprawdę musi umieć narysować sytuację, wymyślić ją. Nie może Żupan siąść na stołku i powiedzieć o tym, że właśnie przyjechał - a bohater Dostojewskiego może i może tak przesiedzieć cały pierwszy akt i będzie to bardzo mądre. Jeżeli widz słyszy słowa - Bóg, Ojczyzna, dno moralne, itp., chociaż może go to totalnie nudzić, to odczuwa to jako coś wielkiego, uważa, że obcuje z czymś bardzo mądrym.

Nie mówię tego jako negacji Wielkiej Literatury, ale żeby na tym przykładzie ukazać pewien rodzaj hochsztaplerstwa z jakim często mamy do czynienia w teatrze. Naprawdę dużego wysiłku wymaga to, żeby w komedii dell'arte aktor naprawdę nas rozśmieszył czy, żeby sceny komediowe były naprawdę śmieszne a nie trywialne czy wulgarne. Przecież to wybitni reżyserzy mówili, że zrobienie dobrze komedii jest naprawdę sztuką.

Sztuka może zaciekawić, fascynować, męczyć widza, budząc w nim nawet lęki, ale – jak mówili starożytni grecy – **Sztuka powinna być pięknem.**

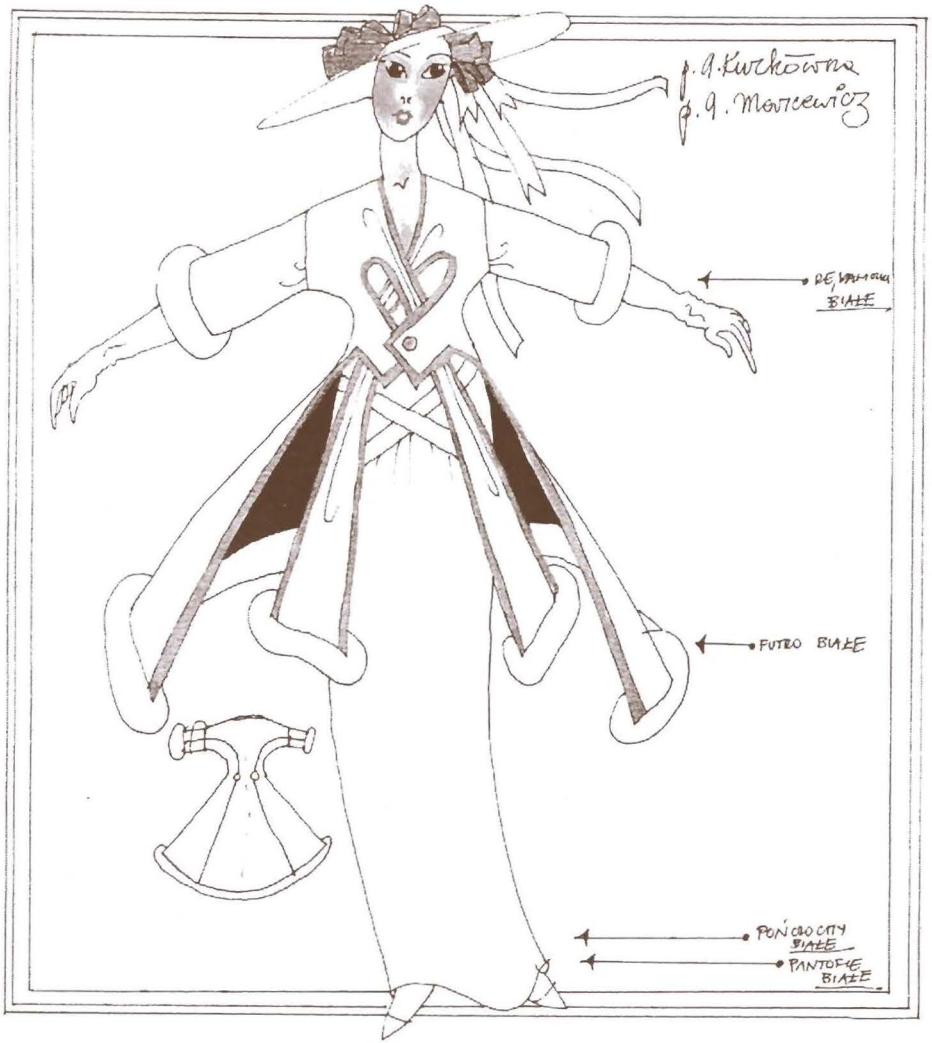
Piękno samo w sobie jest radosne. Piękno, radość, miłość - to jedna strona, a brzydota, zło, śmierć, gnuśność to ta druga strona, którą się nas bardzo często epatuje i wmawia się nam - że to jest właśnie to.

Ja stawiam na zdrowy śmiech, radość i piekno. Kochajmy zatem operetkę tę „najniedorzeczniejszą rzecz pod słońcem" jak pięknie o tej „słodkiej idiotce" ktoś kiedyś powiedział.



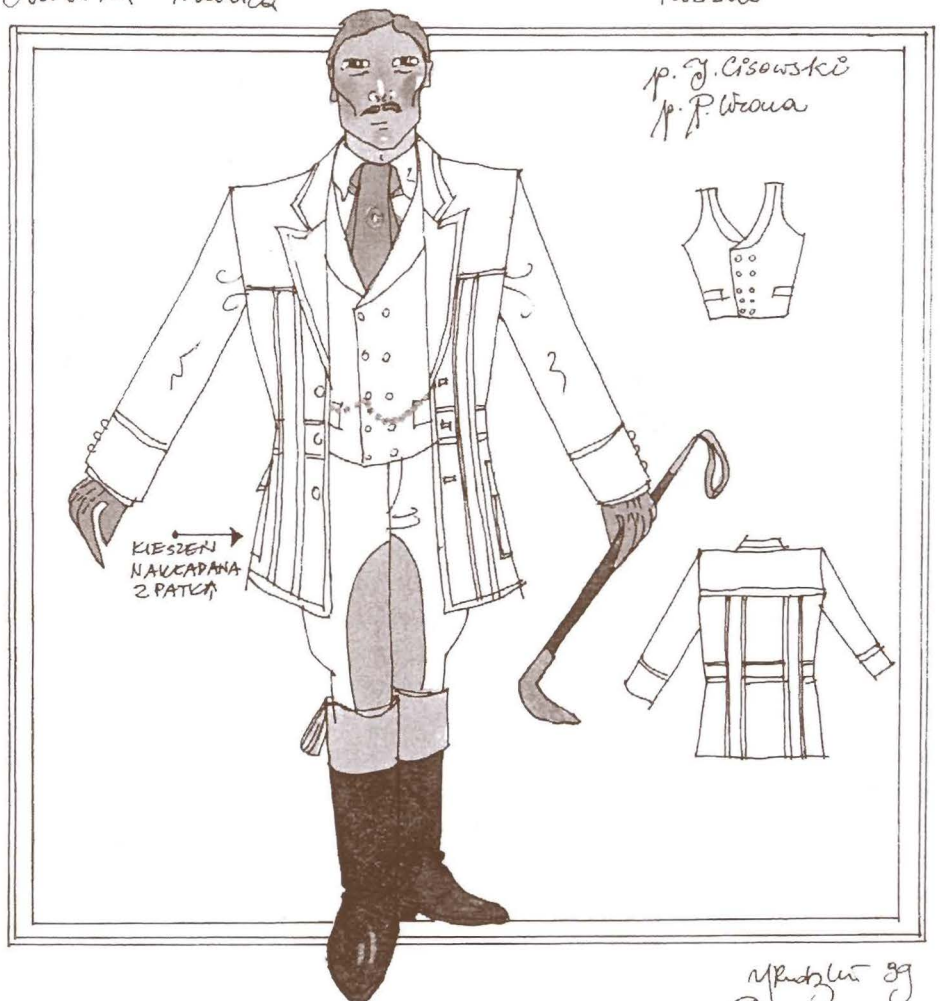
Hrabina Marica

Lisa



Hrabina Marica

Tassilo



MUZYKA TWORZONA JEST WSPÓLNIE

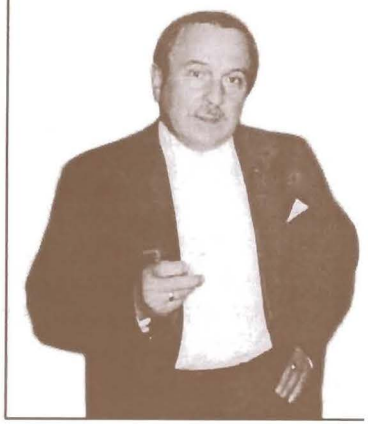
Moje spostrzeżenia dotyczące muzyki w widowisku muzycznym, a szczególnie w operetce klasycznej, na pewno są skażone wykonywaną przeze mnie profesją i wynikającą z niej wyczuloną wrażliwością na świat dźwięków oraz odpowiedzialnością za poziom muzyczny spektaklu.

W operetce klasycznej, musicalu i podobnych formach widowisk muzycznych muzyka jest elementem nadrzędnym, bowiem jest ona narzucona, określona w sposób ścisły i konkretny. Pozostałe elementy - interpretacja tekstu, charakterystyka postaci, sytuacje sceniczne, układy tańców, dekoracja itd. - są każdorazowo tworzone od nowa. Każda realizacja danego tytułu może być krańcowo różna, natomiast muzyka pozostaje ta sama. W teatrze dramatycznym i w filmie muzyka tworzona jest specjalnie dla potrzeb danego widowiska zgodnie z sugestiami reżysera i podobne jak pozostałe elementy spektaklu, w każdej realizacji może być zupełnie inna.

Muzyka, której obraz dźwiękowy zawarty jest w partyturze rozpisanej na głosy i instrumenty, niesie w sobie określony ładunek emocjonalny. Mówiąc ogólnie - są fragmenty smutne i wesołe, głośne i ciche, pobudzające i uspokajające. Melodia, harmonia, dynamika, instrumentacja, motoryka akompaniamentu i kontrapunktów narzucają określone tempo, nastrój i dramatyzm muzyczny. Możliwość ich modyfikacji jest ograniczona.

LUCJAN JAWORSKI
dyrygent

Absolwent PWSM w Krakowie, w klasie dyrygentury prof. Henryka Czyża oraz kursu mistrzowskiego u prof. K. Masura w Weimarze.
W lipcu 1995 Prezydent RP nadał mu tytuł prof. sztuk muzycznych. Pracuje na Wydz. Artystycznym UMCS jako nauczyciel akademicki oraz od 1972 na stanowisku dyrygenta Teatru Muzycznego.
Przygotował ponad 50 widowisk muzycznych. Współpracował gościnnie z Operą Bałtycką oraz z wieloma orkiestrami symfonicznymi polskimi i zagranicznymi.



Wynika to z tradycji wykonawczej, zgodności stylistycznej, możliwości technicznych wykonawców oraz dążenia do uzyskania naturalnego, „toku narracji" przebiegu muzyki. Przekroczenie pewnej granicy powoduje deformację, w wyniku której muzyka staje się nieprzekonywująca, sztuczna, a czasami wręcz karykaturalna, przede wszystkim niezgodna z intencją jej twórcy. Za wolne tempo, lub niwelowanie kontrastów sprawia wrażenie rozwlekania i nudy, zbyt szybkie - odczucie niepokoju i pośpiechu, utrudnia zrozumienie tekstu, ogranicza plastyczne ukazanie poszczególnych planów, lub wręcz uniemożliwia ich wykonanie. Dla niewtajemniczonych słuchaczy może to być zaskakujące - o tempie wykonania danego fragmentu często decyduje nie melodia wykonywana przez solistę, lecz motoryka akompaniamentu lub kontrapunktów zawarta w dalszych planach instrumentacji.

Muzyki nie można sprowadzać jedynie do śpiewu solistów, lub zespołów znajdujących się na scenie, ograniczając rolę orkiestry do dyskretnego, niezauważalnego podkładu. Muzyka tworzona jest wspólnie przez wszystkich wykonawców, a orkiestra ma szczególne znaczenie w ilustracji nastroju i dramatyzmu sytuacji scenicznych. Użycie większej lub mniejszej ilości instrumentów w rejestrach mocnych lub słabych tworzy określoną barwę, masę i siłę brzmienia, która pomaga soliście w uzyskaniu stosownej ekspresji, ale równocześnie sugeruje charakter i dynamikę jego śpiewu.

Na czym zatem polega praca dyrygenta i jego interpretacja muzyki? Przede wszystkim na właściwym odczytaniu partytury - której zapis jest tylko potencjalnym (wirtualnym) wizerunkiem muzyki nie określającym w sposób dokładny jej elementów - a następnie, poprzez próby i ćwiczenia ze wszystkimi wykonawcami, stworzenie obrazu dźwiękowego optymalnie zbliżonego do kształtu zamierzonego przez kompozytora. Poszczególne elementy muszą się wzajemnie uzupełniać, np. akompaniament nie może zagłuszać melodii, ale melodia musi być podporządkowana motoryce akompaniamentu. Napięcia zawarte w muzyce można zwiększyć lub zmniejszyć, np. nastrój smutku lub radości pogłębić lub spłycić itp. Ów idealny kształt wizji kompozytorskiej przez każdego dyrygenta może być odczytany nieco inaczej i to przede wszystkim decyduje o interpretacji i indywidualnych cechach, a niebagatelną rolę w końcowym obrazie muzycznym odgrywa także poziom muzyczny i możliwości techniczne wykonawców.

W operetkach klasycznych, o których historycy często piszą, że banalne libretto było pretekstem do zaprezentowania pięknych melodii, o wartości artystycznej utworu decyduje muzyka - jej tytuł firmowany jest nazwiskiem kompozytora, a nie twórcy libretta. Marzeniem każdego dyrygenta jest taka współpraca, w której reżyser stara się stworzyć sytuacje sceniczne umożliwiające muzyce zabrzmieć pełnią swych barw, a choreograf stosownym ruchem podkreśla jej piękno, nie rezygnując przy tym z widowiskowości całego przedstawienia. Uważam, że w teatrach muzycznych dopuszczalne są nawet pewne umowności i niekonsekwencje sytuacyjne, jeśli wymusza je konieczność optymalnego zaprezentowania walorów muzycznych, natomiast w teatrach dramatycznych powinno być odwrotnie.

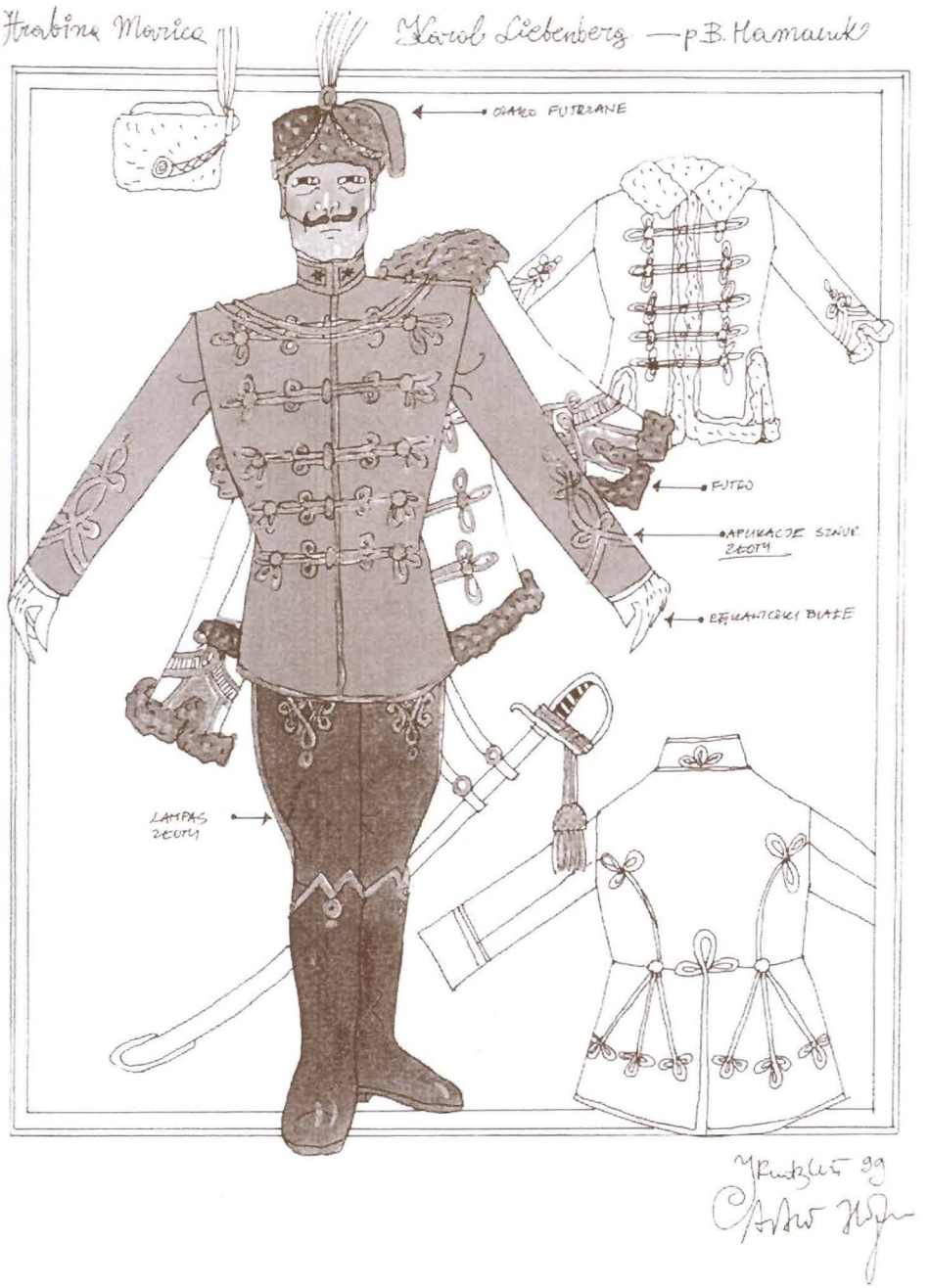
Współczesna realizacja widowiska muzycznego wymaga oczywiście pewnych skrótów, zmiany kolejności lub uzupełnień muzycznych, np. muzyki baletowej, na zmianę dekoracji lub na zakończenie sceny. Wszelkie modyfikacje nie mogą jednak odbywać się w sposób dyskredytujący wartość artystyczną utworu lub kunszt kompozytorski autora, np. skracanie fragmentów muzycznych na podstawie tekstu bez uwzględnienia formy i logiki przebiegu muzycznego. Większość reżyserów opiera swoje doświadczenia na pracy w teatrach dramatycznych.

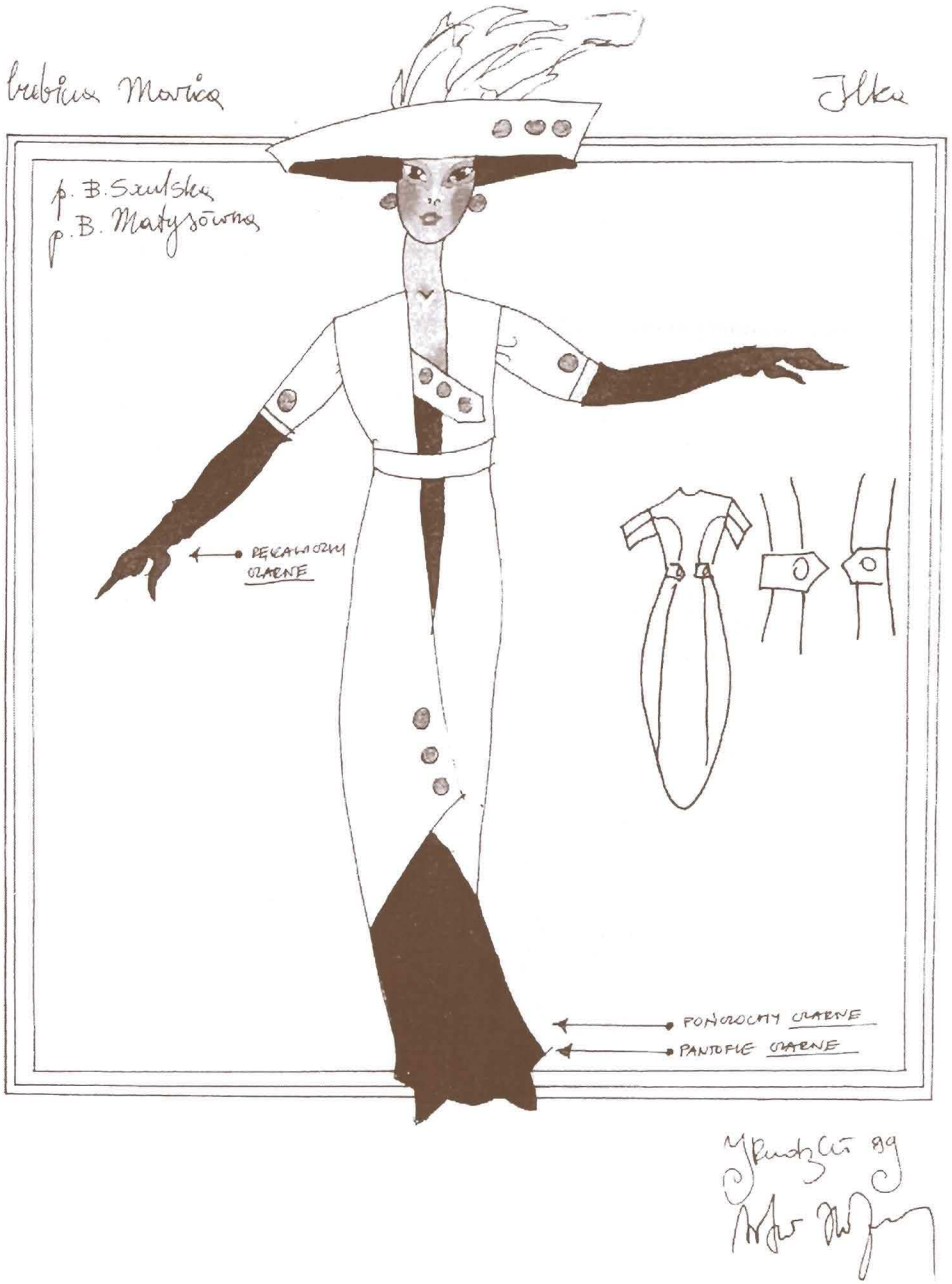
Automatycznie przenoszenie tej praktyki do teatru muzycznego powoduje, że zapominają kto jest autorem widowiska i co jest istotą jego wartości artystycznej. Bywa i tak, że muzyka przeszkadza reżyserowi w konstruowaniu akcji dramatycznej: ilustracje muzyczne wprowadzające nastrój przed lub po „akcji", wyrzuca (jakby „czysta" muzyka nie miała żadnych walorów emocjonalnych i estetycznych), podobnie czyni z występami do fragmentów wokalnych aby soliści na scenie nie czekali na rozpoczęcie śpiewu, a w ogóle większość pieśni, jako zatrzymujące rozwój akcji i nie zawsze muzycznie pasujące do jego „odkrywczej" interpretacji, najchętniej zredukowałby do 1 lub całkiem wyrzucił. I czytając notki o takim przedstawieniu można by się zastanawiać, czy słowo „reżyseria" nie należałoby zamienić słowem „profanacja" dzieła autora sztuki.

Bardzo istotne znaczenie ma też współpraca z choreografem. Dostosowanie układów baletowych do tempa i charakteru muzyki jest podstawą spójności tych elementów, bowiem taniec tworzony jest do muzyki, która już została napisana, która istnieje. Sytuacje odwrotne i próby dopasowania muzyki do układów baletowych, np. ustawianie znanego marsza Straussa w tempie polki lub walca w tempie oberka, prowadzą do nieporozumień. Uzupełnienie ruchem fragmentów śpiewanych może pomóc artystom w atrakcyjnym przekazaniu wartości artystycznych i wyrazowych muzyki. Ale może też zaszkodzić, np. nadmierna ilość obrotów, podejść, skoków lub niewygodne pozycje powodują, że wokalistom brakuje sił na śpiewanie, część głosu idzie w kulisy, a tekst staje się niezrozumiały. I choć dany fragment muzyczny może wyglądać interesująco, to jednak podstawowe jego walory zostały zatracone.

Przedstawione przykłady konfliktu muzyki z pozostałymi elementami spektaklu nie są zasadą, stąd też bywają realizacje lepsze i gorsze. Pisząc o nich chciałem przedstawić problemy z jakimi styka się dyrygent i co stanowi o poziomie muzycznym widowiska. zdaję sobie sprawę z tego, że teatr to nie filharmonia i konieczne są pewne kompromisy, a stworzenie dobrego widowiska wymaga prawidłowego wyrażenia wszystkich elementów i zrozumienia we współpracy jego twórców i wykonawców. Jednak przymiotnik „muzyczny" w nazwie teatru do czegoś zobowiązuje.

Czy w „Hrabinie Maricy" umiejętnie wyważyliśmy proporcje, czy udało się nam stworzyć spójne i barwne widowisko, ocenicie Państwo sami.





CHOREOGRAFII NIE POWINNO BYĆ WIDAĆ

PRZEMYSŁAW ŚLIWA
choreograf

Ukończył warszawską Szkołę Baletową. Utalentowanego tancerza zaangażował natychmiast Conrad Drzewiecki na solistę baletu Opery Poznańskiej. Następnie został I solistą Teatru Tańca. Zatańczył wszystkie najsłynniejsze partie z baletowego repertuaru.

Do historii baletu przeszedł jako najlepszy odtwórca **Mandaryna** i **Don Juana**. Jako choreograf zadebiutował w programach telewizyjnych. Potem przyszły rzeczy poważniejsze – **Aida** Verdiego i duże balety fabularne. W 1976 r. zdecydował się na odważniejszy krok – w pełni sławy czołowego tancerza Teatru Tańca opuścił Poznań i przeniósł się do Teatru Muzycznego w Gdyni na stanowisko I solisty i choreografa. Pełnił też funkcję kierownika baletu w Gdyni, Operze Bydgoskiej i Krakowskiej. Karierę tancerza zakończył w 1988 r., obchodząc jubileusz 25 lecia pracy artystycznej. Od tej pory zajmuje się już tylko choreografią i ruchem scenicznym. W 1994 r. założył Krakowską Fundację Baletową organizującą corocznie krakowskie Wiosny Baletowe z udziałem najwybitniejszych zespołów baletowych świata.

Choreografia w teatrze muzycznym różni się od choreografii baletowej. W balecie choreograf może puścić wodze swojej fantazji ruchowej i tancerz mając opanowany klasyczny zestaw figur i kroków wykonuje poszczególne zadania. Natomiast budując choreografię „na aktorze" trzeba wychodzić od jego predyspozycji fizycznych i technicznych.

Choreograf musi pomóc aktorowi w zbudowaniu postaci, podkreślić jej cechy i nadać pewną charakterystyczność. Bardzo często wychodząc właśnie od formy, charakterystycznych gestów aktor tworzy wiarygodną i prawdziwą postać. Moim zadaniem jest więc znalezienie dla każdej postaci wyróżniających, ją od innych, gestów, kroków.

Są to tzw. gesty „klucze", które przetworzone przez aktora stają się jego własnym, organicznym ruchem w kreowanej przez niego postaci, pomagają aktorowi w wyrażaniu jego emocji. Emocje są dla mnie podstawą dobrego aktorstwa i tańca. Piękno przekazywanych emocji jest dla mnie istotniejsze od piękna zewnętrznego kształtu. Istotne dla mnie jest to co siedzi w człowieku, a nie kolor szminki podkreślającej urodę. Nikt mi nie namaluje szminką na twarzy, że moje uczucie jest piękne – to trzeba zagrać, przekonać o tym siłą własnego wnętrza. Z natury jestem emocjonalistą. Byłem nim jako tancerz i pozostałem nim jako choreograf.

We współczesnym teatrze muzycznym nie powinno być podziału na balet - aktor. Na pewno wynika to z wpływu amerykańskiego musicalu, gdzie aktorzy i tancerze są bardzo

wszechstronni. W scenach zbiorowych widz nie powinien się orientować kto jest aktorem a kto tancerzem. Wszyscy powinni uczestniczyć od strony aktorskiej i ruchowej w budowaniu emocjonalności danej sceny.
Widowisko powinno być tak skonstruowane, żeby sceny baletowe nie były dziurami w akcji, tylko ją podbudowywały, przygotowując akcje stricte aktorskie.

Bardzo łatwo jest zadać aktorowi trudne choreograficzne kroki, z którymi tancerz poradzi sobie bez problemu, a aktor będzie się męczył, chociaż choreograficznie obrazek będzie bardzo ładny. Mówi się potocznie, że choreografię stawia się na tancerzu od strony nut – natomiast budując choreografię aktorowi lub śpiewakowi – wychodzimy ze słowa. Budujemy ruch na frazie słownej, na oddechu, żeby ruch nie był kontra oddechowi aktora. Solista nie powinien tańczyć, on powinien grać że tańczy. Ruch powinien podbudowywać jego śpiewanie, a nie przeszkadzać mu w śpiewie.

Wspaniały reżyser Stanisław Hebanowski, który mnie tancerza „uczył teatru" mawiał – choreografii w spektaklu nie powinno być widać. Musi być ona tak wtopiona w akcję sceniczną, że nie dostrzegamy momentu kiedy aktor zaczyna tańczyć. Musi być on tak emocjonalnie podprowadzony w scenie „mówionej" w przejściu do tańca, że w tym momencie po prostu musi zatańczyć. To musi być jeden ciąg a nie, gram grą - tańczę, tańczę a teraz gram. Ruch musi być jednolity.

Bardzo lubię ustawiać operetki klasyczne, chociaż coraz częściej słyszy się, że gatunek ten nie ma już przyszłości, że operetka się skończyła. Ale wszystko zależy od tego jak podejdziemy do danego nam materiału. Jeżeli odejdziemy od cukierkowatości operetkowych postaci, tylko zaczniemy doszukiwać się w nich człowieka, jeżeli będziemy budowali postaci na zasadzie wiarygodności w odniesieniu do współczesności – to otrzymamy prawdziwych ludzi. W końcu operetkowy Książe czy Hrabina są normalnymi ludźmi, urodzili się, tylko w pałacu ale przeżywają to, co przeżywamy my wszyscy – a więc sposób poruszania się, podawania tekstu, relacji między nimi - musi być normalny.

Bohaterów operetkowych trzeba u c z ł o w i e c z y ć zerwać z narosłą sztampą nie grać wyobrażenia pani Marysi o postaci baronowej tylko pokazać normalnego człowieka. Przyjęło się, że hrabina chodzi tak a tak, trzyma ręce tak, buzię siak, i wachluje się wachlarzem. Stąd powiedzenie – „gra jak w niedobrej operetce". Postaci nie zbudujemy na kroczkach, minkach i pięknej toalecie, ale na tym – czym dana postać żyje, co przeżywa.

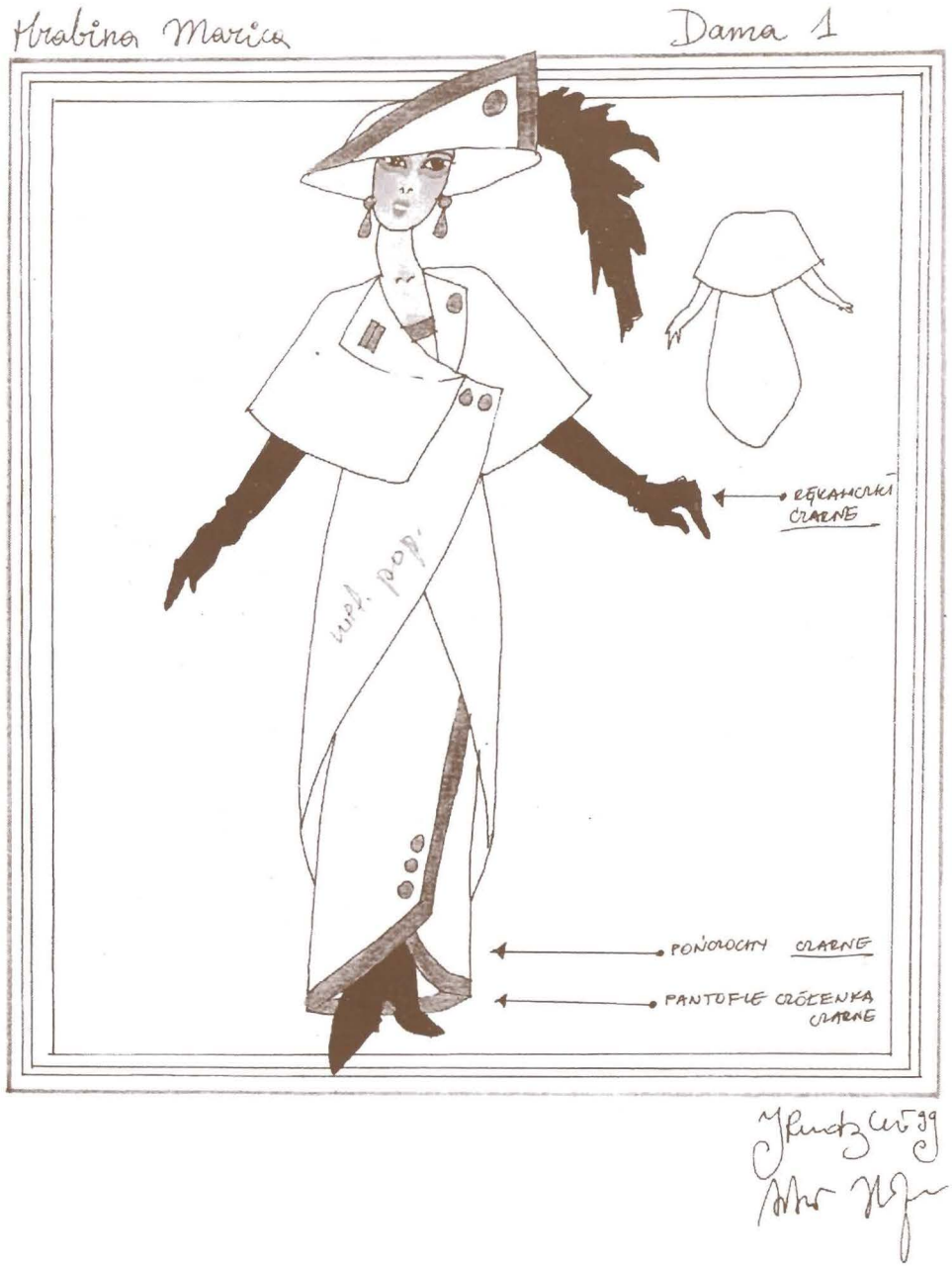
O czym są klasyczne operetki – o miłości, zazdrości, nienawiści, nieporozumieniach i z tym wszystkim spotykamy się przecież w naszym codziennym życiu. To emocje, które są w każdym z nas i dlatego należy je podać wiarygodnie, prawdziwie.

Dobry teatr polega na prawdzie. Jeżeli będziemy słyszeć ze sceny prawdę nie będzie nas raziła hrabiowska menażeria. Oglądałem w Londynie „Zemstę Nietoperza" i zobaczyłem prawdziwych współczesnych mi ludzi, którzy przecież mówili tekstem libretta ubrani w kostiumy z epoki – ale wszystko to było autentyczne i wiarygodne.

We współczesnym teatrze muzycznym należy zerwać z tzw. źle pojętą operetkowością czyli przesadą, pompatycznością, manierycznością i sztucznością – jeżeli to ściągniemy i uwiarygodnimy, otrzymamy prawdziwe, czyste ludzkie emocje, ubrane tylko w inny, historyczny kostium.

Należy także starać się uwspółcześnić stare libretta, nie chodzi mi tutaj o zmianę konstrukcji dramaturgicznej - tylko o rażące dzisiaj sztucznością pewne napuszone słowa i zwroty, które naprawdę przy niewielkim wysiłku można zmienić. Zależy to też od tego, **jak** się te słowa podaje – jeżeli powiemy coś prosto i normalnie to nawet pewne archaizmy nie będą nas razić.
Jeżeli aktor w teatrze muzycznym, mówi tak jak aktor dramatyczny bez tzw. operetkowej maniery i emfazy - bo on wie jak książę mówi „kocham cię" – i zaśpiewa też poważnie, to operetkowa sztuczność zniknie i odbiór będzie wiarygodny.

I jeszcze jedno, operetka klasyczna, to przede wszystkim piękna muzyka, której można słuchać zawsze. W każdym z nas tkwi przecież tęsknota za romantyzmem, – więc dlaczego mamy uciekać od bajek, marzeń o miłości, o której tak pięknie śpiewają operetkowi bohaterowie?



PANIE MAJĄ BYĆ PIĘKNE A PANOWIE ELEGANCCY

Załamywanie rąk nad operetką naprawdę nie ma sensu. Operetka istniała, istnieje i będzie istnieć - bo co to jest musical? To jest operetka, tylko inaczej się nazywa. Amerykanie przejęli formę operetki i nazwali ją musicalem.

I tu i tu mamy dialogi i śpiewane numery. Po prostu w pewnym momencie nastąpiła zmiana nazwy a sama muzyka zaczęła brzmieć bardziej współcześnie.

Czym się różni np. *Upiór w Operze* Webbera teraz, od *Hrabiny Maricy*? Ta sama forma muzyczna, quasi operowe arie - arie Krystyny pisane dla Sary Brightman, wtedy żony Webbera, która śpiewa koloraturą mniej więcej na poziomie Adeli z *Zemsty Nietoperza*. Jest to ta sama faktura muzyczna, orkiestracja plus parę dialogów.

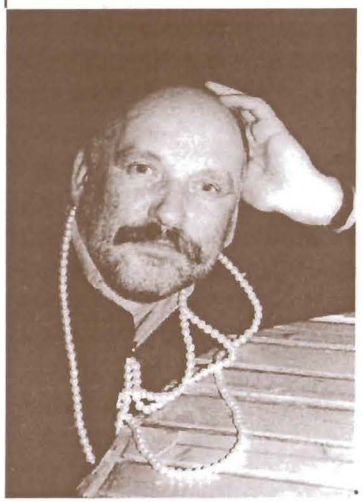
A słynne ostatnio u nas *Crazy For You* jest tak samo bajką, jak każda klasyczna operetka. Chodzi tylko o sposób realizacji o użycie nowoczesnych środków wyrazu, o to by ruch, taniec i śpiew zdominowały scenę. To już nie te czasy, że pani stoi i pięknie śpiewa a na scenie nic się nie dzieje.

Poza tym operetki, te najlepsze, powinno się tłumaczyć na nowo przynajmniej raz na 10 lat, np. cały Offenbach, który był pisany jako satyra polityczno-społeczno-obyczajowa na II Cesarstwo jest dzisiaj zawieszony w próżni. Tłumaczyli go i Gałczyński i Minkiewicz (kilkakrotnie *Życie Paryskie* i *Orfeusza*) i okazuje się, że najprawdziwsze w tej chwili jest libretto XIX wieczne, bo nim reżyser może się pobawić. Dowcipy obyczajowe są tam nadal aktualne, natomiast polityczne zwietrzały, nie mają już swojego klucza i trzeba coś z tym zrobić.

Scenograf ma w operetce olbrzymie pole do popisu. Może sobie poszaleć. Na zastaną treść nakłada własną formę. *Hrabina Marica* została napisana w 1923 r. ale rzecz dzieje się wcześniej.

JERZY RUDZKI
scenograf

Autor ponad 100 scenografii. Ukończył Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej. Pierwsza scenografia – „Dziady" w reż. T. Zygadły w Opolu. Ostatnia w Lublinie, do słynnej już na całym świecie, „Ferdydurke" Gombrowicza teatru „Provisorium" i „Kompanii Teatr". W Teatrze Muzycznym do bajki „O krasnoludkach i sierotce Marysi" w reż. A. Hofmana.



Nasza *Marica* to koniec Cesarstwa, secesja austro-wiedeńska, która jest bardziej czytelna w Polsce, niż francuska.
Nazwałabym ją płaczem Kálmána po niegdysiejszym Cesarstwie.

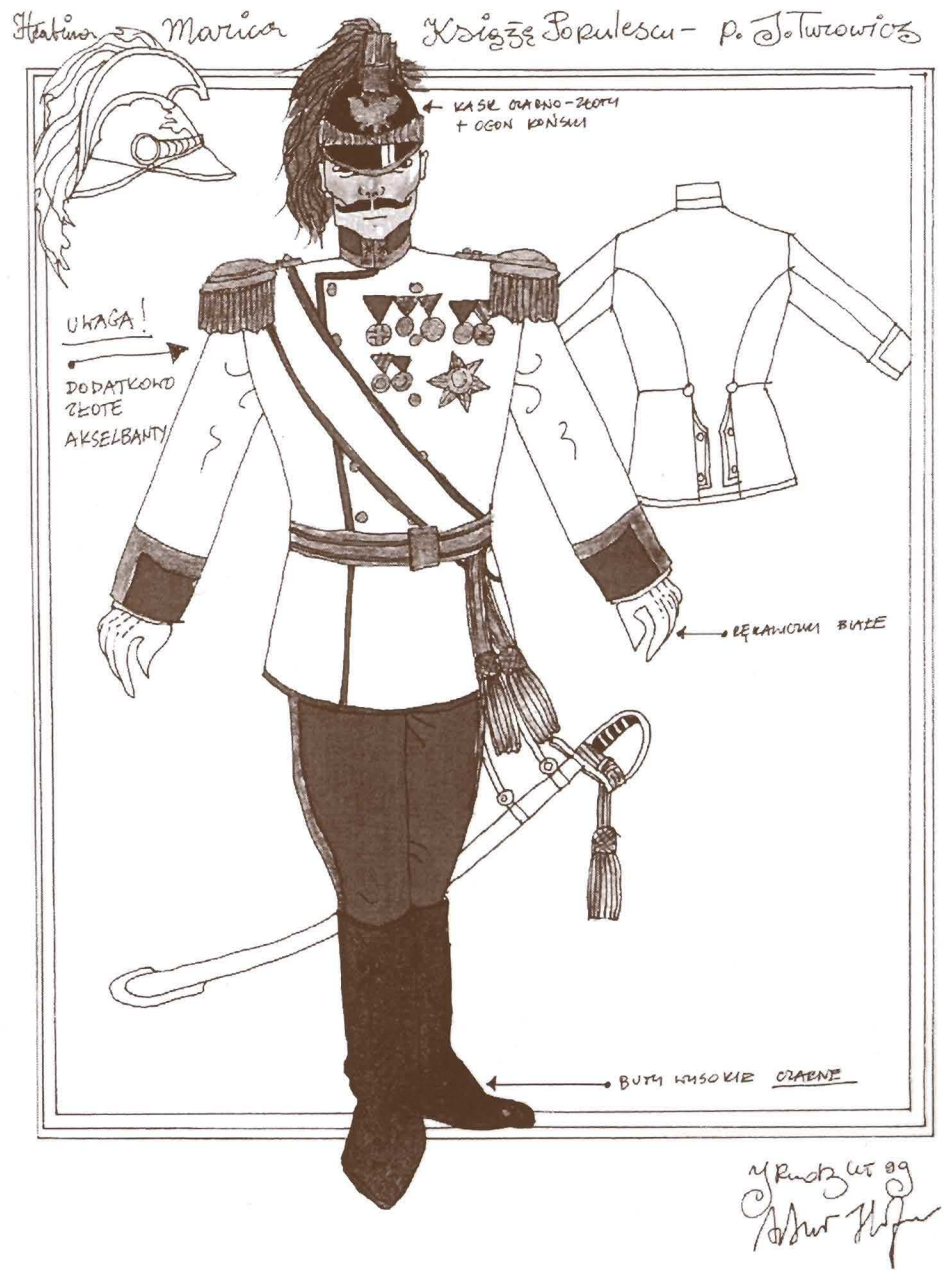
Na całe życie została mi uwaga, którą dał mi Dudek Dziewoński, z którym robiłem bardzo wiele fars i komedii w stylu Labiche'a; *Panie mają być piękne, panowie eleganccy, kanapa na środku ma stać tak, żeby przechodząc przez scenę artyści się o nią nie potykali, drzwi na przestrzał a kolory wybierzesz sobie sam.*
Oto cała tajemnica dobrej scenografii także i w operetce.

Ma być pięknie i bajkowo. Jeżeli Marica przebiera się za wieśniaczkę to jest przebrana za jedwabną pasterkę ze złotymi grabiami z wioski Marii Antoniny, Cyganki są jak z rokokowej opery a nie zespołu „Terno", Węgierki to nie przaśne dziewuchy ale są jak w tiulowych paczkach z *Jeziora Łabędziego*.
Jest to po prostu **ż a r t** na temat epoki, której już nie ma.

I jeszcze moje ukochane kapelusze. Oglądałem dużo starych zdjęć kostiumów np. Hanny Glawari, wspaniałe toalety, obłędne kapelusze, im bliżej współczesności z toaletami było gorzej. Stawały się coraz uboższe. Do 1914 r. kobieta z gołą głową nie wyszła na ulicę ani na scenę. Dama, musiała mieć kapelusz i rękawiczki, których się nie zdejmowało. Nawet niektóre potrawy jadało się w rękawiczkach. Istniały też rękawiczki, które specjalnie rozpinało się i podwijało do określonych dań.

Dlatego wszystkie moje damy są w kapeluszach. Sceny miłosne - też w kapeluszu. Tak! Dama jeśli już zdradzała męża nie zdejmowała kapelusza, rękawiczek ani pończoch (vidé savoir-vivre!).

Znakomity wiedeński rysownik tej epoki, arystokrata Franc von Bayros w cyklu rysunków w stylu Mai Berezowskiej pokazywał nagie damy w kapeluszach jak młyńskie koła **i to jest właśnie operetka**.



Chór

SOPRANY: Krystyna Ekielska, Elżbieta Grądziel-Zawada, Małgorzata Rapa, Halina Tes, Luiza Tabaczewska-Siegieda, Anna Wójcik, Monika Sokołowska

ALTY: Mariola Drozd, Małgorzata Iwanicka, Dorota Kozłowska, Irena Olbromska, Magdalena Rembielińska

TENORY: Bogumił Fruziński, Tomasz Głębocki, Piotr Preidl, Piotr Tymiński, Marcin Woźniak, Janusz Wlizło (inspektor chóru)

BASY: Lech Gliński, Stanisław Iwanicki, Adam Kołtyś, Piotr Pecio, Wojciech Rysiewicz,Wojciech Zasada

Balet

SOLIŚCI: Beata Kamińska, Barbara Markiewicz, Barbara Słowińska, Izabela Trojanowska-Gizzi

Roman Kamiński, Janusz Tes, Leszek Tes, Jarosław Żółtowski (inspektor baletu)

KORYFEJ Izabela Krupka

ZESPÓŁ: Elżbieta Skubisz, Monika Wadowska, Monika Waga

Orkiestra

SKRZYPCE: Anna Krzemińska – koncertmistrz Henryk Wyrzycki, Anna Irga, Beata Pysz, Krystyna Nowacka, Marta Pędzisz, Halina Łasko, Danuta Kołtyś, Anna Poliszuk, Danuta Makarska, Jerzy Zaprawa (stała współpraca),

ALTÓWKI: Stanisław Dziesiński (inspektor orkiestry), Krystyna Michalska

WIOLONCZELE: Ewa Sobiecka, Halina Furmanek, Magdalena Szustak,

KONTRABASY: Stanisław Błach, Leszek Kopyciński (stała współpraca)

FLETY: Alicja Mrówczyńska, Bożena Bielecka

OBOJE: Lucjan Patroń, Paweł Giszczak

KLARNETY: Adam Cegiełkowski, Zbigniew Zastawny (stała współpraca)

FAGOTY: Mirosław Korbut, Karolina Poniatowska, Piotr Dąbrowski (stała współpraca)

WALTORNIE: Henryk Król, Bogusław Kobiałka (stała współpraca)

TRĄBKI: Robert Mrówczyński, Stefan Krzyszczak, Stanisław Brzozowski

PUZON: Benedykt Jurkowski

PERKUSJA: Janusz Baca, Piotr Wróblewski

FORTEPIAN: Grzegorz Siedlaczek

Gdzie mieszka miłość,
w jakiej krainie?
Gdzie mieszka miłość,
zanim przeminie?
A przecież chciałoby się
szczęście kupić.
Szczęściem się, jak winem upić.
Życie tak krótko trwa!

TEATR MYZYCZNY W LUBLINIE

DYREKCJA:
ul. Marii Curie-Skłodowskiej 5,
20-029 Lublin
tel./fax (0-81) 53-276-13

SCENA:
Dom Kultury Kolejarza
ul. Kunickiego 35
tel. 53-237-70

KASY TEATRU:

przy ul. M. C. Skłodowskiej 5 – Teatr w budowie, I piętro.
czynna codziennie (oprócz sobót i niedziel) w godz. 8.00–15.00
tel. 53-225-21 oraz 0-605-397-435

przy ul. Kunickiego 35 – Dom Kultury Kolejarza, **tel. 53-296-65**
czynna codziennie (oprócz poniedziałków) w godz. 15.00–19.00,
oraz na 1 godzinę przed spektaklami porannymi

KOSTIUMY I DEKORACJE WYKONAŁY
PRACOWNIE TECHNICZNE TEATRU MUZYCZNEGO

Kierownicy Pracowni:

Krawieckiej damskiej – **KLEMENTYNA ROZTWOROWSKA-KOWALCZYK**
Krawieckiej męskiej – **TERESA POPIOŁEK**
Plastycznej – **IWONA ŁUSZCZYŃSKA**
Perukarskiej – **MONIKA PULIŃSKA**
Ślusarsko-stolarskiej – **KRZYSZTOF DUDA**
Elektroakustycznej – **MARCIN NOGAS**
Brygadier sceny – **MARIAN JANKOWSKI**

Pomocą przy realizacji spektaklu służą garderobiane i montażyści sceny

---

Redakcja i opracowanie programu
ANNA NOWAK

Skład i druk:
Lubelska Drukarnia ALF-GRAF, ul. Kościuszki 4

Projekt okładki – skład komputerowy
MICHAŁ BRZOZOWIEC

Teatr Muzyczny

w Lublinie

CENA 4,– zł

ze zbiorów

Zbigniewa Rymar