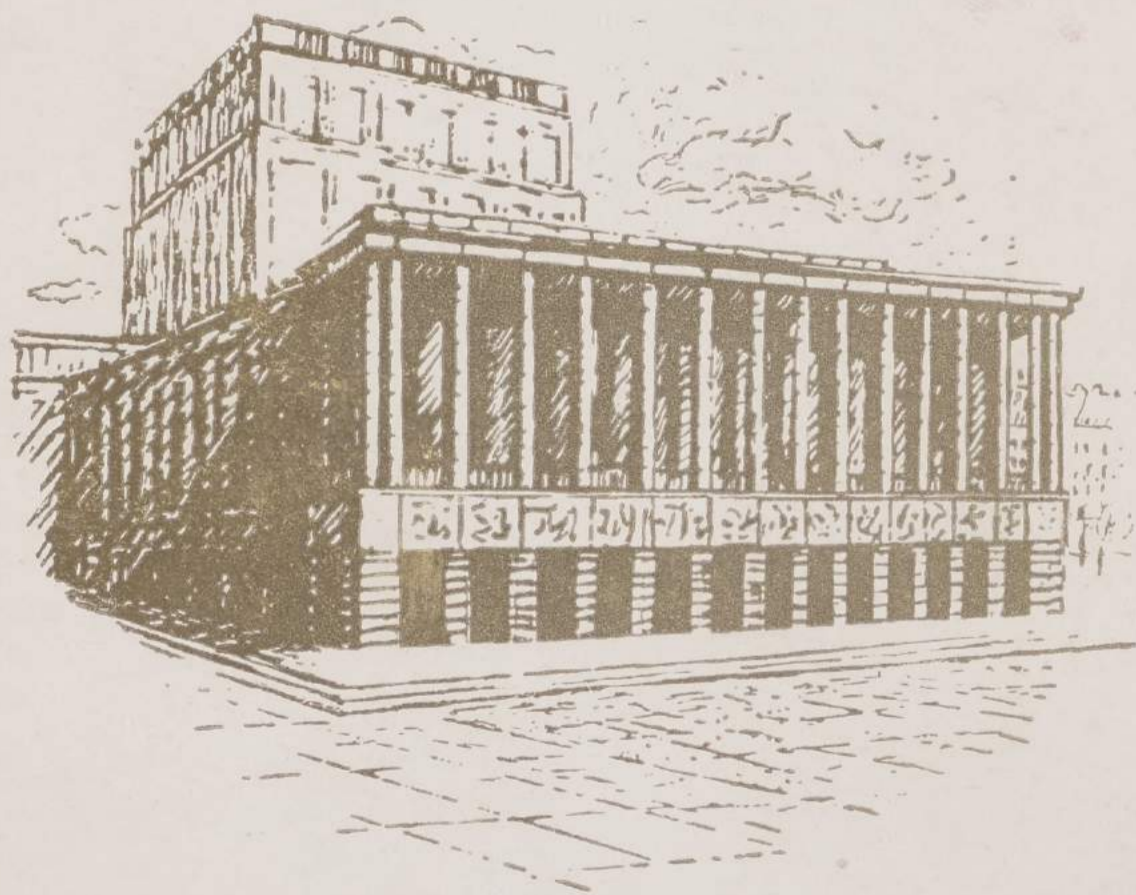


p r o g r a m

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi



28.

TEATR WIELKI W ŁODZI

Organizacja
Pracy Artystycznej

Premiera 20.V.72

CENA PROGRAMU ZŁ 6.-
WKŁADKA OBSADOWA ZŁ 1.-



EGZEMPLARZ
KOP. 1

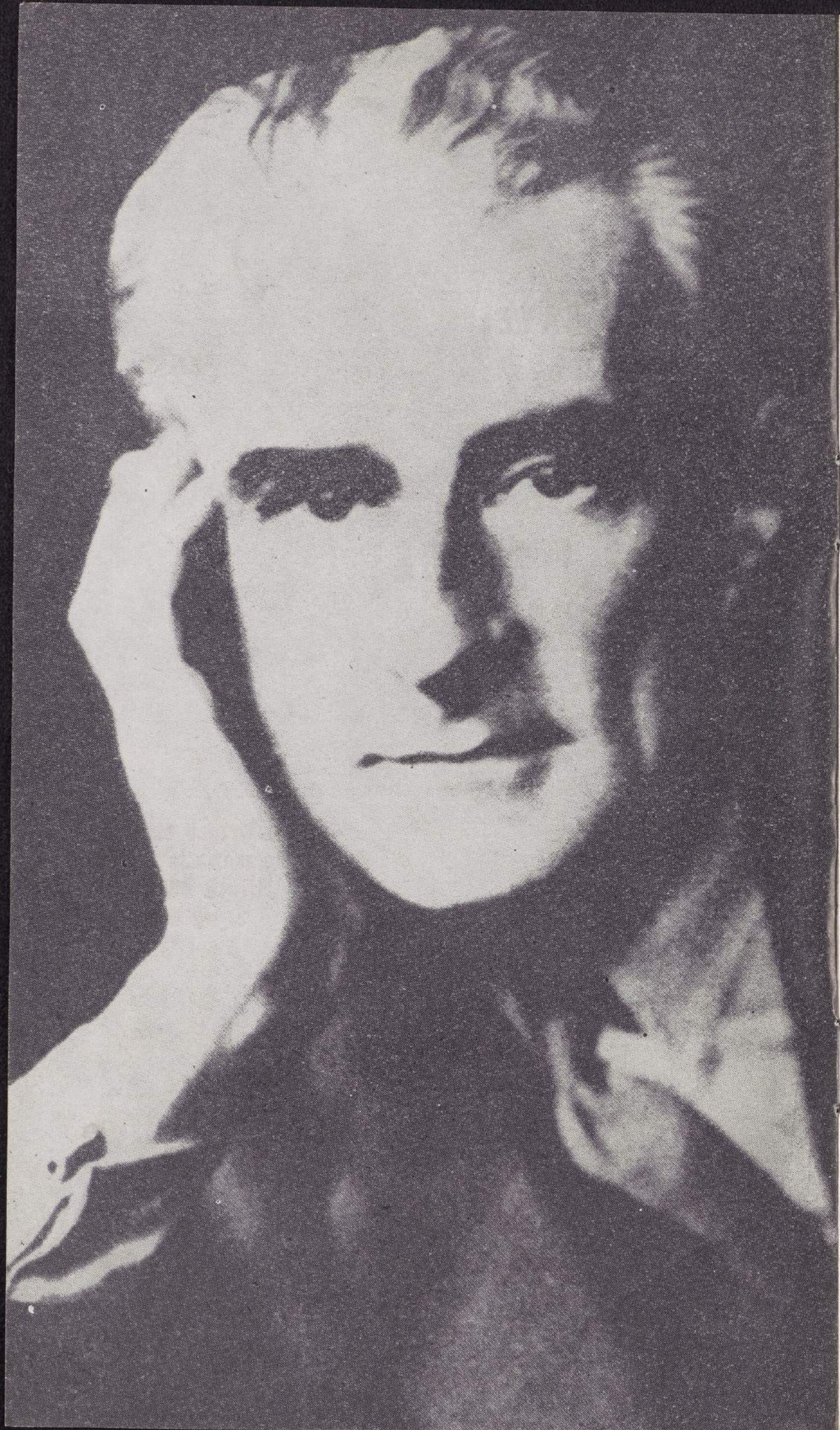


MAURICE RAVEL

DAFNIS I CHLOE

(Daphnis et Chloe)

Balet w trzech obrazach
Opracowanie libretta
WITOLD BORKOWSKI
wg M. Fokina



MAURICE RAVEL

„Pisząc „Dafnis i Chloe” zamierzałem skomponować wielki fresk muzyczny, troszcząc się nie tyle o archaizowanie, jak o wierność Grecji moich marzeń, spokrewnionej dość blisko z Grecją, jaką sobie wyobrażali i malowali artyści francuscy z końca XVIII wieku”

Maurice Ravel

MAURICE RAVEL

Ravel zadziwiał współczesnych swą niespodziewaną, odrębną indywidualnością artystyczną, fascynował magią środków dźwiękowych, zastanawiał śmiałym i nowym na terenie muzyki programem estetycznym. Dziwił nawet swą postacią, swą zewnętrżnością — był niecodzienny, osobliwy, jak ptak rzadkiej rasy. Drobnny i szczupły miał ciemną cerę południowca, czarne błyszczące oczy, a jednocześnie wąskie, skryte wargi. Niezwykłe były jego ręce: ręce prestidigitatora, bardzo ruchliwe o długich, cienkich palcach i elastyczności kauczuku. Ravel, wg świadectwa współczesnych (m. in. Alfreda Cortot, z którym kolegował w konserwatorium) mógł być zostać wielkim pianistą; niespodziewanie porzucił jednak fortepian dla twórczości.

Usposobienie Ravela pełne było sprzeczności: niezwykle pracowity, systematyczny, zakochany w matematyce i mechanice (sam konstruował mechaniczne zabawki), miał jednocześnie upodobanie do koleżeńskich, cygańskich wieczorów, do nocnych włóczęg po Paryżu i małych, zagubionych kawiarenek. Przyjacielski, miły i dowcipny był przy tym wyjątkowo skryty: nikt nic nie wiedział o jego sprawach erotycznych, nigdy się nie ożenił, największą miłością jego życia była matka. Można się z nim było przyjaźnić, nie sposób było się spoufalić. Niejeden spędził z nim długie godziny, niczego się nie dowiedziawszy: Ravel milczał tonąc w kłębach papierosowego dymu — był namiętym palaczem i łączył południową ruchliwość z hieratyczną nieruchomością starych

ras. Żyjący muzyką nigdy nie robił ze swej twórczości jakiegoś niezwykłego posłannictwa: nalegał na traktowanie sztuki jako żmudnego rzemiosła i z upodobaniem powtarzał zdanie Pawła Valéry, że natchnienie polega na zasiadaniu codziennie o tej samej porze do biurka. Świadomy swego talentu, odznaczał się jednocześnie niezwykłą skromnością: przyznanie mu w roku 1920 przez rząd francuski orderu Legii Honorowej uznał za pomysł niesmaczny i dziki, przyjaciele z trudem odwiedli go od zamiaru odrzucenia tego „niemądrego zaszczytu”. Skromność podyktowana dumą, skrytość wynikła z delikatności, tajemniczość i wykwint złączone z codzienną prostotą, subtelne wyrafinowanie w parze z bezpretensjonalną rzetelnością — oto portret Ravela (...) — Kim był Ravel? Francuzi uważają go za najbardziej francuskiego kompozytora naszej epoki, godnego wielkich tradycji Couperina, Rameau, Daquina. Popularność jego we Francji jest ogromna: „Bolero” czy motywy z „Rapsodii hiszpańskiej” gwizdzą w Paryżu każdy gazeciarz. Historycy muzyki sądzą, że Ravel wraz z Debussy’em był sprawcą owej reakcji antyromantycznej i antygermańskiej, przygotowanej w Rosji przez „potężną gromadkę” z Musorgskim na czele, a we Francji przez Chabriera i Satie. Niewątpliwie tak było, ale spotykane gdzieniegdzie łączenie Debussy’ego z Ravelem w jeden kierunek zwany ogólnie „impresjonizmem” jest uogólniającym, szkolarskim błędem perspektywy. (...)

Cechą indywidualności Ravela i jego estetyki jest, jak to ktoś określił, „wstydlivość emocji”. — Nie ma nic wulgarniejszego niż opisywać dźwiękami swoje wnętrze — mawiał chętnie. Jego zdaniem artysta powinien tworzyć czy przedstawiać obiekty brane z zewnątrz, nie zaś jak sądzili Niemcy, demonstrować swoje „ja”. Dlatego też Ravel poszukiwał zawsze dla swych utworów jakiejś kanwy zewnętrznej, jakiejś konwencji, pretekstu. W ten sposób wyjaśnia się jego zamiłowanie do stylizacji, do archaizacji, pastiszu, do „odtwarzania” własnym językiem dźwiękowym różnych epok, stylów, klimatów nastrojowych. Stąd „La Valse” nawiązuje do walców Straussa, „Tzigane” do Sarasatego, „Tombeau de Couperin” do muzyki klawesynistów, stąd Hiszpania w „Rapsodii” czy w „Alborado del grazioso”, Grecja w „Dafnisie”, stąd pieśni hebrajskie lub madagaskarskie, stąd umiłowanie rytmu tanecznego, upodobanie, żywione zarówno dla starych tańców francuskich, jak i dla jazzu. Te wszystkie formy, rytmy, klimaty muzyczne dostarczają artyście owej zewnętrznej dyscypliny i konwencji, czynią jego sztukę obiektywną, rzeczową, nie pozbawiając jej jednak charakteru twórczego. Muzyka to przecież piękna zabawa — nie ponure egocentryczne męki!

Ravel nie odtwarza ani nie naśladuje epok czy stylów, on je tworzy na nowo, wyposaża je w swoją harmonię, swoją wirtuozerię fortepianową czy w arcyzabawne mistrzostwo orkiestrowe. Dzięki jednak owym pretekstom stylistycznym uzyskiwał właśnie problemy do rozwiązania, problemy, które uwalniały go od terroru własnego

ja, od zniechęconego obnażania się. Mówić o rzeczach, nie o sobie — to była teza niezwykle francuska, podpisałby się pod nią Maupassant — najbardziej chyba francuski pisarz epoki. Również teksty i libretta wybierał sobie Ravel „obiektywne”, a nawet chętnie sztuczne: bajki dziecięce („Moja matka gęś”, „Dziecko i czary”), groteski, świat zegarów w „Godzinie hiszpańskiej”, odrealniona Grecja w „Dafnisie”. Za realizację sztuki bezosobowej uważał „Bolero”, utwór-program estetyczny, „crescendo na orkiestrę”, jak je nazywał, dzieło, gdzie czynnikiem inwencyjnym i w ogóle twórczym stało się — mistrzostwo instrumentacyjne: rzemiosło podniesione do godności najwyższej. „Bolero” pomyślane było pierwotnie jako obraz baletowy. — Ten utwór nie może się podobać na estradzie — mawiał Ravel. Tymczasem „Bolero” stało się najpopularniejszym jego dziełem.

Muzykę Ravela łatwo rozpoznać: jest charakterystyczna, a więc indywidualna, choć miała być bezosobowa. A zatem Ravel osiągnął to, czego nie dopowiadał, lecz o czym na pewno myślał: nie mówiąc o sobie wyraził siebie, czerpiąc preteksty stylistyczne z różnych epok i krajów, mówił zawsze swoim stylem, zajmując się techniką tworzył poezję. Poezja Ravela to osobliwa poezja japońskich obrazeczków na szkle — precyzyjnie rysując te obrazeczki obserwował nasze wrażenie, sam pozostając zagadkowy, czy, jak sugerował, chłodny i obiektywny. Niektórzy twierdzą, że rzeczywiście sztuka jego choć na pozór zmysłowa jest mózgowa i oschła, inni przyznają mu

jedynie zasługi dźwiękowo-„historyczne”: że stworzył nową technikę fortepianową, nową barwę orkiestrową, nową, stylizowaną dysonansową harmonię. W istocie jednak wydaje się, że mimo wszelkich oporów i narzekań, Ravel zrobił to, co każdy prawdziwy twórca: wypowiedział siebie. Przekazując nam swoją „obiektywną” koncepcję sztuki, przekazał nam dźwiękami swój umysł, zaś dając wyraz swej powściągliwości, swojej niechęci do obnażania, swojemu upodobaniu do masek i pretekstów, ukazał nam niepowtarzalne właściwości swej delikatnej i subtelnej, a przecież silnej i diamentowo czystej struktury uczuciowej.

Stefan Kisielewski
„Gwiazdozbiór muzyczny”, PWM, 1959

„Nazajutrz, kiedy przyszli na łąkę, Dafnis usiadł pod ulubionym dębem i grając na fujarce spoglądał na rozrzucone kozy, które zdawały się słuchać jego grania. Chloe siedziała obok i patrzyła na swoje owce, ale częściej jeszcze na Dafnisa. I znów, gdy tak grał na syrindze, wydał jej się pięknym bardzo, a przyczynę piękności widziała w onej muzyce. Skoro więc przestał grać, wzięła syringę myśląc, że może stanie się równie piękna. Potem namówiła go, aby poszedł się kąpać i odeszła z tym samym podziwem, a ów podziw był początkiem miłości“

Longos „Dafnis i Chloe”,
tłum. Jan Parandowski

Romans grecki zakwitł w epoce Cesarstwa Rzymskiego. Wschód zdobyty przez Aleksandra, zbliżył się jeszcze bardziej ku zachodowi pod panowaniem imperatorów. Wszystkie prawie romanse mają tło wschodnie. Nie tylko dlatego, że Wschód ze swoją fantastyką najhojniej wyposażył je w baśniowość, lecz i z powodów orientального pochodzenia samych romansopisarzy. (...) O autorach romansów wiemy niewiele przeważnie znamy tylko ich imiona i nazwy miast rodzinnych. Uczeni bizantyjscy mówili o nich niechętnie, albowiem po wszystkie czasy uczeni odnosili się do powieściopisarzy z pogardą Epikura, zabraniającego swym wiernym tej niewinnej rozkoszy jaką jest czytanie bajek.

A oto utwór prawdziwie sierocy: „Dafnis i Chloe”. Najpiękniejszy z romansów starożytnych nie ma autora, o którym można by było coś pewnego powiedzieć. W kilku rękopisach widnieje dziwne imię Longos. To imię niegreckie (longos po łacinie: długi), bez podania miasta, skądby ów Longos był rodem, nie znane jest żadnemu z bizantyjskich uczonych, którzy przechowali wzmianki nawet o najlichszych romansopisarzach. (...)

Kiedy opowieść „Dafnis i Chloe” powstała — nie da się ustalić. Gdzieś na przestrzeni między III a V wiekiem po Chrystusie. Autor „Dafnis i Chloe” był Grekiem, czuł i myślał po grecku. Ze wszystkich romansopisarzy on jeden nie szukał natchnienia na Wschodzie. Znał piękność własnego kraju i poprzestał na wyspie Lesbos, pobłogosławionej przed tysiącem lat pieśniami Safony. Okazał się prawdziwym artystą, zrywając z nieznośnym szablonem włóczęgi po wszystkich lądach i morzach. Skupił akcję na jednym miejscu i zamknął ją w niedługim opowiadaniu. (...) Pomimo szczupłości rozmiarów i zogniskowania opowieści dokoła dwojga osób, sielanka oddycha szerokim życiem różnych typów ludzkich. (...) Lecz główną rzeczą jest miłość Dafnisa i Chloe. Autor ukazując nam uczucie od pierwszej chwili narodzin, przedstawia z oso-

bliwą dokładnością to, co Stendhal nazywa „krystalizacją”. (...)

W jakimkolwiek okresie między III a V wiekiem powstał nasz romans, zawsze był to czas niepokoju i zamętu. Granice cywilizacji antycznej gięły się pod naporem barbarzyńców z północy. Pomniejsze miasta i wsie wyludniły się jeszcze od lat wielkiej zarazy, która spustoszyła imperium rzymskie za Marka Aurelego. W takich chwilach rysują się w umysłach pisarzy idealne obrazy ziemi i ludzi żyjących w szczęściu i bezpieczeństwie. Z kart „Dafnisa i Chloe” wygląda coś, jakoby tęsknota za utraconym ideałem. Autor nawiązuje do tradycji Teokryta i jego Lesbos staje się drugą Sycylią, ziemią wybraną pieśni i miłości. (...)

Ludzie sielanki żyją po prostu i bez pośpiechu, jak te śnieżne owce, które obok nich pasą się na ukwieconych łąkach. Nie są oni pierwotni ani dzicy. Przy całej prostocie posiadają oglądę, którą zdaje się osnuwać jakiś ton elegijny. Łagodność ich obyczajów, niewinność uczynków i umiłowanie piękna kładą wieniec na każdą chwilę ich życia. Podobnie jak przejrzystość powietrza, którym oddychają — czuje się lekkość ich duszy. Są szczęśliwi, bo żyją zgodnie z przyrodą. (...)

Wewnętrzna radość i zewnętrzny powab stawiają naszą sielankę w rzędzie owych nielicznych dzieł, które mają cudowny przywilej wygładzania trosk ludzkich pieśczętą cichego piękna.

Jan Parandowski,

Słowo wstępne do „Dafnisa i Chloe”, 1948

O S O B Y

CHLOE

DAFNIS

LYKAJNION

BRIAKSIS

DARKON

BOŻEK PAN

LAMON

NIMFY

Pasterki, pasterze, satyrowie, bachantki, przyjaciółki Chloe, przyjaciele Dafnisa, przyjaciele Dorkona, korsarze.

TREŚĆ LIBRETTA

Obraz I

PRZED GROTA NIMF

Wczesnym rankiem na polanie przed grota poświęconą bożkowi Panu i Nimfom spotykają się Dafnis i Chloe. Przysięgają sobie wierność a swą miłość ofiarowują bogom. Na polanę przychodzą również pasterki i pasterze, aby w dniu święta Nimf i bożka Pana złożyć im hołd i podziękować za opiekę, dzięki której wiodą spokojne i szczęśliwe życie. Rozpoczyna się wesoły taniec. Dziewczęta podziwiają młodego pasterza Dafnisa, a chłopcy zachwycają się urodą Chloe. Podczas zabawy pasterz wołów Darkon pragnie pocałować Chloe. Dafnis chroni pasterkę przed natarczywością Darkona. Spór Dafnisa z Darkonem rozstrzygają pasterze, proponując rywalom zapasy. Zwycięzca zostanie nagrodzony pocałunkiem pięknej Chloe. Pokonany i upokorzony Darkon ustępuje z pola walki, a Dafnis otrzymuje od Chloe pocałunek, który młodego pasterza wprawia w zakłopotanie i niepokój. Po zabawie dziewczęta i chłopcy powracają do domów, zabierając ze sobą Chloe. Dafnis pozostaje sam. Dostrzega to zakochana w chłopcu Lykajnion i postanawia, skorzystać z nadarzającej się okazji, by oczarować go swą urodą. Tańcząc wokół niego umyślnie gubi części swojego lekkiego okrycia. Zirytowana obojętnością chłopca, odchodzi.

Spokojne życie pasterzy przerywa niespodziewany napad korsarzy, którzy rabują mienie i porywają dziewczęta. Chloe błaga Nimfy o pomoc. W obronie ukochanej staje Dafnis; jednak daremnie. Piraci uprowadzają Chloe. Zrozpaczony Dafnis pada u stóp cokołu Nimf.

Boginie są wzruszone błaganiami i łzami nieszczęśliwego chłopca. Zjawiają się przed Dafnitem i wraz z nim proszą o pomoc bożka Pana. Po chwili pojawia się Pan i przyrzeka dopomóc nieszczęśliwemu pasterzowi.

Obraz II

NA STATKU KORSARZY

Po powrocie ze zbójckiego napadu korsarze piją i tańczą. Ich przywódca Briaksis rozkazuje, by przyprowadzono kurtyzane Lykajnon. Rozpoczyna się orgiastyczna zabawa, podczas której Briaksis postanowił zobaczyć najcenniejszą zdobycz — piękną pasterkę Chloe. Korsarze przyprowadzają bezbronne dziewczęta, wśród których jest Chloe. Dziewczyna broniąc się przed natarczywością Briaksisa błaga go o litość, prosząc równocześnie bożka Pana o pomoc. Pan wysłuchawszy skarg pasterki, postanawia ją uwolnić, a korsarzy ukarać. Korsarze uciekają ze statku przed gniewem bożka Pana i wraz ze swym wodzem giną w morzu. Uratowane dziewczęta i Chloe dziękują bożkowi za ocalenie.

Obraz III

PRZED GROTA NIMF

O świcie pasterki budzą pogrążonego w głębokim śnie Dafnisa. Gdy chłopiec odzyskuje świadomość, rozpacza po stracie Chloe. Lecz oto Pan przyprowadza uratowaną dziewczynę. Szczęśliwi kochankowie przysięgają sobie miłość, a stary pasterz Lamon udziela im ślubu, przy dźwiękach pięknych tonów syringi, które na cześć młodej pary gra bożek Pan. Rozpoczyna się wesoły taniec Dafnisa i Chloe, do którego przyłączają się bachantki i satyrowie, by wraz z pasterzami święcić triumf miłości.

W. B.

REALIZATORZY:



Kierownictwo muzyczne
WŁODZIMIERZ KAMIRSKI



Inscenizacja,
reżyseria i choreografia
WITOLD BORKOWSKI



Scenografia
ROMAN BUBIEC



Kierownictwo chóru
WŁODZIMIERZ POSPIECH

REALIZACJA

TEATR WIELKI W ŁODZI

sezon 1971/72

premiera 20 maja 1972

Dyrektor	STANISŁAW PIOTROWSKI
Kierownik artystyczny	ZYGMUNT LATOSZEWSKI
Z-ca dyrektora	ZBIGNIEW PIEKUT
Kierownik literacki	STANISŁAW DYZBARDIS

Kierownik literacki

Opracowanie programu HALINA GAWLIK
Redakcja techniczna ROMAN MATYSIAK
Wydawca TEATR WIELKI W ŁODZI

ROMAN MATYSIAK

ZIELONY STÓŁ

(Taniec Śmierci)

Balet w ośmiu obrazach

Libretto: **KURT JOOSS**

Muzyka: Frederik A. Cohen

KURT JOOSS

Kurt Jooss urodził się 12 stycznia 1901 roku w Wesseralfingen w Wirtembergii. W 1919 r. rozpoczął studia w Wyższej Szkole Muzycznej w Stuttgarcie, ucząc się śpiewu, harmonii i gry na fortepianie. W 1920 roku dołączył do tego również studia w Szkole Dramatycznej. W tym samym roku poznał niemieckiego reformatora tańca Rudolfa von Labana, którego postępowe poglądy na sztukę baletową i reformatorska działalność teatralna odegrały doniosłą rolę w życiu teatralnym ówczesnych Niemiec.

Spotkanie z Rudolfem Labanem stało się punktem zwrotnym w życiu Kurta Joossa. Pod kierunkiem Labana studiował Jooss trzy lata, początkowo jako uczeń, a następnie jako główny solista i pomocnik.

W czerwcu 1924 roku Jooss został choreografem w Państwowym Teatrze w Münster, będącym wówczas przodującą sceną modernistyczną w Niemczech. Pracował tam z Aino Siimola i Sigurdem Leederem, a nieco później z młodym kompozytorem Fritzem Cohenem. Grupa tancerzy skupiająca się wokół Joossa przyjęła nazwę „Neue Tanzbühne”.

W latach 1924—1926 Jooss wystawił kilka baletów z własnym librettem. Były to: „Balet perski” wg Welle-sza, „W poszukiwaniu żony”, „Dydo i Eneasz” wg Pur-cella.



W roku 1926 Jooss rozstaje się z „Neue Tanzbühne” i wyjeżdża na studia do Paryża i Wiednia. We wrześniu 1927 r. powraca do Niemiec, by w Essen założyć „Folkwang-Schule”, której zostaje dyrektorem, a Leeder głównym wykładowcą. Laban obejmuje w 1930 r. kierownictwo baletu w Państwowej Operze „Unter den Linden” w Berlinie, a Jooss i jego „Folkwang-Tanztheater Essen” osiągają światową sławę swoją prapremierą baletu „Zielony stół”. Gdy Rolf de Maré dyrektor Archives Internationales de la Danse ogłosił w 1932 r. konkurs z nagrodami na trzy najlepsze balety — Jooss postanowił wziąć w nim udział.

„Zielony stół” wystawiono z wielkim powodzeniem 3 lipca 1932 roku w „Théâtre des Champs Elysées” w Paryżu. Uzyskał pierwsze miejsce i nagrodę 25.000 franków. Od tej pory zaczyna się jego światowa kariera. Balet występował w Niemczech, Belgii, Holandii, Anglii i Szwajcarii ciesząc się wszędzie niesłabnącym powodzeniem.

W roku 1932 trupa baletowa odłączyła się od opery w Essen i utworzyła samodzielny zespół „Ballets Jooss”. Po dojściu hitlerowskich nazistów do władzy Kurt Jooss zmuszony jest opuścić w 1933 roku Niemcy, by ująć przed prześladowaniami; ten sam los spotkał cztery lata później Labana. W czasie wojny Jooss pracuje w Dartington Hall w południowej Anglii, a Laban początkowo w Manchesterze, później w Attlestone, gdzie działa aż do śmierci (1957).

Po wojnie w 1949 roku Kurt Jooss udaje się do Essen, aby tam odbudować swój „Folkwang-Tanztheater”.

W roku 1968 wycofuje się z życia baletowego w Essen i odtąd działa tylko gościnnie w różnych teatrach Europy i Ameryki.

Kurt Jooss jest twórcą układów choreograficznych do następujących baletów: „Tragedia”, „Nora”, „Pokój nr 13”, „Pawana na śmierć infantki”, „Suita”, „Pietruszka”, „Gaukelei”, „Bal”, „Tańce polowieckie”, „Coppe-

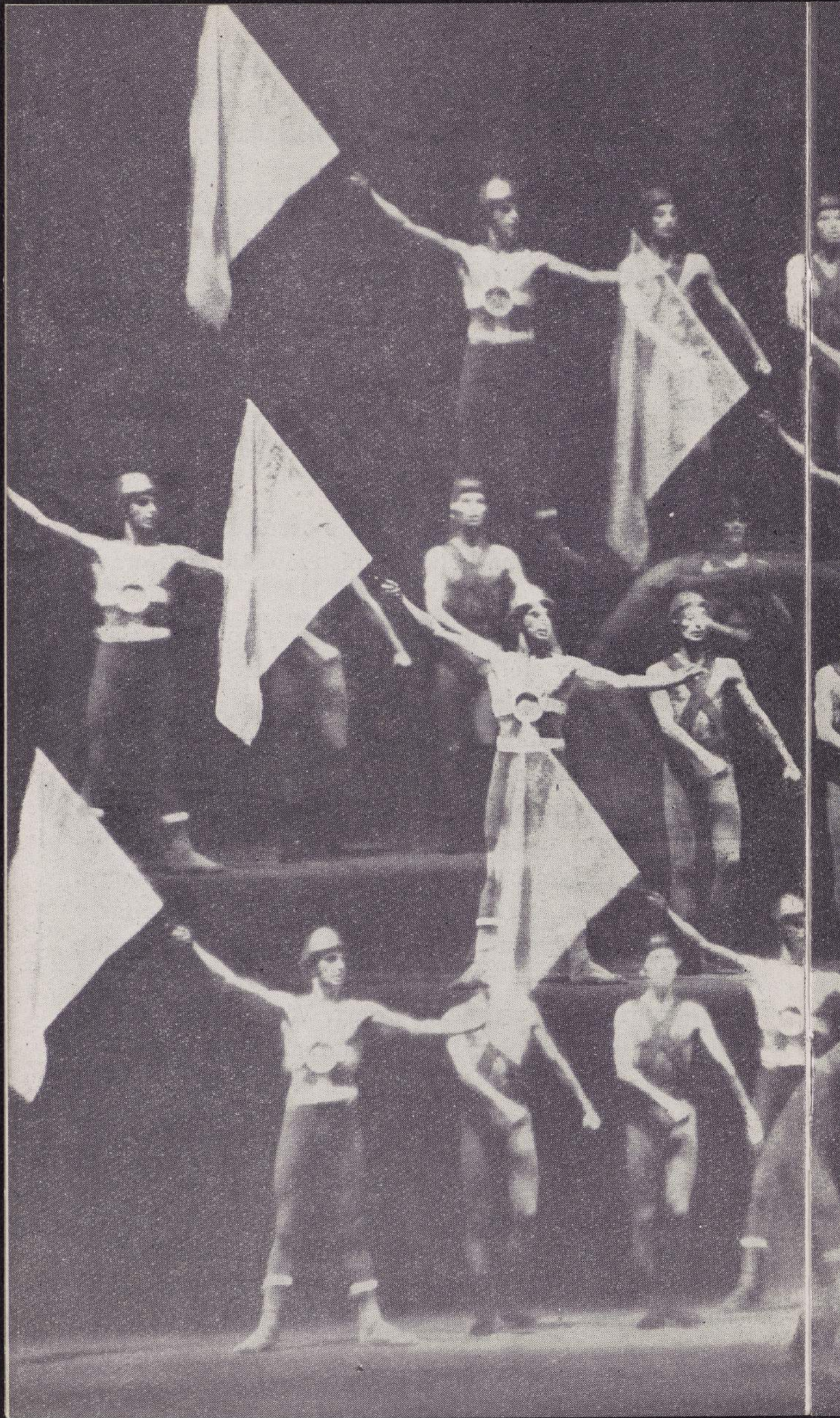
lia", „Wieszczka lalek", „Syn marnotrawny", „Pulcinella", „Zielony stół", „Wielkie miasto", „Bal w starym Wiedniu", „Siedmiu bohaterów", „Ballada", „Jan Strouss — dziś wieczór", „Lustro".

Choć wzbogacona wieloma elementami tańca klasycznego, cała sztuka baletowa Joossa pozostaje pod silnym wpływem Labana. Ostatnie utwory Joossa wykazują ponadto żywe zainteresowanie autora współczesnymi problemami społecznymi, dla których stara się znaleźć wyraz w ekspresyjnych układach choreograficznych. Ścisły związek muzyki z ruchem, piękny układ grup i przekonująca mimika — oto charakterystyczne cechy jego baletów.

Dekoracja przedstawień jest bardzo oszczędna. Przeważnie stanowi ją czarna kotara i mistrzowskie operowanie światłem.

Z wszystkich baletów Joossa największy rozgłos i sławę zdobył „Zielony stół". Stworzony w duchu gryzącej satyry Ropsa, Daumiera, Foreina, powstał niewątpliwie pod wpływem reminiscencji pierwszej wojny światowej. Swój wielki sukces zawdzięcza w dużym stopniu ciągle aktualnemu tematowi. Jest to częściowo taniec, częściowo pantomima traktowana bardzo nowocześnie i przedstawiona z dużym wyczuciem konstrukcji całości utworu. Po podniesieniu kurtyny obserwujemy grupę dygnitarzy prowadzących dyskusje. Jesteśmy świadkami ich kłótni, wybuchów gniewu, nieporozumień i prowokacji, które doprowadzają do wybuchu wojny. W następnej scenie oglądamy młodych ludzi w mundurach, idących do szeregów wojskowych, którzy żegnają się z matkami i żonami. Widzimy sceny bitwy, ucieczki, scenę w domu publicznym i powrót tych, którzy przeżyli wojnę. Przez wszystkie obrazy przewija się ponura postać Śmierci, która pozbawiona skrupułów zabiera kolejno młodego żołnierza, starą matkę, młodego człowieka.

Ostatni obraz to powtórzenie sceny pierwszej. Znów oglądamy „Zielony stół", przy którym odbywa się konferen-





cja pokojowa. Podpisanie traktatu pokojowego symbolizują wystrzały z rewolwerów. Uważano kiedyś „Zielony stół” za aktualną satyrę polityczną, dziś wiemy, że dzieło ma charakter ponadczasowy. Jego wybitne walory humanistyczne i wielka ekspresja sprawiają, że od czterdziestu lat cieszy się niesłabnącym powodzeniem na wszystkich niemal scenach świata. Od swej prapremiery, aż do powrotu Joossa do Niemiec, wystawiono utwór ponad trzy tysiące razy.

„Zielony stół” należy do dzieł o wielkiej antywojennej wymowie, podobnie jak powieść Remarqua „Na Zachodzie bez zmian” czy Picassowska „Guernica”.

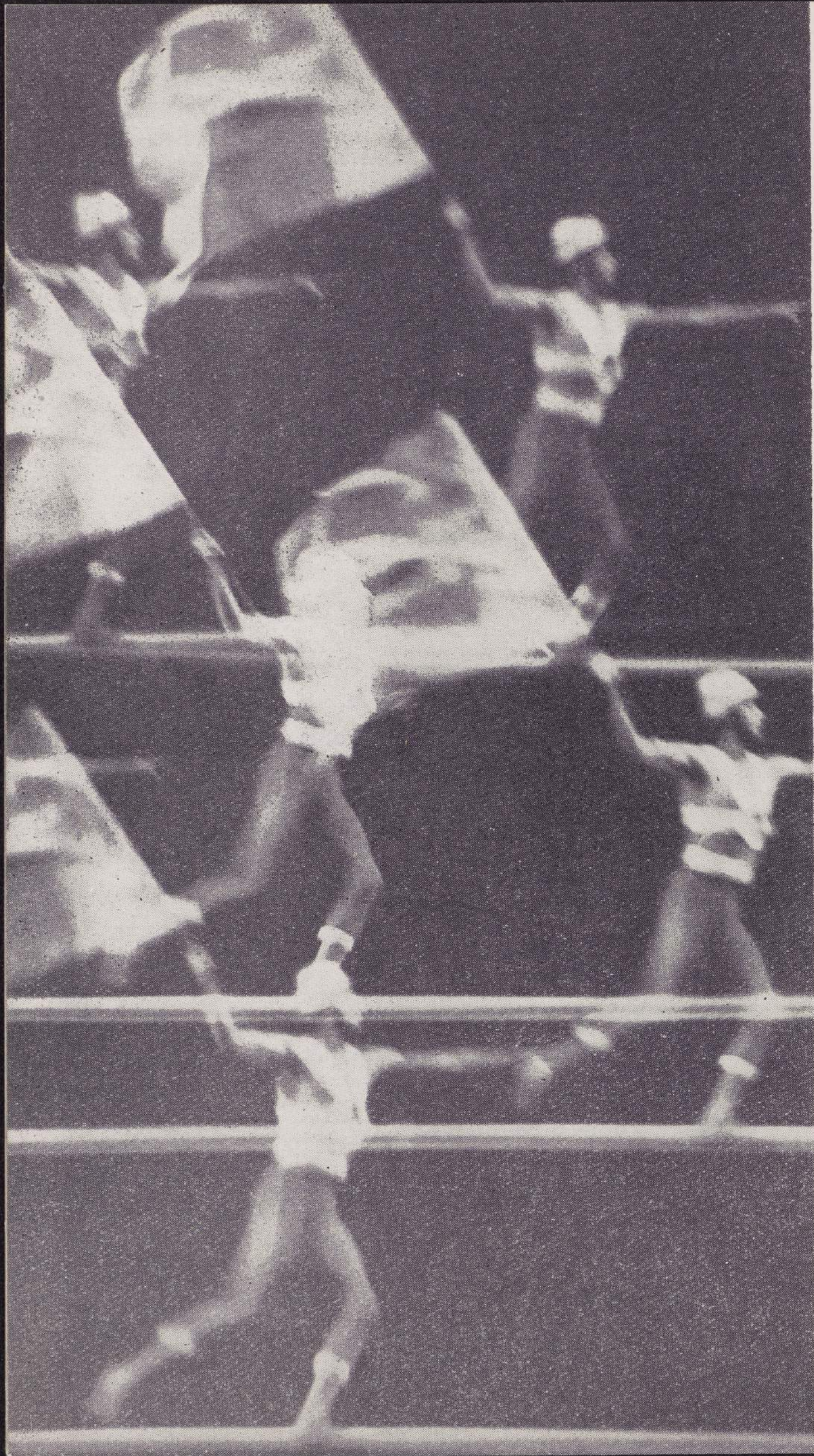
H.G.

Cios sztyletu dźga w pierś,
a z muszkietu grzmi śmierć,
Tych, co brodzą przez nurt, śmierć zabierze.
Pod wami pęknie lód! nadaremny wasz trud!
Rzekła kobieta żołnierzom.

Lecz żołnierz ów, co nabitą miał broń,
Bęben usłyszał i zaśmiał się doń:
Do marszu, do marszu na nowe wciąż leże!
Na wschód i na zachód, przez wąwóz i toń,
I sztylet swój chwycił znów w nagą dłoń!
Odrzekli kobiecie żołnierze.

Ach, płaczą swych lat, którzy z mędrca kpią rad
I mądrościom starców nie wierzą.
Ach, nie drażnijcie zła! źle się skończy ta gra!
Rzekła kobieta żołnierzom.

Lecz żołnierz ów, co za pasem miał broń,
W twarz jej się zaśmiał
i w bród chciał przez toń.
Rzekł: z każdą ja falą się zmierzę.
Gdy błysnie miesiąc nad dachem jak lód,
Wrócimy znowu i o to się módl!
Odrzekli kobiecie żołnierze.



OSOBY:

ŚMIERĆ

CHORAŻY

PASKARZ

STARY ŻOŁNIERZ

MŁODY ŻOŁNIERZ

MATKA

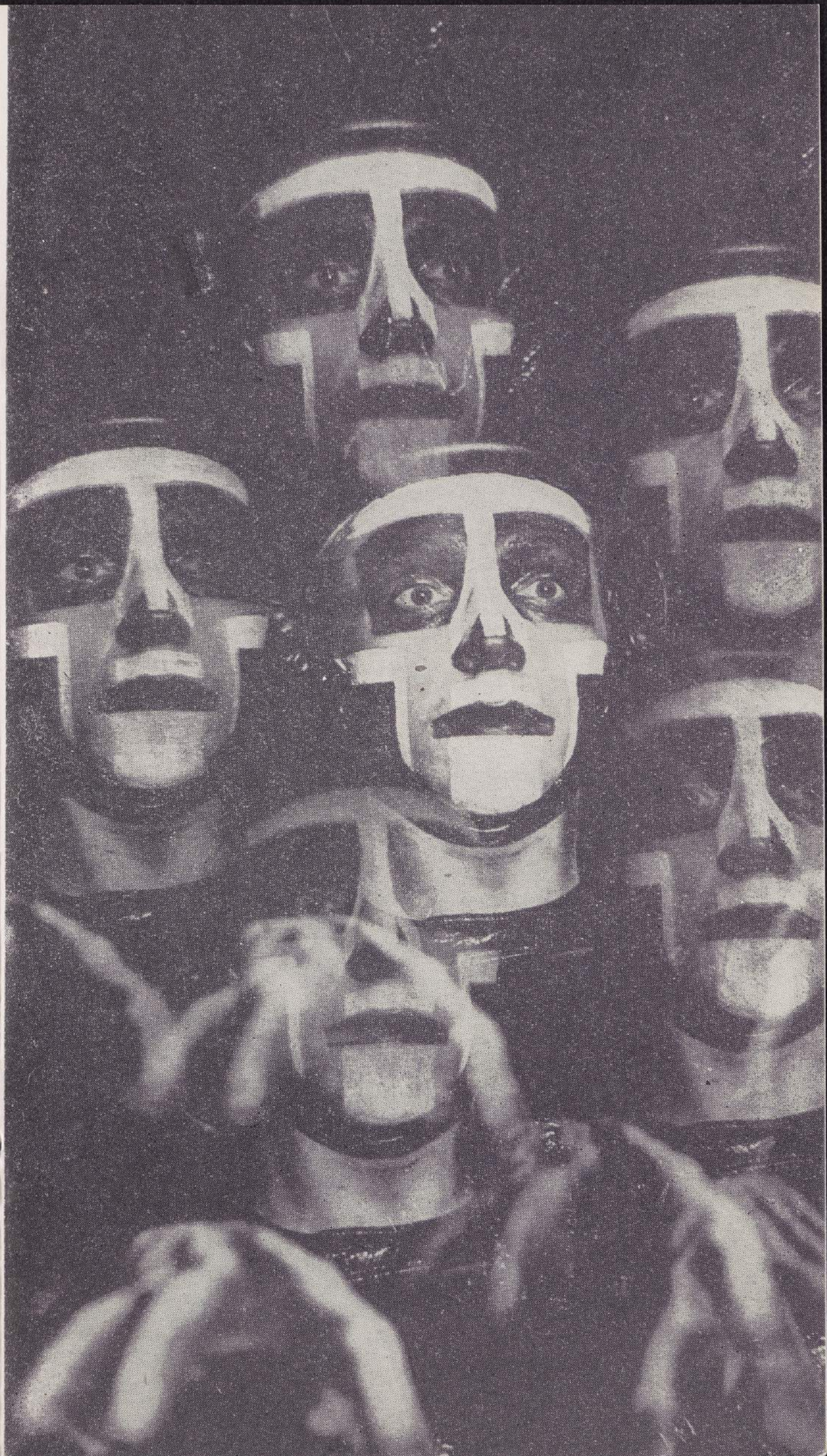
MŁODA DZIEWCZYNA

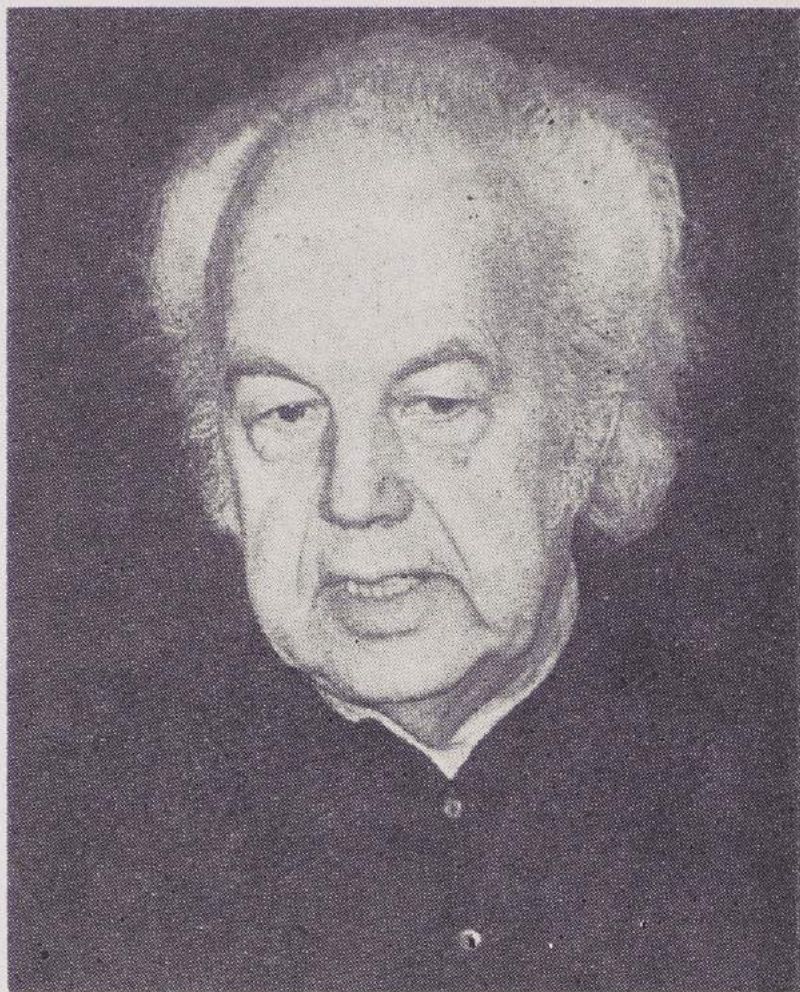
PARTYZANTKA

Panowie w czerni, kobiety, żołnierze.

Raz piekło bitw, raz dzień spokojny,
Zbyt długo wojna szczyrzy pysk.
Ze sto lat chyba już tej wojny,
Dla prostych ludzi żaden zysk.
Twój mundur łach, twój wikt pomyje!
Połowę żołdu pułk ci skradł.
Lecz może cudu kto dożyje:
Do końca wojny czasu szmat!
Człowieku, wstań! Już wiosna znów!
Topnieje śnieg! Kto padł to padł!
A kto swój łeb mógł unieść zdrów,
Ten znów się wybiera w świat.

B. Brecht, fragm. songu
z „Matki Courage i jej dzieci”
Tłum. St. J. Lec





KURT JOOSS



ANNA MARKARD

REALIZATORZY:

Choreografia, inscenizacja i reżyseria
ANNA MARKARD, KURT JOOSS

Scenografia
HEIN HECKROTH

Maski i światło
HERMAN MARKARD

Na fortepianach grają
WILLIAM HILLSLEY, BARBRO DAHLMAN

TEATR WIELKI W ŁODZI

sezon 1971/72

premiera 20 maja 1972

Dyrektor	STANISŁAW PIOTROWSKI
Kierownik artystyczny	ZYGMUNT LATOSZEWSKI
Z-ca dyrektora	ZBIGNIEW PIEKUT
Kierownik literacki	STANISŁAW DYZBARDIS

Opracowanie programu	HALINA GAWLIK
Redakcja techniczna	ROMAN MATYSIAK
Wydawca	TEATR WIELKI W ŁODZI

Zdjęcia z łódzkiego przedstawienia „Zielonego stołu”
wykonał JERZY NEUGEBAUER