

TEATR WIELKI

W ŁODZI

BOHUSLAV MARTINŮ

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

JULIETTA



TEATR WIELKI

W ŁODZI

Dyrektor i Kierownik Artystyczny

BOHDAN WODICZKO

Z-ca Dyrektora

BOGDAN KOPCIEWSKI

BOHUSLAV MARTINŮ

JULIETTA

(S e n n i k)

Opera liryczna
w trzech aktach

Libretto: Kompozytor wg sztuki
Georges Neveux

Przeład: Andrzej Piotrowski



Bohuslav Martinů (1890–1959)

Paweł Eckstein

**BOHUSLAV MARTINŮ –
TWÓRCA OPERY „JULIETTA”**

Wśród wielkich kompozytorów dwudziestego wieku czeski twórca Bohuslav Martinů jest postacią szczególną. Już miejsce jego urodzenia było niezwykle. W małym wschodnioczeskim miasteczku Polička jego ojciec był dozorcą wieży miejskiej, co spowodowało, że przyszły muzyk, jako trzecie dziecko swych ubogich rodziców, ujrzał światło dzienne między niebem a ziemią w małej izdebce na wieży kościoła św. Jakuba. Od dnia swego urodzenia (8 grudnia 1890 r.) aż do jedenastego roku życia Martinů stale mieszkał wysoko nad dachami miasta, przeważnie z dala od świata i ludzi, tylko w towarzystwie swej starszej siostry. W wieku sześciu lat zaczął się uczyć gry na skrzypcach, wcześniej zaczął też komponować. Na egzaminie wstępnym do średniej szkoły muzycznej w Pradze w wieku 16 lat zaprezentował już komisji swój kwartet smyczkowy. Również w czasie nauki pilnie komponował. Ale życie szkolne nie przyniosło Bohuslavovi Martinů pełnej satysfakcji, w związku z czym oceny na jego świadectwach szkolnych były w całkowitej sprzeczności z jego genialnością, jaka w pełni przejawiała się w późniejszych latach. Pierwszym zajęciem muzycznym Bohuslava Martinů była praca w orkiestrze Czeskiej Filharmonii, w której był skrzypkiem. Tu poznawał arcydzieła muzyki klasycznej i romantycznej. Już w tym okresie można zauważyć silny wpływ Antoniego Dwořzaka na przyszłego kompozytora oraz trwałe oparcie na rodzimych tradycjach muzycznych.

Decydujący zwrot w życiu Bohuslava Martinů nastąpił w roku 1923, kiedy to od Ministerstwa Szkolnictwa otrzymał trzymiesięczne stypendium na pobyt w Paryżu. Po upływie tego krótkiego okresu Martinů, który został urzeczony życiem artystycznym miasta nad Sekwaną, postanowił kontynuować swój pobyt w Paryżu, tym razem już na własną rękę. Został uczniem Alberta Roussela, z którego wskazówek chciał korzystać jak najdłużej. Poza tym pobyt w Paryżu umożliwiał mu bliższy kontakt z dziełami muzycznymi Igora Stra-

wińskiego, Honeggera i Milhauda, którzy właśnie wówczas rozpoczynali nowy okres w rozwoju muzyki europejskiej. Ale chociaż Bohuslav Martinů w swoich paryskich utworach z lat dwudziestych jest bardzo bliski ówczesnemu głównemu nurtowi nowej muzyki (przypomnijmy, że pod wpływem *Pacificu* Honeggera skomponował utwory *Half-Time* i *La Bagarre*), to jednak w jego muzyce wkrótce pojawia się wyraźna więź z krajem ojczystym, której nigdy nie zerwał. Co roku regularnie przyjeżdżał do swej rodziny i przyjaciół w Czechosłowacji. Począwszy od lat trzydziestych Martinů coraz więcej i częściej swą inspirację czerpał z czeskiej pieśni ludowej. Przejawiło się to m.in. w jego wielkich utworach *Špaliček* (śpiewany balet z r. 1932) i *Kytice* (kantata z r. 1937), w operach *Hry o Marii* (1934) i *Divadlo za branou* (1936). W latach drugiej wojny światowej swą przynależność do ojczyzny wyraził w utworach *Msza Polowa* (kantata z roku 1939) i *Pomnik' dla Lidic* (utwór symfoniczny z roku 1943).

Na początku drugiej wojny światowej Bohuslav Martinů pełen obaw postanowił opuścić Francję. Przeniósł się do Stanów Zjednoczonych, gdzie wykładał na różnych uniwersytetach, a ponadto w dalszym ciągu wzbogacał swą twórczość kompozytorską. Na gruncie amerykańskim powstało jego pięć pięknych symfonii (1942–46), koncerty na instrumenty solowe z towarzyszeniem orkiestry oraz cały szereg utworów kameralnych i pieśni. Ale choć w USA Martinů stał się uznanym kompozytorem i poszukiwanym pedagogiem muzycznym, nie zważał się powrócić do Europy, gdy tylko pozwoliły na to okoliczności. W roku 1953 osiadł w Szwajcarii i zamieszkał w pobliżu swego długoletniego przyjaciela, dyrygenta Paula Sachera. Dłuższe lub krótsze okresy w ostatnich latach swego życia spędzał także we Francji (skąd pochodziła jego żona Charlotta) oraz we Włoszech, gdzie w latach 1956–1957 był profesorem Akademii Amerykańskiej w Rzymie. Tu w spokojnej atmosferze przestronnej pracowni na Via Angelo Masino pracował nad partyturą opery *Řecké pašije* (Pasje greckie), tu również powstały symfoniczne *Parabole*, *Freski Piero della Francesca* na orkiestrę, preludium *Skála* oraz *Legenda z dýmu bramborové nati* na chór i orkiestrę kameralną.

Z lat pięćdziesiątych należy jeszcze przypomnieć wspa-

niałą *VI Symfonię*, zamknięcie cyklu siedmiu kwartetów smyczkowych, popularną czeską kantatę kameralną *Otvírání studánek*, oratorium *Gilgamesz* i kilka utworów kameralnych.

Różne kontrowersje i nieporozumienia po obu stronach spowodowały, że Bohuslav Martinů po powrocie do Europy nie odwiedził już Czechosłowacji, choć tego bardzo pragnął i chociaż znane mu były pragnienia i dążenia zarówno jego praskich przyjaciół, jak i czynników oficjalnych, aby jego przyjazd doszedł do skutku. Tym niemniej utrzymywał stały kontakt korespondencyjny z Pragą, skąd miewał również częste wizyty. Bohuslav Martinů zawsze żywo interesował się tym, co się działo w jego ojczyźnie. Najwymowniej przejawilo się to w jego utworach z ostatniego okresu życia, z których znaczna część ma wyraźnie czeski charakter. Choć przez długie lata żył z dala od swej ojczyzny, to jednak zawsze głęboko czerpał z bogatej skarbnicy słynnego czeskiego muzykowania i po Leošiu Janačku stał się największym i najwybitniejszym przedstawicielem czeskiej muzyki dwudziestego wieku.

Na świecie Bohuslav Martinů stał się bardzo szybko znany, przede wszystkim dzięki swej muzyce symfonicznej i kameralnej. Słynni dyrygenci, tacy jak Sergiej Kussevitzky, Charles Munch, Václav Talich, George Szell, Malcolm Sargent, Rafael Kubelík i Paul Sacher, dyrygowali wieloma premierami i repryzami symfonii i innych utworów na orkiestrę Bohuslava Martinů. Często były grywane również jego koncerty, różne sonaty i utwory fortepianowe. W żadnej ze swych kompozycji Martinů nie uległ chwilowej modzie. Opierając się na wypróbowanych tradycjach muzyki czeskiej, wywodzących się jeszcze od Antoniego Dvorzaka, pisał językiem muzycznym odpowiadającym wymogom dwudziestego wieku unikając przy tym skrajności i różnych sztucznych efektów.

Martinů bardzo długo szukał swego własnego języka muzycznego. Wyraźnie to potwierdza jego bogata choć stosunkowo mniej znana twórczość operowa. Rozpoczął ją w roku 1927 śpiewogrą komiczną *Voják a ta-nečnice* do czeskiego libretta opartego na sztuce rzymskiego autora Plauta. Prawykonanie tej śpiewogry miało miejsce w roku 1928 w Brnie, zaś niedawno ponownie z powodzeniem wystawiono ją w Ołomuńcu. Później

Martinů pozwolił sobie na dwa surrealistyczne eksperymenty operowe. Na kanwie pełnego fantazji utworu francuskiego surrealisty Georges'a Ribemont-Desaignes'a napisał jednoaktową operę *'Slyz nože*, a wkrótce po tym (w r. 1929) tzw. operę-film *Tři pění* z francuskim librettem tego samego pisarza. Opera ta dopiero przed kilku laty została po raz pierwszy wystawiona w Brnie, ku ogólnemu zaskoczeniu z ogromnym lecz zasłużonym sukcesem. Wydaje się, że Martinů wyprzedził swą epokę i dopiero po śmierci kompozytora niektóre jego utwory są w pełni rozumiane. Następnym utwór sceniczny Bohuslava Martinů też nie był operą w potocznym tego słowa znaczeniu, lecz połączeniem czterech legend o Najświętszej Marii Pannie. Tekst opracował sam kompozytor czerpiąc ze średniowiecznych tekstów „Panny mądre i panny głupie”, z flamandzkiego miraclu do słów Henri Ghéona – „Mariken z Nimegue”, z morawskich ballad ludowych „Narodziny Pana” oraz z libretta czeskiego pisarza Juliusa Zeyera „Siostra Pasqualina”. To specyficzne dzieło, niegdyś przez całe lata znajdujące się w repertuarze praskiego Teatru Narodowego, gdzie w roku 1936 miało swą prapremierę, doskonale pokazuje, jaki w owych latach był stosunek Bohuslava Martinů do jego własnej twórczości scenicznej. Nie chodziło mu o elementarny dramatyzm, a raczej o stylizowaną narrację, o wytworzenie przy użyciu środków muzycznych odpowiedniej atmosfery i o szerokie wykorzystanie chóru. Wyraźną cechą muzyki jest mocne oparcie się na melodyce.

W latach trzydziestych Bohuslava Martinů zainteresował nowy wówczas środek przekazu – radio. Dla radia napisał dwie jednoaktowe opery, z których *Veselohra na mostě* okazała się dziełem naprawdę mistrzowskim. Bardzo szybko opuściła studia radiowe i pojawiła się na wielu scenach operowych świata. Martinů wykazał się tu ogromnym poczuciem humoru oraz dowcipną, oszczędną instrumentacją. Drugim dziełem radiowym jest *Hla's Iesa* (również z roku 1935), a po latach Martinů napisał jeszcze dwie opery z tego gatunku *Čim člověk žije* (według Tolstoja) i *Oženek* (według Gogola), obie w roku 1952.

Divadlo za branou z roku 1936 napisane na kanwie utworu wielkiego francuskiego mima J.G. Debureau i komediopisarza Molièra, jest próbą połączenia opery

z baletem, zaś opera *Alexandre bis* (1937) jest ponownie wycieczką do sfery „crazy comedy.”

Zanim Martinů po *Juliście* po raz wtóry osiągnął szczyty swej twórczości operowej w dziele *Řecké pašije*, zdążył jeszcze napisać operę komiczną *Mirandolina* na kanwie znanej sztuki Goldoniego oraz operę *Ariadna* na kanwie sztuki *Wędrówki Tezeusza* Georgesa Neveux. Oba dzieła w kontekście twórczości operowej dwudziestego wieku charakteryzują się oryginalnością i potwierdzają, że ich autor należy do grona najwybitniejszych twórców w tej dziedzinie.

Do tak wysokiej oceny twórczości operowej Bohuslava Martinů przyczyniła się niewątpliwie opera *Řecké pašije*. Praca nad nią trwała bardzo długo – pełnych pięć lat (1954–59). Materiał literacki, na podstawie którego zostało napisane libretto, stanowiła powieść greckiego pisarza Nikosa Kazantzakisa pt. „Chrystus ukrzyżowany po raz wtóry”, która została również opracowana dla teatru dramatycznego i sfilmowana przez J. Dassina. Autor sam uważał tę operę za dzieło swego życia za swój testament artystyczny i duchowy. Kiedy zaledwie na osiem miesięcy przed swą śmiercią (28 sierpnia 1959 r.) napisał ostatnie nuty definitywnej wersji partytury, powiedział z ulgą: „Teraz już mogę umrzeć”.

Jeśli Bohuslav Martinů uważał *Řecké pašije* za swe posłannictwo, za swoją spuściznę, to opera *Julieta' albo Sennik* była chyba jego najmilszym dzieckiem. Ciągłe powracał do jej partytury zawsze leżącej na stole, przy którym pracował. Charakterystyczne jest stwierdzenie Martinů, że „*Julieta*” wyraża przemiany jego charakteru, jego spokojne, racjonalne i niesentymentalne cechy”.

W jaki sposób Martinů zdecydował się na opracowanie muzyczne tego niezwykle jak na operę materiału? W roku 1930 w Paryżu duże zainteresowanie wzbudziła sztuka, której autorem był młody dramaturg francuski Georges Neveux. Sztuka miała także i przeciwników. Kiedy Martinů zapoznał się z wydrukowanym w dodatku do czasopisma literackiego tekstem, od razu wzbudził on jego wielkie zainteresowanie. Postanowił go wykorzystać do opracowania muzycznego. Z autorem sztuki kompozytor porozumiał się bardzo szybko. Dostał od niego wolną rękę na opracowanie libretta, bowiem Neveux stwierdził, że Martinů z pewnością lepiej zna wymagania opery niż on sam. Martinů zmienił zakoń-

czenie sztuki, ale poza tym stosunkowo wiernie trzymał się oryginalnego tekstu i tylko zgodnie z prawami teatru muzycznego skrócił go o połowę. Potem przełożył go na język czeski i przystąpił do komponowania. Partytura opery *Julietta* powstała przeważnie w roku 1936, niektóre jej szkice zapewne już wcześniej. O co kompozytorowi chodziło najlepiej wyjaśnia dwa dokumenty, które tu zacytuję. W roku 1938 z okazji światowej premiery *Julietty* Martinů napisał dla czasopisma Teatru Narodowego w Pradze następujące słowa:

„Julietta jest snem, co powoduje, że proces psychologiczny jest tu jakby przeniesiony w inną sferę, na inny plan. Jest to proces wewnętrzny, wykraczający jednak poza granice praw rządzących zwykłą psychologią, można by powiedzieć, że jest to psychologia marzenia, a więc fantazji. Na każdym kroku, przy każdej zmianie sceny napotykamy coś nieprzewidzianego i nieoczekiwanego. Spotykamy się z ludźmi, którzy stracili pamięć, co już samo przez się narusza motywacje psychologiczne. Sama Julietta jest symbolem tęsknoty, wszystkie dziewczyny w sztuce mają na imię Julietta i wszyscy szukają tego jednego imienia. Czy jest to ciągle jedna i ta sama Julietta? Czy istnieje naprawdę, czy też jest tylko fikcją, ideą? Cała sztuka jest właściwie konfrontacją oglądaną pod specjalnym kątem widzenia, w atmosferze snu, w której często fikcja przeważa nad realnością, w której sprawy wymyślone, fantastyczne i niemożliwe stają się rzeczywistością i w której konkretna i realna rzeczywistość przybiera formę absolutnego nieprawdopodobieństwa i całkowitej fikcji. W całej tej historii występują dwa różne elementy. Pierwszy to rzeczywistość, która jednak nie odgrywa się na scenie, a drugi to sen, marzenie wywołane rzeczywistym wspomnieniem, marzenie tęsknoty – Julietta.”

We wstępie do czeskiego wydania wyciągu fortepianowego tej opery w roku 1947 Martinů napisał:

„Cała akcja sztuki nie rozgrywa się ani w rzeczywistości, ani w iluzji, lecz na bardzo subtelnej granicy obu, tak że wszystko co rzeczywiste wydaje się być fikcją, a wszystko co fikcyjne ma kształt realny... Widzimy przed sobą świat, z którego została wyeliminowana pamięć, przestała istnieć, każdy pragnie ją na nowo odzyskać, przywrócić wspomnienia minionego czasu i przywłaszczyć sobie wspomnienia innych – zatrzymać bezpowrotnie

uciekający wycinek czasu. Doprowadza to jednak do absurdalnych sytuacji, powstaje swoista kontynuacja czasu i przestrzeni, w której jednak czas, a więc przeszłość, nie istnieje. Świat wydaje się istnieć tylko w danym momencie, po którym następuje oderwany moment następny, a zatem wszystko wali się w próżnię. Chodzi tu w zasadzie o problem psychologiczny, o odwieczny problem ludzki: czym jest człowiek, czym jestem ja, czym jesteście wy?... Libretto i sztuka Neveux nie jest jednak rozprawą filozoficzną, lecz niezwykle piękną i poetycką fantazją w postaci snu, jest to jedyna możliwość opisanie tych subtelnych stanów ducha... Cała sztuka jest rozpaczliwą walką o znalezienie czegoś stałego, na czym człowiek mógłby się oprzeć: walką o konkretność, o pamięć, o świadomość, która nieustannie jest podłamywana i wprowadzana w sytuacje tragiczne, w których Michel walczy o utrzymanie własnej stabilności, o zachowanie zdrowego rozsądku... Pamięć Michela jest pełna doświadczeń rzeczywistych i doświadczeń iluzorycznych bez ściśle określonej granicy, jest to splątany kompleks ludzkich pragnień, tęsknoty, woli i działania, jak w każdym z nas."

Muzyka Bohuslava Martinů w wielu scenach celowo nie jest dostosowana do treści libretta. W sposób niezwykle urozmaicony kompozytor przeciwstawia nierealnym wydarzeniom realne łuki i płaszczyzny muzyczne, czym wyraźnie wzmacnia poetycki nastrój całości. Partytura zadziwia bogactwem barw, zmian rytmu, płynnych przejść i ostrych kontrastów. W kontekście współczesnej opery stanowi niezwykle oryginalną, reprezentującą w swym gatunku trwale wartości, pozycję.

Premiera *Julietty* miała miejsce w dniu 16 marca 1938 roku w praskim Teatrze Narodowym. Przy pulpicie dyrygenckim stał Václav Talich, o którym kompozytor powiedział, że niezwykle precyzyjnie uchwycił wszystko to, czego wymagało dzieło, i że potrafił odkryć najgłębszą jego istotę i prawidłowo ją przedstawić. Reżyserem był Jindřich Honzěl, zaś autorem opracowania plastycznego wielki czeski malarz surrealista i klasyk grafiki czeskiej — František Muzika. Po wojnie opera *Julietta* nie tylko powróciła do Pragi, lecz była także grana na wielu scenach operowych Europy.

dr Pavel Eckstein

WAŻNIEJSZE DATY Z ŻYCIA BOHUSLAVA MARTINŮ

- 1890 – 8 grudnia urodził się we wsi Polička w Czechach Bohuslav Martinů, syn Ferdynanda i Karoliny
- 1897 – pobiera pierwsze lekcje gry na skrzypcach u miejscowego nauczyciela muzyki
- 1905 – pierwszy publiczny występ Martinů w zajeździe miejskim w Borowej koło Polički
- 1906 – zdaje pomyślnie egzamin wstępny do klasy skrzypiec w Konserwatorium w Pradze
- 1909 – przechodzi z klasy skrzypiec na wydział kompozycji
- 1910 – za „karygodne niedbalstwo” zostaje usunięty dyscyplinarnie z Konserwatorium
- 1912 – wydaje drukiem jedną ze swych kompozycji, którą zamieszcza pismo „Złota Praga”
- 1914 – w czasie pierwszej wojny światowej przebywa w rodzinnej wsi jako nauczyciel gry na skrzypcach
- 1918 – Filharmonia Praska wykonuje „Rapsodię czeską”. Martinů zostaje członkiem tej orkiestry.
- 1922 – zostaje uczniem Josefa Suka w Konserwatorium w Pradze. Wraz z Filharmonią przebywa na tournée we Włoszech.
- 1923 – otrzymuje stypendium na pobyt w Paryżu. Zostaje uczniem Alberta Roussela.
- 1931 – w Paryżu bierze ślub z Charlottą Quennehen
- 1938 – wyjeżdża do Szwajcarii zaproszony przez rodzinę Sacherów z Schönenbergu
- 1939 – przebywa we Francji
- 1941 – wyjeżdża do Hiszpanii. W marcu opuszcza Europę i udaje się do Stanów Zjednoczonych.
- 1944 – umiera matka kompozytora, Karolina Martinů
- 1946 – prowadzi cykl wykładów w Berkshire Music Centre. W lipcu ulega poważnemu wypadkowi w Great Barrington.

- 1948 – pierwszy powrót do Europy, przebywa w Szwajcarii i Francji. Po powrocie do USA prowadzi wykłady w Princetown University.
- 1949 – ponowna podróż do Europy, odwiedza Francję i Włochy
- 1950 – powraca do Stanów Zjednoczonych
- 1956 – opuszcza na stałe USA i zamieszkuje w Schönenbergu. W jesieni zostaje powołany na stanowisko profesora American Academy w Rzymie.
- 1958 – chory na raka żołądka poddaje się operacji w szpitalu w Bale
- 1959 – przebywa w Nicei. W maju udaje się na leczenie szpitalne do kliniki w Liestal (Szwajcaria). 28 sierpnia Bohuslav Martinů umiera. 1 września zostaje pochowany w Schönenbergu.

REALIZATORZY

MIECZYŚLAW NOWAKOWSKI

Kierownictwo muzyczne

LADISLAV ŠTROS

Reżyseria i scenografia

ADOLF WENIG

Kostiumy

ZBIGNIEW PAWELEC

Kierownictwo chóru

Asystent dyrygenta: Tadeusz Kozłowski

Asystent reżysera: Teresa Sieczkowa, Zofia Sokółowska

Asystent scenografa: Barbara Kulak-Janowska

Efekty świetlne: Andrzej Ambroziński

ORKIESTRA I CHÓR TEATRU WIELKIEGO

DYRYGUJE – MIECZYŚLAW NOWAKOWSKI

TADEUSZ KOZŁOWSKI

Pianiści korypetytorzy:

Bożena Dobrowolska, Beata Swanidze, Elżbieta Zwierchowska, Marek Czeszek

Dyrygent chóru: Henryk Karpiński

Akompaniator chóru: Ryszard Pietkiewicz

Inspicjenci: Alicja Derkacz, Urszula Rybicka,

Janusz Kunce

OSOBY AKTU I

Julietta	- DELFINA AMBROZIAK MARIA SZCZUCKA
Michel	- TADEUSZ KOPACKI JAN KUNERT
Komisarz, Listonosz	- ADAM DULIŃSKI HENRYK KŁOSIŃSKI
Mężczyzna w helmie	- TADEUSZ GAWROŃSKI JERZY JADCZAK
Mężczyzna w oknie	- KAZIMIERZ KOWALSKI EUGENIUSZ NIZIOŁ
Mały Arab	- IZABELA KOBUS ALICJA PAWLAK
Stary Arab	- WŁADYSŁAW MALCZEWSKI STANISŁAW MICHONSKI
Handlarka ptakami	- KRYSTYNA RORBACH KRYSTYNA ROSIŃSKA
Handlarka rybami	- JADWIGA MIRECKA RYSZARDA RACEWICZ

Przerwa po pierwszym akcie - 20 minut

OSOBY AKTU II

- Julietta – DELFINA AMBROZIAK
MARIA SZCZUCKA
- Michel – TADEUSZ KOPACKI
JAN KUNERT
- Stary Arab – WŁADYSŁAW MALCZEWSKI
STANISŁAW MICHONSKI
- Pan I – ALICJA BORKOWSKA
EWELINA KWAŚNIEWSKA
- Pan II – ELŻBIETA NIZIOŁOWA
HALINA ROMANOWSKA
- Pan III – JADWIGA PIETRASZKIEWICZ
KRYSTYNA RORBACH
- Dziadek – RYSZARD CZOGAŁA
ANDRZEJ MALINOWSKI
- Staruszek – TOMASZ FITAS
WŁODZIMIERZ ZALEWSKI
- Staruszka – JADWIGA MIRECKA
RYSZARDA RACEWICZ
- Stara Dama – ALICJA CICHECKA (art. chóru)
- Wróżbita – ELŻBIETA JEŻEWSKA (art. chóru)
- Handlarz pamiątkami – ZDZISŁAW KRZYWICKI
ANDRZEJ TULISZKIEWICZ
- Stary marynarz – RYSZARD CZOGAŁA
ANDRZEJ MALINOWSKI
- Młody marynarz – FRANCISZEK PRZESTRZELSKI
ROMAN WERLIŃSKI
- Gajowy, Komisarz – ADAM DULIŃSKI
HENRYK KŁOSIŃSKI
- Mężczyzna w oknie – KAZIMIERZ KOWALSKI
EUGENIUSZ NIZIOŁ
- Mężczyzna w helmie – TADEUSZ GAWROŃSKI
JERZY JADCZAK

OSOBY AKTU III

- Julietta – DELFINA AMBROZIAK
MARIA SZCZUCKA
- Michel – TADEUSZ KOPACKI
JAN KUNERT
- Mężczyzna w helmie – TADEUSZ GAWROŃSKI
JERZY JADCZAK
- Mężczyzna w oknie – KAZIMIERZ KOWALSKI
EUGENIUSZ NIZIOŁ
- Stary Arab – WŁADYSŁAW MALCZEWSKI
STANISŁAW MICHOŃSKI
- Mały Arab – IZABELA KOBUS
ALICJA PAWLAK
- Goniec – TERESA CIESIELKA
ELŻBIETA JEZEWSKA (art. chóru)
- Żebrak – JAN DOBOSZ
STANISŁAW HEIMBERGER
- Więzień – TOMASZ FITAS
WŁODZIMIERZ ZALEWSKI
- Urzędnik – ADAM DULIŃSKI
ZYGMUNT ZAJĄC
- Maszynista – JERZY RYNKIEWICZ
EUGENIUSZ SZYNKARSKI



Henri Béhar

SEN ZAKTUALIZOWANY:
GEORGES NEVEUX

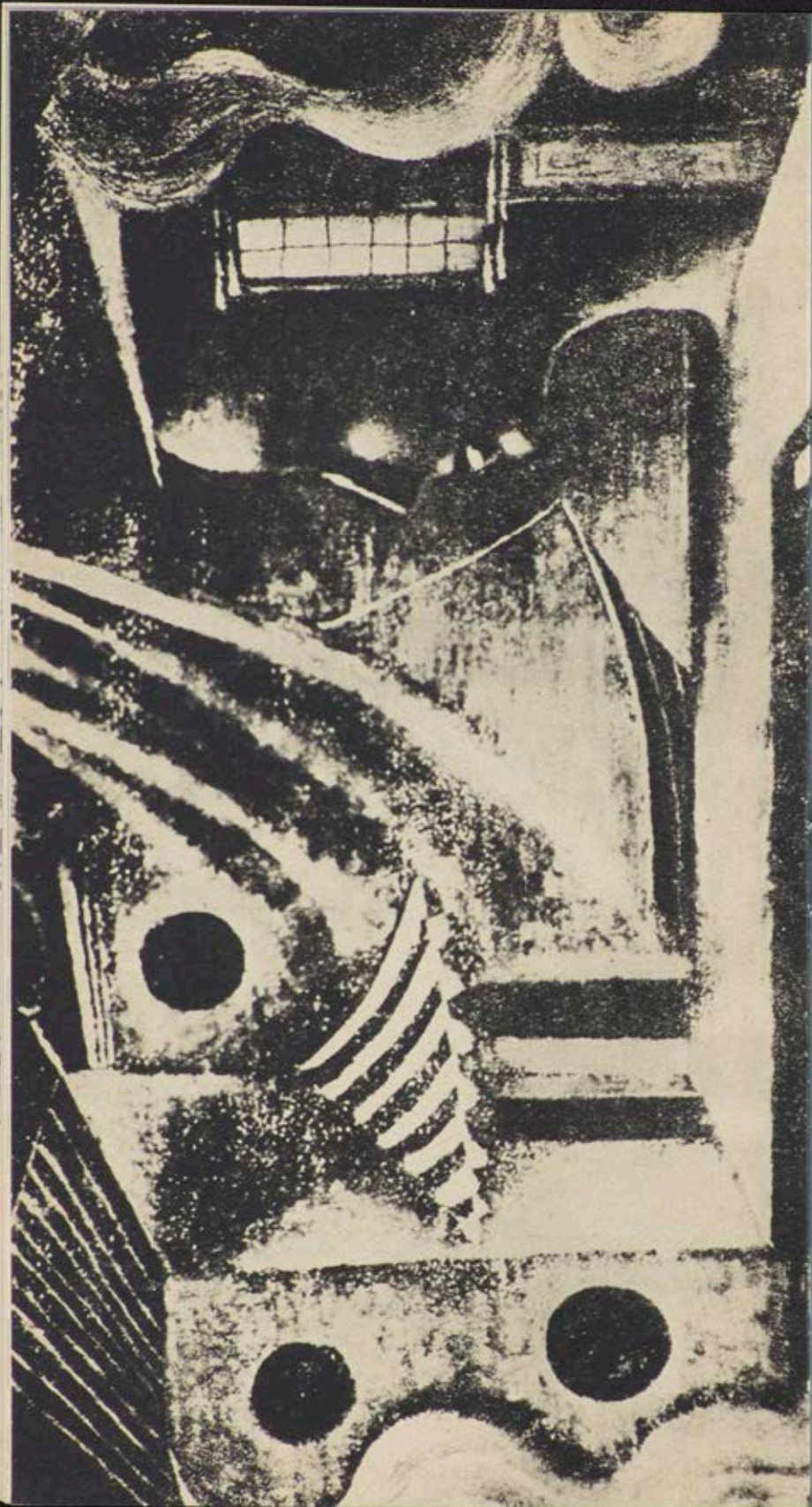
Któż by się spodziewał znaleźć wśród dramatopisarzy surrealistów znakomitego autora *Voyage de Thésée*, *Plainte contre inconnu*, tłumacza dzieł Shakespeare'a? A przecież Georges Neveux związał się z tym ruchem zaraz po przybyciu do Paryża w roku 1925. Zamieszkał przy ulicy Blomet 45, w pracowni, którą poprzednio zajmował Miró. Jego sąsiadem był Desnos, dzięki niemu właśnie poznał grupę surrealistów – Aragona, Bretona, Eluarda oraz innych już odchodzących od surrealizmu, jak Ribemont-Dessaignes. W ten sposób doszło do podpisania przez Neveux manifestu „Rewolucja przede wszystkim i zawsze”. W roku 1950 Neveux oświadczył w audycji radiowej, że w razie potrzeby byłby gotów ponownie podpisać ten manifest, do tego stopnia uważa go za aktualny. Rzadko brał udział w codziennych spotkaniach grupy – nie przez przekorę, ale dlatego, że był „dzikusiem” i przez upodobanie do niezależności. W toku owej pysznej rozmowy nadanej przez Radio, Georges Neveux wspomina sytuację w teatrze w okresie swego przybycia do Paryża. Ponad teatrem bulwarowym i „Kartelem”, Neveux umieszcza „piętro bez schodów”, na które wśliznęło się kilku poetów. Pisarz uważa, że publiczność, która na to piętro przybywa, jest spóźniona o dwadzieścia pięć lat. Nie bez humoru wspomina o powziętym wspólnie z Robertem Aronem, Salacrou i Ribemont-Dessaignes'em projekcie utworzenia Teatru Wieży Eiffla. W małej opuszczonej salce na pierwszym piętrze Wieży miało się grać krótkie skecze „czerpiące natchnienie z tego szczególnego rodzaju komizmu, który później nazwano czarnym humorem”. Powstały już nawet pierwsze teksty, gdy jednak autorzy za namową Cromelyncka zwrócili się o wynajęcie całej Wieży Eiffla, uznano to za kawał i dano im do zrozumienia, żeby raczej nie nalegali.

Julietta ou la clé des songes (Julia czyli sennik) należy do utworów, których sens nie jest dla publiczności jasny od samego początku. Podobnie jak Witrac autor wprowadza na scenę sny. Bohater sztuki jest w nich równocześnie główną postacią i organizatorem rojeń. Przez dwa pierwsze akty widz o tym nie wie, wyjaśnienie otrzyma dopiero w akcie trzecim, rozgrywającym się w Głównym Urzędzie Snów. Ten ostatni akt dodany został tylko po to, by rzecz nadawała się do grania. Podobnie – mówi Neveux – „jak do osadu dodaje się barwnik, by go uczynić widzialnym”. Publiczność niezbyt dobrze rozumiejąca, dokąd autor ją prowadzi, uspokaja się. Wszystko znajduje swe miejsce i racjonalne wytłumaczenie. W każdym razie to ustępstwo na rzecz publiczności nie zadowoliło autora, który życzy sobie, aby odtąd grano osobno dwie sztuki: *Julietta* (dwa pierwsze akty) i *Le Bureau central des rêves* (Główny Urząd Snów – akt ostatni).

Sztukę wystawiono w Théâtre de l'Avenue w roku 1930, mimo iż Gaston Baty przyjął ją do grania trzy lata wcześniej. Utwór Neveux wzbudził entuzjazm garstki przyjaciół, irytację i oburzenie większości krytyków, wściekłych, że teatr śmiał im zaprezentować sztukę infantylną i bezsensowną, urągającą wszelkim wymogom logiki, bez jakiegokolwiek konstrukcji i z postaciami pozbawionymi konsekwencji w działaniu. A przecież treść była niezwykle prosta: młody człowiek, Michel, ujrzał niegdyś twarz Julietty i usiłuje ją odnaleźć w kraju, który wydaje się nagle odcięty od świata zewnętrznego. Powrócić stamtąd można jedynie statkiem o najbardziej kapryśnych zwyczajach. Mieszkańcy tego kraju są pozbawieni pamięci (aczkolwiek mogą mówić językiem składniowo poprawnym, co jest pozostałością z przeszłości i co umożliwia im formułowanie wspomnień), tak, że podróżny staje wobec istot podlegających nieustannej przemianie, nie zdają sobie one sprawy, co mu chwilę wcześniej powiedziały. Wszystkie rzeczy nabierają niematerialnego charakteru, rozplywają się, gdy tylko ktoś próbuje je opisać. W ten sposób Neveux wprowadza nas w świat snu, w którym wszystko ulatuje, wymyka się, przekształca, gdzie słowa nabierają tragicznej wagi, a zarazem liczą się nie więcej niż obłok na szarym niebie. Sztuka zbudowana z lekkością, zachowuje ekstrawagancję snu. W odnalezieniu i utracie

Julietty towarzyszy podróżnemu atmosfera fantastyki i absurdu. Miłość dwojga młodych potrzebuje baśni, aby oblec się w formę, a ginie w zetknięciu z rzeczywistością. Oto tajemnica porozumienia między ludźmi: pewność, że życie zostanie zmarnowane, jeżeli człowiek nie odnajdzie uśmiechniętego obrazu przeszłości. Surrealistyczne przekonanie o miłości szalonej, zrodzonej z jednego, przypadkowego spotkania. To sprawia, że poszukiwania są beznadziejne, gdyż wszystkie wysiłki rozbijają się o mur rzeczywistości. Neveux obiera więc za punkt wyjścia romantyczny motyw, któremu dał już wyraz Baudelaire w wierszu *Do przechodzącej*: „Ty, którą mógłbym kochać, ty coś to odgadła!” Neveux ze swej strony jest przekonany, że tylko marzenie senne może nadać życiu sens i że wyraża ono tym samym coś w rodzaju podświadomości zbiorowej. Widać to wyraźnie w owym *Urzędzie Snów*, gdzie każdy urzędnik, mechanik, żebrak, boy hotelowy – gdy tylko ma wolną chwilę, sięga po swoją część szczęścia, śniąc sen, w którym błyszczy stale twarz Julietty, jedynej szafarki wszelkich dóbr – kobiety. (...)

fragmenty pracy *Dada i surrealizm w teatrze*, WAF 1975, przekład Piotra Szymanowskiego



TREŚĆ LIBRETTA

Michel, komiwojażer z Paryża, znalazł się pewnego dnia podczas swoich podróży w małym portowym miasteczku. W przeddzień powrotu do Paryża, podczas spaceru po miejskim placu, usłyszał pieśń o miłości śpiewaną przez młodą dziewczynę. Kiedy powrócił do Paryża, wspomnienie to zjawia się niezmiennie w jego snach i Michel postanawia odszukać owo miasteczko i dziewczynę. Tęsknota i szukanie tworzą właściwą treść opery, której akcja rozpoczyna się w chwili, gdy Michel „powraca” do miasteczka. Miasteczko wydaje się takie samo jak dawniej, ale coś tu się zmieniło: jego mieszkańcy zachowują się dziwnie, zagadkowo. Stracili pamięć i są zdolni żyć tylko istniejącą chwilą czasu. O tym wszystkim Michel nie wie i stale znajduje się w sytuacjach zagadkowych, nierzadko tragicznych, dla niego samego nieuzasadnionych i niewyjaśnionych. Michel odnajduje w końcu swoją Juliettę, ale paradoksalne sytuacje powtarzają się i pod wpływem tych niewyjaśnionych zdarzeń wszystko zostaje przeniesione w świat tak sugestywnych złudzeń, że rzeczywistość okazuje się pusta i iluzoryczna, podczas gdy fikcja i fantazja nabierają kształtu rzeczywistości.

Michel, jedyny z wszystkich osób, który wie, czego chciał i po co przybył do tego miasteczka, sam zaczyna się zatracać w tym świecie, gdzie wszystko istnieje tylko przez krótką chwilę, gdzie nie ma ani przeszłości ani teraźniejszości, gdzie nikt nie wie, co stanie się za chwilę, ani też co stało się w chwili, która właśnie minęła. Sytuacje następują jedna po drugiej bez przyczyn i bez skutków. Michel pragnie powrócić do Paryża, ale dowiaduje się, że w miasteczku nie ma linii kolejowej i że pociągi tędy nie przejeżdżają. „Ale przecież pociągiem tutaj przyjechałem” – woła Michel, by otrzymać odpowiedź, że „torów tutaj nie mamy”.

Chodząc po miasteczku Michel spotyka dziwne osoby, których zachowania nie potrafi wytłumaczyć: chiromanta przepowiada z ręki przeszłość, a nie przyszłość, handlarz

winem opowiada oczywiste nonsensy i bajdy, a mimo to wszyscy mu wierzą, bo to przypomina im niewyraźnie ich własne zapomniane wspomnienia. Każde, nawet najmniejsze wspomnienie mieszkańcy miasteczka przywłaszczają sobie i cieszą się nim, są szczęśliwi. Michel przypomina sobie śmieszne zdarzenie ze swego dzieciństwa i w nagrodę za tak odległe wspomnienie zostaje mianowany burmistrzem. Oczywiście, fakt ten zostaje natychmiast zapomniany przez wszystkich mieszkańców.

Julietta wita Michela, jakby знаła go od niepamiętnych czasów. Cała scena miłosna jest zderzeniem konkretności Michela i fantazji Julietty. Zdesperowany Michel strzela z pistoletu do odchodzącej od niego dziewczyny, ale on sam nie wie, czy to on wystrzelił. Zabił ją? Słyszał przecież strzał i krzyk, ale gajowy oznajmia mu, że to on strzelał do bekasa. Zrozpaczony Michel wraca na placyk przed domem Julietty. Stara kobieta, która mu otwiera drzwi nie pamięta, by ktoś inny poza nią mieszkał w tym domu. Marynarze, którzy poszli szukać ciała Julietty, przynoszą jedynie jej woal. „Czy to wszystko prawda, czy też tylko sen” – zapytuje Michel. A może to wszystko jest, jak te widokówki z Toledo i Sewilli, które oglądał razem z Juliettą i które przywodziły wspomnienia z miast, gdzie nigdy nie byli.

Michel chce wracać statkiem do domu, ale statek przemienia się „biuro wynajmu snów”, gdzie każdy za odpowiednią opłatą może sobie wybrać sen. Przychodzi tu chłopiec śnić o Buffalo Billu, więzień o wolności, żebrak – o pobycie w eleganckim kurorcie, maszynista ogląda w albumie zdjęcie swej nieżyjącej córki, ale Michel widzi w albumie tylko puste karty. Wszyscy ostrzegają Michela, że jego sen się skończył i że musi odejść. Kiedy jest zdecydowany to uczynić, słyszy nagle głos Julietty, która wzywa go z powrotem.

Michel wraca, chce ponownie spotkać Juliettę, ale jego sen już się skończył. Spotyka orszak osób widzianych w miasteczku, którzy go ostrzegają i namawiają do wyjazdu. Michel jest przestraszony i niezdecydowany, stale słyszy głos Julietty przyzywający go do siebie i stale słyszy przestrogi, by czym prędzej odjechał.

„Proszę mi pozwolić po raz ostatni przejść przez te drzwi. Długo kogoś szukałem i dopiero teraz go odnalazłem. Za tymi drzwiami jest dziewczyna, moja dziewczyna” – prosi Michel. „Ależ tam nikogo nie ma” –

odpowiada strażnik. Otwiera drzwi i oświetla puste kąty, ale Michel stale słyszy głos Julietty. Nagle wszystkie wspomnienia przeżyte w tym śnie powracają znowu. Sztuka mogłaby zacząć się od początku. Akcja nie jest skończona, trwa nieustannie – jest to tylko sen.

Bohuslav Martinů

SEZON 1977/78

Polska prapremiera 21 maja 1978

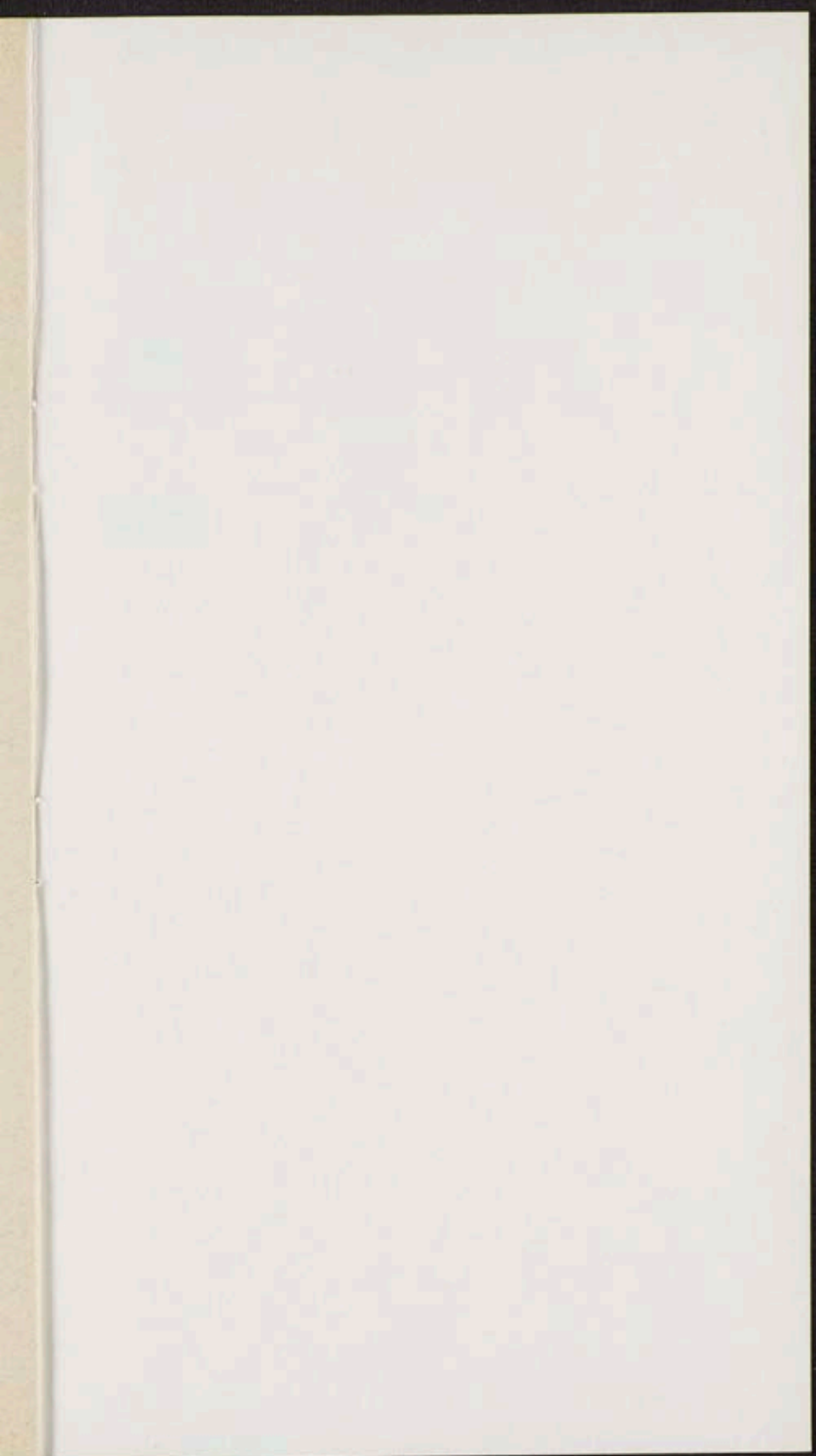
W programie wykorzystano materiały udostępnione przez
Czechosłowacki Ośrodek Kultury i Informacji
w Warszawie i Národní Divadlo w Pradze.

Redakcja programu – Stanisław Dysbardis
Opracowanie graficzne – Jerzy Treliński
Redakcja techniczna – Leszek Sochaczewski
Wydawca – Teatr Wielki w Łodzi

Nakład I – 4.000 egz.

Cena programu – zł 15,-

Druk: ŁZGraf. Zakł. 2. Zam. 943/14/78. 4.000 egz. I-4/1159



tw