

p r o g r a m

BIAŁOWŁOSA

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi



TEATR WIELKI W ŁODZI



HENRYK CZYŻ

BIAŁOWŁOSA

Musical w trzech aktach

Libretto: Danuta Baduszkowa i Henryk Czyż



THE HISTORY OF THE ARABIAN EMPIRE

BY
H. H. MUHAMMAD



**O, gwiazda z nieba leci.
Znowu coś umiera.**

Ernest Bryll



HENRYK CZYŻ

OD AUTORA

... „wystawiliśmy całego Moniuszkę, szereg utworów zapomnianych i dzieł naszych współczesnych autorów, cały niemal dorobek rodzimej twórczości operowej. Chciałbym kontynuować tę konsekwentnie realizowaną przez ostatnie dwudziestolecie polską linię repertuarową Opery Wrocławskiej” – pisał do mnie przed czterema laty jej Dyrektor Adam Kopyciński – „W związku z powyższym komunikuję ci uprzejmie drogi Henryku, że nie mam innego wyjścia i będę wystawiał „Białowłosa”. Czytając te słowa użaliło się me serce nad zapomnianą Nieboszczką. Bo oto minęło już sześć lat od czasu, gdy po warszawskiej premierze „Białowłosa” padła trupem pod cięciami szpady dowcipnego, aliści niezbyt rycerskiego Waldorffa, gdy Mitzner w „Szpilkach” pastwił się nad zwłokami, a rytuału dopełnił złotowłosy Erhardt grzebiąc artykułem pt. „nie bije się leżącego” i – skopał do reszty.

Wypełniona sala Opery Warszawskiej była pewnym zadośćuczynieniem, ale miałem już dość wszystkiego. Pożegnałem mury „Romy” z partyturą „Białowłosej” pod pachą i z uczuciem ulgi w sercu.

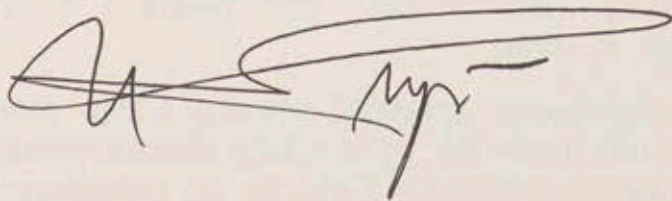
Rozgłoszona upadłość utworu i jego autora nakłoniła mnie do wyprzedaży zaaranżowanych dla orkiestry Henryka Debicha co celniejszych fragmentów i ... wyruszyłem na liczne podróże zagraniczne, gdzie (przyznać muszę) sympatyczniej

odnoszono się do moich zarówno dyrygenckich jak i kompozytorskich poczynąń.

Kilku przyjaciół zachęcało mnie wytrwale do przepracowania utworu. Cytowany list dyr. Kopycińskiego nakłonił mnie do tego ostatecznie. W praktyce rzecz się okazała podobna do przeróbki sweterka. Pociągnąłem za nitkę i wszystko się popruło. W zapełnionym kalendarzu dyrygenckim miałem niewiele wolnego czasu i cztery lata trwało, nim przedstawiłem dyrekcjom teatrów operowych nową wersję utworu.

I oto cztery sceny zgłosiły chęć jego wystawienia(!?) Łódź, miasto w którym razem z Danutą Baduszkową ponownie zajęliśmy się „Białowłosą”, podejmuje pierwszą próbę rehabilitacji „upadłej dziewczyny”. Zabieg to trudny i z drżeniem podchodzę dziś do pulpitu dyrygenckiego. Z drżeniem nie tyle może lęku, ile cudownej emocji, jaką zawsze daje przygoda teatralna.

Z perspektywy dziesięciu lat, z pobłażliwym uśmiechem starszego pana przysłuchuję się ognistym tyradom „Człowieka”, bowiem zdążyłem się już „odfrustrować”, „odalienować” i zająć wobec życia praktyczną postawę, nie na tyle jednak, by zatracić wrażliwość na okrucieństwo cywilizowanego świata wobec słabych, bezbronnych i nieprzystosowanych.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'A. Kurpiński', with a large, sweeping horizontal stroke above the name.



DANUTA BADUSZKOWA

STEFAN KISIELEWSKI

O MUSICALACH I „BIAŁOWŁOSEJ”

Musical to forma sceniczno-muzyczna, wydoskonalona w naszym stuleciu i dla niego charakterystyczna. Synteza operetki, rewii, komedii muzycznej z elementami opery i baletu, wyposażona w całe bogactwo współczesnej orkiestry i wokalistyki, przepych scenografii i maestrię nowoczesnych technik inscenizacyjnych oto słuchowisko, jakie króluje dziś w teatrach rozrywkowych nowojorskiego Broadwayu, idąc często kroć na scenie przez długie lata bez przerwy, jak słynne „*My Fair Lady*” Loewego, „*West Side Story*” Bernsteina czy „*Kiss Me Kate*” lub „*Can-Can*” Cole Portera. Nawet filmowe wersje tych utworów nie mogą się mierzyć ze scenicznymi oryginałami, tyle jest w owych przedstawieniach rozmachu muzyczno-widowiskowego, tyle precyzji inscenizacyjnej, finezji i wdzięku. Nic dziwnego: do nowojorskich musicali biorą się muzycy najwyższej klasy. Upada tu przegroda między twórczością „lekką” a „poważną”, wszak twórca „*West Side Story*” Leonard Bernstein to światowej sławy dyrygent samfoniczny, a słynny musical „*My Fair Lady*” oparty jest na komedii Shawa „*Pigmalion*”.

Musical tworzył się stopniowo przez dziesięciolecia, wchłaniając w siebie różne elementy, z jednej strony operetkowo-taneczne, z drugiej dramatyczno-teatralne, aby przez ciągłe wzbogacanie i doskonalenie swego gatunku doprowadzić wreszcie do dzisiejszej triumfującej syntezy. Zasadniczo ojczyzną tej przetworzonej super operetki XX wieku jest Ameryka, ale do historii musicalu mają swój wkład emigrujący poza Wielką Wodę muzycy europejscy, jak jeden z praojców gatunku Czech Rudolf Friml (ur. 1879), autor „*Króla włóczędów*” i „*Rose Marie*” (1924). Prekursorem opery jazzowo-eklektycznej, spajającej w sobie różne elementy muzyczne był wielki, osiadły dziś w Stanach kompozytor austriacki Ernest Křenek, twórca słynnej opery „*Jonny spielt auf*” („*Jonny gra*” – 1927), w jego ślady poszedł częściowo również emigrant z Niemiec Kurt Weill w „*Operze za trzy grosze*” (1928) do tekstu Bertolda Brechta. Dalsze milowe etapy w rozwoju już czysto amerykańskiego musicalu, to twórczość Jerome Kerna („*Showboat*” – znany u nas jako „*Statek komediantów*”), Irvinga Berlina, który jeszcze bardziej przepoił swe widowiska elementami jazzu i wreszcie wręcz już klasyka, jakim się stał sławny George Gershwin z „*Porgy and Bess*”, „*Lady Be Good*”, „*La, la Lucille*” i innymi. Od ich czasów musical amerykański wkroczył na triumfalną drogę pozyskując sobie najlepsze teatry, najwybitniejszych dy-

rygentów i reżyserów, największych śpiewaków. Triumfy, zwłaszcza w utworach Gershвина święciły murzyńskie gwiazdy Broadwayu, a „*Porgy and Bess*” objechało kulę ziemską jako najwybitniejsze przedstawienie muzyczne swoich czasów. Połączenie jazzu, folkloru i tańca murzyńskiego z frapującą, dramatyczną fabułą i precyzyjną reżyserią olśniło świat – musical okazał się „formą stulecia”, erupcją kultury masowej, nie uznającej podziału na sztukę poważną i popularną, na muzykę koncertową czy rozrywkową.

Dalsze sukcesy tego typu widowisk to: „*No No Nanette*” Vincenty Youmansa czy „*Oklahoma!*” i „*South Pacific*” Richarda Rodgersa, po czym wkraczamy już w wielką epokę wspomnianych na początku Cole Portera, Loewego i Bernsteina, epokę „*My Fair Lady*”, „*Kiss Me Kate*” i „*West Side Story*”. Późniejsze jeszcze wielkie sukcesy musicalu z lat sześćdziesiątych to Mitch Leigha „*Człowiek z La Manchy*” i „*Skrzypek na dachu*” („*The Fidler on the Roof*”). No i wreszcie przychodzą takie super erotyczne widowiska oparte na dzisiejszej, beatowej muzyce młodzieżowej jak „*Hair*” i „*Oh, Calcuta*”.

Musical to specyfik amerykański, ale szczytowe jego osiągnięcia obiegły cały świat, spopularyzowane w postaci filmów jak „*West Side Story*” i „*Oklahoma!*”, które podbiły także Wschód, grane przez długie miesiące w Związku Radzieckim. Również „*My Fair Lady*” według „*Pigmaliiona*” przeszła przez sceny Kijowa i Moskwy, mimo odmiennego smaku panującego tam w sprawach scenicznych. Musicale Cole Portera i Loewego nie ominęły także, rzecz prosta, Polski. Jednak największy swój blask i polot osiągnęły te spektakle na swym rodzimym, nowojorskim Broadwayu. I nic dziwnego: skoro przedstawienie idzie w Nowym Jorku bez przerwy przez długie lata, można zainwestować w nie nawet miliony dolarów. Dla wystawienia i przygotowania jednego widowiska tworzy się tam nieraz specjalne konsorcjum i angażuje jednorazowo najlepszych wykonawców, aktorów, muzyków, śpiewaków i tancerzy.

Po wielomiesięcznych próbach spektakl ukazuje się wreszcie „dotarty” do ostatniego szczegółu, wypolerowany i lśniący wspaniale wszystkimi swymi dźwiękowo-wizualnymi walorami, że nawet ludzie nie specjalnie lubiący sam gatunek wychodzą z nowojorskich przedstawień oczarowani.

Napisać udany, „przebojowy” musical nie jest łatwo, zwłaszcza trudności nastrocza libretto. Musi ono dawać okazję dla scen tanecznych i śpiewanych, dla rozwinięcia wszelkich możliwości różnorodnego zespołu, zarazem zaś posiadać winno zwarty węzeł akcji dramatycznej lub komediowej. Toteż autorzy musicali sięgają częstokroć po przeróbki czy transkrypcje sławnych światowych utworów dramatycznych. „*West Side Story*” czerpie swą akcję z przeniesionej na przedmieście No-

wego Jorku osnowy szekspirowskiego „Romea i Julii”, „*Kiss Me Kate*” to również szekspirowskie „*Poskromienie złoŃnicy*”, Loewe, jak wspomnieliŝmy odwołał się do Bernarda Shawa, a Leigh aŝ do Cervantesa. „Wszystkie chwytŝy dozwolone”, wszelkie przeróbki, parafrazy, wtřęty i dygresje, ŝwiadome anachronizmy mile sã widziane, aby osiãgnãć ów specyficzny typ muzycznego widowiska, kojarzãcego rozŝpiewanie i roztańczenie z wartkã, zaciekawiajãcã i porywajãcã akcjã dramatycznã lub komediowã, dajãcã okazję do błyŝnięcia nowoczesnymi moŝliwoŝciami inscenizacji i scenografii, a takŝe aluzjami do otaczajãcego nas ŝycia. Słowem synteza sztuk jak w dramacie wagnerowskim, ale utrzymana w konwencji rozrywkowej. Oto problem nie lada, jaki stanãł przed autorami polskiego musicalu „*Bialowlosa*”, Henrykiem Czyŝem i Danutã Baduszkowã. Henryk Czyŝ jak nikt inny predestynowany jest do zmierzenia się z tego rodzaju przedŝwzięciem. Znakomity muzyk „powãżny”, kapelmistrz wysokiej klasy o międzynarodowej sławie, zarazem kompozytor szeregu utworów symfonicznych, pisał równieŝ chętnie muzykę rozrywkowã (nawet arcyoryginalne piosenki!), a takŝe sporo muzyki sceniczno-uŝytkowej, jak ilustracje teatralne i filmowe. Danuta Baduszkowa, reŝyser i kierownik szeregu polskich scen muzycznych zna gatunek musicalu ze swej wieloletniej praktyki. Przy tym oboje trzymajã sprawnie pióro w garŝci. Czyŝ dał tego dowód choćby w interesujãcych wraŝeniach z podróŝy muzycznych drukowanych ostatnimi laty w „*Przekroju*”. Któż więc, jak nie taka para artystów, godny bylbŝy stworzenia reprezentacyjnego, polskiego musicalu? Tak samo oddzielnie pomysleli sobie i Autorzy, i oto powstała „*Bialowlosa*” zrealizowana po raz pierwszy na scenie Opery Warszawskiej (w „*Romie*”) w listopadzie 1962 r. Libretto „*Bialowlosej*” nie jest typowym librettem musicalowym. Nie jest przede wszystkim osadzone w konkretnym ŝrodowisku narodowym czy socjalnym, pozostaje jakby nieco uabstrakcyjnione, co daje szerokie moŝliwoŝci interpretacyjno-realizatorskie. Sceny dziejãce się na nowoczesnym aerodromie kosmicznym, na nieznaney planecie, gdzie lãduje rakieta z Ziemi, w wytwornym nocnym lãkalu kabaretowo-dancingowym, wreszcie na przeraŝajãco ruchliwej oŝlepiajãcej neonami i oŝluszajãcej hałasem magistrali Wielkiego Miasta – wszystko to daje ogromne pole dla pracy reŝysera, scenografa, baletmistrza. Moŝna akcję umieŝcić w abstrakcyjnym ŝwiecie przyszłoŝci, moŝna przybliŝyć jã ku nam – to juŝ sprawa koncepcji reŝyserkiej. Ale specjalnã oryginalnoŝć „*Bialowlosej*” stanowi jej ton poetycki i zadumany: zmechanizowanemu, nowoczesnemu ŝwiatu tempa i bezlitosnej rywalizacji, ŝwiatu pogoni za interesami, namiętnoŝciã, uŝyciem, przeciwstawiona jest postã tytułowej bohaterki, dziewczyny z Nieznanej Planety, gdzie nie ma zła,

nienawiści, namiętności, walki, a także postać Człowieka, który wprowadza i komentuje akcję sceniczną, nadając całości pewien dystans, omraczając ją romantyczną melancholią i osnuwając filozoficzną, chciałoby się rzec, refleksją. To jest bardzo polskie i bardzo oryginalne, choć może być i trudne dla widza spodziewającego się „czystej” rozrywki i efektownych dramatycznych spięć akcji sceniczej. Spięć takich w „Białowłosej” nie brakuje, lecz właśnie sprawa zharmonizowania ich z ideową niejako, refleksyjną stroną libretta, wydaje się tu centralnym problemem dla inscenizacji i reżyserii, problemem, który zdecyduje o wyodrębnieniu tego przedstawienia spośród grona musicali „normalnych”. Bo owa szczytna nienormalność właśnie, odpowiednio podana zdecydować może o pełnej oryginalności utworu.

Muzyka „Białowłosej” nosi na sobie znamiona mistrzowskiej ręki Henryka Czyży: mieni się wszystkimi barwami nowoczesnej orkiestry, daje, jak przystało na musical, okazję do wszechstronnego wygrania się, wyśpiewania i wytańczenia. Utrzymana w konwencji bardzo zaawansowanej i subtelnie skomplikowanej tonalności, oscylującej między duchem harmoniki jazzowej a specyficznym neoimpresjonizmem, pokazuje kompozytora, któremu nie obce są tajniki wszelkich muzycznych rodzajów i gatunków, od twórczości najpoważniejszej do „najlżejszej”. Muzyka ta zarazem służy akcji i tę akcję przepaja sobą, przepływając od realistycznej ilustracyjności, np. w scenie na dancingu, do serafickiej iście poetyczności scen nastrojowych, ma też swoje burze i wzloty, gdy potężna symfoniczność wysuwa się na plan pierwszy. Przy całej swej jednak zmienności i różnorodności, jest to muzyka jednolita, zarówno w stylu harmoniczno-instrumentalnym, w rytmice, jak i w wyraźnych motywach przewodnich spinających całość jakby kłamrą czy nicią. Na pewno, mimo swojej, gdy trzeba, taneczności i ilustracyjności, nie jest to konwencjonalna dźwiękowość musicalowa. I tutaj ambicje są nieco inne, a bardzo jako inowacja wewnątrz gatunku, interesujące.

Takie więc są elementy „Białowłosej”; całość, zresztą w jedno przez reżysera i dyrygenta, oceni teraz słuchacz i widz w 9 lat po prapremierze. Wystawienie utworu w roku 1962 wywołało wiele kontrowersji i sprzecznych sądów, doszło nawet do dość gwałtownej batalii prasowej. Może nie oceniono oryginalności zamysłu i piękności szczegółów, może nie zrozumiano akcji lub też umknęła gdzieś jej refleksyjna poezja, może przyczyniły się do tego niedostatki wykonania czy gatunek inscenizacji?

Nie przesądzając tamtych spraw trzeba stwierdzić, że lepsze jest takie czy inne „umysłów podniecenie”, niż obojętność. Dziś „Białowłosa” pojawia się na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi w nowej, usprawnionej wersji autorskiej, a także w no-

wej postaci realizacyjnej. Ciekawe będą jej dalsze losy wśród musicali świata, tak jak losy owej zagubionej, odmiennej dziewczyny przybyłej na ziemię z Nieznanej Planety. Ale musical ma swe nieugięte rygory: musi się podobać, musi być chwytliwy, komunikatywny, drapieżny. Wówczas, w Warszawie, mimo zastrzeżeń czy wątpliwości krytyków znalazł sobie swoją publiczność – może znajdzie ją i dzisiaj, przybrany w nową formę i szatę? To jest dlań wszakże najważniejsze i tego mu, jako wielbiciel również i ówczesnego przedstawienia, z całej duszy życzę.

Kwiecień 1971

Stefan Kisielewski

Gość
z odległych hiperboli
z nieprzeczuwanych przestrzeni

Jedyny
na niebie

Na niebie nocy
jakże oddalonym od przyziemnych niebios
dnia

Gość
z niedocieczonych rejonów

Śledzony satelitami twarzy
z dystansu milczenia

Witany
skostnieniem serca

W mrozie
ogromu
obojętności

Nie tej jaką roztwiera pustka
ale ziejącej
z istnienia ponad miarę.

12. IV. 1961 pierwszy lot człowieka w kosmos (Jurij Gagarin)
5. V. 1961 pierwszy Amerykanin w kosmosie (Alan B. Shepard)
21. VII. 1961 amerykański lot podorbitalny (Virgil I. Grissom)
6. VIII. 1961 ponad dobę w kosmosie (Herman Titow)
20. II. 1962 pierwszy Amerykanin na orbicie (John H. Glenn)
11. VIII. 1962 pierwszy lot grupowy (Adrian Nikolajew, Paweł Popowicz)
3. X. 1962 wodowanie 7,2 km od celu (Walter M. Schirra)
15. V. 1963 pierwszy amerykański lot długotrwały (L. Gordon Cooper)
- 14-16. VI. 1963 drugi lot grupowy, pierwsza kobieta w kosmosie (Walery Bykowski, Walentyna Tierieszkowa)
12. X. 1964 pierwsza załoga trzyosobowa (Władimir Komarow, Konstanty Feoktistow, Borys Jegorow)
18. III. 1965 pierwszy 10 minutowy spacer poza kabiną (Aleksiej Leonow)
3. VI. 1965 21 minutowy spacer poza kabiną (Edward H. White, James A. McDivitt)
21. VIII. 1965 pierwszy długotrwały lot dwuosobowy (L. Gordon Cooper, Charles Conrad)
4. XII. 1965 najdłuższy lot kosmiczny (Frank Borman, James A. Lovell)
16. III. 1966 pierwsze połączenie ze statkiem docelowym (Neil A. Armstrong, David R. Scott)
3. VI. 1966 spotkanie na orbicie, manewry poza kabiną (Tom Stafford, Eugene A. Cernan)
18. VII. 1966 spotkanie na orbicie z 2 statkami docelowymi (John W. Young, Michael Collins)
12. IX. 1966 manewr spotkania i połączenia (Charles Conrad, Richard F. Gordon)
11. XI. 1966 129 minutowy spacer poza kabiną (Edwin E. Aldrin, James A. Lovell)

23. IV. 1967 najcięższy statek załogowy (Władimir Komarow)
11. X. 1968 pierwszy lot załogowy statku Apollo (Walter M. Schirra, Donn F. Eisele, R. Walter Cunningham)
26. X. 1968 spotkanie na orbicie z bezzałogowym statkiem (Georgij Bieriegowej)
21. XII. 1968 pierwszy załogowy lot wokół Księżycy (Frank Borman, James A. Lovell, William A. Anders)
14. I. 1969 pierwsze połączenie się na orbicie dwu statków załogowych, wymiana załóg między statkami (Władimir Szatalow, Boris Wołynow, Aleksiej Jelisiejew, Jewgienij Chrunow)
3. III. 1969 pierwszy załogowy lot członu księżycowego (James A. McDivitt, David R. Scott, Russell L. Schweickart)
18. V. 1969 pierwszy lot członu księżycowego w odległości 15 km od powierzchni Księżycy (Tom P. Stafford, John W. Young, Eugene A. Cernan)
20. VII. 1969 lądowanie pierwszych ludzi na Księżycu (Neil A. Armstrong, Edwin E. Aldrin, Michael Collins)
12. X. 1969 lot załogowy statków Sojuz 6, Sojuz 7, Sojuz 8, pierwsze eksperymenty spawania metali w kosmosie (G. Szonin, W. Kubarow, W. Garbatko, A. Filipczenko, W. Wołkow, W. Szatalow, A. Jelisiejew)
19. XI. 1969 drugie lądowanie człowieka na Księżycu Apollo 12 (Ch. Arles Conrad, Richard Gordon, Alan Bean)
11. IV. 1970 start Apollo 13 na Księżyc, lot nieudany, szczęśliwy powrót kosmonautów na Ziemię (James Lovell, Fred Haise, John Swigert)
1. VI. 1970 lot Sojuza 9, Adrian Nikolajew i Witalij Siewastjanow przebywali 18 dni w kosmosie
20. IX. 1970 wylądowanie automatycznej stacji księżycowej Luna 16 na Księżycu. Praca Lunochooda 1 na powierzchni Księżycy
5. II. 1971 trzecie lądowanie ludzi na Księżycu, Apollo 14 (Alan Shepard, Edgar Mitchell, Stuart Roosa)
23. IV. 1971 start „Sojuza 10”, kolejna próba montażu stacji orbitalnej (W. Szatalow, A. Jelisiejew, N. Rukawisznikow)
5. VI. 1971 start „Sojuza 11”, precyzyjne połączenie „Sojuza 11” z „Salutem”, wyrzelenym 19.IV.71 (G. Dobrowolski, W. Wołkow, W. Pacajew.) Tragiczna śmierć załogi statku po 24 dobach przebywania w kosmosie

Do mieszkańców ożywionej planety w pobliżu Żółtej Gwiazdy:
Pozdrowienie wam, młodzi bracia, którzy uczyniliście pierwszy krok ku wielkiej, trwającej wiele milionów lat wspólnocie galaktycznego życia. Od ponad dziesięciu tysięcy lat wiemy, że istnieje planeta, posiadająca zapewne wszelkie warunki do powstania wysoko rozwiniętego życia. Przed pięciu tysiącami lat odwiedził was jeden z naszych statków kosmicznych. Nasze przypuszczenia potwierdziły się. Waszą planetę zamieszkują istoty obdarzone rozumem. Brakło im tylko jednego: rozsądku. Było dla nas jasne, że gdy posiadziecie kiedyś wysoko rozwiniętą technikę, będziecie narażeni na wielkie niebezpieczeństwa. Było dla nas również jasne, że sami musicie zdobyć rozsądek i że nikt wam w tym nie pomoże.

Od czterystu lat rejestrujemy elektromagnetyczne promieniowanie. Może ono pochodzić tylko z waszej planety. Ta ożywiona komunikacja radiowa pozwala nam przypuszczać, że obecnie osiągnęliście stan wysokiej techniki, który może być dla was niebezpieczny. Zdradziła nam, że wiedza wasza dojrzała i że wkroczyliście w decydujący okres rozwoju. Nie wiemy jednak co u was mocniejsze: rozsądek czy brak rozsądku. Wiemy jednak, że jeśli promieniowanie elektromagnetyczne zgaśnie, będzie to dowód, że nie rozsądek zwyciężył, że sami sobie zgotowaliście zagładę (...)

Bracia z Ziemi! Strzeżcie życia, jest ono drogocenne. Obchodźcie się ostrożnie z siłami atomu. Wśród licznych systemów słonecznych jest niewiele planet, na których istnieje wysoko rozwinięte życie. Niemal wszędzie życie to przetrwało krytyczne czasy rozwoju i zwyciężyło. Może i wy zdołaliście już ominąć tę najgroźniejszą ze wszystkich raf. Nie wiemy tego. Przyślijcie nam wieści o sobie. Przyłączcie się do naszej wielkiej wspólnoty galaktycznego życia różnych oddalonych od siebie Systemów Słonecznych. Łączy nas wspólnota ducha i wiedzy, najwyższa forma istnienia materii, zbudzonej do twórczego życia. Witamy was serdecznie. Pozdrawiamy was!

O MUSICALU HISTORYCZNIE

Musical stał się formą coraz bardziej ekspansywną w teatrze współczesnym. Jest to rodzaj widowiska muzyczno-tanecznie-dramatycznego, kwitnącego w tej chwili zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych. Ale nie tylko tam. W Austrii, w Niemczech Zachodnich i Anglii powstają również utwory teatralno-muzyczne tego typu, oparte po części na zapożyczonych amerykańskich, po części na jakiejś tradycji teatru muzycznego Niemiec weimarowskich, gdzie zajmował się tym kiedyś Brecht, Weill, trochę Hindemith i inni z jakże aktywnego pokolenia lat dwudziestych. Na ogół jednak wie się niewiele o samym musicalu, a zwłaszcza o jego historii na gruncie amerykańskim. Ani prace obszerniejsze, ani szczegółowsze opracowania na ten temat jeszcze się nie ukazały – z wyjątkiem jednej pozycji zresztą nie najnowszej: *The Blue Book of Broadway-Musicals* Jacka Burtona. Burton dzieli historię musicalu amerykańskiego na pięć zasadniczych okresów. Pierwszy, do roku 1900, nazywa **erą świecy i światła gazowego**. Jako pierwszy musical wymienia *Operę żebraczą* Johna Gaya, wystawioną w roku 1751. Premiera odbyła się w Nassau Street Theatre – i po niej nastąpiła długa przerwa. Dziać się coś zaczęło dopiero około roku 1840, gdy powstały zespoły śpiewaków ludowych, w rodzaju *Christy Minstrels*, *Billy Whitelocks Original Virginia Minstrels* i in.

Z zespołów ludowych, z pantomimy, groteski, baletu, operetki wiedeńskiej, wodewilu, francuskiej opery buffo powoli zaczął wyrastać współczesny typ musicalu amerykańskiego.

Jako jego „dziadka” wymienia się na ogół Tony Pastora, który otworzył w roku 1865 swój pierwszy music hall. Pastor związany był początkowo z cyrkiem (stąd wprowadzenie do przygotowanych przez niego widowisk elementów cyrku i variété). W tym czasie formuje się również wyraźniej profil „tematyczny” musicalu; nie uległ on w zasadzie większym zmianom do dziś. Akcja bywa najczęściej oparta o znane powszechnie wydarzenia lokalne, rozgrywa się na tle życia codziennego nowojorskich slumsów. W roku 1868 odbywa się premiera *The Black Rock*; wystąpił tu po raz pierwszy zespół girlsów w trykotach koloru cielistego – na wzór paryski. Rzecz zakończyła się skandalem, niezliczonymi atakami kościoła, prasy, co jednak – jak to się zwykle dzieje – zrobiło przedstawieniu jednak dobrą reklamę. *The*

Black Rock doczekał się niezwyklej jak na owe czasy liczby 474 przedstawień.

W tym okresie musical amerykański znajdujący się głównie pod wpływem wzorów angielskich wprowadza również coraz bardziej wymyślne efekty wizualne, służące bardziej wiernemu oddaniu realności; rozbudowuje się maszyneria – w przedstawieniu *W 80 dni dookoła świata* największą atrakcją dla nowojorczyków było wierne „podrobienie” Kanału Sueskiego i malowniczej Kalkuty. Były to jednak nieśmiałe początki.

Szereg istotniejszych zmian przyniósł okres następny (1900–1910), nazwany przez Burtona **latami wzblerającej rewolucji**. Pojawiają się nowe nazwiska kompozytorów amerykańskich (Jerome Kern, Victor Herbert), aktorów specjalizujących się w tym gatunku scenicznym (Bicheel i Watson, Otis Harlan i Stone), a przede wszystkim powstaje słynny nowojorski Hippodrome z 5.200 miejscami. Tu, począwszy od 1907 roku wystawiał swoje rewie Florence Ziegfeld, twórca „*Ziegfeld Follies*”, które stały się najbardziej charakterystycznym rodzajem widowiskowym dla okresu trzeciego, zwanego przez Burtona **okresem rewii widowiskowych** (1910–1920). Rewie Ziegfelda prezentowały na ogół rodzaje oper komicznych z przebogatą wystawą, rozgrywających się w krajach Dalekiego Wschodu. Zasadą naczelnego tego „businessu” stało się przekonanie, że po to by pieniądze wchodziły drzwiami, trzeba je wyrzucać przez okno. Nie żałowano przeto nakładów pieniężnych, co z kolei pociągało za sobą wielką precyzję techniczną: sukces może gwarantować jedynie doskonałość zewnętrzna: staranność dekoracji, harmonia barwy kostiumu i scenografii, integralne wtopienie muzyki w przedstawienie itd. Oto kilka nazwisk ludzi związanych najbliżej z ówczesnym teatrem muzycznym: słynny wykonawca Al Jolson, debiutujący w tym czasie Gershwin i Jerome Kern. Jest to już, według periodyzacji Burtona, nowy **okres złoty** (1920–1930), w którym nie ma jednej indywidualności: nowe nazwiska pojawiają się nieprzerwanie – Richard Rogers, Cole Porter, Oscar Hammerstein II ... Był to okres szczytowego powodzenia widowisk muzycznych. W ciągu siedmiu lat wystawiono ok. 400 premier, dwanaście widowisk przekroczyło cyfrę 500 przedstawień.

Urwało się to nagle w roku 1927. Pojawił się film dźwiękowy. Większość kwitnących do niedawna teatrów trzeba było zamknąć, najwybitniejsi twórcy i wykonawcy przenieśli się do Hollywoodu. Nastąpiły lata chude, widownia była najczęściej pusta; radio i płyty umożliwiły słuchanie ulubionych wykonawców prawie darmo. W tym czasie spośród 68 teatrów na Broadwayu zamknięto przeszło 20. Hippodrome, gdzie zdomowały się były Ziegfeld Follies, został przebudowany na garaż...

Data przełomową w historii nowoczesnego musicalu stał się rok 1943. Po premierze musicalu *Oklahoma!* Richarda Rodgersa i Oscara Hammersteina II pisała prasa: „Tego wieczoru Rodgers i Hammerstein rzucili bombę, która nie tylko poruszyła cały Broadway, ale podważyła wielowiekowe schematy i tradycje teatralne”.

Istotnie, mimo pewnej przesady zawartej w tym stwierdzeniu, zaczęło się dziać coś naprawdę nowego. Sukces *Oklahoma!* był nieprawdopodobny: 2248 przedstawień na Broadwayu, siedem milionów widzów w Ameryce, Europie, Azji, Afryce i Australii, dochód przekraczający 4,5 miliona dolarów... Jest to właśnie banalna historia o miłości cowboya i córki farmera, której na przeszkodzie stanęły różnice społeczne. Tajemnica powodzenia tego musicalu tkwiła w konstrukcji. Tradycja dotychczasowa wymagała, by szokować widza od początku elementami rewii: girlsami, kostiumami, efektami widowiskowymi. Musical Rodgersa i Hammersteina natomiast zaczyna się jak sztuka normalna. Akcja w musicalu do tego czasu stanowiła pretekst do pokazania ładnych dziewcząt, tańców i powiedzenia dowcipów. W *Oklahoma!* tekst i muzyka stanowią całość integralną; elementy widowiskowe zostały wykorzystane dramatycznie. Tradycyjne środki wyrazu musicalu nie łamią przeto dialogu, ale kontynuują go na swój sposób. Dialog, muzyka i taniec są tutaj częściami składowymi całości.

Oklahoma! stworzyła jakby kanon dla wszystkich późniejszych musicali. Skończyła się era rewii z miłymi melodyjkami i banałem scenicznym. Musical musi odtąd coś „znaczyć”, musi mieć swoją poprawnie pod względem dramaturgicznym skonstruowaną akcję. Tekst, dialog, rysunek postaci, „cienkość” psychologiczna, pomysł sytuacyjny – wszystko to nabiera pierwszorzędnej wagi. (...)

Zdaniem Burtona musical amerykański jest swego rodzaju syntezą wszelkich teatralnych możliwości i środków wyrazu. Teren, z którego czerpie, jest praktycznie nieograniczony: sięga po wszystko, od twórczości ludowej, motywów ludowych, poprzez życie codzienne, po klasykę światową. Za każdym razem jednak rodzi nową jakość, wykorzystuje niemal wszystko czym dysponuje teatr współczesny. Wymaga więc nowego typu wykonawcy. Aktor grający w musicalu musi być nie tylko dobrym aktorem, musi również umieć śpiewać, tańczyć, musi mieć słuch, temperament, wyczucie rytmu. Wreszcie musical ma jeszcze inne znaczenie: jest rodzajem sztuki ludowej, dostępnej dla wszystkich. Kto wie, czy z tego względu musical nie daje jakiejś szansy współczesnemu teatrowi?

*fragmenty artykułu zamieszczonego
w Dialogu nr 1, 1961 r.*

BIAŁOWŁOSA

OSOBY

Białowłosa

Robert Bortel

Krzysztof Praut

Mocek

Człowiek

Mecenas Beger

Ewa Beger

Ekspert

Siostry Struks

Konferansjer

Sprawozdawca radiowy

oraz

gazeciarze • policjanci • dziennikarze

• fotoreporterzy • członkowie wyprawy • mie-

szkańcy obcej planety • goście bankietowi

• tłum ciekawskich.

Akcja rozgrywa się w XXI wieku

Z DZIENNIKA ROBERTA BORTLA

Nazywam się Robert Bortel. Ile mam dziś lat jest sprawą bez znaczenia. Jestem, a właściwie b y l e m badaczem i zdobywcą kosmosu. Życie moje obfitowało w przygody, sukcesy i sławę. Osiągnąłem wszystko. Wszystko, co może zaspokoić ambicję człowieka będącego u szczytu powodzenia i sławy. Dziś, po tylu latach, kiedy mam to już poza sobą, zastanawiam się nad przyszłością i ogarnia mnie niepokój. Zadaję sobie pytanie, czy moje życie przedstawiało istotną wartość dla mnie samego i innych. Czy pod warstwą pozorów nie kryła się codzienność człowieka opanowanego gorączką ambicji i sławy, oblicze człowieka, który bez skrupułów dążył do celu. Zadaję sobie te pytania i nie potrafię na nie odpowiedzieć. A może po prostu boję się odpowiedzi? Postanowiłem sięgnąć do dziennika, który pisałem w ciągu swego życia. Wierzę, że ktoś przeczyta kiedyś mój dziennik i odkryje w nim MNIE prawdziwego. I osądzi.

15 LIPCA

Za kilka godzin czeka mnie kolejny lot w przestrzeń międzyplanetarną. Ile to już razy moje nazwisko pojawiło się na łamach dzienników w związku z poprzednimi wyprawami... I dziś na miejsce startu zwali się hałaśliwy tłum sprawozdawców, reporterów, fotografów. I znów powtórzy się ceremonia przemówień, gratulacji, życzeń. Będą nas żegnali przyjaciele i obcy ludzie. Czy zdają sobie sprawę, czym jest dla mnie ta wyprawa? Czy odnajdę Krzysztofa Prauta? Dlaczego nie powrócił z ostatniego lotu i gdzie jest teraz? Krzysztof – przyjaciel, cudowny kompan lat studenckich, niezastąpiony towarzysz wypraw planetarnych. Czy uda mi się go odnaleźć?

17 LIPCA

Jesteśmy 24 godziny w kosmosie. Ceremonia pożegnania odbyła się zgodnie z moimi przewidywaniami. Była prasa, radio, wszystkie programy TV. Wśród żegnających był również mecenas Beger, prezes fundacji lotów, prywatnie zaś mój przyszły teść, który niemalże kapitału utopił w nasze wyprawy. Jeśli jednak chce się oddać sławnemu badaczowi kosmosu jedyną córkę za żonę – trzeba za to płacić.

Ewa Beger – chyba jej nie kocham...

Cały czas pamiętam jej przerażoną twarz, kiedy opowiadała o tragicznym wypadku, jaki miała pędząc na kosmodrom. Pod jej samochód wpadła nieznana dziewczyna o białych włosach.

1 SIERPNI

Wylądowaliśmy na nieznannej planecie. Zeszliśmy na ląd z przygotowaną do strzału bronią. Tubylcy przypadkowo odkryli naszą obecność i wciągnęli nas do wspólnej zabawy. Zaskoczyła nas ich ufność, łagodność i wygląd – były to istoty o białych włosach. Wśród nich, ku swemu zdziwieniu i niewypowiedzianej radości, spostrzegłem Krzysztofa Prauta! Krzysztof znalazł tu schronienie przed ziemską cywilizacją i zakochał się w Białowłosej, jedynej smutnej dziewczynie tej planety. Dziewczyna i na mnie wywarła silne wrażenie. Zafascynowała mnie jej niespotykana uroda i nie zważając na protesty Krzysztofa postanowiłem zabrać ją na Ziemię. Nie przewidziałem tylko jednego – sprzeciwu mieszkańców...

Nasz pobyt na Nieznanej Planecie zakończył się tragicznie:

uprowadzając Dziewczynę zabiłem białowłosego chłopca! Wracam na Ziemię dręczony myślą o tym niepotrzebnym zabójstwie. Dlaczego tak się dzieje, że gdziekolwiek zjawia się człowiek, niesie ze sobą śmierć? Nie mogę pozbyć się myśli, że to właśnie JA pierwszy przyniosłem śmierć istotom na Nieznanej Planecie.

20 SIERPNIA

Wczorajszy bankiet zakończył się nieprzyjemnym akcentem. Narzeczeństwo z Ewą Beger zostało zerwane – powodem była zazdrość Ewy o Białowłosą. Urażony mecenas Beger postanowił wstrzymać wszelkie fundacje na dalsze loty. Oznacza to koniec mojej kariery, następnych wypraw i badań!

Jestem skończony. Czyż mogłem przypuszczać, że jedna nieprzemyślana decyzja spowoduje tyle tragicznych następstw. Chyba zbyt pochopnie postąpiłem zabierając Białowłosą na Ziemię, nie pomyślałem jakie tego będą dla mnie konsekwencje. Straciłem Ewę, zaprzepąściłem karierę, zawiodłem zaufanie przyjaciela. I ten zabity chłopiec...

21 SIERPNIA

Boję się o Krzysztofa. Wczoraj stanął on w mojej obronie. Zagroził Begerowi, że ujawni wszystkie jego ciemne interesy i spekulacje. Znając Begera wiem, że będzie on usiłował zemścić się na Krzysztofie.

10 LIPCA

Zaczyna mnie nudzić romans z Białowłosą, który trwa już blisko rok. Coraz częściej myślę o powrocie do Ewy i odzyskaniu zaufania Begera.

12 LIPCA

W nocnym lokalu, w którym śpiewa Białowłosa spotkałem Krzysztofa. Wydaje mi się, że nadal darzy on dziewczynę uczuciem. Byłem zdecydowany zerwać z Białowłosą i oznajmiałem jej o tym w obecności Krzysztofa. Staralem się ukryć prawdziwe powody, dlaczego to robię. Przejrzal mnie Krzysztof i stanął w obronie dziewczyny. Sprzeczkę naszą załagodził jeden z zaufanych ludzi Begera, który oznajmił nam zaskakującą wiadomość, że znalazły się fundusze na dalsze loty. Wyszliśmy z lokalu uradowani i pogodzeni.

13 LIPCA

Beger wyraża zgodę na ślub z Ewą i obiecuje pomoc w dalszej karierze, ale stawia warunki. Cena jest przerażająca! Mam spowodować wypadek, w którym zginie Krzysztof. Mam zgładzić przyjaciela?!

14 LIPCA

Wciąż wracam myślami do warunków, jakie stawia mi Beger. Muszę dokonać wyboru! Czy stać mnie na to, by poświęcić przyjaciela za cenę zaspokojenia własnych ambicji? Dlaczego zbrodnia popełniona na dalekiej Planecie ma pociągnąć za sobą dalsze zbrodnie?

Czy zdołam przeciwstawić się temu złu, które pcha mnie do tych wszystkich podłości? Jakże potworna jest cena, którą przyszło mi płacić. Czy znajdę tyle siły, by tego uniknąć?

*

Przegrałem. Zabiłem Krzysztofa. Poślubiłem Ewę. Zapłaciłem za powrót do łask Begera. Dziś po południu przeczytałem wiadomość o śmierci Białowłosej. Za tydzień czeka mnie kolejny lot...

REALIZATORZY

Kierownictwo muzyczne	HENRYK CZYŻ
Inscenizacja i reżyseria	DANUTA BADUSZKOWA
Scenografia	MARIAN STAŃCZAK
Choreografia	WITOLD BORKOWSKI
Kierownictwo chóru	WŁODZIMIERZ POSPIECH

W BIEŻĄCYM REPERTUARZE TEATRU WIELKIEGO

A. Borodin

KNIAŻ IGOR

St. Moniuszko

STRASZNY DWÓR

J. Strauss

ZEMSTA NIETOPERZA

Ch. Gounod

FAUST

P. Czajkowski

JEZIORO ŁABĘDZIE (balet)

R. Twardowski

TRAGEDYJA ALBO RZECZ
O JANIE I HERODZIE

J. Offenbach

ORFEUSZ W PIEKLE

R. Wagner

LOHENGRIN

G. Verdi

AIDA

W. A. Mozart

UPROWADZENIE Z SERAJU

G. Puccini

DZIEWCZYNA Z ZACHODU

K. Kurpiński

WESELE W OJCOWIE

F. Chopin

SYLFIDY

K. Szymanowski

HARNASIE

Wieczór

baletów

TEATR WIELKI W ŁODZI

SEZON 1971/72

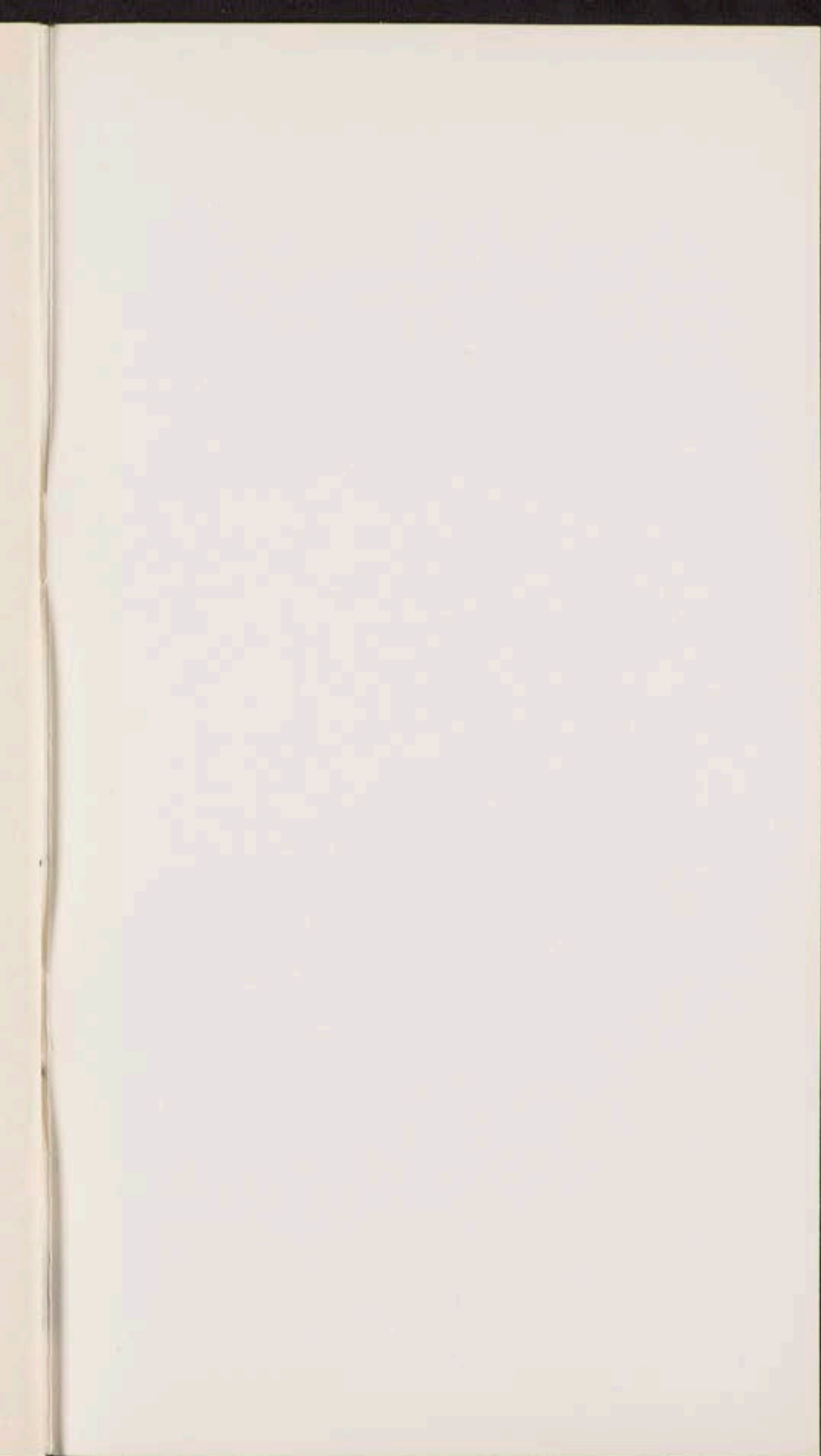
Premiera 2 października 1971

Dyrektor – Stanisław Piotrowski
Kierownik Artystyczny – Zygmunt Latoszewski
Z-ca Dyrektora – Zbigniew Piekut
Kierownik Literacki – Stanisław Dyzbardis

Opracowanie programu – Stanisław Dyzbardis
Redakcja techniczna – Roman Matysiak
Rysunki – Paweł Udorowiecki
Wydawca – Teatr Wielki w Łodzi

Nakład I – 10 000 egz.

Cena programu zł 6,- + wkładka obsadowa zł 1,-



ESZEMPLARZ
SELFATNY

