

1971



MIEJSKI TE
ATR MUZY
CZNY w KRA
KOWIE Dyre
ktor i Kier
ownik artystyczny
Andrzej ROZ
MARYNOWICZ

* SCENA OPEROWA w Teatrze im. Juliusza Słowackiego

* PREMIERA 13 września 1971 r.

STRESZCZENIE

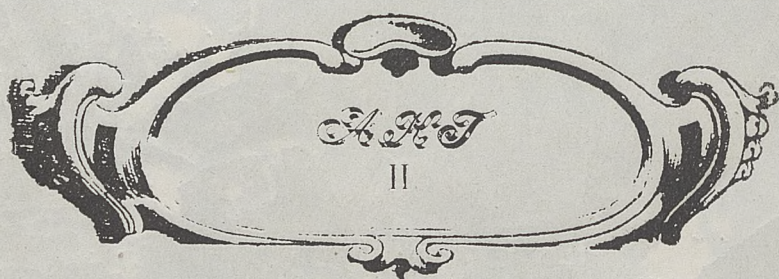
I ODSŁONA

HARRIET DURHAM, dama dworu królowej Anny, znudzona dworskim życiem pragnie zaznać wielkiej przygody. Drażnią ją umizgi dalekiego kuzyna, zabawnego lorda Tristana Micklejorda. Lecz oto w pobliskim Richmondzie odbywa się jarmark, na którym, jak co roku, młode dziewczęta godzą się do służby u bogatszych gospodarzy okolicy. Lady Harriet wraz z przyjaciółką Nancy postanawiają dla zabawy przebrać się za wiejskie dziewczęta i wziąć udział w jarmarku.

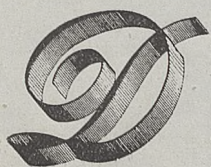
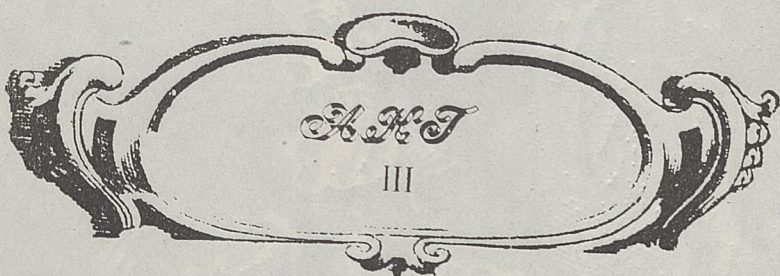
I ODSŁONA

SĘDZIA RICHMONDU otwiera targi. Okoliczni dzierżawcy, a wśród nich dwójka bogatych przyjaciół: Plumkett i Lionel poszukują dziewcząt do służby. Dwie ładne nieznajome, które przybrały imiona Marta i Julia zostają natychmiast „wynajęte”. Przyjmują zadatek i tu urywa się zabawa, gdyż sędzia oznajmia, że przyjęcie zadatku równa się zobowiązaniu do służby przez cały rok. Harriet-Marta i Nancy-Julia muszą udać się wraz ze swymi „gospodarzami” do ich domu.



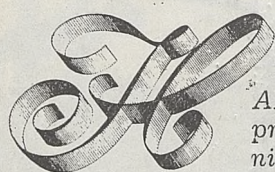
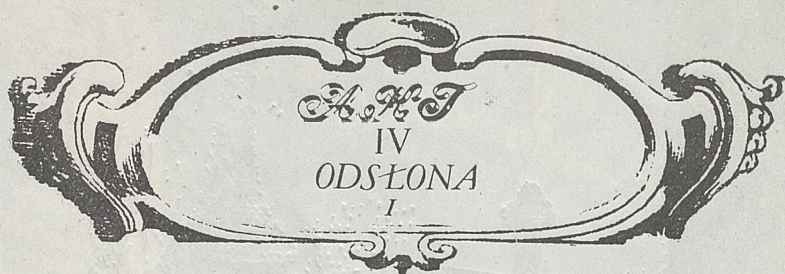


IESTETY, dwie znudzone panie okazują się mało zdolnymi uczennicami. Bardzo szybko ujawnia się, że nie potrafią się zajmować gospodarstwem, a co więcej — nie mają na to najwyraźniej ochoty. Plumkett jest wściekły, natomiast romantyczny Lionel, na którym wdzięk i uroda Marty wywarły ogromne wrażenie, próbuje znaleźć jakieś rozwiązanie. Zapada noc, studząc wzburzone umysły i serca. Przy pomocy lorda Tristana dziewczęta uciekają z domu swych gospodarzy.

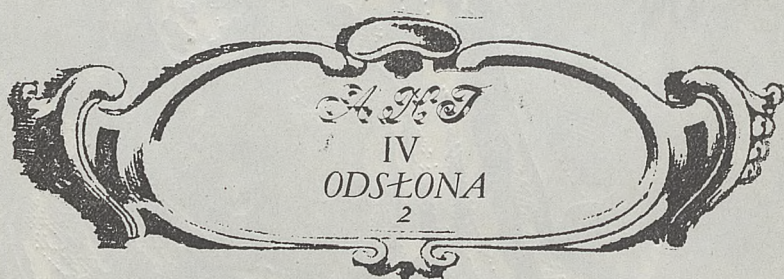


WORSKIE POLOWANIE. Plumkett i Lionel poznają w wytwornych damach dworu swe byłe „służące”, zgłaszają więc pretensje. Towarzysze bronią pięknych kobiet. W nowej sytuacji na nic nie zda się energia Plumketta, a brutalnie potraktowany Lionel tylko posiadany pierścieniem ratuje się od uwięzienia.



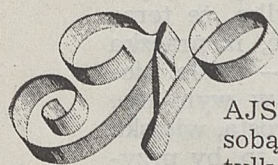


ARRIET, w której obudziła się miłość do Lionela, pragnie teraz naprawić błędy swego postępowania. Udaje się do królowej z pierścieniem Lionela. Okazuje się, że Lionel jest synem niesłusznie wygnanego z kraju hrabiego Derby. Harriet-Marta opowiada o tym swemu ukochanemu, lecz ten odrzuca miłość lady i królewską łaskę. Nie chce być kochany ze względu na tytuł. Harriet musi znaleźć inną drogę do jego serca.



RZED DOMEM, w którym mieszkają Plumkett i Lionel urządzono wierną kopię targowiska w Richmondzie. Plumkett prowadzi nań swego niepokieszonego przyjaciela. Nagle zjawia się lady Harriet przebrana znowu w wieśniaczy strój Marty. Zapewnia Lionela, że dla niego, nie zaś dla jego tytułu gotowa jest wyrzec się dworskich godności. Również Nancy-Julia oświadcza gotowość wyjścia za mąż za Plumketta i na zadatek częstuje go porządnym kuksańcem przy wtórze śmiechu sąsiadów.

DIALEKTYKA MAJKA



AJSILNIEJSZĄ CHECIĄ CZŁOWIEKA jest być sobą i jednocześnie kimś zupełnie innym. To nie tylko historia teatru: historia całej kultury jest historią maski, za którą człowiek kryje swą osobowość. Zdobyczą teatru jest ukazanie mechanizmu tego przebrania, jego dekonspiracja. Aktor jest urzeczywistnieniem marzeń prawie każdego — to tłumaczy może tak wielką popularność tego zawodu na listach upragnionych profesji młodych ludzi wstępujących w życie; jest też prawie zawsze wielkim rozczarowaniem: w lampie scenicznej doskonale

wyodrębniamy aktora-człowieka i aktora-postać sceniczną. Stąd może wziął się pomysł, aby na deskach teatru zaprezentować konstrukcję wielopiętrową; stąd może teatr, w którym odgrywana jest historia zmiany maski. Podwójna gra, w której aktor udaje, że naśladuje kogoś innego, niż już naśladuje w swym scenicznym przebraniu, ma służyć zwiększeniu iluzji. Widząc sceniczną — a więc fałszywą — hrabinę przebierającą się za wieśniaczkę i „nieudolnie usiłującą” odegrać rolę wieśniaczki, mamy paść ofiarą złudzenia. Mamy tym silniej uwierzyć w prawdziwość rzekomej hrabiny.

T

O JEDNA STRONA CHWYTU TEATRALNEGO.

Druga sięga swym skrzydłem w dziedzinę filozofii. Życie jest snem — powiedzą XVIII-wieczni dramaturdzy. Nie wiem kim jestem: czy królem, który śni, że zagraża mu spisek, więźniem, któremu śni się, że był królem — czy może kimś innym, zupełnie nieznanym? Łatwość, z jaką na scenie można zamienić rolę służącej i pani, pozostając w życiu prywatnym aktorką teatralną, zdaje się potwierdzać — w pewnym momencie historii naszej kultury — swoistą „zasadę nieoznaczoności człowieka”.

D

RUGA STRONA ZAGADNIENIA ukaże się, gdy spojrzeć na problem z innego punktu widzenia. Weźmy pod uwagę XVIII-wieczny teatr dworski, w którym wytworna markiza odgrywa rolę ubogiej wiejskiej dziewczyny, która zostaje dzięki swym cnotom księżniczką, poślubiając królewicza-pasterza. Udanie stanu wieśniaczego ma symbolicznie ukazywać nie tylko oświeceniową mrzonkę o „naturalnej równości” ludzi, ale ma też za zadanie wskazać, iż tylko cnota może być nagrodzona tytułem. To gwarantuje komfort moralny warstwy dworskiej. Ułatwia rozumienie własnych tytułów i przywilejów jako wyniku szczególnej własnej cnoty. Jeśli bowiem cnota nagradzana jest pozycją społeczną, to — w tej fałszywej logice — pozycja społeczna gwarantuje cnotę... jest dowodem jej posiadania...

W

OKRESIE ROMANTYZMU bohater dramatu rysowany jest pewniejszą kreską. Nie musi uciekać się do podwójnej gry przebieranki, gdyż jego wewnętrzne rozdarcie, „konflikt duszy”, streszczający się w tym, że pragniemy być zarazem sobą i kimś innym, zawarty bywa w psychologicznej warstwie postaci. Zmiana nastroju, zmiana postawy zastępuje przebierankową zmianę kostiumu. Chwyt ten pozostaje jako relikwyt sztuki dworskiej. Z tym tylko, że teraz służy już nieco innemu ideałowi. Ma sugerować, iż praczka może stać się „realnie” księżną, że hrabina — ściśle biologicznie biorąc, nie zaś tak, jak poprzednio w wymiarze niedefiniowanej „natury” — jest kobietą, jak prosta, wiejska dziewczyna. Hrabina zstępowała w lud już nie po to, by przywrócić ład naturalny, z którego podnieść może ją „cnota”, lecz z nudów, dla skompensowania nieudanego małżeństwa, dla kaprysu. O ile awans praczki do sfery arystokratycznej jest marzeniem sfrustrowanego brakiem indygenatu bourgeois, o tyle deklasująca się z nudów hrabina jest dlań obiektem tym większego pożądania, przypisanego poczuciem wyższości moralnej: mieszcuch nie może się bowiem zdeklasować, z czego czerpie zarówno upokorzenie, jak i zachwyt nad samym sobą.

I WRESZCIE jeszcze jedna sprawa istotna. Od końca XVIII wieku, poczynając od francuskiego wodewilu, polskiej śpiewogry i austriackiego singspielu, na gruncie komedii muzycznej następuje skonwencjonalizowanie stereotypu rozrywkowego. Osiąga on swoje apogeum w operetce wiedeńskiej i paryskiej, w których fabuła sprowadzona jest do wypełnienia pewnej gry formalnej, bez względu na jej prawdopodobieństwo, nie troszcząc się ani o szczególną wybredność, ani o szczególną „prawdziwość” stworzonych sytuacji. Element udania postaci innej od tej, którą jest się w życiu scenicznym, odgrywa tu kolosalną rolę, tym bardziej, że nie krępuje go już troska o realizm szczegółów, o prawdopodobieństwo sytuacji. U szczytu swego rozwoju operetka dochodzi do tak wysokiego stopnia skonwencjonalizowania, iż ojciec może nie poznać swej córki, gdyż zmieniła właśnie rękawiczki, zaś subretka będzie prowadzić bez trudu światową konwersację.

D ZIELKO FLOTOWA — MARTA — jest typowym przykładem romantycznej wersji teatru w teatrze. Dzięki swym muzycznym walorom, rozbudowaniu ensambli oraz pewnej statyczności, której nie znosiła operetka — jest to nieomal doskonały przykład opery komicznej, wywodzącej się z francuskiej tradycji, opierającej się na niemieckim librecie i korzystającej z „egzotyki” arystokracji angielskiej. Pomysł przebieranki „pań z towarzystwa” za wiejskie dziewczęta zostaje wyeksploatowany tu do cna, a nawet potraktowany jest autoironicznie, jako przykład czystej konwencji opery komicznej, dla której nie ma granic ani w nonsensie, ani w wyciąganiu zeń psychologicznych konsekwencji wobec bohaterów dramatu. Obecność tej psychologizującej postawy, choć sprzyja powstaniu konfliktu dramaturgicznego oraz momentami przechyla *MARTĘ* w stronę wczesnej francuskiej opery lirycznej, w sumie pogłębia tylko umowność i komizm sytuacji.

Marian WALLEK-WALEWSKI



(26. IV. 1812 — 24. I. 1883) BYŁ NIEMCEM, członkiem arystokratycznej rodziny z księstwa Meklemburg-Schwerin. Od 1825 r. przebywał w Paryżu, gdzie studiował kompozycję pod kierunkiem znanego wykładowcy Antoniego Reichy (1770—1836), naturalizowanego we Francji Węgra. Znany w salonach paryskich, publicznie zadebiutował w operze pisanej wraz z Albertem GRISAR (1808—1869) pt. „*LE NAUFRAGE DE LA MÉDUSE*” (ZATONIĘCIE MEDUZY) w roku 1839.

Od tej pory datuje się wzrastająca popularność muzyki Flotowa, która zresztą ogranicza się nieomal wyłącznie do twórczości operowej. Flotow pisze opery francuskie, włoskie i niemieckie: „*LA DUCHESSE DE GUISE*”, „*L'ESCLAVE DE CAMOËNS*”, „*STRADELLA*”, „*L'AME EN PEINE*”, „*MARTHA*”, „*RÛBEZAL*”, „*L'OMBRE*”, „*IL FIOR D'HARLEM*” oraz „*ROB ROY*”. Jest też współautorem baletu „*LADY HARRIET*” (wraz z Norbertem Burgmüllerem i Edwardem Deldevez) oraz samodzielnym autorem muzyki baletowej do „*DIE LIBELLE*” i „*TANNKÖNIG*”. Większość życia spędził w Paryżu; w latach 1856—1863 był intendentem książęcego teatru w Schwerinie, skąd powrócił do Paryża. Pod koniec życia przeniósł się do Wiednia. Zmarł w Darmstadt.

Z całej twórczości operowej Flotowa do naszych czasów utrzymała się w repertuarze wyłącznie „*MARTA*”. Jest to niewątpliwie najlepsze dzieło tego kompozytora, jest ono operową wersją baletu: „*LADY HARRIET*”, do którego Flotow napisał muzykę aktu pierwszego. Autorem libretta był wybitny poeta niemiecki FRIEDRICH WILHELM RIES, który zwykł był pisywać swe dzieła pod pseudonimem WILHELM FRIEDRICH. Premiera „*MARTY*” odbyła się 25. IX. 1847 w Wiedniu, w THEATER AN DER WIEN. W przeciągu kilku miesięcy „*MARTA*” zdobyła wielkie powodzenie u krytyki i publiczności. Warszawa usłyszała ją po raz pierwszy w r. 1850.



Kierownik Działu Technicznego
MIECZYŚLAW STANO

Brygadier sceny
WŁODZIMIERZ KOPACZ

Kierownictwo prac. kraw. damskiej
ZOFIA BOROWSKA

Kierownik prac. kraw. męskiej
TADEUSZ DROZDA

Kierownik prac. fryzjerskiej
EDWARD KORZENIOWSKI

Światło
EUGENIUSZ WIECHEĆ

Akustyka
KRZYSZTOF ŁUBA
ZBIGNIEW JANIK

Kostiumy
PRACOWNIE M. T. M.

Fryzury
ZESPÓŁ FRYZJERSKI M.T.M.

Nakrycia głów
HALINA PAZDERSKA

Obuwie
SPÓŁDZIELNIA „GROMADA”

Dekoracje
PRACOWNIE M. T. M.

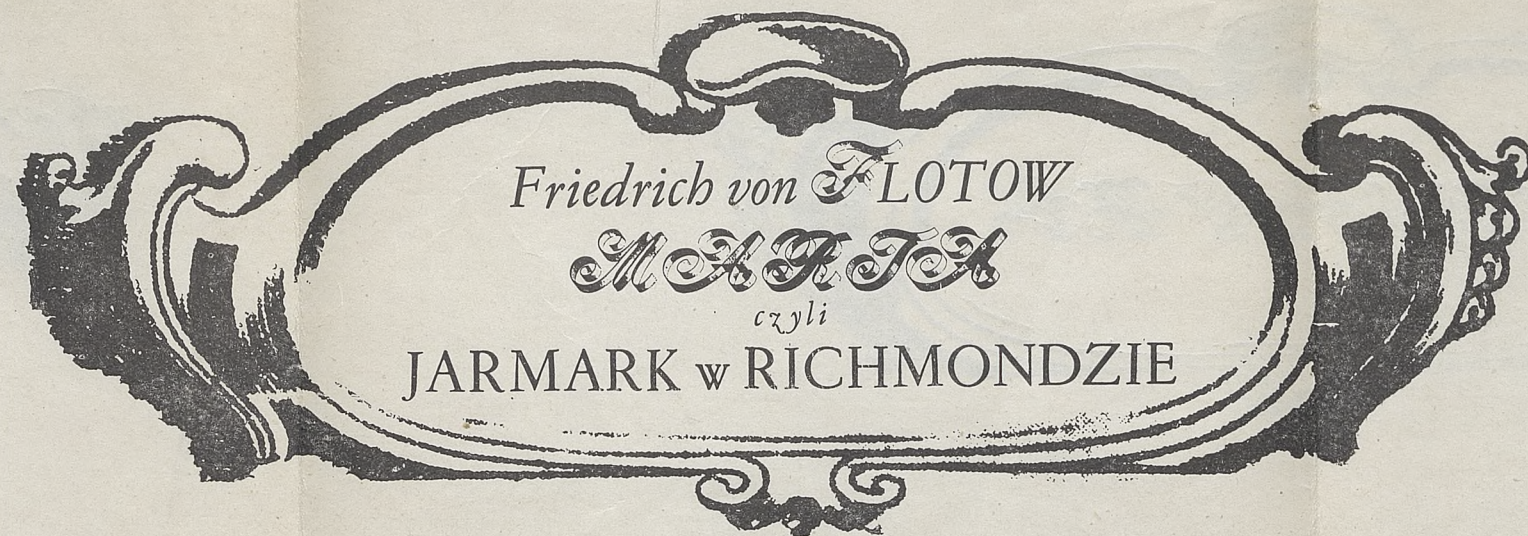
Rekwizyty
IRENA CZERNY
JÓZEFA KOPACZ
MARIAN PASŁAWSKI

*

Redakcja programu
TERESA MICHAŁSKA

Opracowanie graficzne
LECH PRZYBYLSKI

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY



Opera romantyczno-komiczna w 4 aktach

Libretto: Wilhelm Friedrich

Przekład: Jan Łukowski

O B S A D A :

LADY HARRIET DURHAM, dama dworu królowej Anny	{ Jadwiga ROMAŃSKA Teresa WESSELY
NANCY, jej powiernica	{ Zofia JABŁOŃSKA Halina SZYMAŃSKA
LORD TRISTAN MICKLEFORD, kuzyn lady Harriet	{ Wincenty GŁODEK Tadeusz PODSIADŁO
LIONEL	{ Kazimierz MYRLAK Ryszard SŁYSZ
PLUMKETT, bogaty dzierżawca	{ Jerzy SYPEK Adam SZYBOWSKI Janusz WOLNY
SĘDZIA z RICHMONDU	{ Ihor POTIUCH Stanisław ZIÓŁKOWSKI
NAJEMNICE	{ Krystyna KIEDO / Ewa STENGL / Wanda DUSZA Daniela RYBARCZYK / Jadwiga GALANT / Renata SEJDOR
LOKAJE	{ Emil DŻWIGOŃ / Stanisław ZIÓŁKOWSKI / Stanisław MAKOHON Franciszek MAKUCH / Franciszek WOŁOCH / Eugeniusz OSTAFIN
NAJEMCY	{ Stanisław MAKOHON / Stanisław ZIÓŁKOWSKI Eugeniusz OSTAFIN / Franciszek WOŁOCH

DAMY DWORU, MYŚLIWI, MIESZCZKI, MIESZCZANIE, NAJEMNICE, DZIERŻAWCY, STRAŻ MIEJSKA, SŁUŻBA DWORSKA, JARMARCZNI KUGLARZE

Układy taneczne w wykonaniu Grażyny KARAŚ, Barbary KOTARBY i Moniki PAWLUSIEWICZ oraz uczniów Studium Baletowego

AKCJA TOCZY SIĘ W ANGLII W XVIII WIEKU, ZA PANOWANIA KRÓLOWEJ ANNY

Inscenizacja i reżyseria:	Scenografia:	Choreografia:	Kierownictwo muzyczne:	Dyrygenci:	Chórmistrz:	
Zygmunt BILIŃSKI	Janusz TARTYŁŁO	Jerzy GOGÓŁ	Andrzej ROZMARYNOWICZ	Roman MACKIEWICZ • Andrzej ROZMARYNOWICZ	Zbigniew TOFFEL	
Asystent reżysera:	Korepetytorzy solistów:	Korepetytor chóru:	Kierownik studium baletowego:	Korepetytor studium baletowego:	Inspicjent:	Sufler:
Magdalena GRODYŃSKA	Irena BLAHACZKOWA • Krystyna WALDEK	Ewa KAWA	Maria GIDLEWSKA	Józef CZARNIK	Anna JAWORSKA	Irena HEMZACZKOWA



I SKRZYPCE:

TADEUSZ MIROWICZ
koncertmistrz
LESZEK SKROBACKI
ERWIN SITEK
TERESA SZAREK
STEFAN SOLARCZYK
STANISŁAW MOSKAL
ZOFIA PATRONSKA
ANNA KLIMCZYK
ANNA BURZYŃSKA
WIESŁAW GLAZER
ZDZISŁAW STASZEWSKI

II SKRZYPCE:

BENEDYKT SZYMURA
koncertmistrz
HENRYK OLEJNICZAK
WŁADYSŁAW SKOCZ
JOLANTA FRĄCZEK
TADEUSZ LIPKA
JAN MALIK
JANUSZ WRÓŃSKI

ALTÓWKI:

MIECZYŚLAW SATORA
KRZYSZTOF WIECZOREK
ALEKSANDRA SENISSON
ZOFIA BOKŁAK

WIOLONCZYLE:

HENRYK ZARZYCKI
koncertmistrz
ANDRZEJ HAJDUK
KRYSTYNA GUSPIEL
WANDA BICZEL
BARBARA WRÓŃSKA

KONTRABASY:

JAN SALAMON
CZESŁAW ZĄBEK

FLETY:

KAZIMIERZ MOSZYŃSKI
STANISŁAW WĘGRZYN
DANUTA BIŃCZYCKA

OBOJE:

WACŁAW STENGL
MAGDALENA PASZYŃSKA
TADEUSZ ORACZ

KLARNETY:

IGNACY WYCZYŃSKI
STEFAN SIWIEC
STANISŁAW ORCZYK

FAGOTY:

DAMIAN GRYBOŚ
HENRYK URBAŃSKI
JAN ŚMIGACZ

TRĄBKI:

ZYGMUNT KUNER
TADEUSZ JODŁOWSKI
JERZY KRUK

WALTORNIE:

CZESŁAW PECIOLEWICZ
WŁADYSŁAW DRZYŻGUŁA
JÓZEF WRÓBEL
ANDRZEJ BARTNIK
ZYGMUNT FIRLIT

PUZONY:

ZBIGNIEW GRUDZIEN
JAN PRZYBYLSKI
ANDRZEJ BIGOS

PERKUSJA:

ANDRZEJ GLISZEWSKI
BARBARA NOWAK
EMIL REINDL

HARFA:

BARBARA BUJAK

INSPEKTOR ORKIESTRY:

DAMIAN GRYBOŚ

WOŹNI ORKIESTRY:

EDWARD KOŁODZIEJCZYK
WŁADYSŁAW WIECZOREK



SOPRANY:

WILHELMINA GALAS
KRYSTYNA KIEDO
ZOFIA MARTYNIAK
DANIELA RYBARCZYK
STANISŁAWA SOWIŃSKA
EWA STENGL
STANISŁAWA SZUBRYT

ALTY:

BARBARA ADAMIK
ANNA DARMAS
KRYSTYNA DOBRZAŃSKA
WANDA DUSZA
JADWIGA GALANT
ZOFIA JABŁOŃSKA
RENATA SEJDOR

TENORY:

ANDRZEJ CAŁKA
EMIL DŻWIGOŃ
ADAM GŁOGOWSKI
RAFAŁ KAZANOWSKI
JAN MAKSYMOWICZ
FRANCISZEK MAKUCH
ZBIGNIEW RODKO
KAZIMIERZ RÓŻEWICZ
CHRISTO SACZANOW

BASY:

JAN FIREK
MIECZYŚLAW GACZOŁ
EDWARD KUREK
STANISŁAW MOKOHON
EUGENIUSZ OSTAFIN
IHOR POTIUCH
JANUSZ WOLNY
FRANCISZEK WOŁOCH
STANISŁAW ZIÓLKOWSKI

INSPEKTOR CHÓRU:

JAN FIREK



cena 5