

MUSICAL

Drizikujie.  
Dzi  
EWO



# Miejski TEATR MUZYCZNY

dyrektor

**ARKADIUSZ  
BASZTON**

z-ca dyrektora

**ALEKSANDER  
SZYMANEK**

## Scena Operetkowa

kierownik artystyczny  
**MARIAN LIDA**



## Dziękuję Ci Ewo

Kto wie czy nie jest to najpopularniejsza operetka — Musical jaką napisano w naszych czasach w Polsce. Istnieje jednak pewna trudność w „formalnym” jej zaszeregowaniu. Musical, operetka czy rewia?

Właściwie wszystkiego w dobrych proporcjach po trochę... Operetka, bo z lekkim przymrużeniem oka wyszydza śmieszności obyczajowe z życia artystów lekkiej muzy. Musical, gdyż właściwie dość swobodnie łączy rozbudowane numery baletowe i wokalne o dużej autonomii. Działa tu zasada podwójnego teatru: rzecz dzieje się bowiem w dużej mierze albo za kulisami, albo na scenie teatru, który przygotowuje premierę rewii... wreszcie rewia. Ale nie ta bezmyślna, polegająca na nie kończących się „zejściach i wejściach”. Rewia potraktowana z pewnym dystansem; raczej opowieść o rewii i nieprawdziwym świecie scenicznym, który ona właśnie tworzy. Ten pomysł wydaje się szczególnie szczęśliwy: pozwala na efektowne operowanie wielką ilością tancerzy, chóru, solistów, tak jakbyśmy mieli do czynienia z prawdziwą, szaleńczą rewią. Z tym tylko, że tu jest ona zgrabnie i sensownie wpleciona w akcję. Warto również podkreślić, że udało się tu autorowi libretta uzyskać szczególną naturalność: główne postaci musicalu są po prostu śpiewakami, aktorami rewiowymi, stąd też ich muzyczne numery są po prostu częścią ich aktualnej pracy scenicznej...

Muzyka Stanisława Renza zyskała sobie popularność nie tylko poprzez kilka operetek, których jest autorem; znamy go też jako twórcę cieszących się powodzeniem piosenek. Jan Majdrowicz i Kazimierz Winkler znani są krakowskiej publiczności z kilku pozycji: *Miłość Szejka*, *Najpiękniejsza...* Stanowią doskonały zespół stale współpracujący ze sobą. Majdrowicz pisze teksty operetek, komedii i dramatów, Winkler dopisuje teksty piosenek. Teksty, które cieszą się wielką popularnością. Obaj autorzy blisko współpracują ze Stanisławą Stanisławską: wybitnym reżyserem, choreografem, aktualnym dyrektorem Operetki Warszawskiej. Dodajmy: Współpraca ta ma niezwykle trwałe podstawy emocjonalne — Stanisława Stanisławska i Jan Majdrowicz są małżeństwem...



# Operetka, komedia muzyczna, rewia

Te cztery panujące dziś w teatrze rozrywkowym gatunki mają swój długi i zaszczytny rodowód. Wszystkie w mniejszym lub większym stopniu wywodzą się ze starożytności, gdyż tam, w sztuce VI—IV wieku przed naszą erą należy szukać pierwszych rzeczywistych manifestacji teatralnych. Wszystkie one — czy to komedie, czy tragedie — były ściśle związane z muzyką tak że w odniesieniu do teatru starożytnego podział na sztuki muzyczne i niemuzyczne nie ma sensu. To co w istotny sposób dzieliło teatr „poważny” od teatru „rozrywkowego”, satyrycznego — to była przede wszystkim rytmika używanych wierszy. Poważne podziały dwu- i czterodzielne ustępowały w komedii na rzecz jambu i trocheju — rytmów trójdzielnych.

Również rewia miała swych starożytnych antenatów: wywodziła się wprost z uroczystych, radosnych pochodów, tryumfów, ferii. Jeszcze w XVII i XVIII wieku, pod postacią ferii jako jedna z największych atrakcji życia dworu francuskiego, czy dworów księstw włoskich, była przede wszystkim pokazem bogactwa, służyła alegorycznemu uświetnieniu panujących, dodawała blasku uroczystościom dworskim.

XVIII wiek przyniósł gatunek nowy: wodewil zwany także śpiewogrą lub singspielem. Wodewil wykształcił się w połowie wieku XVIII za sprawą jednego z budzicieli romantyzmu europejskiego — Jana Jakuba Rousseau. W odróżnieniu od popularnej już wówczas włoskiej opera buffa — opery komicznej — wodewil mieszał partie mówione z partiami śpiewanymi, motał liryczno-naiwną, sentymentalną fabułkę wokół obiegowych tematów „pasterskich” i stawiał sobie przy tym wszystkim cel podwójny: przez ukazywanie miłosnych perypetii na tle sielankowym — powrót do natury i moralne kształcenie swego odbiorcy. Powrót do natury oznaczał jednak nie tylko udrapowanie fabuły wokół miłosnych igraszek pasterek i pasterzy, ale także podchwycenie łatwej pieśni, refrenu wpadającego w ucho, stylizacji muzyki w duchu „ludowości”. Zniknęły tu arie — pozostały arietki, piosenki, cavatiny, romanse.

Również ukazanie wzorów moralnych po-



przez pryzmat sielankowej miłości był czymś nowym i — nie ulega to najmniejszej kwestii — niespodziewanym, niepokojącym. Bo choć XVIII-wieczni pasterze wyrażali się niczym urzędnicy dworu, to jednak normy moralne, których bronili w sztukach wodewilowych dość dalekie były od obiegowej moralności dworskiej. Ukazywano tu — i dzieje się tak do dziś dnia w każdej klasycznej operetce — miłość, która zwycięża różnice klas, pochodzenia, statusu finansowego wreszcie. Tu właśnie, na terenie wodewilu, śpiewogry „prawdziwa cnota” mogła dowieść swej wagi bez względu na to, jak wielka fortuna stała za jej rywalką.

W tym samym czasie na terenie wodewilu rozpowszechniła się moda na „przebieranki”. Przebierać się należało z kilku różnych względów. Przebranie służyło zarówno kochającemu, by tym lepiej mógł rozpoznać prawdziwe uczucia ukochanej, przebranie pomagało zdobyć pozwolenie na mariaż, usuwało rozmaitego rodzaju kłopoty. Zabawa to może naiwna, może nie najpierwszego gatunku ale stara jak świat: i greccy bogowie używali rozmaitych przebrań chcąc zmylić śmiertelnych czy siebie nawzajem. Zdaje się też, że od tysiącleci mężczyzna przebrany za kobietę lub ubrana w męskie szaty niewiasta pobudzały śmiech widzów; czasami też — lecz sprawa to inna i nie tu na nią miejsce — przebranie takie mogło mieć groźne magiczne znaczenie... Tak czy inaczej przebieranka mimo, że zawsze budziła opory pewnej liczby widzów, stała się jednym z elementów zabawy teatralnej. I dziś — zarówno operetka, komedia muzyczna czy musical sięgają po ten od wieków znany gag sceniczny. Nie inaczej jest i w prezentowanym dziś musicalu — „Dziękuję Ci Ewo”...

Przejście od wodewilu i form mu pokrewnych do klasycznej operetki oznaczało skierowanie ostrza satyry przeciw innemu przeciwnikowi.

O ile wodewil starał się oświecić uwikłanych w dworską moralność urzędników i dostojników, o tyle operetka skierowała swój śmiech w stronę burżuazji. Lecz przecież w wieku XIX, główna domena działania operetki obok rozkwitającej, pełnej nuworyszowskich fumów burżuazji istniała klasa mniej lub bardziej skrachowanej arystokracji, istniały też — śmieszące już wówczas nieomal wszystkich — przeżytki feudalizmu dworskiego.

Twórczość wielkich klasyków operetki — Jana Straussa, Jakuba Offenbacha, Lecoqua później zaś Lehara, Dostala, Abrahama czy Kalmana była przede wszystkim wielką, celną, zabawną krytyką, ironizowaniem, piętnowaniem nowej — równie jak dawna nienaturalnej, nieludzkiej, i nieuczciwej — moralności, jaka wykształciła się w okresie drugiej połowy XIX wieku i w pierwszej połowie wieku XX.

Równocześnie z operetką rozwijała swą działalność komedia muzyczna. Czerpała swe soki z komedii bulwarowej okraszając ją piosenką, barwnym kupлетem. Skromniejsza w wystawie od operetki, mniej rozbudowana muzycznie, pozbawiona scen baletowych — komedia muzyczna operowała głównie doskonałym farso-



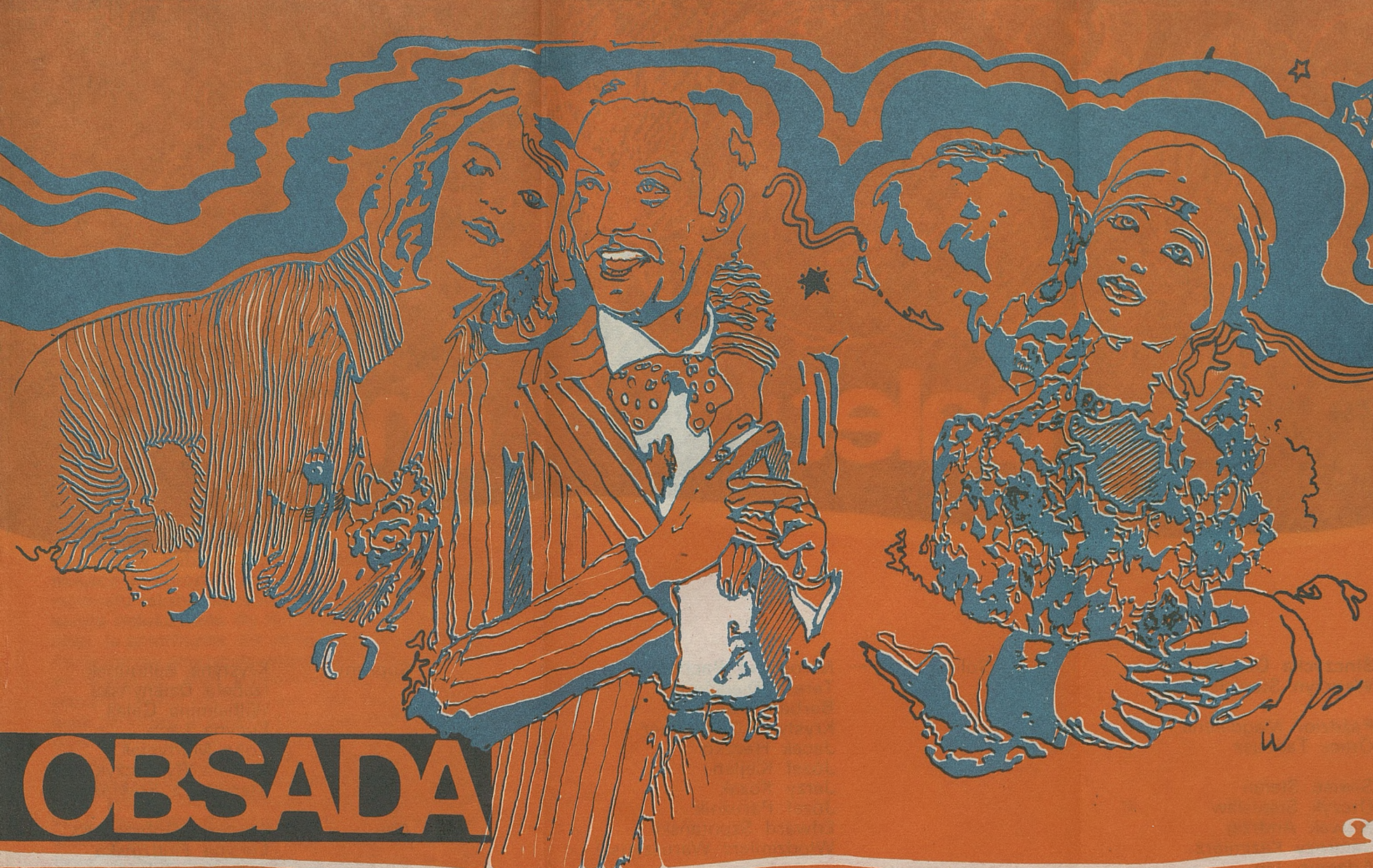


wym aktorstwem małej, ale zawsze dobrze dobranej ekipy aktorów. I choć pozostawiła znacznie mniej trwałych pozycji repertuarowych, to jednak komedia muzyczna była jedną z najostrzejszych form wyśmiewania nowego stylu bycia, nowej, burżuazyjnej często obskurantkiej moralności. Znow — podobnie jak dawniej — wodewil walczył o przywrócenie właściwego znaczenia tak prostym uczuciom jak miłość dwojga ludzi, prostota obyczajów, uczciwość.

W tym samym mniej więcej czasie — to znaczy w drugiej połowie XIX wieku — zaczęły rozwijać się bujnie gatunki nowe a także jakby od pewnego czasu zapomniane. Z niedosytu wywołanego skromnością obsady i wystawy w komediach muzycznych czerpała swe źródło feeryczna rewi a. Pozornie wszystko było w niej nastawione na schlebianie gustom burżuazji: nie kończące się parady *à la folie*, dziesiątki roznegliżowanych girls, pióra, cekiny, przejrzyste szyfony, minimalna ilość tekstu, połączenie występów choreograficznych z numerami quasicyrkowymi, nagość (no, jednak dość względna, jeśli wziąć pod uwagę dzisiaj panujące normy...), efekty świetlne, ruchome detale scenografii, czasem nawet obrotowa scena, teatralne bogactwo kostiumów, które w naturalnym świetle ukazałyby całe swe ubóstwo, fałszywe ale wielkie i „sypiące blaski” klejnoty — wszystko to zdawało się stanowić autentyczną pożywkę dla niewybrednego gustu burżuazji. A jednak był to tylko pozór, czasem zaś metoda samooszukiwania się. Stroje, klejnoty, złoto, bogactwo było fałszywe, okrywały pusty frazes, nie niosły ani treści pozytywnych ani negatywnych. Przypominały gigantycznie nadęte balony, które cieszą oko swą lotnością, barwną opalizacją. Była odpowiednikiem dawnych rzymskich circenses, pochodów, fest, feerii.

Musical przez pierwsze trzydzieści czy czterdzieści lat swego istnienia (zrodził się w Stanach Zjednoczonych w końcu ubiegłego wieku), był jeszcze innym typem spektaklu rozrywkowego. Początkowo był swego rodzaju zlepkiem. Niespójnym amalgamatem różnych numerów. Prezentował piosenki, wyrwane z operetek arietki, prezentował skecze i numery taneczne. Był po prostu składanką tego wszyst-





Walerian Dudek  
Maria Dudek  
Robert  
Jan Kluczkowski  
Krystyna  
Sylwester Martynowski  
Inspicjentka  
Ramona  
Rosana  
Alberto

— WŁODZIMIERZ KOTARBA, KAZIMIERZ ROGOWSKI  
— EWA STENGL, ALICJA ŚWIĄTEK  
— EDWARD ADLER, JAN LACHOWSKI  
— ANDRZEJ PAŁOWSKI, ANDRZEJ SKWARCZYŃSKI  
— IWONA BOROWICKA, ALICJA SŁAWECKA  
— ANDRZEJ GALOS, ZYGMUNT MIŁKOWSKI, ANTONI WOLAK  
— ALEKSANDRA RITTER, ZOFIA WEISS  
— BARBARA BARSKA, LUCYNA LACH  
— MARIA CHOMA, IZABELA DZIENYŃSKA  
— ZBIGNIEW KANIEWSKI, ADAM RITTER

Kierownictwo muzyczne:  
Marian Lida  
Scenografia:  
Zuzanna Piątkowska  
Kierownictwo chóru:  
Zbigniew Toffel

Reżyseria i choreografia:  
Stanisława Stanisławska  
Asystent reżysera:  
Zofia Weiss  
Asystent choreografa:  
Józef Parużnik

Dyrygenci:  
Marian Lida  
Zbigniew Toffel

Korepetytor solistów:  
Irena Rogozińska

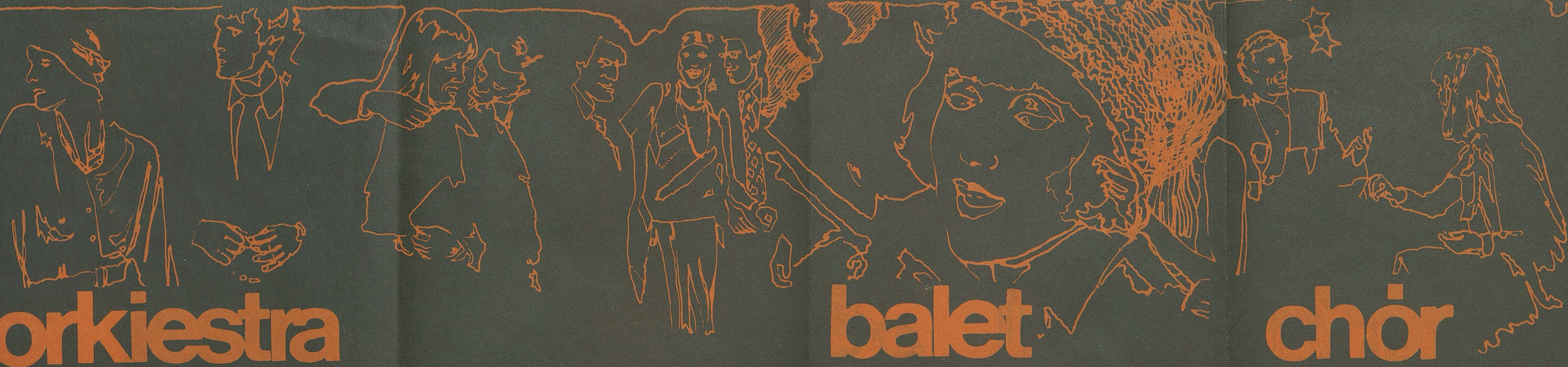
Sufler:  
Anna Jaworska  
Inspicjent:  
Irena Hemzaczek

**STANISŁAW RENZ**  
— muzyka

**JAN MAJDROWICZ**  
— libretto

**KAZIMIERZ WINKLER**  
— teksty piosenek





# orkiestra

# balet

# chór

I Skrzypce — Skrobcki Leszek koncertmistrz  
Sitek Erwin  
Solarczyk Stefan  
Wojcieszek Jan  
Moskał Stanisław  
Patrońska Zofia  
Wawak Irena

II Skrzypce — Skocz Władysław  
Lipka Tadeusz  
Górski Andrzej  
Jamrozy Kazimierz  
Malik Jan

Altówki — Satora Mieczysław  
Marzec Lucyna  
Czuchraj Ryszard  
Myczkowska Krystyna

Wiolonczele — Guspiel Krystyna  
Mazurkowska Maria  
Wrońska Barbara

Kontrabasy — Baran Bogusława  
Łysak Stefan

Flety — Binczycka Danuta  
Węgrzyn Stanisław

Oboje — Paździor Magdalena  
Oracz Tadeusz

Saksofony — Siwiec Stefan  
Orczyk Stanisław  
Nowak Andrzej  
Jamrozy Kazimierz  
Adamus Jan

Fagoty — Gryboś Damian  
Studnicki Eugeniusz

Trąbki — Jodłowski Tadeusz  
Chudziak Jacek  
Jarosz Jan  
Krzywoń Adam

Waltornie — Wróbel Józef  
Noga Tadeusz  
Firlit Zygmunt

Puzony — Przybylski Jan  
Bigoś Andrzej  
Wsołek Andrzej

Perkusja — Decowski Mieczysław  
Nowak Barbara

Harfa — Lutak Bogumiła

Inspektor orkiestry:  
Erwin Sitek

Soliści — Mirosława Bachorz  
Teresa Dięglówna  
Barbara Kałużna  
Krystyna Ungeheuer  
Jacek Heczko  
Józef Kiejlan  
Jerzy Kozak  
Józef Parużnik  
Edward Szpotański  
Włodzimierz Waruszyński

Koryfeje — Alicja Niwelt  
Ewa Papee  
Stanisław Dobranowski

Zespół — Jolanta Bochaczek  
Janina Gawlik  
Wera Habowska  
Grażyna Karaś  
Barbara Kotarba  
Urszula Kuciel  
Irena Mrokwa  
Monika Pawlusiewicz  
Urszula Skrynkowicz  
Krystyna Truszkowska  
Zofia Wilkoń  
Włodzimierz Apostolski  
Mieczysław Banet  
Józef Baliński  
Andrzej Cięcielowski

Kierownik baletu:  
Józef Parużnik

Korepetytor baletu:  
Józef Borowicki

Inspektor baletu:  
Ewa Papee

Soprany — Krystyna Behounek  
Izabela Dzienyńska  
Wilhelmina Galas  
Lucyna Lach  
Zofia Martyniak  
Daniela Rybarczyk  
Stanisława Sowińska

Alty — Krystyna Dobrzańska  
Lucyna Fludzińska  
Jadwiga Galant  
Ewa Nogieć  
Maria Sejdor

Tenory — Andrzej Calka  
Emil Dźwigoń  
Bogusław Gądek  
Jan Maksymowicz  
Zbigniew Rodko  
Kazimierz Różewicz  
Christo Saczanow

Basy — Jan Derlat  
Jan Firek  
Mieczysław Gaczol  
Zbigniew Gierasieński  
Stanisław Makohon  
Ihor Potiuch  
Ryszard Zaremba  
Stanisław Ziółkowski

Inspektor chóru:  
Kazimierz Różewicz

Korepetytor chóru:  
Jadwiga Ziemiowicz





kiego czym mógł dysponować przypadkowy menadżer na olbrzymich obszarach Stanów. Rzecz ciekawa — składanka ta nie przekształciła się w kabaret, co niewątpliwie miałoby miejsce w Europie. Jednakże w amerykańskim musicalu teksty skeczów i w ogóle partie mówione zredukowano do minimum. Przez pewien czas, te amorficzne, nie powiązane żadną akcją musicale nie zaprzętały uwagi socjologom sztuki ani krytykom. Były anonimowe lub gromadziły piosenki wielu różnych autorów. Dopiero nasz wiek przyniósł tu pewne zainteresowanie zawodowców-muzyków. Musicale zaczęły zyskiwać autorów. Początkowo były to jeszcze niejako „monograficzne” jedno- lub dwuautorskie spektakle piosenkarsko-taneczne nie związane jakimś wątkiem dramatycznym. Wielkim krokiem, który miał zapewnić musicalom ich obecną pozycję było wyposażenie w dramatyczną fabułę. Lecz tu musicale zaznaczyły swą całkowitą odrębność od europejskich operetek. Po pierwsze nie były nastawione satyrycznie, nie zawsze były komediami, ich stosunek do rzeczywistości społecznej był bardziej zróżnicowany niż ma to miejsce w Europie. Nade wszystko jednak musicale starały się podkładać swą muzykę pod dobrze znane, często bardzo sławne dzieła literatury dramatycznej. Uciekano się przy tym czasem do zręcznej aktualizacji (przykładem tego jest choćby sławna *West side story* będąca transpozycją shakespeareowskiej *Romea i Julii*). W innych wypadkach sięgano po tak doskonałe współczesne komedie obyczajowe jak *My Fair Lady* — wg G. B. Shawa, w innych wreszcie ucieka się musical do poważnej problematyki filozoficznej i moralnej (*Jesus Christus Super Star* czy *Hair*) a także politycznej czy obyczajowej. Na gruncie europejskim musical nie wydał do tej pory zbyt wiele ciekawych pozycji. Najznakomitszą jest niewątpliwie *Człowiek z La Manchy* wg Servantesa. Natomiast w samej Polsce gatunek ten zainteresował kilku kompozytorów, dzięki czemu powstało kilka oryginalnych dzieł, że wymienimy na tym miejscu choćby *Najpiękniejszą* — Lidy-Majdrowicza czy *Dziękuję ci Ewo* — Renza-Majdrowicza.



Musical polskie różnią się w dużej mierze od swych wzorów amerykańskich poprzez wykorzystywanie własnych, oryginalnych librett. Ze swymi wzorami mają natomiast wspólnych kilka cech: rozbudowane ansamble taneczne, optymistyczny wydźwięk, brak elementów antyburżuazyjnej satyry. Jeśli bowiem operetka zawsze była mniej lub bardziej baśnią o zwycięstwie dobra nad wyszydzanym złem o tyle musicale mogą być po prostu apoteozą radości i humoru.

M. W.

„Dziękuję Ci Ewo”

## Akt pierwszy

Trwa przygotowanie do nowej premiery rewiiowej. Obok renomowanych już aktorów ma wziąć w niej udział nowa gwiazda: studentka konserwatorium — Maria. Ojciec pragnął wprawdzie aby poświęciła się karierze operowej, lecz ona... Zresztą, czyż tych dwóch karier nie można by pogodzić? A Marię w rewii zatrzymuje nie tylko sympatia dla lekkiej muzy, lecz zainteresowanie bardziej osobiste... Tu pierwszą gwiazdą jest popularny aktor — Robert Gwiazdowski. Zresztą i on interesuje się żywo Marią... Jednak na kilka dni przed nową premierą przyjeżdża do teatru pan Walerian Dudek — ojciec Marii. Kategorycznie pragnąłby natychmiast zabrać córkę z rewii. Z trudem udaje się zatrzymać go przed drzwiami jej garderoby. Jakież byłoby jego zgorszenie, gdyby dowiedział się, że odwiedzają w niej Marię jej dwaj koledzy — sam Robert Gwiazdowski i jego przyjaciel — aktor charakterystyczny — Jan Kluczkowski! Chcąc uniknąć „skandalu” i natychmiastowego odebrania córki z teatru rewiiowego — bawiący w garderobie Marii aktorzy muszą... przebrać się za dziewczyny. W tym to właśnie przebraniu udaje im się wyjść z damskiej garderoby. Ale oto pan Walerian, niespodziewanie daje się usidłać urokom ponętnej blondynki, za jaką przebrał się Jan Kluczkowski. Maria musi przedstawić go ojcu jako... przyjaciółkę — Ewę! Starszy pan jest oczarowany. Jan-Ewa musi umówić się z nim do kawiarni, inaczej natychmiast wyjedzie z córką, co może spowodować klapę bliskiej już premiery.



## Akt drugi

Kłamstwo rodzi kłamstwo i tak rozpoczyna się splot niezwykłych powikłań. Jan udaje Ewę, lecz musi robić to bardzo dyskretnie aby nie przyznać się do tego przed własną narzeczoną, również aktorką — Krystyną Fianowską. Wszyscy obserwują jego narastające zdenerwowanie. W tym samym czasie znany uwodziciel Robert — postanawia zmienić dotychczasowy tryb życia i oświadczyć się Marii a także uzyskać zgodę na małżeństwo jej ojca. Pan Walerian pragnie jednak osobiście przekonać się o „prowadzeniu się” znanego aktora. Wybiera się więc na wieczorną wizytę. Jednakże dawny tryb życia nie daje się od razu wymazać z życiorysu. Wracając do domu, w którym chce przyjąć przyszłego teścia Robert znajduje dwie młode znajome striptiserki, które przybyły, gdyż nie mogą znaleźć noclegu... Dziewczyny nieświadome nadciągającej wizyty pana Waleriana zachowują się raczej swobodnie... Wpada Jan, który musi schować przed narzeczoną damskie przebranie. Za chwilę znów dzwonek. Przekonany, że to już przyszły teść, Robert zmusza Jana, aby ten udawał męża jednej ze striptiserek. Lecz to jeszcze nie pan Walerian, lecz narzeczona Jana, która znajduje go teraz w mocno dziwnej sytuacji ze skąpo odzinną nie znaną dziewczyną. Kolejny dzwonek: wpada Maria, widzi dwie nieznajome i ucieka wyrzekając się miłości do tak niestałego kochanka. Wreszcie zjawia się pan Walerian. Ale on jest ze wszystkich najlepiej nastrojony. Własne marzenia o szczęściu przy boku „Ewy” każą mu wierzyć w kolejne kłamstwa Roberta. W rezultacie — wychodzi nim oczarowany. On jeden! Nie zapomina też udzielić swego ojcowskiego błogosławieństwa!

## Akt trzeci

Wszystkie osoby dramatu starają się naprawić teraz skomplikowaną sytuację. Ale zarówno Maria jak i Krystyna straciły zaufanie do wierności swych narzeczonych. Trzeba doprawdy wielu wysiłków, aby przywrócić panującą uprzednio miłosną atmosferę. Na szczęście jest praca; przygotowania do nowej premiery dobiegają końca. Udaje się też wszystkim zainteresowanym wytłumaczyć swe dziwne i dwuznaczne zachowanie... A pan Walerian? Nie, on nie może wiedzieć, że Ewa była przebraniem mężczyzną. Ale i na to znajdzie się na pewno rada i wszystkich znajomych spotkamy w wielkim rewiowym finale!

M. W.



Zespół techniczny

Kierownik działu technicznego:  
MIECZYŚLAW STANO

Brygadier sceny:  
JÓZEF BALLADA

Kierownik prac. scenotechnicznej:  
FELIKS STOLARSKI

Kierownik prac. krawieckiej damskiej:  
ZOFIA BOROWSKA

Kierownik prac. krawieckiej męskiej:  
TADEUSZ DROZDA

Kierownik prac. fryzjerskiej:  
EDWARD KORZENIOWSKI

Kostiumy:  
PRACOWNIE M.T.M.

Fryzury:  
ZESPÓŁ FRYZJERSKI M.T.M.

Nakrycia głów:  
HALINA PAZDERSKA

Obuwie:  
SP-NIA GROMADA

Dekoracje:  
PRACOWNIA M.T.M.

Rekwizyty:  
IRENA CZERNY  
JÓZEFA KOPACZ  
MARIAN PASŁAWSKI

Akustyka:  
TADEUSZ KAMIONKA

Światło:  
WACŁAW KRĘŻEL



Redakcja programu:  
EWA BILSKA

Opracowanie graficzne:  
MŚCIWOJ OLEWICZ

Cena zł 8.—

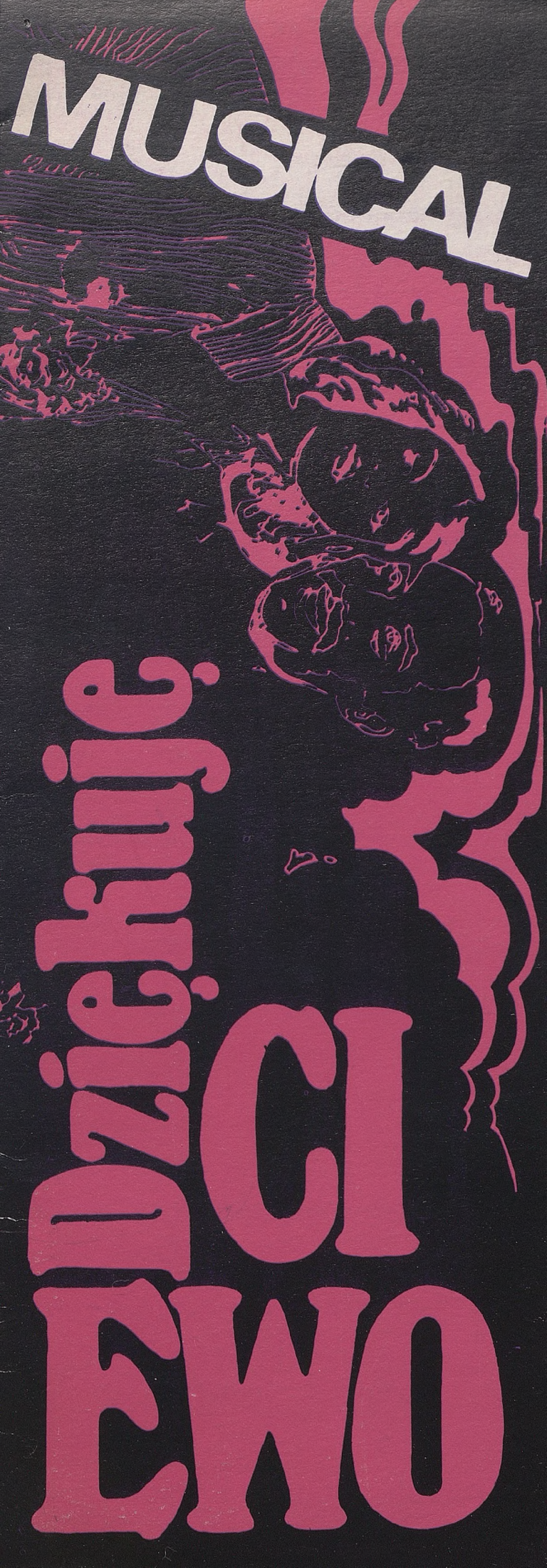
Drukarnia Wydawnicza, Kraków

DW. Zam. 1166/74, 8000. S-75-5786









MUSICAL

Dzickuje.  
Dzi  
EWO



# Miejski TEATR MUZYCZNY

dyrektor  
**ARKADIUSZ  
BASZTON**  
z-ca dyrektora  
**ALEKSANDER  
SZYMANEK**

## Scena Operetkowa

kierownik artystyczny  
**MARIAN LIDA**



## Operetka, komedia muzyczna, rewia

### Dziękuję Ci Ewo

Kto wie czy nie jest to najpopularniejsza operetka — Musical jaką napisano w naszych czasach w Polsce. Istnieje jednak pewna trudność w „formalnym” jej zaszeregowaniu. Musical, operetka czy rewia?

Właściwie wszystkiego w dobrych proporcjach po trochu... Operetka, bo z lekkim przymrużeniem oka wyszydza śmieszności obyczajowe z życia artystów lekkiej muzy. Musical, gdyż właściwie dość swobodnie łączy rozbudowane numery baletowe i wokalne o dużej autonomii. Działa tu zasada podwójnego teatru: rzecz dzieje się bowiem w dużej mierze albo za kulisami, albo na scenie teatru, który przygotowuje premierę rewii... wreszcie rewia. Ale nie ta bezmyślna, polegająca na nie kończących się „zejściach i wejściach”. Rewia potraktowana z pewnym dystansem; raczej opowieść o rewii i nieprawdziwym świecie scenicznym, który ona właśnie tworzy. Ten pomysł wydaje się szczególnie szczęśliwy: pozwala na efektowne operowanie wielką ilością tancerzy, chóru, solistów, tak jakbyśmy mieli do czynienia z prawdziwą, szaleńczą rewią. Z tym tylko, że tu jest ona zgrabnie i sensownie wpleciona w akcję. Warto również podkreślić, że udało się tu autorowi libretta uzyskać szczególną naturalność: główne postaci musicalu są po prostu śpiewakami, aktorami rewiowymi, stąd też ich muzyczne numery są po prostu częścią ich aktualnej pracy scenicznej...

Muzyka Stanisława Renza zyskała sobie popularność nie tylko poprzez kilka operetek, których jest autorem; znamy go też jako twórcę cieszących się powodzeniem piosenek. Jan Majdrowicz i Kazimierz Winkler znani są krakowskiej publiczności z kilku pozycji: *Miłość Szejka*, *Najpiękniejsza...* Stanowią doskonały zespół stale współpracujący ze sobą. Majdrowicz pisze teksty operetek, komedii i dramatów, Winkler dopisuje teksty piosenek. Teksty, które cieszą się wielką popularnością. Obaj autorzy blisko współpracują ze Stanisławą Stanisławską: wybitnym reżyserem, choreografem, aktualnym dyrektorem Operetki Warszawskiej. Dodajmy: Współpraca ta ma niezwykle trwałe podstawy emocjonalne — Stanisława Stanisławska i Jan Majdrowicz są małżeństwem...

Te cztery panujące dziś w teatrze rozrywkowym gatunki mają swój długi i zaszczytny rodowód. Wszystkie w mniejszym lub większym stopniu wywodzą się ze starożytności, gdyż tam, w sztuce VI—IV wieku przed naszą erą należy szukać pierwszych rzeczywistych manifestacji teatralnych. Wszystkie one — czy to komedie, czy tragedie — były ściśle związane z muzyką tak że w odniesieniu do teatru starożytnego podział na sztuki muzyczne i niemuzyczne nie ma sensu. To co w istotny sposób dzieliło teatr „poważny” od teatru „rozrywkowego”, satyrycznego — to była przede wszystkim rytmika używanych wierszy. Poważne podziały dwu- i czterodzielne ustępowały w komedii na rzecz jambu i trocheju — rytmów trójdzielnych.

Również rewia miała swych starożytnych antenatów: wywodziła się wprost z uroczystych, radosnych pochodów, tryumfów, ferii. Jeszcze w XVII i XVIII wieku, pod postacią ferii jako jedna z największych atrakcji życia dworu francuskiego, czy dworów księstw włoskich, była przede wszystkim pokazem bogactwa, służyła alegorycznemu uświetnieniu panujących, dodawała blasku uroczystościom dworskim.

XVIII wiek przyniósł gatunek nowy: wodewil zwany także śpiewogrą lub singspielem. Wodewil wykształcił się w połowie wieku XVIII za sprawą jednego z budzieli romantyzmu europejskiego — Jana Jakuba Rousseau. W odróżnieniu od popularnej już wówczas włoskiej opera buffa — opery komicznej — wodewil mieszał partie mówione z partiami śpiewanymi, motał liryczno-naiwną, sentymentalną fabulkę wokół obiegowych tematów „pasterskich” i stawiał sobie przy tym wszystkim cel podwójny: przez ukazywanie miłosnych perypetii na tle sielankowym — powrót do natury i moralne kształcenie swego odbiorcy. Powrót do natury oznaczał jednak nie tylko udrapowanie fabuły wokół miłosnych igraszek pasterek i pasterzy, ale także podchwycenie łatwej pieśni, refrenu wpadającego w ucho, stylizacji muzyki w duchu „ludowości”. Zniknęły tu arie — pozostały arietki, piosenki, cawinty, romanse.

Również ukazanie wzorów moralnych po-

przez pryzmat sielankowej miłości był czymś nowym i — nie ulega to najmniejszej kwestii — niespodziewanym, niepokojącym. Bo choć XVIII-wieczni pasterze wyrażali się niczym urzędnicy dworu, to jednak normy moralne, których bronili w sztukach wodewilowych dość dalekie były od obiegowej moralności dworskiej. Ukazywano tu — i dzieje się tak do dziś dnia w każdej klasycznej operetce — miłość, która zwycięża różnice klas, pochodzenia, statusu finansowego wreszcie. Tu właśnie, na terenie wodewilu, śpiewogry „prawdziwa cnota” mogła dowieść swej wagi bez względu na to jak wielka fortuna stała za jej rywalką.

W tym samym czasie na terenie wodewilu rozpowszechniła się moda na „przebieranki”. Przebierać się należało z kilku różnych względów. Przebranie służyło zarówno kochającemu, by tym lepiej mógł rozpoznać prawdziwe uczucia ukochanej, przebranie pomagało zdobyć pozwolenie na mariaż, usuwało rozmaitego rodzaju kłopoty. Zabawa to może naiwna, może nie najpierwszego gatunku ale stara jak świat: i greccy bogowie używali rozmaitych przebrań chcąc zmylić śmiertelnych czy siebie nawzajem. Zdaje się też, że od tysiącleci mężczyzna przebrany za kobietę lub ubrana w męskie szaty niewiasta pobudzały śmiech widzów; czasami też — lecz sprawa to inna i nie tu na nią miejsce — przebranie takie mogło mieć groźne magiczne znaczenie... Tak czy inaczej przebieranka mimo, że zawsze budziła opory pewnej liczby widzów, stała się jednym z elementów zabawy teatralnej. I dziś — zarówno operetka, komedia muzyczna czy musical sięgają po ten od wieków znany gag sceniczny. Nie inaczej jest i w prezentowanym dziś musicalu — „Dziękuję Ci Ewo”...

Przejdźcie od wodewilu i form mu pokrewnych do klasycznej operetki oznaczają skierowanie ostrza satyry przeciw innemu przeciwnikowi.

O ile wodewil starał się oświecić uwikłanych w dworską moralność urzędników i dostojników, o tyle operetka skierowała swój śmiech w stronę burżuazji. Lecz przecież w wieku XIX, główna domena działania operetki obok rozkwitającej, pełnej nuworyszowskich fumów burżuazji istniała klasa mniej lub bardziej skrachowanej arystokracji, istniały też — śmieszące już wówczas nieomal wszystkich — przeżytki feudalizmu dworskiego.

Twórczość wielkich klasyków operetki — Jana Straussa, Jakuba Offenbacha, Lecoqua później zaś Lehara, Dostala, Abrahama czy Kalmana była przede wszystkim wielką, celną, zabawną krytyką, ironizowaniem, piętnowaniem nowej — równie jak dawna nienaturalnej, nieludzkiej, i nieuczciwej — moralności, jaka wykształciła się w okresie drugiej połowy XIX wieku i w pierwszej połowie wieku XX.

Równocześnie z operetką rozwijała swą działalność komedia muzyczna. Czerpała swe soki z komedii bulwarowej okraszając ją piosenką, barwnym kupлетem. Skromniejsza w wystawie od operetki, mniej rozbudowana muzycznie, pozabawiona scen baletowych — komedia muzyczna operowała głównie doskonałym farso-



wym aktorstwem małej, ale zawsze dobrze dobranej ekipy aktorów. I choć pozostawiła znacznie mniej trwałych pozycji repertuarowych, to jednak komedia muzyczna była jedną z najostrejszych form wyśmiewania nowego stylu bycia, nowej, burżuazyjnej często obskurantkiej moralności. Znow — podobnie jak dawniej — wodewil walczył o przywrócenie właściwego znaczenia tak prostym uczuciom jak miłość dwojga ludzi, prostota obyczajów, uczciwość.

W tym samym mniej więcej czasie — to znaczy w drugiej połowie XIX wieku — zaczęły rozwijać się bujnie gatunki nowe a także jakby od pewnego czasu zapomniane. Z niedosytu wywołanego skromnością obsady i wystawy w komediach muzycznych czerpała swe źródło feeryczna rewia. Pozornie wszystko było w niej nastawione na ślebienie gustom burżuazji: nie kończące się parady alą folie, dziesiątki roznieglizowanych girls, pióra, cekiny, przejrzyste szyfony, minimalna ilość tekstu, połączenie występów choreograficznych z numerami quasicyrkowymi, nagość (no, jednak dość względna, jeśli wziąć pod uwagę dzisiaj panujące normy...), efekty świetlne, ruchome detale scenografii, czasem nawet obrotowa scena, teatralne bogactwo kostiumów, które w naturalnym świetle ukazałyby całe swe ubóstwo fałszywe ale wielkie i „sypiące blaski” klejnoty — wszystko to zdawało się stanowić autentyczną pożywkę dla niewybrednego gustu burżuazji. A jednak był to tylko pozór, czasem zaś metoda samooszukiwania się. Stroje, klejnoty, złoto, bogactwo było fałszywe, okrywały pusty frazes, nie niosły ani treści pozytywnych ani negatywnych. Przypominały gigantycznie nadęte balony, które cieszą oko swą lotnością, barwną opalizacją. Była odpowiednikiem dawnych rzymskich circenses, pochodów, fest, feerii.

Musical przez pierwsze trzydzieści czy czterdzieści lat swego istnienia (zrodził się w Stanach Zjednoczonych w końcu ubiegłego wieku), był jeszcze innym typem spektaklu rozrywkowego. Początkowo był swego rodzaju zlepkiem. Niespójnym amalgamatem różnych numerów. Prezentował piosenki, wyrwane z operetek arietki, prezentował skecze i numery taneczne. Był po prostu składanką tego wszyst-





Musicale polskie różnią się w dużej mierze od swych wzorów amerykańskich poprzez wykorzystanie własnych, oryginalnych librett. Ze swymi wzorami mają natomiast wspólnych kilka cech: rozbudowane ansamble taneczne, optymistyczny wydźwięk, brak elementów antyburżuazyjnej satyry. Jeśli bowiem operetka zawsze była mniej lub bardziej baśnią o zwycięstwie dobra nad wyszydzanym złem o tyle musicale mogą być po prostu apoteozą radości i humoru.

M. W.

„Dziękuję Ci Ewo”

## Akt pierwszy

Trwa przygotowanie do nowej premiery rewii. Obok renomowanych już aktorów ma wziąć w niej udział nowa gwiazda: studentka konserwatorium — Maria. Ojciec pragnął wprowadzić ją do świata opery, lecz ona... Zresztą, czyż tych dwóch karier nie można by pogodzić? A Marię w rewii zatrzymuje nie tylko sympatia dla lekkiej muzyki, lecz zainteresowanie bardziej osobiste... Tu pierwszą gwiazdą jest popularny aktor — Robert Gwiazdowski. Zresztą i on interesuje się żywo Marią... Jednak na kilka dni przed nową premierą przyjeżdża do teatru pan Walerian Dudek — ojciec Marii. Kategorycznie pragnąłby natychmiast zabrać córkę z rewii. Z trudem udaje się zatrzymać go przed drzwiami jej garderoby. Jakież byłoby jego zgorzelenie, gdyby dowiedział się, że odwiedzają w niej Marię jej dwaj koledzy — sam Robert Gwiazdowski i jego przyjaciel — aktor charakterystyczny — Jan Kluczkowski! Chcąc uniknąć „skandalu” i natychmiastowego odebrania córki z teatru rewiiowego — bawiący w garderobie Marii aktorzy muszą... przebrać się za dziewczyny. W tym to właśnie przebraniu udaje im się wyjść z damskiej garderoby. Ale oto pan Walerian, niespodziewanie daje się usidlić urokom ponętnej blondynki, za jaką przebrał się Jan Kluczkowski. Maria musi przedstawić go ojcu jako... przyjaciółkę — Ewę! Starszy pan jest oczarowany. Jan-Ewa musi umówić się z nim do kawiarni, inaczej natychmiast wyjedzie z córką, co może spowodować klęskę bliskiej już premiery.

## Akt drugi

Kłamstwo rodzi kłamstwo i tak rozpoczyna się splot niezwykłych powikłań. Jan udaje Ewę, lecz musi robić to bardzo dyskretnie aby nie przyznać się do tego przed własną narzeczoną, również aktorką — Krystyną Fianowską. Wszyscy obserwują jego narastające zdenerwowanie. W tym samym czasie znany uwodziciel Robert — postanawia zmienić dotychczasowy tryb życia i oświadczyć się Marii a także uzyskać zgodę na małżeństwo jej ojca. Pan Walerian pragnie jednak osobiście przekonać się o „prowadzeniu się” znanego aktora. Wybiera się więc na wieczorną wizytę. Jednakże dawny tryb życia nie daje się od razu wymazać z życiorysu. Wracając do domu, w którym chce przyjąć przyszłego teścia Robert znajduje dwie młode znajome striptiserki, które przybyły, gdyż nie mogły znaleźć noclegu... Dziewczyny nieświadomie nadciągającej wizyty pana Waleriana zachowują się raczej swobodnie... Wpada Jan, który musi schować przed narzeczoną damskie przebranie. Za chwilę znów dzwonek. Przekonany, że to już przyszły teść, Robert zmusza Jana, aby ten udawał męża jednej ze striptiserek. Lecz to jeszcze nie pan Walerian, lecz narzeczoną Jana, która znajduje go teraz w mocno dziwnej sytuacji ze skąpo odzianą nie znaną dziewczyną. Kolejny dzwonek: wpada Maria, widzi dwie nieznajome i ucieka wyrzekając się miłości do tak niestatego kochanka. Wreszcie zjawia się pan Walerian. Ale on jest ze wszystkich najlepiej nastrojony. Własne marzenia o szczęściu przy boku „Ewy” każą mu wierzyć w kolejne kłamstwa Roberta. W rezultacie — wychodzi nim oczarowany. On jeden! Nie zapomina też udzielić swego ojcowskiego błogosławieństwa!

## Akt trzeci

Wszystkie osoby dramatu starają się naprawić teraz skomplikowaną sytuację. Ale zarówno Maria jak i Krystyna straciły zaufanie do wierności swych narzeczonych. Trzeba doprawdy wielu wysiłków, aby przywrócić panującą uprzednio miłosną atmosferę. Na szczęście jest praca; przygotowania do nowej premiery dobiegają końca. Udaje się też wszystkim zainteresowanym wytłumaczyć swe dziwne i dwuznaczne zachowanie... A pan Walerian? Nie, on nie może wiedzieć, że Ewa była przebraniem mężczyzną. Ale i na to znajdzie się na pewno rada i wszystkich znajomych spotkamy w wielkim rewiiowym finale!

M. W.

kiego czym mógł dysponować przypadkowy menadżer na olbrzymich obszarach Stanów. Rzecz ciekawa — składanka ta nie przekształciła się w kabaret, co niewątpliwie miałoby miejsce w Europie. Jednakże w amerykańskim musicalu teksty skeczów i w ogóle partie mówione zredukowano do minimum. Przez pewien czas, te amorficzne, nie powiązane żadną akcją musicale nie zaprzętały uwagi socjologom sztuki ani krytykom. Były anonimowe lub gromadziły piosenki wielu różnych autorów. Dopiero nasz wiek przyniósł tu pewne zainteresowanie zawodowców-muzyków. Musicale zaczęły zyskiwać autorów. Początkowo były to jeszcze niejako „monograficzne” jedno- lub dwuautorskie spektakle piosenkarsko-taneczne nie związane jakimś wątkiem dramatycznym. Wielkim krokiem, który miał zapewnić musicalom ich obecną pozycję było wyposażenie w dramatyczną fabułę. Lecz tu musicale zaznaczyły swą całkowitą odrębność od europejskich operetek. Po pierwsze nie były nastawione satyrycznie, nie zawsze były komediami, ich stosunek do rzeczywistości społecznej był bardziej zróżnicowany niż ma to miejsce w Europie. Nade wszystko jednak musicale starały się podkładać swą muzykę pod dobrze znane, często bardzo sławne dzieła literatury dramatycznej. Uciekano się przy tym czasem do zręcznej aktualizacji (przykładem tego jest choćby sławna *West side story* będąca transpozycją schakespearowskiej *Romea i Julii*). W innych wypadkach sięgano po tak doskonałe współczesne komedie obyczajowe jak *My Fair Lady* — wg G. B. Shawa, w innych wreszcie ucieka się musical do poważnej problematyki filozoficznej i moralnej (*Jesus Christus Super Star* czy *Hair*) a także politycznej czy obyczajowej. Na gruncie europejskim musical nie wydał do tej pory zbyt wiele ciekawych pozycji. Najznakomitszą jest niewątpliwie *Człowiek z La Manchy* wg Servantesa. Natomiast w samej Polsce gatunek ten zainteresował kilku kompozytorów, dzięki czemu powstało kilka oryginalnych dzieł, że wymienimy na tym miejscu choćby *Najpiękniejszą* — Lidy-Majdowicza czy *Dziękuję ci Ewo* — Renza-Majdrowicza.



Zespół techniczny

Kierownik działu technicznego:  
MIECZYŚLAW STANO

Brygadier sceny:  
JÓZEF BALLADA

Kierownik prac. scenotechnicznej:  
FELIKS STOLARSKI

Kierownik prac. krawieckiej damskiej:  
ZOFIA BOROWSKA

Kierownik prac. krawieckiej męskiej:  
TADEUSZ DROZDA

Kierownik prac. fryzjerskiej:  
EDWARD KORZENIOWSKI

Kostiumy:  
PRACOWNIE M.T.M.

Fryzury:  
ZESPÓŁ FRYZJERSKI M.T.M.

Nakrycia głów:  
HALINA PAZDERSKA

Obuwie:  
SP-NIA GROMADA

Dekoracje:  
PRACOWNIA M.T.M.

Rekwizyty:  
IRENA CZERNY  
JÓZEFA KOPACZ  
MARIAN PASŁAWSKI

Akustyka:  
TADEUSZ KAMIONKA

Światło:  
WACŁAW KRĘŻEL



Redakcja programu:  
EWA BILSKA

Opracowanie graficzne:  
MŚCIWOJ OLEWICZ

Cena zł 8.—

Drukarnia Wydawnicza, Kraków  
Nr zam. 353/74. 5000. S-75/1146



