TEATR

ROZMAITOŚCI

UL. MARSZAŁKOWSKA 8

T E A T R R O Z M A I T O Ś C I

ul. Marszałkowska 8

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:
IRENEUSZ KANICKI

ALEKSANDER FREDRO

GWAŁTU, CO SIĘ DZIEJE!

Komedia muzyczna w 3 aktach

Adaptacja: **Lech Komarnicki**

Teksty piosenek: **Krzysztof Dzikowski**

Muzyka: **Seweryn Krajewski**

ZASTĘPCA DYREKTORA: JÓZEF KOBUS

PREMIERA — PAŹDZIERNIK 1970 r.

Reżyseria:

LECH KOMARNICKI

Scenografia:

LILIANA JANKOWSKA

Choreografia:

DANUTA SZCZEPAŃSKA

Kierownik muzyczny:

EUGENIUSZ MAJCHRZAK

Kierownik literacki:

LESŁAW EUSTACHIEWICZ

Asystent reżysera: **Halina Jezierska**

Inspicjent: **Wanda Jarema**

GRA ZESPÓŁ WTM „CAPELLA"

Projekty kostiumów LILIANY JANKOWSKIEJ

Witold Filler

OBRACHUNKI TEATRALNE

Trudno przecenić znaczenie dzieł Fredry dla polskiej praktyki teatralnej. Ich z pozoru prosta, realistyczna faktura zawiera w sobie niezliczone złoża pretekstów; każda epoka, każdy kierunek inscenizacyjny czytał od nowa „Zemstę", „Śluby panieńskie", „Dożywocie", by w efekcie tych lektur tworzyć przedstawienia żywe dla widza, życiodajne dla sztuki scenicznej.

Wiek XIX zostawił nam w spadku slogan — styl fredrowski. Slogan miał swój sens głębszy, przypominał o potrzebie prawdy przeżyć, skromności gry, smacznego komizmu. Miał też swoją rekwizytornię: ową fularową chustkę, wyciągniętą z tylnej kieszeni surduta i rozwiniętą, niczym spadochron, jednym zgrabnym podrzutem dłoni; ową tabakierę, którą otwierano równie zgrabnym, a często w wesoły rytm się układającym, postukiwaniem palców; i jeszcze cały ceremoniał, którego domagał się kostium staroszlachecki — te żupany, delie, kontusze, karmazynowe buty. Pierwsi odtwórcy ról fredrowskich nie musieli się zresztą bardzo z życia na scenę przebierać. Jan Nepomucen Nowakowski — pierwszy Cześnik Raptusiewicz — nosił się i po codziennemu z szlachecka; do roli ściągał tylko zszarzałą czamarkę, wąsa

buńczuczniej podkręcał, w tył zarzucał wyloty kontusza. Pokolenie Józefa Rychtera, Jana Królikowskiego, Anastazego Trapszy już na dłużej musiało znikać w teatralnej garderobie — zmieniła się moda. Pozostał przecież fredrowski styl życia i bycia. Nawet Józef Kotarbiński, nawet Wincenty Rapacki, gdy przychodziło im w Raptusiewicza i Milczka się wcielać, nie odczuwali potrzeby psychicznej transformacji: ich mentalność była jeszcze fredrowskiej bliska, znali z własnych doświadczeń podskórne treści poszczególnych słów, gestów i sytuacji. Styl fredrowski, taki jakim go zachowała XIX-wieczna tradycja starych „Rozmaitości", zasadzał się przede wszystkim na jedności spojrzenia na świat, łączącej komediopisarza i scenicznych jego dzieł interpretatorów. Podobnie było w teatrach ówczesnej Galicji. Tu i jedność mody dłużej się utrzymała. Notuje Stanisław Dąbrowski: *We Lwowie, w Krakowie, gdzie od wieków prosperowały mieszczańskie bractwa strzeleckie, strój staropolski był ubiorem nie wzbudzającym sensacji. W kontuszach i deliach fetowali króla Kurkowego, witali swego c.k. cesarza, mrocznym porankiem drugiego lutego sunęli krakowscy mieszczanie — kupcy na swe uroczyste nabożeństwo do katedry.* Przeniesienie tych obrazków w sceniczną rzeczywistość Fredry było już zabiegiem prostym. Wystarczy poczytać pamiętniki Solskiego, kiedy opisuje, jak przebiegała praca nad Łatką czy Papkinem, którego w „Zemście" przez długie lata kreował, nim wiek kazał mu przedzierżgnąć się w Dyndalskiego

Wiek XX, który teksty fredrowskie osadził już wyraźnie w perspektywie prehistorii, miewał do nich stosunek dwojaki, przy czym dwojakość ta znajdowała formy tak skrystalizowane, że w swej wyrazistości aż karykaturalne. Exemplum — sławne spory prof. Kucharskiego z Boy'em. Za ich egzemplifikację w praktyce scenicznej można uznać „Zemstę" w reżyserii Juliusza Osterwy oraz „Damy i huzary" w jaraczowskim Ateneum. Dla Osterwy był Fredro świętością, której nie tylko szargać nie wolno, ale której należny jest ołtarzyk; dla Jaracza był Fredro odskocznią do szampańskiej błazenady. Osterwa rozpoczynał zatem „Zemstę" od pantomimicznej sceny mszy świętej, którą w domu Raptusiewiczów odprawiał czcigodny księżulo; Jaracz przyprawił swoim huzarom bawełniane wąsiska, a gestykę ich poddał regułom karykaturalnej pajacowatości. Obie metody teatralnego spojrzenia na tekst Fredry przetrwały po dziś, tyle że ołtarzyki zostały wyraźnie zlaicyzowane. „Zemsta" była nadal dla Bohdana Korzeniewskiego, kiedy inscenizował ją w Teatrze Narodowym, utworem arcyboskim, acz jej doskonałość upatrywał inscenizator w poznawczej wartości sytuacji i dialogów, w ich dokumentalnej precyzji. Kiedy zaś Józef Gruda wystawiał w Szczecinie „Damy i huzary", to scenografia Kiliana stanowiła naturalne przedłużenie dawnych pomysłów Daszewskiego, którym patronował Jaracz.

Odnotowując te etapy, sygnalizując fluktuacje scenicznej mody na Fredrę, można prze-

cież stwierdzić jedno zjawisko stałe. Komedie Aleksandra Fredry, choć różnym szyfrem na scenę tłumaczone, zachowały zawsze swą moc inspirującą dla aktora. Stąd mnogość aktorskich kreacji. Od Nowakowskiego, Rychtera, Rapackiego, poprzez Leszczyńskiego, Solskiego i Frenkla idzie mocna, ciągła linia przedłużona po dziś dzień pamiętnymi kreacjami Jana Kurnakowicza (Cześnik), Ireny Eichlerówny (Szambelanowa Jowialska), Tadeusza Łomnickiego (Łatka), Czesława Wołłejki (Jenialkiewicz).

Próby łączenia dzieł Fredry z muzyką? Sam pisarz zdawał się do tego zachęcać. Papkin śpiewa przecież kokieteryjną serenadę „Córuś moja, dziecię moje", a Dolski („Wielki człowiek do małych interesów") uspakajał się w nerwowych swych ekscytacjach nastrojową piosnką „Czemuś oczka zapłakała, moja ty kochanko miła"; w tejże sztuce elegancki Alfred uderzał w ton już całkiem operowy — odśpiewywał Dolskiemu arię z „Fra Diavolo" Aubera. Te muzyczne instrukcje prowadziły do bardziej całościowych związań fredrowskiego tekstu i melodii. Debiutancka komedyjka „Intryga na prędce" (1817) stała się zalążkiem „Nowego Don Kichota", którego na lwowskiej prapremierze (1824) ozdobiono muzyką „z różnych autorów", by ją potem podmienić oryginalnymi kompozycjami Moniuszki, Noskowskiego, Jareckiego; do jednoaktówki „Nocleg w Apeninach" miał muzykę skomponować Karol Kurpiński, a gdy zadania zaniedbał, wyręczył go znowuż autor „Halki". Należy wreszcie przypomnieć fredrowskie libretto operowe(!) „Rymond", pisane na zamówienie kompozytora, Franciszka Mireckiego, a wystawione ostatecznie w roku 1902 przez niemiecki teatr Eberfeld do muzyki Raula Koczalskiego. Tyle faktów zamierzchłych, z wydarzeń współczesnych warto zaznaczyć interesującą transkrypcję „Dam i huzarów", zrealizowaną przez moskiewski Teatr im. Wachtangowa, gdzie reżyserka, Aleksandra Remizowa przekształciła oryginał fredrowski w pełny musical, dodając nawet nową postać — „Pana Kazika", który nie tylko dyrygował na scenie pułkową kapelą huzarską, ale spełniał również wiele zadań pantomimicznych. W musicalowej przeróbce Minkiewicza i Marianowicza wystawił również „Damy i huzary" warszawski Teatr Komedia. Zabawne perypetie staropolskich feministek, rządzących w Osieku, zainspirowały z kolei Lecha Terpiłowskiego, który przenosząc akcję w bliżej nieokreśloną współczesność i zdobiąc ją piosenkami Andrzeja Trzosa oraz muzyką Lucjana Kaszyckiego dał premierę „Gwałtu, co się dzieje" w telewizyjnym Teatrze Rozrywki.

Antoni Marianowicz

CO TO JEST MUSICAL? *)

Co to jest musical? Wcale niełatwo jest dać odpowiedź na to pytanie. Mimo że o musicalach coraz głośniej na świecie, wiele osób myli musical z music-hallem, czyli teatrem typu muzyczno-rewiowego. Ci, którzy sięgną do słowników i encyklopedii, znajdą tam najczęściej nieprawdopodobny groch z kapustą. Ale wspólną cechą wszystkich definicji będzie zawsze informacja, że musical stanowi zjawisko specyficznie amerykańskie i że jest współczesną formą operetki.

Ta rzekomo rdzenna „amerykańskość" musicalu budzi wątpliwości — i to dość poważne. Nikt nie jest bowiem w stanie zaprzeczyć, że musical narodził się z komedii muzycznej, a ta z kolei — z operetki. Operetka zaś jest, jak wiadomo, gatunkiem rdzennie europejskim. Jej amerykańscy twórcy, tacy jak Victor Herbert, Rudolf Friml i Sigmund Romberg — to osiadli w Ameryce Europejczycy z krwi i kości. Jest rzeczą niewątpliwą, że musical jako gatunek uformował się w Ameryce, ale znowu stwierdzić trzeba, że stanowi on mixtum compositum elementów zarówno amerykańskich (extravaganze, burleski, minstrel-shovy, wodewile, a przede wszystkim jazz) jak i europejskich (ballad-operas, operetki, rewie, widowiska kabaretowe). Fakt, że za dzieło prekursorskie w dziedzinie musicalu uważa się powszechnie, obok „Statku Komediantów" Kerna i Hammersteina — „Operę za trzy grosze" Weilla i Brechta, ma chyba także swoją niedwuznaczną wymowę.

*) Fragmenty artykułu pod tym samym tytułem, ogłoszonego w „Kulturze" 1969, nr 41).

Weźmy przykład jednego z najsłynniejszych musicali — „My Fair Lady". W jakim stopniu można go uważać za dzieło rdzennie amerykańskie? Libretto opiera się — i to wiernie — na klasycznej komedii Irlandczyka Shawa, Rzecz dzieje się w Anglii. Arcyeuropejska muzyka jest dziełem Austriaka Loewego. „Made in USA" była — to prawda — znakomita prapremierowa inscenizacja (z Anglikami — Julią Andrews i Rexem Harrisonem w rolach głównych) przewyższająca, jeśli idzie o wysokość nakładów finansowych, europejskie możliwości w tej dziedzinie. Ale później, w czasie triumfalnego pochodu „My Fair Lady" po scenach europejskich, każdy teatr wystawiał musical po swojemu i na miarę własnych środków. Istota rzeczy tkwi więc najczęściej nie w samym dziele, a w możliwościach inscenizacyjnych, wynikających ze specyficznej struktury amerykańskiego życia teatralnego.

Czy musical jest istotnie „współczesną formą operetki"? Staroświecka, romantyczna operetka już na przełomie XIX i XX wieku zaczęła przeistaczać się w komedię muzyczną. Nie zmieniło to jednak faktu, że istniała nadal i że zapełniała sale teatralne na całym świecie, choć wiele mówiło się o jej anachronicz-

Obsada:

URSZULA, burmistrz w Osieku	*ALEKSANDRA KONCEWICZ* / *WANDA MAJERÓWNA*
LUDWIK, jej mąż	*JÓZEF WIECZOREK*
BARBARA, pisarz	*IRENA INATOWICZ* / *DANUTA PRZESMYCKA*
KASPER, jej mąż	*SŁAWOMIR LINDNER* / *STANISŁAW MICHALIK*
KASIA, ich synowica	*ALEKSANDRA GÓRSKA*
AGATA, bakałarz i dowódca straży	*JANINA ANUSIAKÓWNA* / *HALINA DROHOCKA*
BŁAŻEJ, jej mąż	*ZYGMUNT RZUCHOWSKI* / *TADEUSZ GRABOWSKI*
FILIP GRZEGOTKA	*MACIEJ DZIENISIEWICZ*
JAN KANTY DORĘBA / *DYZMA BEKIESZ* — *towarzysze pancerni*	*KRZYSZTOF KALCZYŃSKI* / *MIROSŁAW GRUSZCZYŃSKI*
MAKARY, szeregowiec	*EDWARD WICHURA*
SMUTNY CHŁOPIEC	*CEZARY KAPLIŃSKI* / *STEFAN KNOTHE* / *JERZY MATAŁOWSKI*
DZIEWCZYNY	*JOLANTA LOTHE* / *IRENA INATOWICZ* / *DANUTA PRZESMYCKA* / *ALEKSANDRA KONCEWICZ* / *WANDA MAJERÓWNA*
MIESZCZANIE	*WIESŁAW NOWOSIELSKI* / *ZBIGNIEW DOBRZYŃSKI*

Czesław Niemczuk

nych cechach. Doskonale ujął tę sprawę Boy w swej recenzji z komedii muzycznej de Letraza „Piosenka o Nadinie", wystawionej w warszawskim teatrze „Na Kredytowej" w roku 1934:

Na wstępie — nikogo nie wytykając palcem — parę ogólnych słów o tzw. komedii muzycznej. Tłucze się ona po scenie od kilkunastu lat, jest właściwie wskrzeszonym dawnym wodewilem, na przekór konającej operetce. Zapowiedzi były wspaniałe. Powiedziano publiczności mniej więcej tak: „Wszak prawda, nikt z was nie może już znosić operetki, jej szablonów, jej głupoty, jej tandetnego egzotyzmu, bałkańskich książąt i angielskich marynarzy, jej płaskich błazeństw, chórów, pochodów, przepychów, finałów. Ale co byście powiedzieli, gdyby wam dać dobrą, dowcipną i lekką komedię, pełną literackich zalet, graną przez dobrych, komediowych aktorów, z tym, że co jakiś czas w zupełnie naturalny sposób wykwitnie w niej z akcji piosenka, odśpiewana nie przez operetkowych gąsiorów, ale przez muzykalnych aktorów obojga płci, z poczuciem pointy, z gustem i wdziękiem?". Taką miała być komedia muzyczna. Któż by się nie pisał na ten program? Niestety w praktyce stało się z nim to, co zwykle z każdym programem. Może tu ujemnie działa rozłożone poczucie odpowiedzialności? Autor komedii opuszcza się na magię piosenek, autor muzycznych wstawek liczy na dowcip komedii... W rezultacie „komedia muzyczna" jest to najczęściej bzdura, której nikt by do końca cierpliwie nie wysłuchał, gdyby go od czasu do czasu nie ułagodzono piosenką — piosenką, na którą, gdyby znowu podano mu ją samą, powiedziałby: Schowaj się!

I zjeżdżając dalej tę „Nadinę" w niemiłosierny sposób, Boy konkluduje:

— Więc pan woli operetkę? — pyta mnie ktoś.

— Oczywiście, że wolę, bo o operetce nie piszę...

W roku 1934 operetka miała dawno za sobą okres świetności. Ale już wcześniej, bo w latach dwudziestych, głupota operetkowych librett i cukierkowość muzyki działały na nerwy co wrażliwszym widzom, pozostawiając w aż nazbyt jaskrawym kontraście z nabrzmiewającą konfliktami społecznymi rzeczywistością. W roku 1923 w felietonie „Kilka słów o operetce" pisał zirytowany Tuwim:

Wielkie i nieprzeliczone są obrzydliwości widowiska scenicznego, zwanego operetką. Nędza idiotycznego szablonu, mdłej tkliwości, taniego wyuzdania i posępnych dowcipów, chamstwo „przepychu", głęboka, czarna nuda odwiecznych sytuacji, banały smutnych „efektów" — cały ten stęchły tort, napchany melodramatycznymi czy figlarnymi słodkościami, oblany przesłodzoną śmietanką, jakimś kremem z malinowym sokiem, czyli „muzyczką", ta ohyda, oblizywana lubieżnie przez kretynów z parteru i bawidamków z galerii, słowem cała ta instytucja sceniczna, zwana operetką, powinna być nareszcie tak gruntownie w odpowiednie miejsce kopnięta, aby się w niej coś przewróciło. Śpiew, muzyka i taniec, połączone rytmem pulsującym i żywym

mogą stworzyć w teatrze zjawisko cudownie porywające. Ale starą idiotkę, operetkę, należy zamordować...

„Zamordowanie" operetki było ponad siły komedii muzycznej, która zabierała się do tego zabiegu w sposób zbyt mało konsekwentny. Słodka i bezkonfliktowa, nie miała żadnych aspiracji poza podobaniem się publiczności. Nie dotykając problemów drastycznych i trzymając się w bezpiecznej odległości od prawdy życiowej, była tylko nieco innym wariantem tej samej rozrywkowej formuły.

Inaczej musical. Nazwa ta, która pojawiła się w latach czterdziestych, stanowi skrót obejmujący dwa warianty: musical comedy, czyli komedię muzyczną i musical play, czyli dramat muzyczny. Ambicją tego gatunku — bo gatunek ten ma ambicje — jest jak najsilniejsze zaangażowanie w życie codzienne, w radości i troski zwyczajnych ludzi, mówiących ludzkim, potocznym językiem. „Ładność", będąc podstawowym kanonem operetki, ustępuje w musicalu miejsca realizmowi środowiskowemu, psychologicznej prawdzie postaci. Odpadają wszelkie konwencje i stereotypy, nie ma pary romantycznej i pary komicznej, nie ma komika i subretki. Są po prostu ludzie w konkretnych, dramatycznych sytuacjach. Nie wchodzi w grę żadne tabu — trup może ścielić się gęsto, może być też zabawa, że boki zrywać, i to w ramach jednego utworu. Dobro nie musi triumfować nad złem, ani Numa wychodzić za Pompiliusza. Bohaterami musicali bywają postacie zdecydowanie negatywne

(„Pal Joey") i widzowie nie mogą mieć do autorów pretensji, jeśli nie opuszczą teatru rozkosznie ukołysani i pokrzepieni na duchu.

Jedną z żelaznych reguł operetki była luźna budowa, oparta na nieskończonej liczbie pretekstów. Libretto, najczęściej byle jak sklecone, dostarczało jedynie okazji do śpiewania i tańczenia. Musical odrzuca z pogardą wszelkie preteksty. Jego libretto nie tylko pozostaje w zgodzie z dramaturgiczną logiką, ale nie cierpi żadnych wstawek, żadnych składników przypadkowych. Wszystko musi być integralnie powiązane z całością przedstawienia i służyć akcji, względnie ją komentować. A więc jest to widowisko teatralne, które łączy — a przynajmniej stara się łączyć — w sposób podporządkowany ogólnemu artystycznemu zamierzeniu, elementy teatru dramatycznego, muzyki, piosenki, baletu itd. — nie rezygnując z żadnych atrakcyjnych cech tych form. Chce ono być prawdziwym nowoczesnym teatrem — chce wzruszać, śmieszyć, porywać, przekazywać treści ludzkie, treści społeczno-ideowe. A rozmaitość jego odmian jest nieskończona — od kameralnego, dwuosobowego spektaklu („I do, I do") do gigantycznego widowiska baletowego („West Side Story") gdzie znaczna część akcji wyraża się poprzez balet. Dozwolone są wszelkie tematy: brutalny, środowiskowy realizm i baśniowa fantastyka. Dziki Zachód i Daleki Wschód, historyczna przeszłość i cybernetyczna przyszłość. A muzyka? Do wyboru, do koloru: od form stosunkowo konserwatywnych do wściekłego beatu („Hair"). Nie

miał jednak chyba racji Oscar Hammerstein II kiedy twierdził: „Musical powinien być wszystkim, czym chce. Kto tego nie znosi, niech lepiej zostanie w domu. Jeden jest tylko element, którego nie może zabraknąć w musicalu — muzyka. Wydaje mi się bowiem, że drugim takim nieodzownym elementem jest specyficzne rozwiązanie problemów dramaturgii, polegające na harmonijnym współgraniu wszystkich elementów przedstawienia, niejako wspólnymi siłami przekazujących widzom treść i sens sztuki.

W przeciwieństwie do operetki, której libretta oparte były najczęściej na „pomysłach" oryginalnych (np. ojciec nie poznaje córki, gdy włożyła nowe rękawiczki; całująca się para nie spostrzega wchodzącego do pokoju pułku ciężkiej artylerii — Tuwim, „Kilka słów o operetce") musical posługuje się niemal zawsze gotowym materiałem literackim, który dopasowuje do swoich potrzeb.

Jeden z najbardziej utalentowanych autorów musicali, Alan Joey Lerner, pisał w przedmowie do „Brigadoon":

Mówię wam, że libretto jest najważniejsze... Zacznijcie więc od znalezienia fabuły, która wam odpowiada. Przełożenie tej fabuły na język musicalu jest już i tak dość skomplikowane. W jej ramach będziecie mieli aż nazbyt wiele okazji do popisania się oryginalnością i do eksperymentowania.

Czy ten punkt widzenia jest moralny? Przypomina się słynny spór o „Operę za trzy grosze", kiedy to zarzucono Brechtowi plagiat

z Villona, nie mówiąc już o Gayu. W ten sposób rozumując, wykreślilibyśmy z literatury szereg arcydzieł. A jeżeli nie mamy na to ochoty, to po cóż stosować tak pedantyczną miarę do musicali?

Faktem jest, że najwybitniejsze pozycje tego gatunku opierają się na znanych utworach literackich, lub teatralnych. Liczba musicali „oryginalnych" jest niewielka, a spośród nich tylko kilka wybiło się ponad przeciętność (np. „Tęcza Finiana" lub „Irma la Douce").

Dokonując swoich zabiegów, adaptatorzy celują nieraz bardzo wysoko, ba — nie wahają się sięgnąć ku szczytom. Ich „ofiarą" padają: Szekspir („Chłopcy z Syrakuz" Podgersa i Harta i „Daj buzi Kasiu" Portera i Spewacków), Cervantes („Człowiek z La Manczy" Leigh, Wassermana i Dariona), Wolter („Candide" Bernsteina i całej grupy adaptatorów), Dickens („Oliver!" Harta), Shaw („My Fair Lady" Loewego i Lernera). Na warsztat musicalowych speców trafia wiele utworów współczesnych, lepszych i gorszych, przy czym adaptacji dokonują często ich autorzy. To przeróbkarstwo przybiera czasami charakter pandemiczny. Powieści przerabia się na sztuki, sztuki na musicale, a musicale na filmy. Z filmów — jeśli faza musicalu została pominięta — robi się z kolei przedstawienia muzyczne na Broadwayu. Na przykład słynna farsa Nestroya „Ale się zabawił" przerobiona przez nie byle kogo, bo samego Thorntona Wildera na sztukę pt. „Pośredniczka matrymonialna", przekształcona została na musical

Hermana i Stewarta „Hallo, Dolly" i oczywiście na film. Głośne filmy, takie jak „Lilli", „Noce Cabirii", „Nigdy w niedzielę", „Garsoniera" lub „Grek Zorba" doczekały się udanych przeróbek musicalowych. Ponieważ jednak każda z kolejnych faz pociąga za sobą istotne przekształcenia materiału literackiego, nie jest wcale wykluczone, że z filmu „Hallo, Dolly!" powstać może kiedyś pod zupełnie nowym tytułem jakiś musical, w którym staruszek Nestroy nie dopatrzyłby się już cienia podobieństwa do swej klasycznej farsy...

Mniejsza zresztą o to, jakie są drogi powstawania musicali. Istotny jest tutaj chyba jedynie rezultat. A jeśli rodzi się niejedna atrakcyjna i wartościowa pozycja i arcydziełom literatury światowej nie dzieje się krzywda, to jest to możliwe przede wszystkim dlatego, że w związku ze zwiększonymi wymaganiami w stosunku do libretta wymyślaniem i tworzeniem musicali zajmuje się wielu wybitnych autorów.

Jest w „My Fair Lady" taka kwestia Elizy:... *Różnica między damą, a uliczną kwiaciarką nie polega na ich zachowaniu, ale na sposobie, w jaki obie są traktowane. Będę zawsze uliczną kwiaciarką dla profesora Higginsa, ponieważ on traktuje mnie i będzie traktował jak uliczną dziewczynę. Ale wiem, że zawsze będę damą dla pułkownika Pickeringa, bo on traktuje mnie i będzie traktował jak damę.*

Otóż rozwój twórczości musicalowej w wielu krajach związany jest niewątpliwie z zainteresowaniem i uznaniem, jakim od początku

swego istnienia cieszy się ten gatunek sztuki teatralnej. W Stanach Zjednoczonych na przykład nie do pomyślenia byłby lekceważący stosunek przedstawicieli sztuki „czystej" do sztuki „użytkowej", czy co gorsza „rozrywkowej". Komponowaniem musicali zajmują się wybitni kompozytorzy, a wśród autorów librett znajdujemy nazwiska głośnych pisarzy i dramaturgów, takich jak Maxwell Anderson, Elmer Rice, Lilian Hellman, Clifford Odets, Truman Capote, Ray Bradbury i wielu innych. Teksty piosenek do „Sceny ulicznej" Weilla — Rice'a napisał znakomity poeta murzyński Langston Hughes, teksty do bernsteinowskiego „Kandyda" — jeden z najwybitniejszych poetów młodej generacji, Richard Wilbur. Nikt z tych twórców nie czuje się tym zażenowany — i nikt nie musi wstydzić się sukcesu, jeśli go osiągnie. Szanujące się teatry operowe mają w swoim repertuarze klasyczne musicalowe pozycje, takie jak „Statek Komediantów", „Oklahoma", czy „Tęcza Finiana". Krytyka traktuje ten gatunek z uważną życzliwością i nie ma zwyczaju ignorowania jego twórców, ba! — powstaje nawet szereg poważnych publikacji, których tematem jest historia musicalu. Również i w Związku Radzieckim naraziłby się na śmieszność ktoś, kto uważałby, że uprawiając twórczość „serio", stoi już z racji tego faktu wyżej od twórców typu rozrywkowego. Jeżeli najwybitniejszy kompozytor tego kraju, Dymitr Szostakowicz, jest autorem operetki, to fakt ten ma chyba dostatecznie przekonywającą wymowę.

Cena zł 3,—

REPERTUAR

TEATR ROZMAITOŚCI
ul. Marszałkowska 8

A. Fredro: *Gwałtu, co się dzieje!*
E. Labiche: *Zawsze we troje*
J. Patrick: *Każdy kocha Opalę*

TEATR KLASYCZNY
Pałac Kultury i Nauki

R. del Valle — Inclan: *Rogi porucznika Astete*
M. Bałucki: *Dom otwarty*
Molier: *Grzegorz Dyndała*
J. Słowacki: *Horsztyński*
L. Budrecki, I. Kanicki: *Dziś do ciebie przyjść nie mogę* (widowisko muzyczne)
Marivaux: *Igraszki trafu i miłości*

TEATR MŁODZIEŻY „WIDZIADŁO"
Pałac Kultury i Nauki

wg F. H. Burnett: *Tajemniczy ogród*
Opracowanie sceniczne: Z. *Rzuchowski*, Z. *Wróblewski*
B. Kabur: *Rops*

Przedsprzedaż biletów prowadzą wszystkie placówki „Orbis" oraz Kasy Teatralne Spatif (Al. Jerozolimskie 25) i kasy teatrów. Kasa Teatru Klasycznego i Teatru Młodzieży „Widziadło" czynna w godz. 10—15 i 16—19, w poniedziałki 10—16; w niedziele 12—19; tel. 20-02-11, w. 2941, kasa Teatru Rozmaitości czynna w godz. 10—14 i 15—19; (poniedziałki 10—16); tel. 28-43-77, 28-28-64.

Druk. „Gryf" Targowa 48, z. 889/1770/70. n. 10 000. K-13.

PROGRAM

TEATR

KLASYCZNY

TEATR

WIDZIADŁO

TEATR

ROZMAITOŚCI