Narzeczona rozbójnika

Alfred Uhry

LIBRETTO I PIOSENKI

Robert Waldman

MUZYKA

Teatr
im. Stefana Jaracza
w Olsztynie

NOTY O AUTORACH

ALFRED UHRY (libretto i teksty piosenek)
Pochodzenia gruzińskiego, Alfred Uhry był od dawna wielbicielem twórczości Eudory Welty i humoru południowego pogranicza Stanów Zjednoczonych. Z wielką satysfakcją znalazł ujście dla obu tych pasji w „Narzeczonej rozbójnika".
Alfred Uhry, będący długoletnim członkiem ASCAP, jest autorem wielu tekstów piosenek na scenach „off" i „off-off"Brodway, a także wielu programów telewizyjnych i nagrań płytowych. Za „Narzeczoną rozbójnika" został uhonorowany Narodową Premią za osiągnięcia w dziedzinie Sztuki. Było to jego pierwsze libretto musicalowe, które przyniosło mu nominację do nagrody Antoinette Perry i nagrody dramaturgicznej.
Alfred Uhry jest profesorem sztuki teatralnej w Calhoun School w Nowym Jorku. W 1989 r. otrzymał Oscara za opracowanie scenariusza filmu „Wożąc panią Daisy".

ROBERT WALDMAN (kompozytor i aranżer)
Współpracował poprzednio z Alfredem Uhry pisząc musical dla Uniwersytetu Brown. Po ukończeniu studiów kontynuował naukę kompozycji u Juliarda, gdzie stał się podopiecznym Franka Loessera. Członek ASCAP. Skomponował muzykę do „Look up and live" dla CBS, „That was the week that was" dla NBC oraz do wielu piosenek filmowych, rozrywkowych i popularnych.
Jego piosenki napisane wspólnie z Alfredem Uhry są często nagrywane na płyty, a także można je usłyszeć na Brodwayu w widowisku „Here's where I belong". Jego muzyka często jest wykonywana w Stanach Zjednoczonych i w Europie w spektaklach baletowych oraz przedstawieniach teatralnych Amerykańskiego Teatru Szekspirowskiego („Twelfth Night") oraz Acting Company („School for scandal") .
Robert Waldman otrzymał muzyczną nagrodę Muriel Porter Steven oraz Narodową Premię za osiągnięcia w dziedzinie Sztuki za muzykę do „Narzeczonej rozbójnika".

Mówi kierownik muzyczny
MIROSŁAW JASTRZĘBSKI

Zasługą kompozytora jest to, że stworzył odrębny musical oparty na piosenkach country, przeanalizował styl, w wyniku czego powstały tak wspaniałe piosenki w sensie muzycznym i dramatycznym. Charakteryzują się trudnością dość znaczną: wielogłosowe chóry, zmienność rytmu, rozległość skali głosowej.

Korneliusz Pacuda

MUZYKA COUNTRY A MUSICAL

Ameryka to -ojczyzna musicalu. Takiej unowocześnionej operetki ze zwykłymi bohaterami z ulicy, którzy nie śpiewają napuszonych arii lecz zwyczajne piosenki. Dialogi mówione są potocznym językiem nierzadko jędrnym i dosadnym nie stroniąc od gwary i regionalizmów.

Ameryka to także ojczyzna muzyki country. Emigranci z Europy przywieźli do Nowego Świata pieśni swych krajów — ballady angielskie, irlandzkie tańce, szkockie melodie góralskie, jodłowanie tyrolskich pasterzy, wesołe słowiańskie polki i poważne hymny protestanckie. Przemieszały się one w wielonarodowym tyglu ulegając przy okazji wpływom murzyńskich bluesów i spirituals. Powstała nowa muzyka ludowa, którą nazwano „country" ponieważ najczęściej jest wykonywana na wsi. Może nawet niezupełnie na wsi w naszym pojęciu — po prostu na amerykańskiej prowincji, a za taką uważa się stany południowe: Wirginię, Kentucky, Karolinę, Tennessee, Alabamę, Georgię, Luizjanę i bardziej na zachodzie — Teksas i Oklahomę. O stanie Missisipi nie wspomnę, bo to miejsce akcji „Narzeczonej rozbójnika".

I oto rzecz dziwna. Musical nie chce się żenić z muzyką country. Nadzwyczaj jest oporny na naturalne piękno piosenek country, ba! sądzić by można, że taki mariaż dla nowojorskiego musicalu to niemal mezalians. Wielkomiejscy twórcy, najczęściej z europejskim rodowodem, przez długie lata nie zauważali muzyki z krainy Dixie. W inteligencko-mieszczańskich kręgach Północy lekceważono muzykę country, odmawiano jej wszelkich wartości. Uważano, że jest naiwna, sentymentalna i staroświecka. Snobujące się na Europę, kręgi „jajogłowych" nie chciały dostrzec w twórcach country bohaterów, jakby żywcem wyjętych z opowiadań Caldwella i Faulkmera. Owszem, przyszedł moment, że intelektualiści amerykańscy powodowani postępową czkawką moralną zafascynowali się czarnym bluesem i jazzem, ale to było wszystko na co stać było Jankesów.

Wojna między Północą i Południem trwała nadal. Pokonane w Wojnie Secesyjnej południowe stany przez sto lat pozostawały zaniedbane, biedne i upokorzone. Dolly Parton, wspaniała kompozytorka i autorka tekstów oraz piekielnie inteligentna i jakże atrakcyjna dama ze stanu Tennessee wspomina, że elektryczność doprowadzono do jej rodzinnej wioski dopiero pod koniec lat 50-tych.

Ludzie na Południu żyją innym rytmem niż ci z wielkich ośrodków Północy — ich serca biją w zgodzie z rytmem natury. Są otwarci, serdeczni i szczerzy. Jak kochają, to do szaleństwa, gdy nienawidzą to chwytają za noże lub pistolety jak ich przodkowie pionierzy.

Zdawać by się zatem mogło, że tak kolorowe charaktery powinny zaludnić liczne musicale. Czasy pionierskie, kowbojskie przygody i marsz osadników na Zachód, aż po perypetie młodych gwiazdorów z Nashville — oto wdzięczne tematy dla teatru muzycznego. Niestety, jak na razie wykorzystywane tylko w filmie. Hollywood wie jak kreować bohaterów kultury masowej, Nowy Jork — stolica musicalu raczej się od nich odwraca.

Wiadomo, że musical powinien być wesołym, nieskomplikowanym widowiskiem z dobrymi piosenkami. Tak przynajmniej uważają menedżerowie z Broadwayu. Poważniejsze tematy budzą ich obawę o frekwencję, więc jeśli już jacyś twórcy spróbują napisać coś niebanalnego w sensie wymowy społecznej, to już trzeba nazwać rock-operą.

A przecież muzyka z Południa przenika na Północ już od ponad stu lat. Najpierw zespoły wędrownych minstreli śpiewały murzyńskie piosenki i parodiowały życie na Południu. Biali aktorzy z umazanymi sadzą twarzami opowiadali dowcipy a nawet odgrywali krótkie utwory dramatyczne podśmiewając się z nosowego zaśpiewu i mentalności białych i czarnych mieszkańców Dixielandu.

Jeszcze dłużej, bo prawie do dziś, przetrwała tradycja ludowego widowiska zwanego „medicine show". Znachorzy sprzedający po wsiach cudowne leki na wszystkie okazje zatrudniali jednego lub dwóch muzyków i minstrela lub klowna w rudej peruce, który zawsze nazywał się Toby. Gitarzysta i skrzypek swą grą zwabiali publikę, Toby ją zabawiał, a „doktór" zbijał fortunę. Najlepsi muzycy trafiali także na sceny teatrów, w których wystawiano wodewile czyli wesołe składanki z muzyką.

Bez muzyki nie ma życia na Południu. Grają i śpiewają wszyscy i wszędzie: na werandach po pracy, w kościołach w niedziele, na zabawach w sobotnią noc. Bez skrzypiec, mandoliny, bandża i gitary nie ma dobrej muzyki country. Oczywiście w różnych regionach wygląda to rozmaicie — czasami dochodzi akordeon lub gitara hawajska, ale wspólną podstawą muzyki Południa jest jej spontaniczność i prostota. Tworzą ją prawdziwi ludowi artyści, którzy nigdy do uniwersytetów nie chodzili — życie było ich nauczycielem.

Może dlatego nie potrafią napisać musicalu. A może obca jest im konwencja z Brodwayu. Może opowieści zawarte w piosenkach są dla nich ciekawsze niż musicalowe bajania. Zdarza się, że niektóre piosenki stają się podstawą scenariusza filmowego, np. tak było z filmem „Konwój" i „Honky Tonk Man". Tak było z kilkoma westernami. Ostatnio pojawił się wyjątek, który niestety potwierdza regułę: musical „Big River" — „Wielka rzeka" — opowieść o Missisipi z czasów Huckleberry Finna i Tomka Sawyera. Popularne książki Marka Twaina wziął na warsztat piosenkarz i kompozytor country Roger Miller podbijając sceny amerykańskie i zdobywając wiele prestiżowych nagród w Nowym Jorku.

Przed laty było kilka udanych prób mariażu musicalu z muzyką country,

a właściwie „country and western". Niestety, ani „Oklahoma" ani „Siedem narzeczonych dla siedmiu braci" nie dotarły do naszych teatrów. Może i lepiej, bo strasznie trudno śpiewać i tańczyć jak prawdziwi Amerykanie z Południa. Lepiej terminować na prostszych, choć też niełatwych sztukach. Takich jak „Narzeczona rozbójnika", zabawny musical o Południu napisany przez nowojorczyków.

ALFRED UHRY:

Kiedy przeczytałem powieść Eudory Welty, uderzyły mnie natychmiast jej walory teatralne, ale zupełnie nie wiedziałem, jak je wykorzystać. Robert Waldman i ja straciliśmy wiele godzin kłócąc się i rozpatrując muzyczne możliwości sztuki. Chcieliśmy napisać coś, co byłoby tak amerykańskie i tak pełne wigoru jak Terytorium Mississipi lat 90-tych XVIII wieku. I chcieliśmy zachować rozkosznie szelmowski punkt widzenia Miss Welty. W końcu jeden z nas stwierdził, że można by zastosować technikę czworaka (square dance). To doprowadziło nas do decyzji, aby potraktować całą sztukę jako jeden długi taniec ludowy, z różnymi postaciami, przedstawiającymi różne części akcji. Obecność kapeli country na scenie była naturalną konsekwencją tego pomysłu. Piosenki i sceny dramatyczne znalazły swe właściwe miejsce i szybko uporaliśmy się z pierwszą wersją utworu. Posłaliśmy go do tworzonego właśnie studia musicalowego, gdzie został wybrany na inauguracyjne przedstawienie Teatru Laboratorium Musicalu, działającego w owym czasie w kościele św. Klemensa w Nowym Jorku. U św. Klemensa wszyscy pracowali za darmo, z wyjątkiem aktorów, którzy byli wynagradzani po królewsku kwotą 10 dolarów tygodniowo! Około 4/5 pierwszej wersji zostało przerobionych w czasie prób. Nigdy dotąd nie napisałem sztuki i odkryłem, że moje sformułowania nie brzmią dobrze w ustach aktorów. Nauczyłem się słuchać improwizowanych dialogów i przekładać to na coś, co powoli stawało się egzemplarzem, nadającym się do roboty.
Daliśmy siedem przedstawień. Pierwsze trwało około 2 godzin 40 minut. Tej nocy w ogóle nie kładłem się, ale ściąłem 40 minut. Na każdym z tych przedstawień aktorzy grali inne widowisko. Ich entuzjazm i inwencja były wspaniałe! Na ostatnim przedstawieniu był szew organizowanego właśnie objazdowego zespołu „The Acting Company"; spodobało mu się to, co zobaczył i zdecydował, że nasza sztuka będzie dobrą pozycją („wehikułem") dla jego teatru. Druga wersja NARZECZONEJ ROZBÓJNIKA z nowymi wykonawcami miała lepszą konstrukcję i bardziej wyrazistą reżyserię. Premierę daliśmy na Festiwalu Sztuk Widowiskowych w Saratoga. Zostaliśmy bardzo dobrze przyjęci i objeżdżaliśmy kraj przez rok. Przez dwa tygodnie graliśmy w Nowym Jorku, gdzie widowisko „ozdobiły" dwie nominacje do nagrody Tony (teatralny odmiennik „Oskara" w Ameryce): jedna aktorska, zaś druga — dla mojego scenariusza! Nadszedł wielki wieczór. Nie byłem zdenerwowany, ponieważ rywalizowaliśmy ze sławnym musicalem A CHORUSLINE, więc nie mogłem liczyć na nagrodę. Ale uroczystość — cóż to była za uciecha! Moja żona i ja, wystrojeni, siedzieliśmy w osobnym rzędzie foteli. „Szef protokołu" dyrygował nominowanymi aby przedstawiali się wzajemnie nominatom, siedzącym naprzeciwko. Trzecia premiera została zaplanowana na Broadwayu; w jej obsadzie było sześciu aktorów z naszego prapremierowego zespołu. Pierwsze przedstawienie daliśmy w Mark Taper Forum w Los Angeles. Był to dla nas idealny teatr. Krytyki prasowe i wpływy kasowe były znakomite. Stałem wzruszony z tyłu widowni i słuchałem jak widzowie śmieją się i cieszą i oklaskują naszą pracę. Po ośmiu tygodniach widowisko przeszło do Biltmore Theatre w Nowym Jorku. Zrobiliśmy dwie próby generalne dla zaproszonych gości, aby zespół oswoił się z teatrem. Druga z tych prób poszła dobrze, zbyt dobrze, moim zdaniem. Widownia składała się głównie z aktorów i ludzi teatru. Podobało się wszystko, a ich śmiech i aplauz były podniecające, zmuszały wręcz aktorów do szarżowania. Pod koniec widowiska nadszedł moment, którego się obawiałem. Barry Bostwick, grający główną rolę, w trakcie długiego numeru muzycznego rozhuśtał się na linie od kulisy do kulisy. Wprawdzie był ex-cyrkowcem i atletą, ale mnie zawsze ściskało w dołku, kiedy wchodził na linę. Tego wieczoru to się zdarzyło. Lina trzasnęła. Barry spadł z wysokości około trzech i pół metra. Kurtyny nie było i publiczność, która przed chwilą śmiała się, teraz patrzyła z przerażeniem, jak ekipa pogotowia ratunkowego wynosi Barry'ego na noszach, nadal w kostiumie i pełnej charakteryzacji.
Cała historia zakończyła się szczęśliwie. Dwa tygodnie później Barry grał premierę z ręką w gipsie. Zaś cykl przedstawień na Broadway'u uwieńczył pełen sukces: siedem nominacji do nagrody Drama Desk i nagroda Tony dla Barry'ego jako Najlepszego Aktora Musicalowego roku 1977.
A losy sztuki potoczyły się dalej. Wiele NARZECZONYCH ROZBÓJNIKA weszło na scenę, wiele jest planowanych, w tym także za granicą. Otrzymuję listy od różnych ludzi, zadowolonych, że ogl ądali ją lub brali w niej udział. Te słowa z okazji wydania płyty z oryginalną obsadą z Broadwayu piszę z wielką radością.
Jej dźwięki przynoszą mi wspomnienie wszystkich przeżyć, związanych ze sztuką. Wierzę, że stanie się ona tym samym dla ludzi, którzy będą zajmowali się tym widowiskiem w przyszłości.

przedruk za programem wydanym
przez Teatr Popularny w Warszawie

NARZECZONA ROZBÓJNIKA
(The Robber Bridegroom)

Libretto i piosenki wg noweli Eudory Welty — ALFRED UHRY
muzyka — ROBERT WALDMAN
przekład — ANDRZEJ JARECKI

obsada

Jamie Lockhart *rozbójnik dżentelmen*	— CEZARY ILCZYNA
Clement Musgrove *bogaty plantator*	— JERZY LIPNICKI
Salome *jego druga żona*	— JOANNA FERTACZ
Rozamunda *jego córka z pierwszego małżeństwa*	— JANINA SZCZERBOWSKA
Mały Smyk, *rozbójnik*	— JAROSŁAW BORODZIUK STANISŁAW KRAUZE
Duży Smyk, *szef bandy*	— JANUSZ KULIK
Cap, przygłupek	— MIROSŁAW ZBONIK
Matka Capa	— ANNA LIPNICKA
Arie, *siostra Capa*	— KATARZYNA GAŁĘSKA (adeptka)
Kruk	— ALICJA SZYMANKIEWICZ
Karczmarz	— WŁADYSŁAW JEŻEWSKI
Karczmarka	— JOANNA BIESIADA
Kapitan	— STEFAN KĄKOL
Mężczyzna	— FERDYNAND ZAŁUSKI

w rolach Mieszkańców Rodney
studenci WSP i Szkoły Muzycznej w Olsztynie

Anna Bieranowska, Teresa Dargiel, Anna Keczmarska, Iwona Ladzińska, Małgorzata Leoniak, Anna Radzewicz, Janusz Dołkowski, Piotr Kowalski, Cezary Nowakowski, Dariusz Tymcio

gra zespół muzyczny w składzie:

I skrzypce — RAFAŁ SZPOTAKOWSKI
II skrzypce — STEFAN CHWAŁA
banjo — JACEK WĄSOWSKI
gitara akustyczna — WALDEMAR WIŚNIEWSKI
gitara basowa — ADAM BABIŃSKI

reżyseria i choreografia
WOJCIECH KĘPCZYŃSKI

scenografia
MAŁGORZATA TREUTLER

kierownictwo muzyczne
MIROSŁAW JASTRZĘBSKI

konsultacja wokalna
ROMANA KREBSÓWNA

sufler
Anna Lipnicka

inspicjent
Katarzyna Gwincińska

asystent reżysera
Stefan Kąkol

14

premiera — wrzesień 1991 r.

PIOSENKA SALOME

Tę prawdę znam nie z ksiąg.
Dał mi ją poznać świat.
Że chłopcy wolą lilii pąk,
Niż ostu bujny kwiat.

Zaznałem wiele mąk
Za mej młodości lat!
Bo chłopcy wolą lilii pąk,
Niż bujny ostu kwiat.

Kaktusie, tyś
Cudny też!
Szpiczasty jak s
Nikt nie chce cię
No bo chłopcy wolą lilii pąk!

Lilie i róże wkrąg
Trujący sieją jad.
A chłopcy wolą lilii pąk,
Niż ostu bujny kwiat.

Cudny jest grochu strąk,
Łopianu suchy gnat.
Lecz chłopcy wolą lilii pąk,
Niż ostu bujny kwiat (...)

PIOSENKA JAMIE LOCKHARTA

Niejeden zadrżał widz.
Ten złodziej nie skradł nic,
Zaś bogacz uniósł worek złota swój!
To nic — gdy przyjdzie czas,
To powie każdy z was:
Ładnie kradnie ten zabójczy zbój.
Zabójczy zbój!
Kraść może byle cham.
Ja fach ten dobrze znam.

To ma przyjemność być, nie ciężki znój.
Bo taki jest mój styl:
Odczekam parę chwil.
Ładnie kradnie ten zabójczy zbój.

Czarną gębę ma przeciętny leśny zbój.
Roi się na świecie od łotrów i od szuj.
Lecz gdy Jamie Lockhard okradnie cię do cna —
To będzie męska i zwycięska gra (...)

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
ZBIGNIEW MAREK HASS

zastępca dyrektora
ANDRZEJ FABISIAK

kierownik literacki
ELŻBIETA LENKIEWICZ

kierownik muzyczny
LUCJAN MARZEWSKI

sezon 1991/92

PIOSENKA DUŻEGO I MAŁEGO SMYKA

Co dwa, to nie jeden łeb, bracie!
Od jednej głowy lepsze dwie.
I po co gadać tu wiele?
Rzecz ważna w ciele — intelekt.
Co lepsze od oczu par dwu, bracie?
Dokoła wciąż patrzą bez snu.
Dwa nosy mieć lepiej,
Dwie gęby mieć lepiej.
Dwie głowy nie jeden to łeb.
Radził mi pewien cham:
ty się złam,
spróbuj sam.
Lecz nic z tego, bo skutek już znam.
Każdy plan pada w gruz.
Cichy wtedy słychać plusk —
— i lepiej się czuję.
Pracuje twój mózg!