

TEATR WIELKI W ŁODZI

# *Ziemia obiecana*



Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi



Dyrektor naczelny: Marcin Krzyżanowski  
Dyrektor artystyczny: Tadeusz Kozłowski

# Ziemia obiecana

balet w dwóch aktach

inspirowany powieścią Władysława Stanisława Reymonta  
i filmem Andrzeja Wajdy

libretto - Gray Veredon

muzyka - Franz von Suppé i Michael Nyman

Przedstawienie inauguracyjne XV Łódzkie Spotkania Baletowe

DYREKCJA TEATRU WIELKIEGO  
DZIĘKUJE MUZEUM HISTORII MIASTA ŁÓDZI  
ZA POMOC W REALIZACJI FILMU VIDEO, PREZENTOWANEGO W SPEKTAKLU.

PATRONAT MEDIALNY:

**TVP1**

**TVP**

**EXPRESS**  
*ilustrowany*

5 LAT Z WAMI

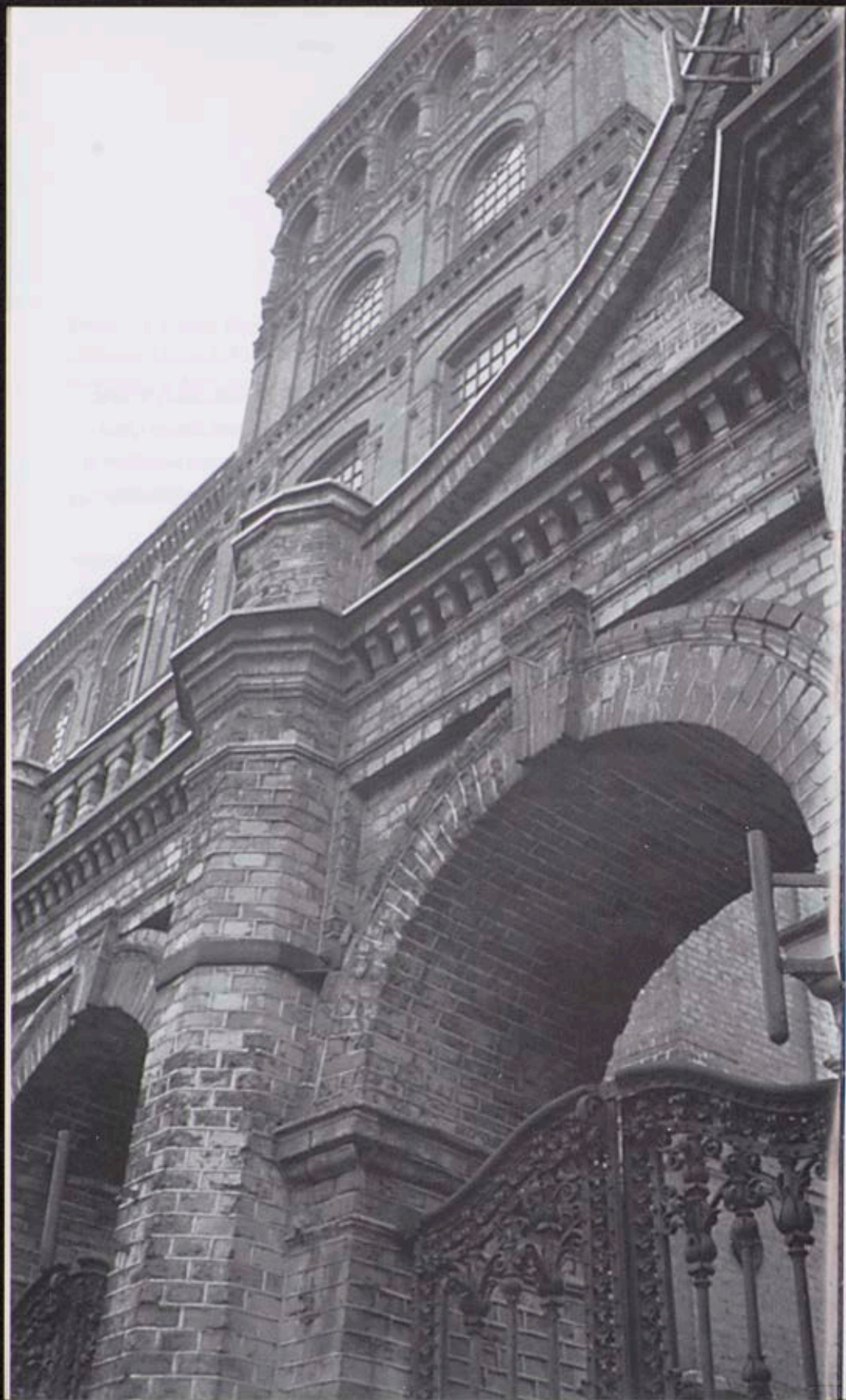
**Radio  
Classic**  
65.9 & 89.6 FM



**M**ój pierwszy kontakt z Łodzią miał miejsce 15 lat temu, kiedy to wraz z zespołem Ballet du Lyon przedstawiałem swój balet ROMEO I JULIA w ramach Łódzkich Spotkań Baletowych. Od tego czasu wracałem tu wielokrotnie jako choreograf i reżyser, a moja fascynacja tym miastem rosła nieprzerwanie.

Kiedy pierwszy raz usłyszałem o istnieniu powieści ZIEMIA OBIECANA, która opisuje stosunki społeczne miasta w okresie najintensywniejszego rozwoju - zainteresowałam się nią bardzo. Niestety, nie istnieje współczesne tłumaczenie powieści na język angielski, niemiecki czy francuski, była więc dla mnie niedostępna. Po długich poszukiwaniach znalazłem w miejskiej bibliotece niemieckie wydanie z 1916 r., zatytułowane ŁODZ, DAS GELOBTE LAND. „Przedzieranie się” przez 500 stron zadrukowanych gotykami było jedyną szansą poznania tego wspaniałego dzieła, ale trud się opłacił. Uznałem ponadto, że fabuła powieści jest świetnym materiałem na balet. Wkrótce poproszono mnie o przygotowanie spektaklu na otwarcie tegorocznej edycji Łódzkich Spotkań Baletowych i miałem szansę wyrazić swoje uczucia, swoje sentymenty dla tego fascynującego miasta. Dedykuję ten balet Łodzi, z całą jej przeszłością i teraźniejszością, w podziękowanie za wszystko to, co mi zaoferowała.

GRAY VEREDON





# Reymont w Łodzi

W kwietniu 1886 roku Władysław Reymont podpisał umowę z firmą wydawniczą Gebethnera i Wolffa przeprowadza się do Łodzi. Celem tej wyprawy, która potrwa kilka miesięcy, jest zebranie materiałów do zamierzonej powieści o bujnie rozwijającej się włókienniczej metropolii.

W tym czasie nazwisko Reymonta jest znane nie tylko wąskim kręgom literackim. Korespondencje publikowane w „Głosie”, nowele, reportaże „Pielgrzymka do Jasnej Góry”, wreszcie pierwsza powieść - „Komediantka”, zyskały mu spore grono czytelników i pochlebne sądy kryty-

ków. Jednakże mimo licznych pochwał i wyrazów aprobaty Reymont czuł, że wszystkie dotychczasowe, nie dorównują możliwościom jego talentu. Postanowił, że następna powieść przewyższy wszystko, co do tej pory stworzył i ona właśnie zadecyduje o jego przyszłości:

*Bo albo-albo. Albo padnę w taki proch, że chyba prawdziwym arcydziełem później uda mi się wydobyć z nicości, albo od razu zrobię kroków sto naprzód i stanę w pierwszym rzędzie. Myślę to drugie zrobić, ba! ma!; zrobię to, bo gdybym inaczej czuł, nie podejmowałbym się.*

Znalazszy się zatem na wiosnę 1886 roku w Łodzi, Reymont zaczyna studiować miasto

w sposób zachlanny i wnikliwy. Gruby zeszyt i ołówek towarzyszą mu często podczas wędrówek po mieście. Obdarzony znakomitą pamięcią wzrokową notował najdrobniejsze szczegóły wyglądu ulic, wystroju domów, ubiorów.



Nie wszystko jednak podczas tych kilku miesięcy wiosny i wczesnego lata 1886 roku udało mu się poznać, zobaczyć, zanotować. Gdy we wrześniu tegoż roku Reymont wyjedzie do Francji, aby tam rozpocząć pisanie *Ziemi obiecanej*, wielokrotnie w listach do łódzkich znajomych będzie zwracał się

z prośbą o różne informacje na temat miasta, od aktualnych cen bawełny poczynając, a kończąc na łódzkich plotkach i piosenkach.

*Ziemia obiecana* zaczyna ukazywać się drukiem już w trakcie pisania, a aktualność tematu, elementy melodramatyczno-sensacyjne fabuły sprzyjają zainteresowaniu czytelniczemu. 2 stycznia 1897 roku pierwszy odcinek drukuje *Kurier Codzienny*, później wychodzi również w *Nowej Reformie* i *Strażnicy*, piśmie polonijnym, ukazującym się w Baltimore. Data ta stanowi tyleż pomyślny finał ważnego okresu twórczego pisarza, co i początek poważnych kłopotów. Powieść bowiem *robi wielki rumor w kraju*,

a jeszcze większy w Łodzi. Wśród łódzkich potentatów finansowych, będących prototypami bohaterów *Ziemi obiecanej*, wybucha skandal. Sam pisarz rzecz całą traktuje raczej z dystansem:

*bawię się listami, jakie przychodzą do mnie z Łodzi, listami, które mi wymyślają niezbyt grzecznie i obiecują wprost la-  
nie.*

Jednakże niekiedy odczuwa realną groźbę tych obietnic:

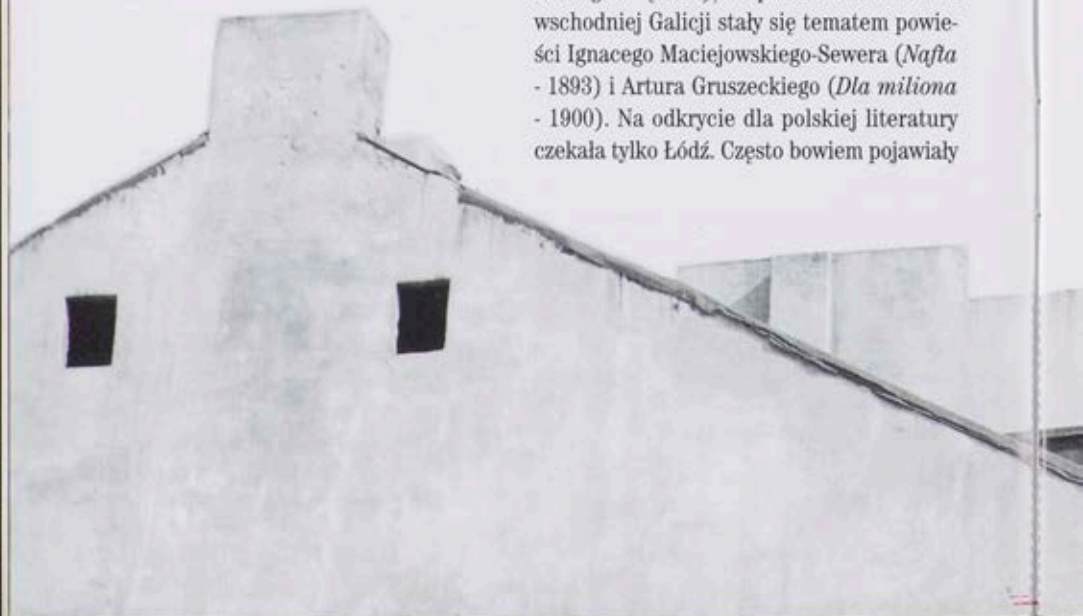
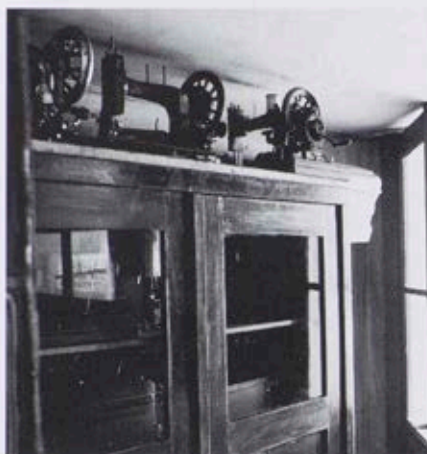
*Koło jesieni, jeżeli mi zagwarantują bezpieczeństwo, to będąc w kraju zajrzę do Łodzi, ale jeżeli mi zagwarantują, bo się boję, że skoro całą powieść przeczytają, to wielcy wysłą zbirów na mnie.*

Zagrożony był nie tylko on osobiście, ale i jego utwór. Fabrykanci łódzcy przekupili cenzurę rosyjską, aby wykreśliła obrażające ich fragmenty. Według informacji samego pisarza spustoszenie, jakiego dokonała cenzura w autografie powieści, sięgało 4000 wierszy, tj. około 100 stron.

Gdy w Europie Zachodniej faktem stały się narodziny cywilizacji przemysłowej, szybko temat ten przeniknął do literatury. Francuska powieść realistyczna, a później naturalizm, odsłoniły przed czytelnikami skryte do tej pory przestrzenie fabryk, dzielnice robotniczej nędzy, miejsca handlu i spekulacji

gieldowych. U nas jednak obydwie te strefy napotykały duży opór: to, co z trudem wdzierało się w polski pejzaż, jeszcze trudniej zadomowiło się w świadomości literackiej. Owe rodzące się na ziemiach polskich ośrodki przemysłowe traktowano zazwyczaj jako dziwaczną narośl, obcą tradycyjnej polskiej kultu-

rze wiejskiej, a Żołowski naturalizm, jako literacki nośnik tematów miejsko-przemysłowych, przyjmowano z mieszanymi uczuciami. W końcu jednak i u nas tworzący się dopiero przemysł zaczął znajdować swoich „pieśniarzy”. O kopalniach i hutach Śląska pisał Artur Gruszecki (*Krety* - 1887, *Hutnik* - 1898), fabryki Śląska i Warszawy uwiecznił Stefan Żeromski w *Ludziach bezdomnych* (1900), kopalnie naftowe we wschodniej Galicji stały się tematem powieści Ignacego Maciejowskiego-Sewera (*Nafta* - 1893) i Artura Gruszeckiego (*Dla miliona* - 1900). Na odkrycie dla polskiej literatury czekała tylko Łódź. Często bowiem pojawiały





się wątpliwości podobne do tych, jakimi dzielił się recenzent *Wędrowca*:

*Łódź w poezji? Czyż można sobie wyobrazić to miasto ciemną mgłą dymów ogarnięte, loskotem maszyn huczące, miasto, gdzie krzyk złota przygłusza zda się wszędzie głosy duszy ludzkiej, czy można je sobie wyobrazić jako motyw liryczny?*

Łódź była istotnie czymś wyjątkowym na tle innych polskich ośrodków przemysłowych. Już w połowie XIX wieku stała się drugą co do wielkości po Warszawie aglomeracją miejską w Królestwie Polskim. W wyniku protekcyjnej polityki władz w szybkim tempie zaczęli napływać do Łodzi liczni fachowcy rękodzieła włókienniczego z Wielkopolski, Saksonii, Czech i Moraw. Mając 400 mieszkańców na początku XIX wieku, w latach pięćdziesiątych Łódź liczyła ich już 20 tysięcy. Oskar Flatt w swoim *Opisie miasta Łodzi* z 1853 roku, pierwszym polskim dokumencie przedstawiającym specyfikę przemysłowego miasta, zanotował:

*Nie mamy w całym kraju miasta, które by tyle co Łódź zawdzięczało przemysłowi - miasta, które by przez przemysł z zupełnego zapomnienia z zupełnej nicości podniosło się na ten stopień zamożności i rozwoju; miasta, w którym by wydatniej przejawiało się życie fabryczne - słowem, miasta więcej typowo fabrycznego.*

*Ziemia obiecana* została skomponowana tak, aby jak najpełniej przedstawić głównego bohatera, jakim jest metropolia przemysłowa. Struktura utworu, zgodnie z zasadami

naturalizmu, nie koncentruje się wokół fabuły, brak tu pierwszoplanowej postaci, której losy skupiłyby w pełni uwagę odbiorcy. Odczuwali to dotkliwie współcześni Reymontowi czytelnicy, przyzwyczajeni do stawiania powieści pytania „co dalej?“, a recenzenci dostrzegali w tym rodzaju kompozycji poważne uchybienie w rzemiośle pisarskim. Właśnie ekstensywność konstrukcji powie-





ściowej, a nie jej zepchnięcie w nurt wartkiej akcji, jest główną cechą budowy utworu. Reymont tworzy obraz miasta i zamieszkującej go społeczności z mnogością scen obyczajowych rozgrywających się w różnych wnętrzach, z wieloma postaciami, o zmiennej tonacji nastrojowej.

Na ostatecznym kształcie dzieła w sposób decydujący zaważyła tendencja wywodząca się z poetyki prozy naturalistycznej. Zgodnie z tą zasadą następowało rozbiecie powieści na szereg scen. W *Ziemi obiecanej* widać wyraźnie dbałość pisarza o wyrazisty charakter każdej z nich, odmiennej w tonacji od poprzedzającej i następującej. Ten walor ostrości w zarysowaniu poszczególnych obrazów powstaje przede wszystkim dzięki temu, iż każda

scena to nowa przestrzeń, nowe wnętrza, nowa ulica. Pisarz wykrwa w przestrzeni miasta coraz to inne mieszkania, kantory, biura, hale fabryczne, sale teatralne, restauracje, kawiarnie itd. Wszystkie te miejsca posiadają swój odrębny charakter, są załozone sprzętami i ludźmi, lub są puste i milczące z powodu nędzy lub bogactwa, wyrafinowane w umeblowaniu lub krzykliwie niegustowne, przesycone rodzinnym ciepłem bądź odrażające agresywnością, nastrojowo-dekadentki lub filistersko-dorobkiewiczowskie.

Powieść poświęcona tematowi miasta chętnie wprowadzała tzw. bohatera zbiorowego. Na kartach *Ziemi obiecanej* aż roi się od barwnych, silnie zindywidualizowanych postaci. Na wyjątkową pojemność poznawczo-informacyjną utworu zwracali uwagę wszyscy recenzenci:

*wchodzimy do wnętrza kilkunastu rodzin:*

*Müllerów, Borowieckich, Grünspanów, Mendelsohnów, Bucholców, Trawińskich, Malinowskich, Jaskólskich, Wysockich, Zuckerów, Endelmannów. Rodziny liczą po kilka lub kilkanaście członków: poznajemy ich. Niektóre, jak ród Grünspanów, rozrodziły się w niezliczone pokolenia - liczymy je.*

*Ale to jest jeszcze zabawka. Zwiedzamy i poznajemy inwentarz łódzkiego teatru, nocnych kawiarni, rynków, fabryk, parków, hoteli, stacji kolei, kolonii podmiejskich; jedziemy za miasto do kawalerskiej arki Kesslera; jedziemy dalej, do majątku Borowieckich. Stamtąd wybieramy się do kościoła, zwiedzamy po drodze osadę, wstępujemy do klasztoru.*



Zagęszczenie i ruchliwość świata postaci połączył Reymont z ogromną plastycznością obrazu poszczególnych bohaterów. Właśnie owa rozległość społecznej obserwacji, idąca w parze z wyrazistym rysunkiem postaci, zdecydowała o trwałym sukcesie czytelnictw powieści. W bogactwie typów widoczne jest silne zróżnicowanie, podziały przebiegają tu w wielu kierunkach. Jeden sygnalizuje już układ głównych wątków fabuły: spółka „trzech braci łódzkich” - Karola Borowieckiego, Moryca Welta i Maksa Bauma - odpowiada powieściowemu, a także rzeczywistemu współlistnieniu w bawelnianej metropolii trzech żywiołów: polskiego, żydowskiego i niemieckiego.

Wśród Polaków można wyodrębnić pewien wspólny rys: to szlachecko-wiejski rodowód. Ziemiańskie pochodzenie Borowieckiego, Trawińskiego, Kurowskiego w dużej mierze przesądza o sposobie i skuteczności ich ada-



ptacji na gruncie łódzkim. Jedni przyjechali do polskiego Manchesteru spaliwszy za sobą mosty łączące ich z dawną szlachecką egzystencją. Po sprzedaży majątków ich zasoby finansowe były jednak tak okazałe, że wystarczyły na założenie fabryk. Inni mogli wnieść do Łodzi tylko swoje wykształcenie, tworząc grono łódzkiej inteligencji.

Szlachta, która straciła bezpowrotnie swoje dobra, jak rodzina Jaskólskich, przybywała do Łodzi z pustymi rękami, bez pieniędzy, bez zawodu i wkrótce powiększała szeregi miejskiego proletariatu. Siły roboczej dostarczała jednak miastu polska wieś. Przemianę chłopca w miejskiego robotnika świetnie ilustruje wątek rodziny Sochów. Reymont ukazuje także proces przeciwny do deklasaacji szlachty: postacie Wilczka i Kaczmarka obrazują mechanizm awansu społecznego, którego drogi wiodą od chłopskiej chaty do łódzkiego pałacu.

Ani środowisko niemieckie, ani żydowskie, nie ma takiego wspólnego rodowodu i już to samo przesądza o ich dużym zróżnicowaniu. I jakkolwiek w rysunku poszczególnych typów uwidacznia się silne zabarwienie narodowościowe, niekiedy posunięte aż do granic karykatury, w szczególności w odniesieniu do postaci Żydów, to jednak temperament, obyczaje, styl bycia, język tworzą jeszcze mocniejsze przedziały wewnątrz poszczególnych nacji. Różnice charakterologiczne i światopoglądowe dzielą głęboko starożytnego Bauma i Kesslera, milionera Bucholca i kantorowicza Horna, czy nawet Melę Grunspan i Różę Mendelsohn od ich ojców. W takiej mieszaninie narodowościowej, jaką była Łódź, nie mogło obyć się bez konfliktów na

tle etnicznym. Reymont podejmując w swej powieści ten wątek, nadał mu jednak stosunkowo niską rangę, chociaż sam w partiach narracyjnych nie wyrzekł się sformułowania kilku złośliwych uwag antyżydowskich.

Powieść europejska XIX wieku, a w szczególności *Komedia ludzka* Honoriusza Balzaka, stworzyła typ bohatera-zdobycy, którego głównym celem jest podbicie miasta. Jest to



nowy konkwistador wyruszający po władzę i pieniądze, walczący orężem sprytu, bezwzględności i wyrachowania. Tak jak Balzakowski Paryż miał swojego Rastignaca, tak Łódź, przy całej odrębności i specyfice, stworzyła swego Lodzermenscha. W języku potocznym

bohaterów *Ziemi obiecanej* jest on wybitnym człowiekiem interesu, przenikającym na wylot cały system gier toczących się wokół pieniądza. Bycie Lodzermenschem oznacza przede wszystkim przyjęcie określonej hierarchii wartości, metod postępowania, sposobu zachowania. Podbić Łódź, zawładnąć nią, zdobyć - takie pragnienia rządzą nim wszechwładnie. Z drugiej strony, sama metropolia zostaje wyposażona w cechy, które sprawiają, iż staje się ona obiektem namiętności bohaterów. Właśnie w tym podwójnym kontekście ujawnia się celność i siła ekspresji tytułu utworu. *Łódź* jako ziemia obiecana jest celem samym w sobie, mitycznym przedmiotem pożądania, wieczną pokusą zdobywcy.

MAGDALENA POPIEL

fragmenty wstępu do *Ziemi obiecanej*  
Zakład Narodowy im. Ossolińskich,  
Wrocław 1986



Lódź się budziła. Pierwszy wrzaskliwy świst fabryczny rozdarł ciszę wczesnego poranku, a za nim we wszystkich stronach miasta zaczęły się zrywać coraz zgłębliwiej inne i darły się chrapliwie, niesfornymi głosami niby chór potwornych kogutów, piejących metalowymi gardzielami hasło do pracy. Olbrzymie fabryki, których długie, czarne cielska i wysmukłe szyje-kominy majaczyły w nocy, w mgle i deszczu - budziły się z wolna, buchały płomieniami ognisk, oddychały kłębam dymów, zaczęły żyć i poruszać się w ciemnościach.

W.S. Reymont *Ziemia obiecana*

Wszystkimi drogami, połyskującymi kałużami wód wiosennych, które biegły ze wszystkich krańców świata do tej „ziemi obiecanej”, wszystkimi ścieżkami, co się wili wskroś pól zieleniejących i sadów kwitnących, wskroś lasów pełnych zapachów brzoź młodych i wiosny, wskroś wiosek zapadłych, moczarów nieprzebytych - ciągnęły tłumy ludzi, setki wozów skrzypiało, tysiące wagonów leciało jak błyskawice, tysiące westchnień wznosiło się i tysiące rozpalonych spojrzeń rzucało się w ciemność z upragnieniem i gorączką szukając konturów tej „ziemi obiecanej”.

W.S. Reymont *Ziemia obiecana*

(...) kochał tę „ziemię obiecana”, jak kocha zwierzę drapieżne głuche puszcze, pełną łupów. Uwielbiał tę „ziemię obiecana”, płynącą złotem i krwią, pożądał jej, pragnął, wyciągał do niej ramiona chciwe i krzyczał głosem zwycięstwa - głosem głodu: - Moja! - i już chwilami czuł, że ją posiada na zawsze i że nie puści zdobyczy, póki nie wyssie złota wszystkiego.

W.S. Reymont *Ziemia obiecana*





# Pandemonium Reymonta i Wajdy

W polskiej świadomości literackiej i potocznej, skłonnej do obłaskawiania niewygodnych klasyków i do bezceremonialnego zacierania drażniących kart w ich dziełach, Reymont zajmuje miejsce dość osobliwe. Osobliwe, bo pomimo zewnętrznych objawów rozgłosu i popularności, bynajmniej nie odpowiadające skali ani istotnemu znaczeniu jego dorobku pisarskiego. Powszechnie znany jest Władysław St. Reymont - laureat Nobla, autor *Chłopów*, mitolog warstwy chłopskiej i jej życiowej filozofii, epik ziemi, pół wieku temu stawiany obok wielkich powieściopisarzy skandynawskich i rosyjskich. Natomiast w cieniu pozostaje Reymont naturalista niepoohamowany i ekspresjonista, brutalny obserwator „potwornej farsy życia”, instynktowny malarz galerii osobliwości: wyolbrzymionych, spotworniałych, psychopatologicznych, ocierających się o nienawistną karykaturę i zarazem zanurzonych w jakimś fantasmagorycznym świetle kształtów egzystencji ludzkiej na przełomie XIX i XX stulecia. Reymont - medium, mimowolnie zapisujące socjologiczne procesy podskórnego wrzenia, fermentowania i stawania się nowoczesnej społeczności polskiej, przetwarzania jej struktury ze zdecydowanie rolniczej w rolniczo-przemysłową, z agrarnej w miejską, ze szlachecko-ziemiańskiej w burżuazyjno-kapitalistyczną, z kastowej we względnie demokratyczną. Reymont - odkrywca współczesnej metropolii z całym kosmopolityzmem, dynamizmem, różnorodnością i bujnością życia, ale także z oglupiającą niewolą mechanicznej pracy, upiornością wszechwładzy pieniądza, tandetą życia



i spustoszeniem duchowym; Reymont - modernistyczny rewelator wielkomięjskości jako konfiguracji mitycznej i poetyckiej, odpowiadającej zmienionym warunkom cywilizacyjnym; Reymont - witalista i panteista cywilizacji mrowiącej się i pożerającej samą siebie, narkotycznie upojony gigantycznym rozmachem produkcyjnych przedsięwzięć, zhipnotyzowany czarodziejstwem rosnących fortun, „iście amerykańską szybkością” interesów, niepowstrzymaną falą tłumów „napływających po żer”, a jednocześnie Reymont - schopenhauerysta i pesymista, wizjoner bezcelowości, tęskniący za nirwanicznym ukojeniem i wyzwoleniem z jarzma bytu i przymu-



su działania, znajdujący zawsze u kresu ludzkiej pogoni za złotem, potęgą i rozkoszą metafizyczne fiasko: nie ziemię obiecaną i szczęśliwą, ale ziemię przekłętą i jałową.

*Ziemia obiecana*, bez wątpienia najoryginalniejszy utwór we wczesnej twórczości Reymonta, to nie tylko jedna z pierwszych, ale w ogóle jedna z nielicznych w literaturze polskiej powieści od początku do końca „miejskich”. Miejskich zarówno w temacie i doborze bohaterów, jak w charakterystyce obrazowania i symboliki, w technice pisarskiej, słowem - w formie wewnętrznej. Miejskość *Ziemi obiecanej* urzeczywistnia się

w kilku naraz przekrojach. Przede wszystkim w uczynieniu z samego miasta bohatera zbiorowego. W impresyjnie rozedrganym, migawkowym, pośpiesznym, nie statycznie-fotograficznym, ale właśnie filmowym zapisie codzienności, w realistycznej i reportażowo-informacyjnej prawdzie o narodzinach i funkcjonowaniu ruchliwej metropolii przemysłowo-handlowej jako dominującego typu współczesnego życia. Ale także w mityzacji miasta-magnesu i miasta-molocha, które stając się skupieniem wielkiej energii społecznej i zagęszczeniem najsilniej działających na wyobraźnię poetyckich, dramatycznych i epickich pierwiastków „nowoczesności”, jest w swych psychicznych warstwach formą koncentracji marzeń i snów na jawie, przejawem kolektywnej narkozy; wielkie miasto nowoczesne pulsuje gorączką sławy, bogactwa, potęgi, i ta gorączka próżności, udzielająca się masom ludzkim, sprawia, że rzeczywistość wielkomięjska w *Ziemi obiecanej* - podobnie jak w powieściach o „mieście, micie współczesnym” Balzaka, Hugo, Dickensa, Dostojewskiego, Flauberta i Zoli, będących często zamaskowanymi poematami - wykracza poza naturalizm i dosłowność szczegółu i przybiera postać fantasmagoryczną, halucynacyjną, chwilami jakby deliryczną, w istocie somnambuliczną. Konkretnie umiejscowione i nazwane miasto Reymonta to zarazem miasto-pandemonium.

Oczywiście, ów fantazmat wielkomięjskiej ziemi legendarnej nie wziął się z niczego, lecz na odwrót, był głęboko osadzony pośród faktów życia i zjawisk kultury ostatniej de-



kady XIX stulecia. Uplywała ona w zachodnim świecie pod znakiem lawiny wynalazków technicznych i odkryć naukowych, zapowiadających wielką metamorfozę - drugą rewolucję przemysłową. A rozprzestrzenieniu się industrializmu i rozrostowi skupisk miejskich towarzyszyły wszędzie, zwłaszcza zaś w krajach o dotychczasowej przewadze gospodarki rolniczej i ludności chłopskiej, gwałtownie zaostrome sprzeczności społeczne, kryzys tradycyjnych wartości religijnych i moralnych, masowe psychozy.

Jest jeszcze jeden wielce ważący, chociaż węższy, element kontekstu Reymontowskiej *Ziemia obiecanej*. Element ideologiczny. *Ziemia obiecana*, po przygotowawczych „studiach terenowych” prowadzonych przez Reymonta w Łodzi w 1896 roku, została napisana w latach 1897-8 i w ciągu tychże lat była sukcesywnie publikowana w odcinkach *Kuriera Codziennego*, pierwodruk książkowy ukazał się pod koniec roku 1898. Najbliższy krąg ówczesnych inspiratorów i mecenasów Reymonta, to ideologowie i działacze polityczni świeżo zawiązanego Stronnictwa Narodowo-Demokratycznego, które operując programem zwróconym do młodszego pokolenia inteligencji, a zarazem ludowo-mieszczarskim i nacjonalistycznym, miało ambicję stania się stronnictwem energii narodowej. Już kilka lat przedtem czołowy ideolog krystalizującego się nacjonalizmu polskiego, publicysta Jan Ludwik Popławski, wyrażał przekonanie o całkowitej bezpłodności kulturalnej i politycznej czynnika szlachecko-konserwatywnego, ale także niezadowolenie ze słabości polskiego mieszczaństwa i niedowładów jego warstwy przywódczej.

Pisał: *Ku zadowoleniu anemicznych pańien i skrofulicznych zdechłaków literatura nasza powieściowa pasowała często na bohaterów rozmaitych pokrzywionych niedołęgów i budziła niezdrowe współczucie dla postaci białych, chorowitych, wątłych, łekliwych. Ani w powieści, ani w życiu nie ma u nas bohaterów barczystych, tęgich,*

*zdrowych, a raczej są, ale nie cieszą się względami większości. I otóż Ziemia obiecana Reymonta miała być apologią takiego bohatera - nieulekłego, bezwzględnego, wielokapitalistycznego działacza, miała być apelem do energii narodowej, aby się ocknęła z poszlacheckiej drzemki o znikniętych ideałach i wstąpiła zdobywczo w świat rzeczywisty: w dżunglę realnych interesów.*



Istotnie, w osobie Karola Borowieckiego, bossa łódzkiego przemysłu włókienniczego, rzutkiego gryndera i przyszłego króla barchanów, syn szlachecki zdobywał się na nowy, zgodny z duchem czasu, rodzaj odwagi: stawał się zdolny „nawet do wielkich nieczemności”. Gotów zawrzeć przymierze z samym diabłem (czytaj: z kredytem żydowskim), aby zdobyć szybki zysk i przysporzyć tym samym narodowego bogactwa (taką bowiem motywację ideową podsuwała wielkiej burżuazji rodzimej endecja), powieściowy



Borowiecki systematycznie hodował w sobie wilczą duszę lodzermenscha, kapitalistycznego nadczłowieka - drapieżnika. Tłumi zatem w sobie i w innych jakiegokolwiek przejawy niemieckiej „słabości”, odruchy protestu moralnego, skrupuły sumienia jako nie tylko pozbawione sankcji pragmatycznej, ale wręcz szkodliwe, bo wytwarzające „zamęt” w stosunkach społecznych i psujące dosko-



nałe funkcjonowanie maszyny produkcyjnej. Uczył się wzgardy dla uczuciowego „mazgajstwa” i lekceważenia dla „dziecinnej demagogii”, przez którą rozumiał idee sprawiedliwości, współczucie i solidarność z uciśnionymi. Uczył się zimnego rachunku korzyści, postępowania poza wszelkimi kodeksami etycznymi i honorowymi. Zrywał zaręczyny, gdy małżeństwo nie opłacało mu się z punktu widzenia kalkulacji ekonomicznej. Żenił się z pieniędzmi, gdy potrzebował pilnie pieniędzy.

Jakie jest miejsce *Ziemi obiecanej* w świecie Andrzeja Wajdy? Czy jest to zupełnie nieoczekiwane spotkanie? Film oparty na powieści Reymonta nakręcił Wajda niedługo po sfilmowaniu *Wesela* Wyspiańskiego; w międzyczasie zaś reżyserował w Teatrze Starym w Krakowie *Noc listopadową* tegoż Wyspiańskiego i wcześniej *Biesy* według powieści Dostojewskiego. Wszystkie te wybitne przedsięwzięcia reżyserskie, z którymi sąsiaduje również ekranizacja *Popiołów* Żeromskiego, łączy nie tylko, pozostający w zgodzie z zainteresowaniami współczesnych, powrót do tworzywa szeroko pojętej kultury literackiej i duchowej przełomu XIX i XX stulecia, ale nadto swoiste przefiltrowanie i reinterpretacja tego tworzywa poprzez pryzmat indywidualnej wrażliwości i egzystencjalnej problematyki samego Wajdy.

W świecie Wajdy toczy się pełen najwyższej intensywności dialog między wartościami a ruchem, który je znosi i rozmywa, między historią jako dziedzictwem utrwalonym w kulturze (stąd zasadnicza rola cytatu, nawiązania i przetworzenia pierwotnego wzoru, właśnie potrzeba odwołania się do Wyspiańskiego, Dostojewskiego, Żeromskiego, Andrzejewskiego, Iwaszkiewicza...) a historią jako działaniem w moralnie dezorientujących, nieprzejrzytych, bo zawsze nowych, zawsze nieprzewidywanych sytuacjach (stąd poczucie fatalizmu sytuacji tak silne, że degradujące rzeczywistość do poziomu naturalistycznego, obrazy storturowanej materii, bezbronności fizycznej i pojawiająca się wizja straszliwych spustoszeń). Raz za razem padają pytania o istotę wartości, czy są one epifenomenami irracjonalnego procesu życia, czy kwestią przetargu na unurzany we krwi i ekskrementach rynku historii, czy ulec mają zatraceniu w obliczu przemocy bohaterstwo, honor, lojalność, miłość ojczyzny, bunt, godność człowieka, czy waga pojęciowa tych słów-diaamentów zależy wyłącznie od „chytrności rozumu”, który zna dwie strony każdego słowa i każdej rzeczy, i z gwałtu potrafi uczynić cnotę, czy w istocie wszystko



jest popiołem tego świata, czy wszystko jest na sprzedaż, czy istnieje coś, co wymyka się definicji towaru, i czego nie można ani kupić, ani wymusić. Może to wolność? Idealista ściera się w Wajdzie z naturalistą, potrzeba idei z brakiem zaufania do nich, pragnienie utwierdzenia wartości z ciągłą potrzebą dyskusowania i sprawdzania, romantyczne ewokowanie wielkich złudzeń zbiorowych z realizmem deziluzji posuniętym aż do granicy okrucieństwa i samoudręczenia. Po *Biesach*, po *Nocy listopadowej* po filmowym *Weselu - Ziemia obiecana* nie jest w twórczości Wajdy niespodzianką.

Nie jest niespodzianką, ponieważ próba wartości przez ich zaprzeczenie sięgnęła tutaj swego logicznego krańca. Jediną wartością w *Ziemi obiecanej* jest bowiem pieniądź. Pieniądź rządzi wszechwładnie ludźmi i wypełnia ich serca trawiącą namiętnością, pieniądź wyznacza społeczną pozycję człowieka i motywuje postępowanie, pieniądź znosi wszelkie hierarchie duchowe, kulturalne, etyczne, krótko mówiąc „idealistyczne”, i ustanawia na ich miejscu hierarchię własną, „realną”. Pieniądź jest wszystkim, celem i zarazem siłą napędową jedyne go prawdziwego ruchu, który buduje cywilizację i tworzy historię taką, jaka ona jest w rzeczywistości, a nie w słabych głowach marzycieli i utopistów. Pieniądź jest potęgą. Pieniądź jest pełnią, gdyż obejmuje w sobie życie (nie można żyć bez pieniędzy). Pieniądź nie potrzebuje tradycji, rozpoczyna od siebie i na sobie kończy. Pieniądź jest niczym. Właśnie w *Ziemi obiecanej* Wajda i nie kto inny tylko Wajda, a więc reżyser, który tyle razy zajmował się rozpaczliwymi

konwulsjami upadających wartości i umiarniem idei, i przedstawiał, od *Kanatu* po *Noc listopadową*, długą agonię romantyzmu w polskiej świadomości nowoczesnej i życiu zbiorowym, pokazał, jakim absurdem i koszmarem staje się świat wzniesiony na gruncie bezideowych działań lub na pozorach idei. To, że coś istnieje materialnie, że zostało zbudowane - fabryka czy pałac - nie oznacza jeszcze, że posiada samorzutnie rzeczywistość ludzką; przeciwnie, architektura mia-



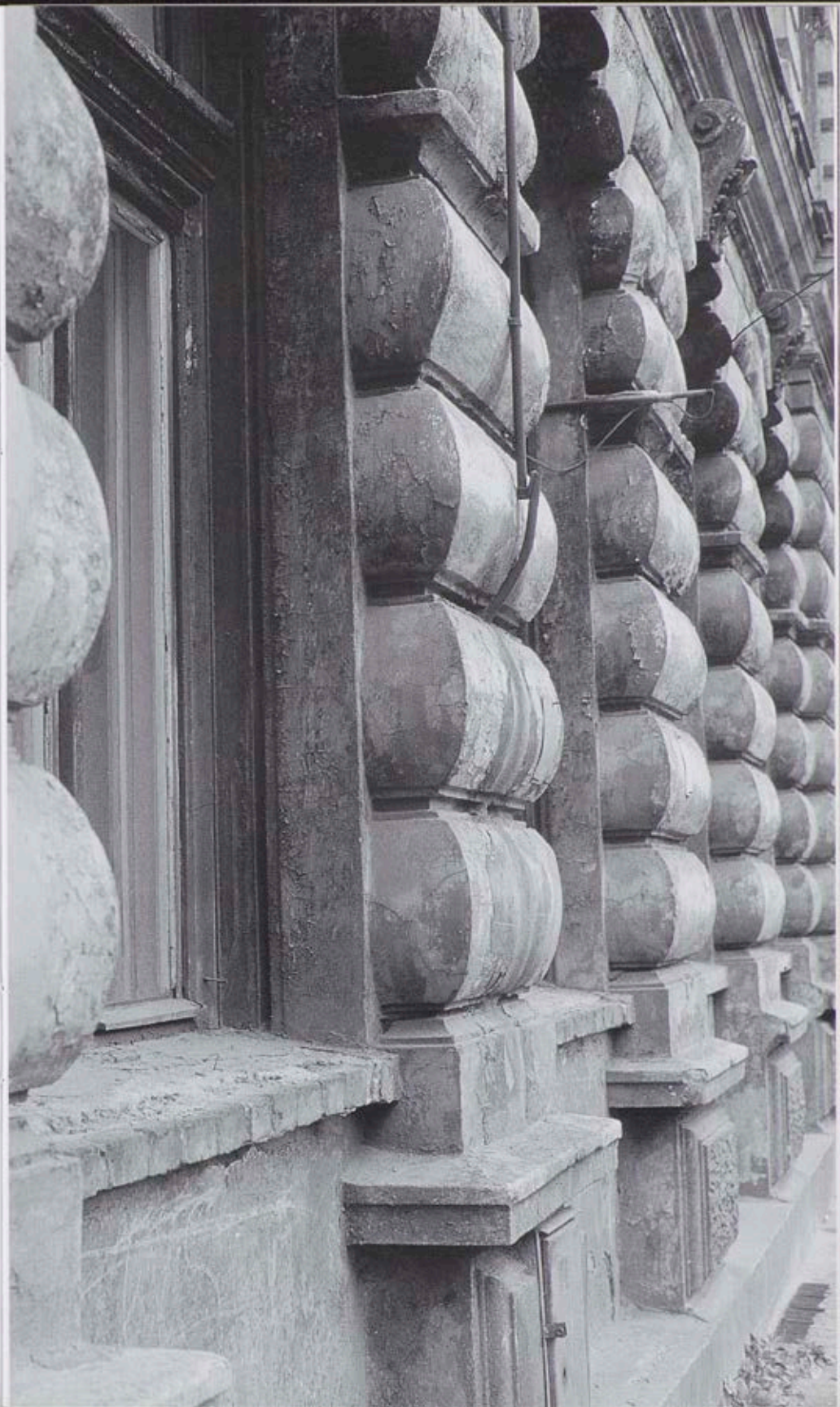
sta filmowana przez Wajdę, wnętrza fabryczne i mieszkalne, pałace przemysłowych magnatów, lokale rozrywkowe, przybytki sztuki, ulice, wszystko to zda się przywidzeniem z ponurego snu, i choć masywne - technie widmową pustką niereczywistości. To samo ludzie, dążący we wrzawie i zgielku do fortun, które na nic im nie są przydatne, prócz zaspokojenia próżności i silniejszej niż wszystko żądzy wywyższenia się ponad

innych ludzi, przypominają zjawy sennie, niewytłumaczalne urojenia, upiorne maski z niewiadomym wnętrzem. Sadysta Buchole, nieokrzesany Müller i jego kretyniczna córka Mada, ubrylantynowana, wulgarna Lucy Zuckerowa, zwyrodniały Kessler, Groszlik, i cała plejada groteskowych milionerów i potentatów przemysłowych - są to ożywione kukły rodem z Grand Guignolu. I z rzeczywistości łódzkiej lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku.

TOMASZ BUREK

*Pandemonium Reymonta i Wajdy*  
- fragmenty, Kino, 1974, nr.12

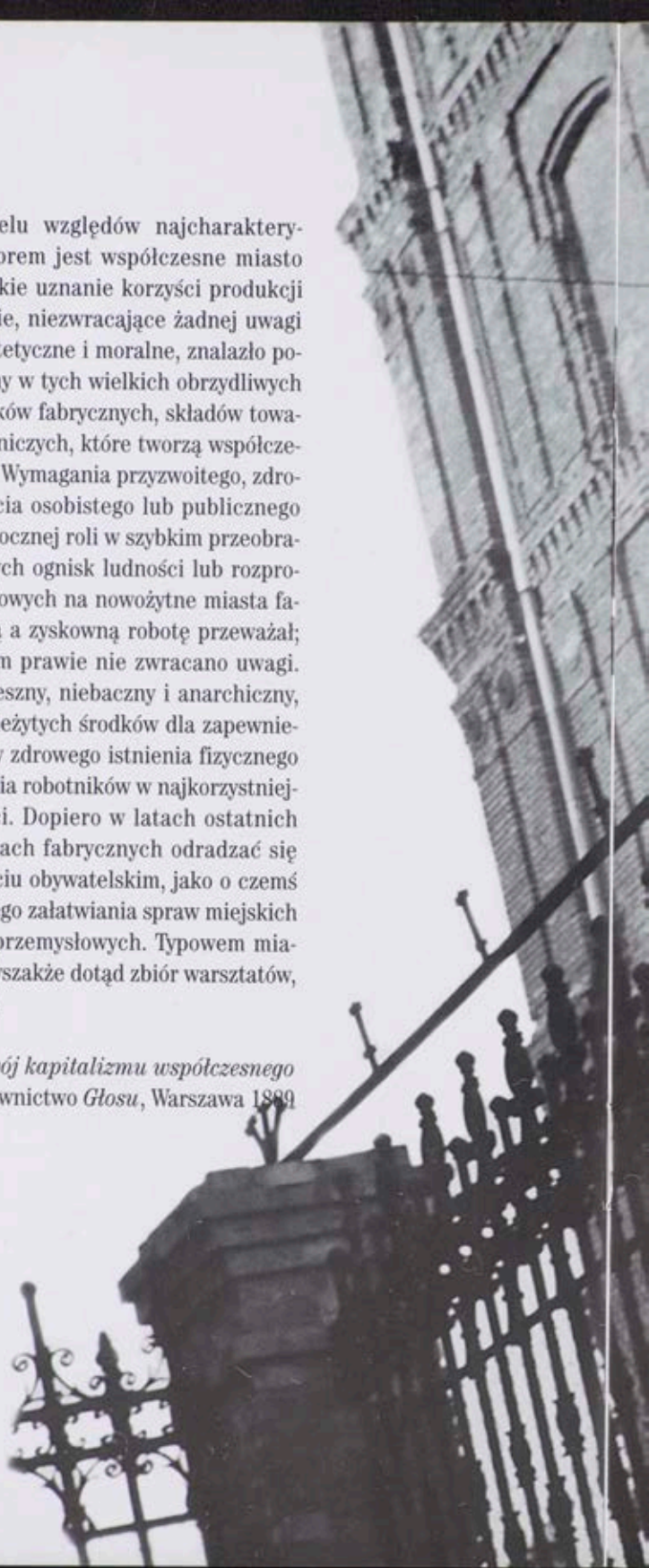






Największym i z wielu względów najcharakterystyczniejszym wytworem jest współczesne miasto przemysłowe. (...) Szybkie uznanie korzyści produkcji zcentralizowanej, uznanie, niezwracające żadnej uwagi na względy sanitarne, estetyczne i moralne, znalazło pośpieszny wyraz praktyczny w tych wielkich obrzydliwych nagromadzeniach budynków fabrycznych, składów towarowych i schronisk robotniczych, które tworzą współczesne miasto przemysłowe. Wymagania przyzwoitego, zdrowego i harmonijnego życia osobistego lub publicznego nie odgrywała żadnej widocznej roli w szybkim przeobrażaniu się średniowiecznych ognisk ludności lub rozproszonych wiosek przemysłowych na nowożytnie miasta fabryczne. Wzgląd na tanią a zyskową robotę przeważał; na warunki życia całkiem prawie nie zwracano uwagi. Proces ten był tak pośpieszny, niebaczny i anarchiczny, że nie przedsięwzięto należytych środków dla zapewnienia pierwszych warunków zdrowego istnienia fizycznego niezbędnego do utrzymania robotników w najkorzystniejszym stanie skuteczności. Dopiero w latach ostatnich w kilku większych miastach fabrycznych odradzać się z wolna zaczęła myśl o życiu obywatelskim, jako o czemś różnym od zorganizowanego załatwiania spraw miejskich w egoistycznych celach przemysłowych. Typowym miastem współczesnym jest wszakże dotąd zbiór warsztatów, nie zaś ognisk domowych.

JOHN A. HOBSON *Rozwój kapitalizmu współczesnego*  
Wydawnictwo Głosu, Warszawa 1889







# STRESZCZENIE LIBRETTA

## AKT I

### SCENA 1 - MIASTO

Dziewczyna ze świata biedy marzy o wszystkim tym, czego jej w życiu brakuje. Te marzenia każą jej szukać własnej „ziemi obiecanej”.

### SCENA 2 - WIEŚ

Trzej przyjaciele - Polak Karol Borowiecki, Niemiec Maks Baum i Żyd Moryc Welt, którzy po studiach w Rydze - chcąc się dorobić - osiedli w Łodzi, przebywają na wsi, w rodzinnym domu Karola. Rozważają sprawę wspólnej inwestycji - budowy fabryki.

W domu Karola mieszka także Anka, opiekująca się jego ojcem. Jest zaręczona z Karolem, ale widać, że stosunki między narzeczonymi nie są najlepsze.

### SCENA 3 - ROBOTNICY

Thum robotników idzie do fabryki na pierwszą zmianę. Praca w mieście, choć za marne grosze, jest dla nich ucieczką przed nędzą.

### SCENA 4 - FABRYKANCI

Na zebraniu właściciele fabryk ujawnia się wszystko to, co rządzi tym środowiskiem: intryganctwo, chciwość, obsesja władzy i pieniędzy, wykorzystywanie wszelkich możliwych metod dla zdobycia informacji, mogących zapewnić sukces finansowy.

### SCENA 5 - BAL

W pałacu Edelmana trwa bal. Młodzi przyszli, by poflirtować, starsi - by porozmawiać o interesach, pochwalić się strojami i biżuterią.

Zjawia się Borowiecki, natychmiast skupiwszy na sobie uwagę kobiet. Jasne jest, że z wieloma z nich miał romans. Zaprasza do tańca Madę Müller i flirtując z nią, kpi sobie z niezbyt rożgarniętej dziewczyny. Mada nie dostrzegając niczego, jest zachwycona.

Wśród gości pojawia się Podpalacz - zwiastun złych wieści.

Moryc poznaje Melę Grünspan, swoją przyszłą żonę.

Przyjęcie się kończy i trzej przyjaciele zostają sami. Wracają do sprawy własnej fabryki i z entuzjazmem podejmują decyzję o budowie. Chcą udowodnić wszystkim, że uda im się razem zrobić interes.





#### **SCENA 6 - PIERWSZE SPOTKANIE**

Karol nawiązuje romans z Lucy Zuckerową, żoną bogatego żydowskiego fabrykanta. Lucy jest piękną, namiętną kobietą, dużo młodszą od męża. Romans z Borowieckim daje jej możliwość przeżycia szalonej przygody, o której marzy od dawna i ucieczki, choć na chwilę, od świata, w którym żyje.

#### **SCENA 7 - TKALNIA**

W wielkiej tkalni w fabryce Kesslera między pracującymi kobietami przechadza się właściciel. Obserwuje je, swoim stałym zwyczajem wybiera jedną, która mu się podoba - tym razem jest to Zosia - i chce ją zgwałcić. Ojciec Zosi próbuje ją obronić.

#### **SCENA 8 - TEATR**

W teatrze jest wystawiany wodewil, ale publiczność głównie zajmuje się ustaleniem, kto z kim przyszedł i jak wygląda. Karol, Maks i Moryc przybywają spóźnieni i lornetują widownię. Karol idzie do łoża Müllera, bogatego fabrykanta, który rad by widział Borowieckiego jako zięcia i spędza trochę czasu z Madą. Ta jest zachwycona.

W pewnej chwili widać wyraźne poruszenie między fabrykantami, którym szpiedzy przekazują jakąś wiadomość. Karol dostrzega, że Zucker przed wyjściem przekazał Lucy list.

Przedstawienie zostaje przerwane. Karol śpiesznie biegnie do Lucy. Udaje czulego kochanka, wykorzystuje cały swój urok, by zmusić Lucy do przekazania mu upragnionej wiadomości. Zakochana Zuckerowa wreszcie ulega.

Borowiecki odnajduje Maksa i Moryca. Wszyscy trzej są bardzo podekscytowani - zdobyta wiadomość o planowanej zmianie cła na bawełnę pozwoli im uzyskać przewagę nad konkurencją i zarobić dużo pieniędzy. Decydują się wysłać Moryca do Hamburga po zakup bawełny.



## AKT II

### SCENA 9 - OTWARCIE FABRYKI

Na uroczyste otwarcie fabryki przyszli robotnicy, żeby się zabawić i fabrykanci, którzy, nie tracąc czasu, po cichu radzą nad sposobem pozbycia się konkurencji.

Karol, widząc dziwnie zachowującego się Zuckera, postanawia uprzedzić atak i zapewnia go, że w plotkach o łączącym Karola i Lucy romansie nie ma cienia prawdy. Zucker uspokaja się, sądząc, że znaleźli w Borowieckim przyjaciela. Z kolei Karol uspokaja Lucy, obawiającą się konsekwencji ujawnienia ich romansu.

### SCENA 10 - ANKA

Anka po przyjeździe do Łodzi urządziła przyjęcie w nowym domu zbudowanym przez Karola. Obecni są trzej „łódzcy bracia” - Karol, Maks i Moryc oraz Mada Müller i Mela Grünspan, narzeczona Morycy.

Anka zwraca Karolowi, którego interesuje wyłącznie praca zawodowa i romanse z kobietami, pierścionek zaręczynowy. W tej sytuacji nie ma dramatyzmu; Anka ze smutkiem stwierdza, że ich miłość umarła. Maks próbuje ją pocieszyć.





#### **SCENA 11 - PODRÓŻ POCIĄGIEM**

Lucy namawia Karola, by jej towarzyszył w podróży pociągiem do Berlina. Ten decyduje się, chcąc odpocząć od stresów, związanych z budową fabryki.

Podpalacz obserwuje Karola wsiadającego do pociągu i zawiadania o tym Zuckera.

W trakcie podróży Lucy uświadamia sobie, że jej związek z Borowieckim nie ma przyszłości a ona sama nie jest w stanie dłużej znosić małżeństwa z Zuckerem i ograniczeń świata, w którym żyje. Rozterki wewnętrzne doprowadzają ją do skrajnego wyczerpania.

Lucy zostaje sama z obserwującym ją Podpalaczem.

#### **SCENA 12 - POŻAR**

Zucker dowiedziawszy się, że Lucy i Karol go oszukali, każe Podpalaczowi spalić fabrykę „łódzkich braci”.

Po otrzymaniu informacji o pożarze Borowiecki śpiesznie wraca do Łodzi.

Karol postanawia ożenić się z Madą Müller, co pozwoli mu zdobyć pozycję i zawładnąć imperium jej ojca. Mada jest zachwycona. Albo nie wie, albo nie chce wiedzieć, że Borowieckim kieruje wyłącznie wyrachowanie.

#### **SCENA 13 - SAMOTNOŚĆ**

Finałowe solo Karola odzwierciedla jego sytuację życiową. Nowa pozycja i bogactwo w rzeczywistości są dla niego bez znaczenia. Zdobył wszystko, czego pragnął, ale nie ma przy sobie nikogo, kogo mógłby kochać.

#### **SCENA 14 - Miasto dzisiaj**

G.V.



- Scena 1. - Miasto** Michael Nyman  
Zosia „Fish beach”
- Scena 2. - Wieś** Franz von Suppé  
Karol, Maks, Moryc, Anka, „Pique Dame”  
Ojciec Karola „Ein Morgen, ein Mittag und ein  
Abend in Wien”
- Scena 3. - Robotnicy** Michael Nyman  
„Memorial”
- Scena 4. - Fabrykanci** Franz von Suppé  
Bucholc, Zucker, Mendelsohn, „Die Frau Meisterin”  
Edelman, Kessler,  
Karol, Maks, Moryc
- Scena 5. - Bal** Franz von Suppé  
Karol, Maks, Moryc, Mada Müller, „Wiener Jubel - Ouvertüre”  
jej ojciec, Lucy Zucker, Mela, „Die Irrfahrt um's Gluck”  
Podpalacz, Bucholc, Zucker,  
Mendelsohn, Edelman, Kessler,  
członkowie łódzkich wyższych sfer
- Scena 6. - Pierwsze spotkanie** Michael Nyman  
Lucy, Karol „The cold room”  
Franz von Suppé  
„Tantalusqualen”
- Scena 7. - Tkalnia** Michael Nyman  
Kessler, Zosia, jej brat i ojciec, „The closet”  
kobiety
- Scena 8. - Teatr** Franz von Suppé  
Bucholc, Edelman, Zucker, Karol, „Cervinus”, „Herzblättchen”  
Maks, Moryc, Lucy, Mela, Mada, Michael Nyman  
jej ojciec, Podpalacz, członkowie „A zed and two noughts”  
wyższych sfer, tancerze

- Scena 9. - Otwarcie fabryki** Franz von Suppé  
 Karol, Maks, Moryc, Anka, Mada, „Fatinitza”  
 Mela, Lucy, Zosia, jej brat, Zucker,  
 Bucholc, Mendelsohn, Edelman,  
 Podpalacz, Robotnicy
- Scena 10. - Anka** Franz von Suppé  
 Anka, Mada, Mela, Karol, Maks, „Donna Juanita”  
 Moryc „Dichter und Bauer”
- Scena 11. - Podróż pociągiem** Michael Nyman  
 Karol, Lucy, Podpalacz „Knowing the ropes”  
 Franz von Suppé  
 „Donna Juanita”
- Scena 12. - Pożar** Franz von Suppé  
 Karol, Maks, Moryc, Podpalacz, „Sommernachtstraum”  
 Bucholc, Zucker, Mendelsohn,  
 Edelman, Mada Müller, członkowie  
 wyższych sfer
- Scena 13. - Samotność** Michael Nyman  
 Karol „Water Dances”
- Scena 14. - Miasto dzisiaj** Michael Nyman  
 cały zespół „Synchronising”





## REALIZATORZY

INSCENIZACJA, CHOREOGRAFIA I OPRACOWANIE MUZYCZNE - **GRAY VEREDON**

SCENOGRAFIA - **IRENA BIEGAŃSKA**

KIEROWNICTWO MUZYCZNE - **TADEUSZ KOZŁOWSKI**

REŻYSER FILMU VIDEO - **JAROSŁAW MARSZEWSKI**

ASYSTENT CHOREOGRAFA - **ANNA FRONCZEK-LEWANDOWSKA**

ASYSTENTKI SCENOGRAFA - **BOŻENA SMOLEC-BŁASZCZYK**

**WANDA ZAŁASA**

PEDAGOG ZESPOŁU BALETOWEGO: **ALEKSANDER KOLIADENKO**

AKOMPANIATORZY: **NADIRA BURCHANOWA, ELŻBIETA BRUC**

INSPICJENCI: **STANISŁAW KRAWIEC, ANNA GAWEL**

PROJEKCJA VIDEO - **IMPULS - DARIUSZ FLISIAK**

PRODUKCJA FILMU - **CINEPOL SP. Z O.O.**

KIEROWNIK PRODUKCJI - **WAĆLAW WISZNIOWSKI**

KIEROWNIK BALETU: **KAZIMIERZ WRZOSEK**

KOORDYNATOR PRACY BALETU: **JOLANTA WICHLIŃSKA**

Nagrania utworów Michaela Nymana pochodzą z płyt:  
„The Essential Michael Nyman Band” (Decca Record Company Limited, London  
1992) oraz „The Gold Room” (Silva Screen Records Ltd, 1995)



## OBSADA

KAROL BOROWIECKI - WIESŁAW DUDEK  
MORYC WELT - JAN ŁUKASIEWICZ  
MAKS BAUM - VITALIJ VOLOSIN  
ANKA - MONIKA MARZEC  
LUCY ZUCKER - EDYTA WASŁOWSKA  
MADA MÜLLER - MALWINA POLESZAK  
PODPALACZ - KRZYSZTOF ZAWADZKI  
ZOSIA - BEATA BROŻEK  
OJCIEC ZOSI - ADAM GRABARCZYK  
KESSLER - JAROSŁAW BIERNACKI  
ZUCKER - KRZYSZTOF BRODEK  
MELA GRÜNSPAN - MONIKA SZYMURSKA  
BUCHOLC, FABRYKANT - TOMASZ JAGODZIŃSKI  
ŻONA BUCHOLCA - LIDIA NOWAK  
MENDELSONN, FABRYKANT - ADAM GRABARCZYK  
ŻONA MENDELSONNA - KRYSZYNA BUKOWIECKA  
EDELMAN, FABRYKANT - VITALIJ LITWINIENKO  
ŻONA EDELMANA - GRAŻYNA BŁASZCZYK  
MÜLLER, OJCIEC MADY - BOGDAN JANKOWSKI  
BOROWIECKI, OJCIEC KAROLA - KAZIMIERZ DWORCZAK  
BRAT ZOSI - KAMIL CHMIELECKI  
SZPIEDZY - KAMIL CHMIELECKI, ALEKSANDER MIEDWIEDIEW,  
GINTAUTAS POTOCKAS, WOJCIECH DOMAGAŁA

SOLIŚCI • KORYFEJE • ZESPÓŁ BALETOWY • ORKIESTRA

DYRYGENT TADEUSZ KOZŁOWSKI

PRZERWA 20 MINUT





foto: Ch. Zieliński

## GRAY VEREDON

Brytyjczyk urodzony w Nowej Zelandii, jest reżyserem i choreografem, który zyskał światową sławę dzięki swoim dokonaniom w dziedzinie choreografii i reżyserii spektakli operowych.

Ukończył Royal Ballet School w Londynie. Debiutował na scenie Royal Opera House Covent Garden w Londynie, później tańczył w Stuttarter Ballett pod dyrekcją Johna Cranko. Karierę choreograficzną rozpoczął jako dyrektor artystyczny Tanzforum, zespołu baletowego opery w Kolonii, następnie współpracował z Washington Ballet, Metropolitan Ballet of New York, the Australian Ballet, Ballet de l'Opera de Lyon. W połowie lat osiemdziesiątych był dyrektorem artystycznym Ballet de l'Opera de Lyon.

Najbardziej znane jego balety to: *Wolfgang Amadeus*, *Sługa dwóch panów*, *Peleas i Melisanda*, *Romeo i Julia*, *Dafnis i Chloe*, *Unfolding*, *Koan* i *Parada*. Od jakiegoś czasu Gray Veredon para się także reżyserią operową. Sukces *Śmierci w Wenecji* Brittena, zrealizowanej dla opery w Filadelfii, rozpoczął okres jego długiej współpracy z tym teatrem. Veredon zrealizował tam także *Cosi fan tutte* Mozarta, *Rusalkę* Dvorzaka, *Fidelio* Beethovena, *Ariodante* Haendla, *Srokę złodziejkę* Rossiniego i *Rigoletto* Verdiego.

W teatrach operowych Nowej Zelandii i Australii wyreżyserował *Fausta* Gounoda, *Czarodziejski flet* Mozarta i *Carmen* Bizeta. Ostatnio pracował w Rydze, gdzie dla Opery Łotewskiej zrealizował *Latającego Holendra* Wagnera.

W Łodzi Gray Veredon jest już doskonale znany. Współpracę z naszym teatrem rozpoczął w 1985 r., kiedy to przygotował z zespołem baletowym premierę *Snu nocy letniej* do muzyki Feliksa Mendelssohna. Balet ten do dziś znajduje się w repertuarze. Dwa lata później, w maju 1987 r. wystąpił ze światową prapremierą baletu *Wolfgang Amadeus*, w 1992 r. zrealizował *Romeo i Julię* do muzyki Berlioza, a w 1993 r. wyreżyserował *Bal maskowy* Verdiego.



### IRENA BIEGAŃSKA - SCENOGRAF - KOSTIUMOLOG

Jest absolwentką Wydziału Projektowania Odzieży Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi. Początkowo była projektantką w Modzie Polskiej. Współtworzyła wtedy wiele kolekcji, prezentowanych w kraju i za granicą (wszystkie kraje Europy i Australia). Projektowała dla teatrów dramatycznych i operowych, a także dla filmu. Pracowała z takimi reżyserami, jak: Bogdan Cybulski, Jan Englert, Eugeniusz Korin, Maciej Prus, Marek Weiss-Grzesiński, Janusz Wiśniewski i Krzysztof Zaleski. Stworzyła kostiumy do blisko 150. spektakli teatralnych, m.in. do spektaklu *Koniec Europy* Janusza Wiśniewskiego (Grand Prix i Nagroda Krytyki na Festiwalu BITEF w Belgradzie, Grand Prix w Nancy, nagrody w Amsterdamie i Hanowerze). Od wielu lat stale współpracuje z Teatrem Telewizji, gdzie była m.in. autorką kostiumów do wielkich inscenizacji *Dziadów* i *Kordiana*. Jest laureatką wielu nagród. Jej projekty kostiumów do *Operetki* zostały wyróżnione na Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych (1980), a do *Nie-Boskiej komedii* na Festiwalu Klasyki Polskiej (1982). Przez 10 lat była wykładownicą kostiumologii na Wydziale Scenografii Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych.





foto: Ch. Zieliński

## TADEUSZ KOZŁOWSKI

Studia dyrygenckie ukończył w Akademii Muzycznej w Warszawie w klasie prof. Bogusława Madeya. Jeszcze w czasie studiów został zaangażowany do Teatru Wielkiego w Łodzi, gdzie przeszedł wszystkie stopnie kariery dyrygenckiej, by w latach 1981-87 pełnić funkcję dyrektora artystycznego tej sceny.

W latach 1987-92 był pierwszym dyrygentem Macedońskiej Opery Narodowej i Macedońskiej Filharmonii Narodowej w Skopje, w latach 1996-98 pełnił funkcję dyrektora artystycznego Teatru Muzycznego w Łodzi. We wrześniu 1998 roku ponownie objął stanowisko dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego w Łodzi.

Dla tej sceny przygotował 26 premier, w tym prapremiery polskie: baletu *Chaczaturiana Gajane* i musicalu *Kandera Zorba*, premiery: *Mefistofelesa* Boito, *Walkirii* Wagnera (pierwsza powojenna realizacja w Polsce), *Normy* Belliniego, *Fidelii* Beethovena, *Eugeniusza Oniegina* i *Jeziora łabędziego* Czajkowskiego, *Halki* Moniuszki, *Borysa Godunowa* Musorgskiego, *Traviaty* Verdiego, *Napój miłosnego* Donizettiego i innych.

W roku 1985 wraz z zespołem Teatru Wielkiego w Łodzi i gwiazdami takimi jak: Maria Chiara, Fiorenza Cossotto, Nunzio Todisco inaugurował działalność Teatro Vittorio Emanuele w Messynie.

Ma w dorobku realizację ponad 70. przedstawień operowych i baletowych. Poprowadził ponad 3000 spektakli i koncertów. Występował gościnnie w niemal wszystkich krajach Europy.



### JAROSŁAW MARSZEWSKI - REŻYSER, SCENARZYSTA

Studiował reżyserię filmowo telewizyjną na Akademii Filmowej w Pradze i na Uniwersytecie Śląskim.

Jest autorem etiud fabularnych, nagradzanych na krajowych i międzynarodowych festiwalach filmów krótkometrażowych (amatorskich, niekomercyjnych, szkolnych i profesjonalnych), filmów dokumentalnych, programów telewizyjnych, teledysków i filmów reklamowych. Przy produkcji filmów fabularnych i telewizyjnych spektakli teatralnych współpracował m.in. z Sorenem Kragh-Jacobsenem (*Wyspa na ulicy Ptasiej*), Wiesławem Saniewskim (*Obcy musi fruwać*) i Markiem Piestrakiem (*Skarb szeryfa, Odlotowe wakacje*).



## FRANZ VON SUPPÉ (1819-1895)

Twórca wiedeńskiej operetki pochodził z rodziny belgijskiej, urodził się w Dalmacji, a pierwsze kontakty z muzyką nawiązywał we Włoszech; studiując prawo w Padwie, niejednokrotnie przyjeżdżał do Mediolanu, aby w La Scali oklaskiwać ówczesne opery buffa. Po śmierci ojca musiał jednak przerwać studia i przeniósł się wraz z matką do Wiednia (1835), do jej rodziny. Tutaj poświęcił się już całkowicie kultywowaniu swych młodzieńczych zainteresowań i uzdolnień muzycznych. Studiował kompozycję u Seyfrieda (do 1840), komponując jeszcze w trakcie studiów *Mszę* (1836) i dwie - nie wystawione nigdzie - opery: *Virginia* (1837) i *Gertruda della Valle* (1841). Zaprezentował je Donizettiemu w czasie bytności sławnego kompozytora w Wiedniu i skorzystał z jego uwag i wskazówek na przyszłość. W 1840 zaczął muzyką zarabiać na życie: zaangażowany został, jako jeden z dyrygentów, do Theater in der Josefstadt, głównie zresztą dyrygował w filiach tego teatru w Bratysławie, Sopronie i Baden.

Jednocześnie komponował muzykę do wystawianych w tych teatrach pantomim i krotoczwil, żywych obrazów i bajek. W 1846 jego ilustracja do sztuki *Chłop i poeta* (Dichter und Bauer) odniosła duży sukces; zwłaszcza uwertura, która do dziś grywana bywa na koncertach. Po raz pierwszy także wystawił własne opery: *Das Mädchen vom Lande* (1847) i *Paragraph drei* (1858) - bez szczególnego sukcesu. Natomiast z końcem lat 1850-tych pojawiły się w Wiedniu pierwsze operetki Offenbacha i pod ich wpływem Suppé napisał pierwszą własną, jednoaktową operetkę *Pensjonarki* (Das Pensionat). Dzień premiery tego utworu: 24 XI 1860, uważany jest za datę narodzin wiedeńskiej operetki. Odtąd Suppé zajmował się już niemal wyłącznie tego typu twórczością. Z kolejnych jego utworów - jednoaktówek pozostających pod przemożnym wpływem Offenbacha - w Polsce wystawiono: *Dziesięć dziewcząt w poszukiwaniu męża* (Zehn Madchen und kein Mann; 1862), *Bursze* (Flotte Bursche; 1863), *Piękną Galateę* (Die schone Galathee; 1865), *Lekką kawalerię* (Leichte Kavallerie; 1866). W latach 1870-ych Suppé zyskał groźnego rywala: wiedeńczycy zobaczyli już *Zemstę nietoperza* i inne operetki Straussa. Suppé, aby nie pozostać w tyle, musiał również pisać teraz duże, pełnospektaklowe utwory; pierwszym z nich była *Fatinitza* (1876), wkrótce potem *Boccaccio* (1879) - obie operetki odniosły wielkie sukcesy, nie pobite już przez kolejne utwory Suppego, m.in. *Juanita* (Donna Juanita, 1880), *Gaskończyk* (Der Gascogner; 1881), *Włóczęga* (Die Afrikareise; 1883), *Modelka* (Das Modell - nie ukończona, wystawiona po śmierci kompozytora).

Ogółem Suppé napisał 31 operetek i ponad 200 innych utworów scenicznych. We wszystkich starał się łączyć piękno włoskiej, klarownej melodyki z czarem i ciepłem wiedeńskiej atmosfery. Od Offenbacha przejął natomiast skłonność do ironii, dowcipu, pikanterii, satyry.

L. Kydryński  
*Przewodnik operetkowy*

## MICHAEL NYMAN

Studiował w the Royal Academy of Music i King's College pod kierunkiem specjalisty muzyki dawnej i nauczyciela gry na klawesynie Thurstona Darta. Zanim zajął się komponowaniem pracował jako krytyk muzyczny. Napisał również książkę *Muzyka eksperymentalna: Cage i jego następcy* (1974) o awangardzie w muzyce.

Pracę jako kompozytor rozpoczął od pisania muzyki do przedstawień teatralnych, później nawiązał współpracę z reżyserem filmowym i malarzem Peterem Greenawayem. Razem stworzyli wiele niskobudżetowych, eksperymentalnych filmów, zanim film *Kontrakt architekta* z 1982 r. osiągnął sukces kasowy. Kolejnymi filmami, które przyniosły sławę reżyserowi i kompozytorowi były: *Zatopiony przez liczby*, *Kucharz*, *złodziej, jego żona i jej kochanek* oraz *Księgi Prospera*. Na szczyty sławy wyniosła jednak Nymana muzyka do filmu *Jane Champion Fortepian* z 1993 r. Światowa popularność ścieżki dźwiękowej z tego filmu utwierdziła renomę Nymana jako kompozytora i wykonawcy.



ZESPÓŁ BALETOWY TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI W SEZONIE 1998/99

PRIMABALERINA: Edyta Wasłowska

PIERWSI SOLIŚCI: Malwina Poleszak, Krzysztof Brodek, Wiesław Dudek

SOLIŚCI: Beata Brożek, Monika Marzec, Agata Pawlak, Monika Szymurska,  
Jarosław Biernacki, Kamil Chmielecki, Adam Grabarczyk, Jerzy Gęsikowski,  
Tomasz Jagodziński, Vitalij Litwinienko, Jan Łukasiewicz, Aleksander Miedwiediew,  
Jacek Miszczak, Krzysztof Pabjańczyk, Vitalij Volosin

KORYFEEJE: Agnieszka Antoszczyk, Agnieszka Gąsiewicz, Lidia Nowak, Mariusz Caban,  
Artur Firaza, Gintautas Potockas, Jakub Spociński, Paweł Stojko, Krzysztof Zawadzki

ZESPÓŁ BALETOWY: Grażyna Błaszczuk, Dominika Barańska, Krystyna Bukowiecka,  
Jolanta Henke, Maja Iwińska, Agata Jankowski, Joanna Kopka,  
Mariola Kuźniak, Aneta Król, Katarzyna Lewandowska, Manika Maciejewska, Luiza Nowak,  
Anna Pruszyńska, Dorota Stępień, Marta Targowska, Agnieszka Wojda, Lucyna Wojnowska,  
Dagmara Wiśniewska, Sebastian Czinar, Wojciech Domagała

SEZON 1998/1999  
PRAPREMIERA 22 MAJA 1999 R.

