

TEATR WIELKI

W ŁODZI

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

JOHN KANDER

ZORBA

TEATR WIELKI

W ŁODZI

Wyreżyserował: Andrzej Wajda

Scenariusz: Jerzy Andrzejewski

W rolach głównych:

BOGDAN KOPPEL

JOHN KANDER

ZORBA

TEATR WIELKI

W ŁODZI

Dyrektor i Kierownik Artystyczny

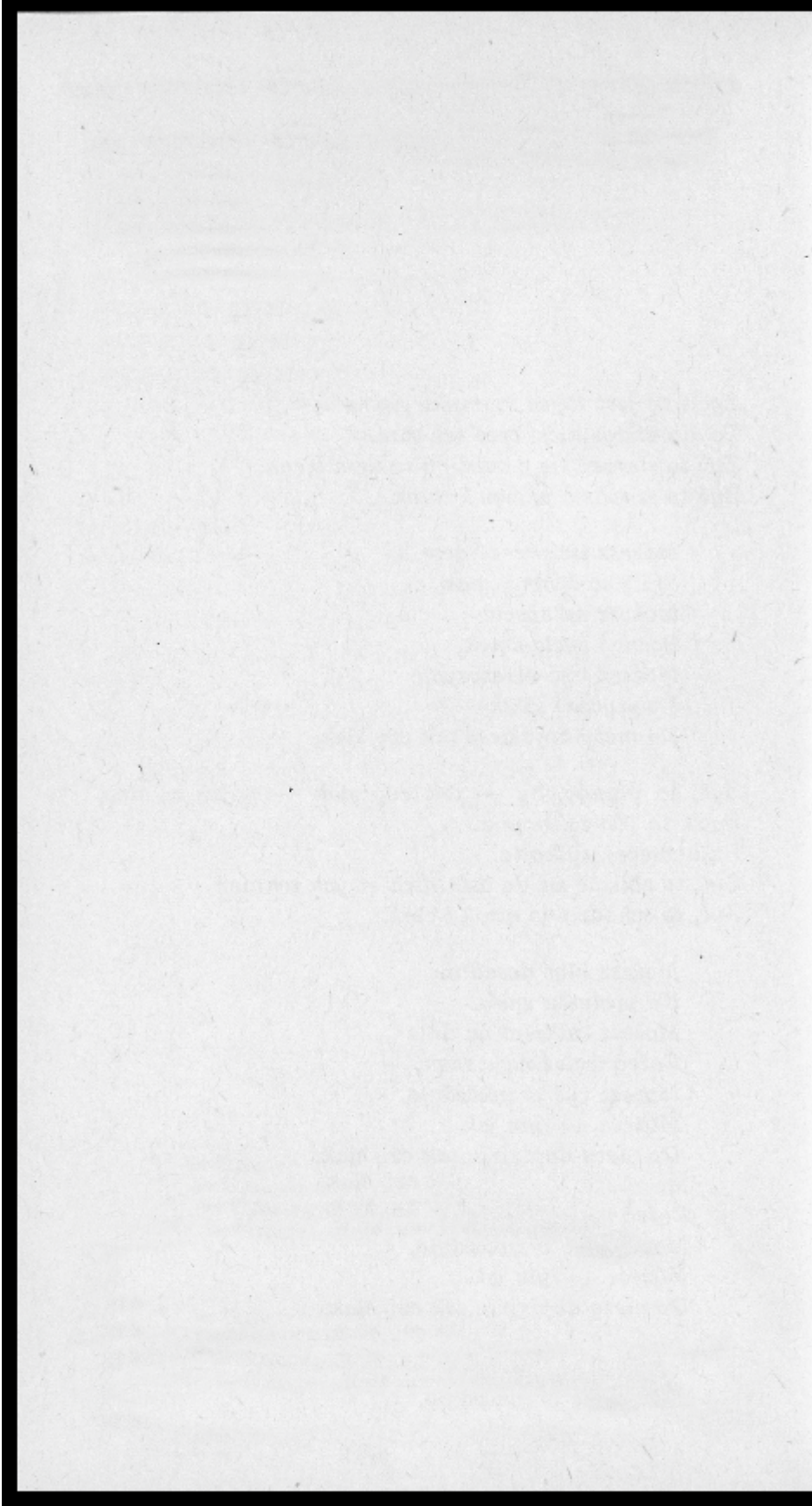
BOHDAN WODICZKO

Z-ca Dyrektora

BOGDAN KOPCIEWSKI

JOHN KANDER

ZORBA



Życie to jest to, co wymyka się nam,
To dla wszystkich kres ten sam.
Życ to starzeć się z każdym rokiem o rok,
Życ to schodzić w cień i mrok.

Możesz iść przez życie
Spity w drobny mak,
Możesz należycie
Poznać życia smak.
Możesz być na szczycie
I wytyczać szlak —
Do mety dojdiesz tak czy siak.

Życ, to płynąć, by — tak czy siak — pójść na dno,
Życie to jest to, bracie
I nic więcej, tylko to.
Życ, to zbliżać się do ostatnich swych tchnień,
Życ, to schodzić w mrok i cień.

Możesz kląć dosadnie
Na protestu znak,
Możesz całkiem na dnie
Leżeć wciąż na wznak,
Możesz żyć przykładnie,
Możesz — byle jak.
Do mety dojdiesz tak czy siak.

(piosenka ze sceny 1)

BROADWAY I HOLLYWOOD CZYLI... MIŁOŚĆ Z WZAJEMNOŚCIĄ

Miłość między nowojorskim Broadwayem a studiami filmowymi w Hollywood dawno już przekształciła się w trwałą, solidny związek, nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że — jak bywa to czasem w małżeństwach — fundamentem tego pozornie gorącego uczucia jest nie tyle przyśpieszone bicie serca u autorów i filmowców, ile po prostu wzajemny, dobrze rozumiany interes. Czy bowiem można wierzyć w szczerą miłość u dziewczyny, która natychmiast po ślubie z ukochanym mężczyzną każe mu robić operację plastyczną, przefarbować włosy, zmienić styl życia i sposób ubierania, która — krótko mówiąc — zmienia wszystko w obiekcje swych uczuć zatrzymując jedynie jego nazwisko?... A takie właśnie praktyki stosują najczęściej przedstawiciele filmu biorąc na warsztat popularny musical, lub odwrotnie — producenci z Broadwayu, gdy adaptują na scenę głośny, kasowy film. Idzie im przede wszystkim o tytuł — to hasło wywoławcze — i o zarys fabuły (choć i to nie zawsze). Resztę przerabia się w sposób całkowicie swobodny, by nie rzec bezceremonialny.

Musical narodził się wcześniej niż film, a do momentu narodzin filmu dźwiękowego okrzepł już na tyle, by stać się bezcennym źródłem natchnienia dla młodszego brata z Hollywood. Zaraz też, na przełomie lat 1920- i 1930-tych, po kilku ekranowych rewiach upajających się samym faktem, że film już gra i śpiewa, sięgnięto w świecie filmu po broadwayowskie sukcesy. W roku 1929 przeniesiono na dźwiękowy ekran dwa pierwsze musicale, które po triumfalnym powodzeniu dopiero co zeszyły z nowojorskich scen: „Rio Rite” z muzyką Harry Tierneya i „Pieśń pustyni” (*The Desert Song*) z muzyką Sigmunda Bromberga. A potem — ściągnięto do Hollywood z Broadwayu najwybitniejszego choreografa Busby Berkeleya i jemu powierzono stworzenie amerykańskiego filmu muzycznego.

Sypały się w latach trzydziestych filmy jak z rękawa, a co drugi był adaptacją musicalu, przy czym adaptacje te odbiegały nieraz bardzo daleko od oryginału. Żeby oprzeć się tylko na przykładach dobrze u nas znanych: film „Rose Marie” z Jeanette MacDonald i Nelsonem Eddy, fabularnie wywrócił dosłownie na drugą stronę operetkę Frimla, pozostawiając właściwie jedynie jej scenerię i niektóre melodie. W „Wesołej rozwódce” (*The Gay Divorce*) przeniesioną na ekran z Fredem Astaire i Ginger Rogers w rolach głównych, z całej, bardzo pięknej partytury Cole Portera pozostawiono... tylko jedną piosenkę (*Night and Day*), pozostałe dokomponowali inni kompozytorzy. Zyskaliśmy wprawdzie dzięki temu wspaniałą przebój (*The Continental*), lecz nie można powiedzieć, abyśmy otrzymali na ekranie wierne odbicie tego, co cieszyło się wielkim powodzeniem na Broadwayu. Tylko firma pozostała ta sama... W późniejszych latach takie praktyki (nie licząc paru chlubnych wyjątków) stały się zasadą doprowadzaną nieraz do absurdu: „Rozkoszna Irma” Marguerity Monnot adaptowana w roku 1968 na ekran przez Billy Wildera nie tylko znacznie zmieniła swą fabułę, lecz... całkowicie pozbawiona została muzyki! Broadway wziął jednak na Hollywood mocny rewanż. Uczucie zaczął odwzajemniać w myśl tych samych reguł. Jeśli filmowcy mogą przerabiać musicale żerując na ich popularności, lecz zmieniając w nich wszystko według własnego widzimisie, to producenci z Broadwayu mogą przerabiać na scenę kasowe filmy, też w gruncie rzeczy nie troszcząc się o to co pozostanie z oryginału w nowej, muzycznej wersji...

Kto pierwszy wpadł na pomysł, aby odwrócić sytuację i pomyśleć nie tylko o eksporcie, lecz i o imporcie na Broadway? Myślę, że za pioniera przenosin filmowych dzieł na musicalową scenę można uznać Arthura Schwartza. Schwartz zaczynał od pisania rewii dla Broadwayu, a później, w roku 1941 wyjechał do Hollywood gdzie przez dziesięć lat działał jako kompozytor i jako producent filmów, głównie muzycznych. Powrócił na Broadway musicaliem „Drzewko na Brooklynie” (*A Tree Grows in Brooklyn*, 1951), którego libretto opierało się w zasadzie na powieści Bette Smith, ale jasnym było, że bezpośrednim powodem obrania tego właśnie tematu stał się duży sukces filmu Elii Kazana

pod tym samym tytułem, nakręconego w roku 1944 według tej samej książki. Powodzenie musicalu nie było oszałamiające; „Drzewko” nie porosło na Broadwayu nawet przez 10 miesięcy i to być może ostudziło zapędy broadwayowskiej czołówki kierowane w stronę Hollywood. Porażką zakończyła się także próba przeniesienia na scenę pamiętnego „Siódmego nieba”, filmu z roku 1937 z Simone Simon i Jamesem Stewartem. *Seventh Heaven* weszło na Broadway z muzyką Victora Younga w roku 1955 i — zgasło natychmiast, ale już w tym samym roku pojawił się pierwszy „kласyk” musicali filmowych: „Jedwabne pończochy” (*Silk Stockings*) Cole Portera, oparty na jednym z ostatnich filmów Greta Garbo „Nimoczka” z 1939 r.

Garbo „chwyciła”! Postanowiono więc co prędzej wskrzesić w formie musicalu inny jej sławny film: „Annę Christie” z roku 1930 (jej pierwszy dźwiękowiec). Oczywiście, właściwą podstawę zarówno musicalu, jak i filmu stanowiła sztuka Eugene O’Neilla z lat 1920-tych, niemniej, gdy Bob Merill wprowadził Annę Christie na Broadway ze swoją muzyką jako „Nową dziewczynę w mieście” (*New Girl in Town*, 1957) o sztuce nikt już w Nowym Jorku nie pamiętał — wszyscy kojarzyli musical z filmem Garbo.

Schyłek lat 1950-tych przyniósł jeszcze dwa interesujące musicale przyrządzone według filmów *Oh, Captain* (1958) z muzyką Jaya Livingstone’a, wzorowany na znanej i u nas angielskiej komedii z Alec Guinnessem „Raj kapitana”, a przede wszystkim: „Destry znowu w siodle” (*Destry Rides Again*, 1959), w którym Harold Rome starał się uatrakcyjnić muzyką tragicomiczną, o dwadzieścia lat wcześniejszy, western z Marleną Dietrich i Jamesem Stewartem. Nie weszła do tego musicalu jedna z najpiękniejszych piosenek Marleny śpiewanych w filmie (*The Boys in the Backroom*), no ale trudno — gorsze rzeczy czekały nas w adaptacjach scenicznych. Przykładem choćby *Carnival* (1961), który będąc musicalową wersją filmu „Lili” z Leslie Caron, pomijał tak piękną i znaną, nagrodzoną Oscarem piosenkę Bronisława Kapera „Hi, Lili”; zgodnie ze zwyczajem, kompozytor muzyki filmowej nie miał przecież nic do powiedzenia przy adaptacji scenicznej. Partyturę *Carnival*’u opracował Bob Merill.

Lata 1960-te przyniosły najpiękniejszy rozkwit uczuć

między Hollywood i Broadwayem. W Hollywood, nie szczędząc kosztów, przeniesiono z ogromnym rozmachem na ekran największe broadwayowskie sukcesy, m. in. *West Side Story* (1961), *My Fair Lady* (1964), *Funny Girl* (1968), *Hello Dolly!* (1969), a wkrótce potem i *Fiddler on the Roof* (1971). Ale i na Broadwayu nie spoczywano na laurach. W roku 1966 znakomity komediopisarz Neil Simon i świetny kompozytor Cy Coleman wzięli na warsztat...Felliniego i zrobili musical z jego „Nocy Cabirii” pod tytułem *Sweet Charity*; pikantny smaczek posiada fakt, iż w trzy lata później z kolei *Sweet Charity*... adaptowano na film. Był to już spory sukces, chociaż — jak wynika choćby z tempa re-ekranizacji, *Sweet Charity* nie osiągnęła na Broadwayu magicznej liczby tysiąca przedstawień.

Dwie następne premiery musicali „filmowych” okazały się niewypałami. *Ilya, Darling!* (1967), muzyczna wersja filmu „Nigdy w niedzielę”, który w owym czasie bił rekordy powodzenia w całym świecie, nie spełniła nadziei producentów, chociaż zapewniano jej wspaniałą oprawę. Spektakl na Broadwayu przygotował reżyser filmu, Jules Dassin, główną rolę zagrała — tak jak na ekranie — Melina Mercouri, a muzykę pisał ten sam Manos Hadjidakis, który za wielki przebój, pamiętną piosenkę „Dzieci Pireusu” właśnie dopiero co otrzymał Oscara. Piosenkę tę śpiewała Melina Mercouri także i na scenie, a jednak — kariera *Ilya, Darling!* skończyła się na Broadwayu już po paru miesiącach. Jeszcze gorzej zabrnął świetny dramaturg, aktor, reżyser, scenarzysta i kompozytor Noel Coward wystawiając w roku 1968 musicalową wersję (jego libretto, muzyka i teksty piosenek) swego klasycznego filmu z roku 1946 „Spotkanie”. Musical Cowarda, zatytułowany *Mr and Mrs* zagrano tylko w Londynie, a i to na krótko, po czym wszyscy o nim zapomnieli. Ale ten sam rok 1968 miał przynieść w dziedzinie musicali opartych na filmach dwa wielkie, niekwestionowane sukcesy. Pierwszy z nich osiągnął debiutujący na Broadwayu Burt Bacharach wspólnie z librecistą Neilem Simonem. Ich *Promises, Promises* — musicalowa wersja świetnej „Garsoniery” Billy Wildera z Shirley McLaine i Jackiem Lemmonem osiągnęła na Broadwayu ponad 1200 przedstawień. Artystycznie rzecz okazała się również znakomita; obejrzelśmy ją zresztą w Polsce (wystawił

ją Teatr Muzyczny w Gdyni), a także poznaliśmy jeszcze wcześniej kilka jej znakomitych piosenek, zwłaszcza wielki przebój *I'll never fall in love again*.

Drugim sukcesem tego okresu był „Zorba” — dokonana przez Johna Kandra i Freda Ebba adaptacja „Greka Zorby” z Anthonym Quinnem, filmu który stał się swego czasu światową rewelacją. Musical nie osiągnął być może takiej sławy i rangi artystycznej, jak jego pierwowzór, niemniej zalicza się go już do klasyki gatunku, klasyki jak najbardziej żywej, ponieważ nadal grywa się „Zorbę” na wielu scenach muzycznych świata, chociaż od jego prapremiery w Imperial Theater minęło już ponad dziesięć lat.

Lata 1970-te przyniosły szereg nowych adaptacji filmów na musicale, ale z tego właściwie tylko trzy naprawdę się liczą i pozostaną w pamięci. Przykrą klępkę zrobiła muzyczna wersja „Przeminęło z wiatrem” (1972) z muzyką doświadczonego Harola Rome — spektakl nie wyszedł poza Londyn, gdzie miał swoją prapremierę, a i tutaj spotkał się z bardzo niewielkim zainteresowaniem. Niezbyt ciekawie wypadł też *Sugar* (1972), adaptacja znakomitej komedii Billy Wildera „Pół żartem pół serio” z Marilyn Monroe i Jackiem Lemmonem, a jeszcze gorzej oceniono musical *Billy* (1974) — muzyczną wersję filmu „Billy Kłamacz”.

Natomiast te wspomniane wielkie sukcesy lat 1970-tych, to kolejno: *Applause* (1970) z muzyką Charlesa Strouse'a. Muzyczna wersja klasycznego, znanego i u nas filmu Josepha Mankiewicza „Wszystko o Ewie” z roku 1950, filmu w którym wielką kreację stworzyła Bette Davis. Na Broadwayu, a później w Londynie rolę kreowaną przez Bette Davis odtworzyła z wielkim powodzeniem debiutująca na musicalowej scenie świetna aktorka Lauren Bacall.

A Little Night Music (1973) skomponowana przez Stephena Sondheim'a muzyczna wersja romantycznej komedii Ingmara Bergmana „Uśmiech nocy” z roku 1955, pełnego ciepła i uroku filmu z Evą Dahlbeck i Ullą Jacobson. Piękna piosenka z tego musicalu — *Send in the Clowns* zrobiła w USA furorę, podobnie jak błyskotliwa inscenizacja Harolda Prince'a. Pamiętną rolę Evy Dahlbeck grały dwie znakomite aktorki: na Broadwayu Glynis Johns, w Londynie — Jean Simmons.

Największy sukces jednakże odniosło *Chicago* (1975). Musical Johna Kandra i Freda Ebby (autorów „Zorby” i „Kabaretu”), napisany dla wspaniałej aktorki i tancerki Gwen Verdon, a oparty na zapomnianym już filmie z roku 1942 *Roxie Hart*, w którym tytułową rolę grała brawurowo Ginger Rogers. *Chicago*, to ostatni — jak dotychczas — błysk wielkiego porozumienia, by nie rzecz wielkiego uczucia między Hollywood i Broadwayem. Dowód, że jest to związek, który może — i powinien — przynosić obopólne, ogromne korzyści. A w rezultacie... korzyści dla publiczności. I tej w salach kinowych i tej w teatrach muzycznych.

Lucjan Kydryński



John Kander (przy fortepianie) i Fred Ebb podczas próby.

JOHN KANDER. Kompozytor, urodzony w Kansas City, 18 marca 1927. Debiutował na Broadwayu w roku 1962 musicaliem „A Family Affair” z tekstami Jamesa i Williama Coldmanów. Wraz ze swym stałym partnerem, Fredem Ebbem napisali szereg musicali cieszących się na Broadwayu wielkim powodzeniem, m. in. The Red Menace (1965), Cabaret (1966) The Happy Time (1968), Zorba (1968), 70, Girls, 70 (1971), Chicago (1975), The Act (1977). Kander i Ebb są również twórcami opracowania muzycznego i tytułowej piosenki ostatniego filmu Lizy Minelli „New York, New York” (1977) oraz piosenek do filmu „Funny Lady” z Barbrą Streisand.

FRED EBB. Autor tekstów i piosenek, urodzony w Nowym Jorku 8 kwietnia 1932 roku. Debiutował na Broadwayu tekstami do rewii „Morning Sun” w roku 1963. Potem rozpoczął stałą współpracę z Johnem Kanderem.

REALIZATORZY

TADEUSZ KOZŁOWSKI

Kierownictwo muzyczne

HOLGER REENBERG

Reżyseria i choreografia

GÖRAN ARFS

Scenografia

MIECZYŚLAW RYMARCZYK

Kierownictwo chóru

Asystent dyrygenta: Zdzisław Drobner

Asystenci reżysera: Zofia Sokołowska, Janina Niesobka

Asystent scenografa: Iwona Byczkowska

Efekty świetlne: Andrzej Ambroziński

**ORKIESTRA CHÓR I BALET
TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI**

Dyryguje — **TADEUSZ KOZŁOWSKI**
ZDZISŁAW DROBNER

Pianiści — korepetytorzy:

Elżbieta Zwierzchowska, Leon Unger

Dyrygent chóru: Henryk Karpiński

Akompaniator chóru: Marek Kempański

Inspicjenci: Alicja Derkacz, Urszula Rybicka,

Janusz Kuncce

OBSADA

Zorba	WŁODZIMIERZ ZALEWSKI
Niko	KAZIMIERZ KOWALSKI
Hortense	ALICJA PAWLAK
Wdowa	EWELINA KWAŚNIEWSKA
Leader	IZABELA KOBUS-UDOROWIECKA
Mavrodani	TOMASZ FITAS
Manolakas	JERZY JADCZAK
Mimiko	JERZY RYNKIEWICZ
Konstandi	STANISŁAW HEIMBERGER
Konstabl	EUGENIUSZ NIZIOŁ
Ksiądz	ADAM DULIŃSKI
Pavli	IRENEUSZ JAKUBOWSKI
Starzec	STANISŁAW MICHOSKI
Katapolis	ANDRZEJ NOWAKOWSKI
Georgi	WITOLD MARCINKIEWICZ
Marina	HALINA KUBECKA
Kelner	GRZEGORZ SIWIŃSKI
Tancerka	ALINA WODZYŃSKA
Dziewczyna w Khani	JOANNA SZWANKOWSKA
Grupa lidera	ELŻBIETA JEŻEWSKA
	ALINA POŁOŃSKA
	WOJCIECH NAGAJCZYK
	RYSZARD POPEK
Admirał Włoski	GRZEGORZ NAGAJCZYK
Admirał Francuski	JÓZEF MITUTA
Admirał Rosyjski	ZDZISŁAW ZDOLIŃSKI
Admirał Angielski	JERZY PAWLUSEK
Turek	KAZIMIERZ DWORCZAK (art. baletu)

artyści chóru



Mieć jak najmniej,
Chcieć jak najmniej,
Wolnym być.
Do bab rwać się
I w nos śmiać się,
Wolnym być.
Nie martwić się nigdy tym
Co będzie za rok.
Gdy przyjdzie chęć, iść jak w dym
Tam, gdzie poniesie wrok.
Śniąc ile chcąc,
Klnąc ile chcąc,
Wolnym być.
Jak Zorba pić,
Jak Zorba żyć,
Wolnym być.
Kpić z pośmiertnych w piekle mąk
I z nieba drwić.
Mieć świat za nic
Nie liczyć na nic,
Wolnym być.

(piosenka Zorby)

(...) Wstałem.

— Chodź, Zorbo! — zawołałem. — Naucz mnie tańczyć!

Zorba podskoczył, jego twarz zajaśniała.

— Tańczyć, szefie? — krzyknął. — Tańczyć! Chodź!

— Jazda, Zorbo! Moje życie odmieniło się. Śmiało!

— Na początek nauczę cię zebekiko. To taniec wojenny. My, tam w górach tańczyliśmy go przed bitwą.

Zdjął buty i skarpetki buraczkowego koloru. Został tylko w spodniach i koszuli, ale i ona go dusiła, więc po chwili zerwał ją z siebie.

— Patrz na moje nogi, szefie — komenderował — uważaj!

Wyciągnął stopę, delikatnie dotknął nią ziemi, wyciągnął drugą, kroki łączyły się z sobą w dzikich, radosnych podskokach, aż ziemia zadudniła. Chwycił mnie za ramię.

— Chodź, chłopcze, teraz razem!

Poszliśmy w taniec. Zorba poprowadził mnie delikatnie, poważny i cierpliwy. Nabierałem odwagi, miałem uczucie, jakby moim stopom przyprawiono skrzydła.

— Brawo, jesteś asem — krzyknął Zorba, klaszcząc w ręce, aby utrzymać tempo. — Brawo, mój chłopcze! Precz z papierzyskiem i atramentem! Precz z majątkiem i zyskiem! Precz z kopalniami i klasztorami. Teraz, kiedy możesz tańczyć, znasz moją mowę. Nareszcie będziemy mogli pogadać. (...)

Dał susa, jego nogi i ręce zamieniły się w skrzydła, kiedy wyprostowany skakał wysoko nad ziemię. Na tle morza i nieba wydawał się starym, zbuntowanym archaniołem, ponieważ ten taniec Zorby był całym zwątpieniem, uporem i walką.

Patrząc na tańczącego Zorbę, po raz pierwszy zrozumiałem potworny wysiłek człowieka pragnącego przezwyciężyć ciężar ciała. Podziwiałem jego wytrwałość, zwinność i dumę. Mocne i zręczne kroki Zorby rzeźbiły na kamieniach opętańczą historię ludzkości.

Zatrzymał się, spojrział na kolejkę, która już była tylko kupą drewna.

Odwrócił się do mnie i swoim zwykłym gestem zakrył dłonią usta.

— Oj, oj, szefie — rzekł. — Widziałeś, jak szelma sypał iskrami?

Wybuchnęliśmy śmiechem. Zorba rzucił się do mnie, chwycił w objęcia i zaczął całować.

— Śmiejesz się, szefie? — zawołał serdecznie. — Ty też się śmiejesz? Brawo, chłopie!

Rycząc ze śmiechu długo mocowaliśmy się dla żartu na kamieniach. Wreszcie padliśmy na nadbrzeżny piasek i obejmując się ramionami zasnęliśmy.

Nikos Kazantzakis, Grek Zorba,

tłum. Nikos Chadzinikolau, W-wa 1971.

ZORBA

Musical w dwóch aktach

Libretto: Joseph Stein

Przekład libretta: Antoni Marianowicz

Teksty piosenek: Fred Ebb

Przekład piosenek: Janusz Minkiewicz

TREŚĆ LIBRETTA

Część pierwsza.

Grupa młodych Greków słucha starej opowieści sprzed 40 albo 50 lat. Jest to historia Zorby, czyli opowieść o życiu.

*

W kawiarni w Pireusie oczekuje na statek Niko, który udaje się na Kretę, by uruchomić starą kopalnię otrzymaną w spadku. Do stolika przysiada się Zorba, stary Grek-obieżyświat i proponuje Nikowi swoje towarzystwo w czasie podróży oraz pomoc w zarządzaniu kopalnią. Zainteresowany osobowością Zorby Niko przyjmuje propozycję i obaj wyruszają na wyspę.

W małej wiosce na Krecie mieszkańcy oczekują przybycia nowego właściciela kopalni i liczą, że jej uruchomienie da im potrzebną pracę. Przybywa Niko z Zorbą. Nie mając tu mieszkania wynajmują gościnne pokoje u Madame Hortense, podstarzałej ale ponętnej jeszcze byleży gwiazdy francuskich kabaretów. Nie tracąc czasu Zorba stara się „poderwać” M-me Hortense, co zresztą udaje mu się dość szybko.

Niko z Zorbą sprawdzają kopalnię. Do odpoczywających robotników przychodzi Wdowa, kobieta będąca obiektem pożądań miejscowych mężczyzn, w której kocha się bez pamięci młody, nieśmiały Pavli. Wdowa nie reaguje na zaczepki robotników i nie zwraca też uwagi na sentymentalne spojrzenia Pavlego. Okazuje natomiast dyskretne zainteresowanie Nikiem i wydaje się, że Niko również pragnie nawiązać z nią bliższą znajomość, do czego namawia go usilnie Zorba.

Zorba przygotowuje się do drogi po zakup urządzeń i narzędzi potrzebnych do uruchomienia kopalni. Obiecuje też M-me Hortense, że przywiezie jej zaręczynowy pierścionek. Po paru dniach Niko dowiaduje się z listu Zorby, że ten swoją podróż zakończył w sypialni jednej z kawiarnianych tancerek, że stracił wszystkie pieniądze i... żeby się tym wszystkim zbytnio nie przejmować.

Wczesnym świtem Niko przychodzi przed dom Wdowy. Po chwili wahania puka do drzwi i wchodzi do środka. Tę jednoznaczną scenę obserwuje z ukrycia młody Pavli i z płaczem wybiega na oślep przed siebie.

Część druga.

Mieszkańcy wnoszą ciało Pavlego, który utopił się z desperackiej rozpacz.

Wraca Zorba. Nie przywiózł potrzebnych narzędzi, nie przywiózł też obiecanej wianka i zaręczynowego pierścionka dla M-me Hortense. Wysłuchując gorzkich wymówek ze strony Nika i swej „ukochanej” Zorba podejmuje męską decyzję i oświadcza się M-me Hortense.

W niedzielne przedpołudnie mieszkańcy wioski odpoczywają na placu przed kościołem. Przychodzi Wdowa, która chce wejść do kościoła, ale drogę jej zastępuje Mavrodani, ojciec nieszczęsnego Pavlego. Podekscytowany tłum oskarża Wdowę o śmierć chłopca i domaga się samosądu. W obronie Wdowy staje Zorba i Niko, ale ich pomoc na nic się nie przydaje. Mavrodani uderzeniem noża zabija Wdowę.



Następnego dnia odbywają się próby uruchomienia kopalni. Zorba i Manolakas wchodzą do starego szybu, by założyć dynamit. Następują silne wybuchy, kopalnia zapada się. Wszystkie plany Nika okazały się daremne.

Madame Hortense jest śmiertelnie chora. Zorba żegna się z nią zapewniając o swej miłości i przywiązaniu. W mieszkaniu zgromadziły się już miejscowe staruchy, by splądrować i rozkraść dobytek umierającej kobiety. Hortensja nie żyje. Leży w zupełnie pustym pokoju, na ogołoconym z pościeli łóżku. Niko wyraża swój ból tańcem. Po chwili dołącza do niego Zorba.

Niko wraca do Aten. Żegna się z Zorbą, który na zakończenie ich spotkania opowiada pouczającą historyjkę o sensie życia. Przypomina raz jeszcze Nikowi, że najważniejszą dla człowieka sprawą jest poczucie posiadania wolności i swobody.



1924
L. 1000

W bieżącym repertuarze Teatru Wielkiego w Łodzi:

St. Moniuszko	STRASZNY DWÓR
G. Verdi	AIDA
G. Verdi	TRAVIATA
G. Bizet	CARMEN
C. Monteverdi	ORFEUSZ (balet)
C. Weber	WOLNY STRZELEC
C. Orff	KSIEŻYC
I. Strawiński	OGNISTY PTAK (balet)
A. Chaczaturian	GAJANE (balet)
M. Leigh	CZŁOWIEK Z LA MANCZY
J. Strauss	BARON CYGAŃSKI
H. Berlioz	SYMFONIA FANTASTYCZNA (balet)
N. Rimski-Korsakow	SZEHerezada (balet)
B. Martinu	JULIETTA
R. Palester	PIEŚŃ O ZIEMI (balet)
L. Różycki	APOLLO I DZIEWCZYNA (balet)
K. Szymanowski	HARNASIE (balet)
I. Strawiński	POCAŁUNEK WIESZCZKI (balet)
G. Rossini,	ZACZAROWANE LALKI
O. Respighi	(balet)

W przygotowaniu:

- G. Verdi — „Don Carlos” (premiera w kwietniu 1979)
P. Czajkowski — „Eugeniusz Oniegin” (premiera
w czerwcu 1979)

SEZON 1978/79

Prapremiera polska 24 lutego 1979

KIEROWNICTWO TEATRU

Dyrektor i kierownik art.	Bohdan Wodiczko
Z-ca Dyrektora	Bogdan Kopciowski
Z-ca Dyrektora d/s techn.	Wiesław Kinderman
Kierownik baletu	Kazimierz Wrzosek
Kierownik chóru	Mieczysław Rymarczyk
Kierownik literacki	Stanisław Dysbardis
Kierownik pracowni scenograficznej	Iwona Byczkowska
Kierownik działu organi- zacji pracy artystycznej	Kazimierz Cybulski
Kierownik biura obsługi widzów	Kazimierz Jabłoński
Kierownik działu sceny	Marian Szurlej
Kierownik działu produk- cji dekoracji i kostiumów	Józef Chrzęszcz
Kierownik działu urządzeń technicznych	Wiesław Nowak
Główny księgowy	Janina Tarnawska
Kierownik działu spraw pracowniczych	Regina Leszczyńska

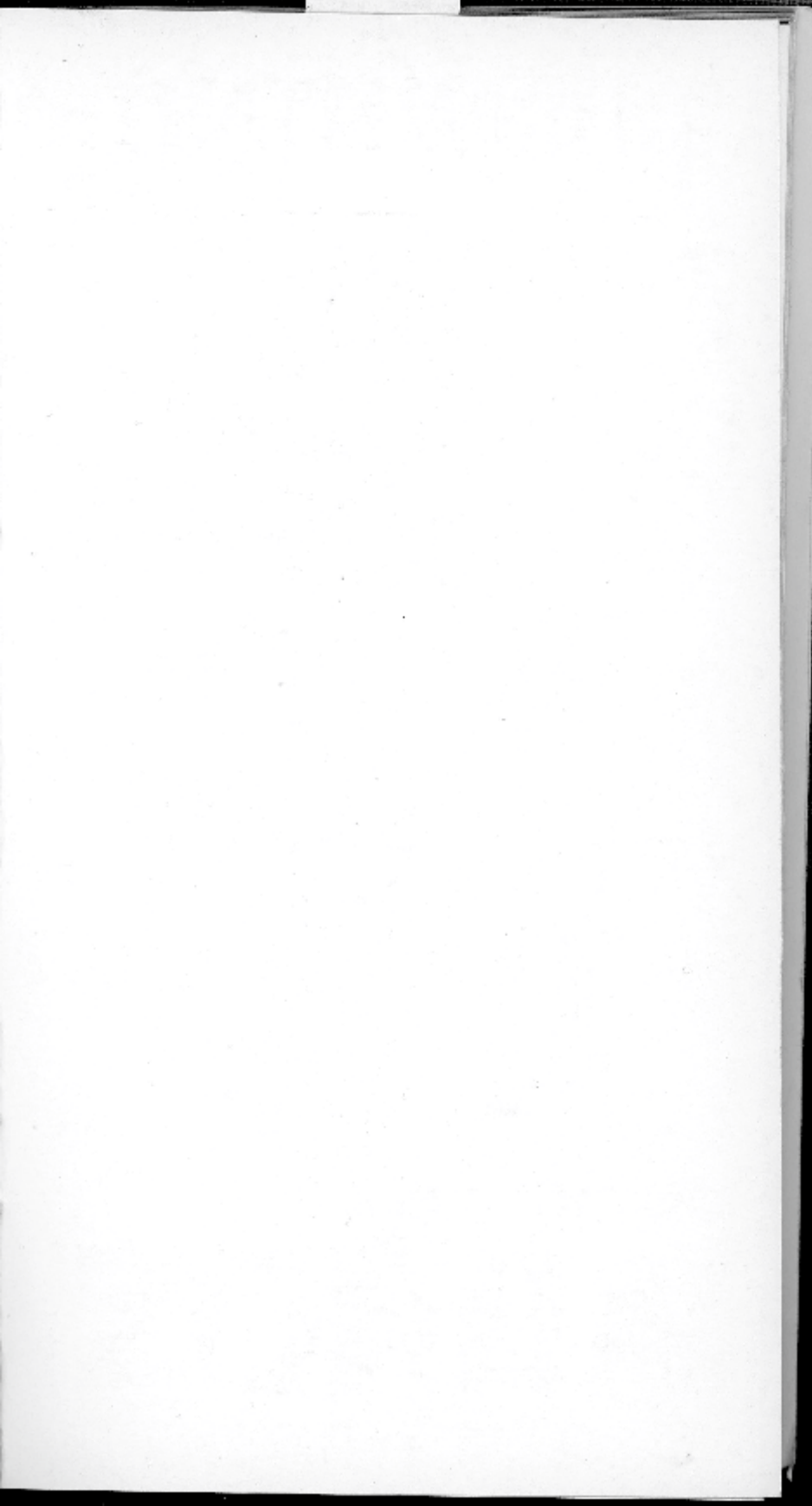
*W programie zamieszczono projekty kostiumów
wg rysunków Görana Arfsa*

Redakcja programu	Stanisław Dysbardis
Projekt okładki i strony tytułowej	Jerzy Treliński
Redakcja techniczna	Leszek Sochaczewski
Wydawca	Teatr Wielki w Łodzi

Nakład: 15.000 egz.

Cena zł 15,—

Druk: Łódzkie Zakłady Graficzne, Zakład Nr 1 A-15/5



tw