

TEATR WIELKI

W ŁODZI

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

ANTAL FODOR

PRÓBA



Dyrektor naczelny
SŁAWOMIR PIETRAS

ANTAL FODOR

PRÓBA

Wariacje na dobrze znany temat

Rock-balet w dwóch obrazach
do utworów JANA SEBASTIANA BACHA
i GÁBORA PRESSERA
Libretto – ANTAL FODOR



JAN SEBASTIAN BACH
&
GABOR PRESSER

PRÓBA

ROCK BALET

Wariacje na dobrze znany temat

choreografia - Antal Fodor

TEATR WIELKI W ŁODZI

Projekt plakatu - Janina Dzikowska-Najder

Wiele nieporozumień narosło wokół terminu „teatr tańca”. Jedni nazywają tak współczesne inscenizacje baletowe często tańczone inną niż klasyczna technika; drudzy terminu tego używają dla określenia spektakli o wyraźnej dominancie inscenizacji i aktorstwa. Jeszcze inni w pojęciu tym kumulują daleko posunięty indywidualizm twórczy lub próby zrywania z jakąkolwiek tradycją baletową.

„Teatr tańca” jest więc pojęciem wieloznacznym, różnorodnym i nie do końca sprecyzowanym. Może to i dobrze.

Również w sensie instytucjonalnym i organizacyjnym nie ma tutaj jednoznaczności. Elementy teatralizujące taniec występują w pracach Lifara, Cranco, Ashtona, Seregiego, Grigorowicza, a więc u choreografów związanych z zespołami baletowymi teatrów operowych.

Równocześnie wielkie roztańczenie, klasyczna baza techniki oraz upodobanie do popisowych wyczynów cechują twórczość Rolanda Petit, Balanchina, Jakobsona, Neuemaiera i Kiliana, czyli twórców pracujących z samodzielnymi kompaniami baletowymi.

A jak jest u nas?

Bez nazywania czegokolwiek i prób definicji utrzymujemy w repertuarze pozycje klasyczne, stwarzamy warunki rozwoju talentu choreograficznego Ewy Wycichowskiej, prezentujemy interdyscyplinarne kreacje Adama Hanuszkiewicza i staramy się uważnie selekcjonować najnowsze koncepcje repertuaru europejskiego.

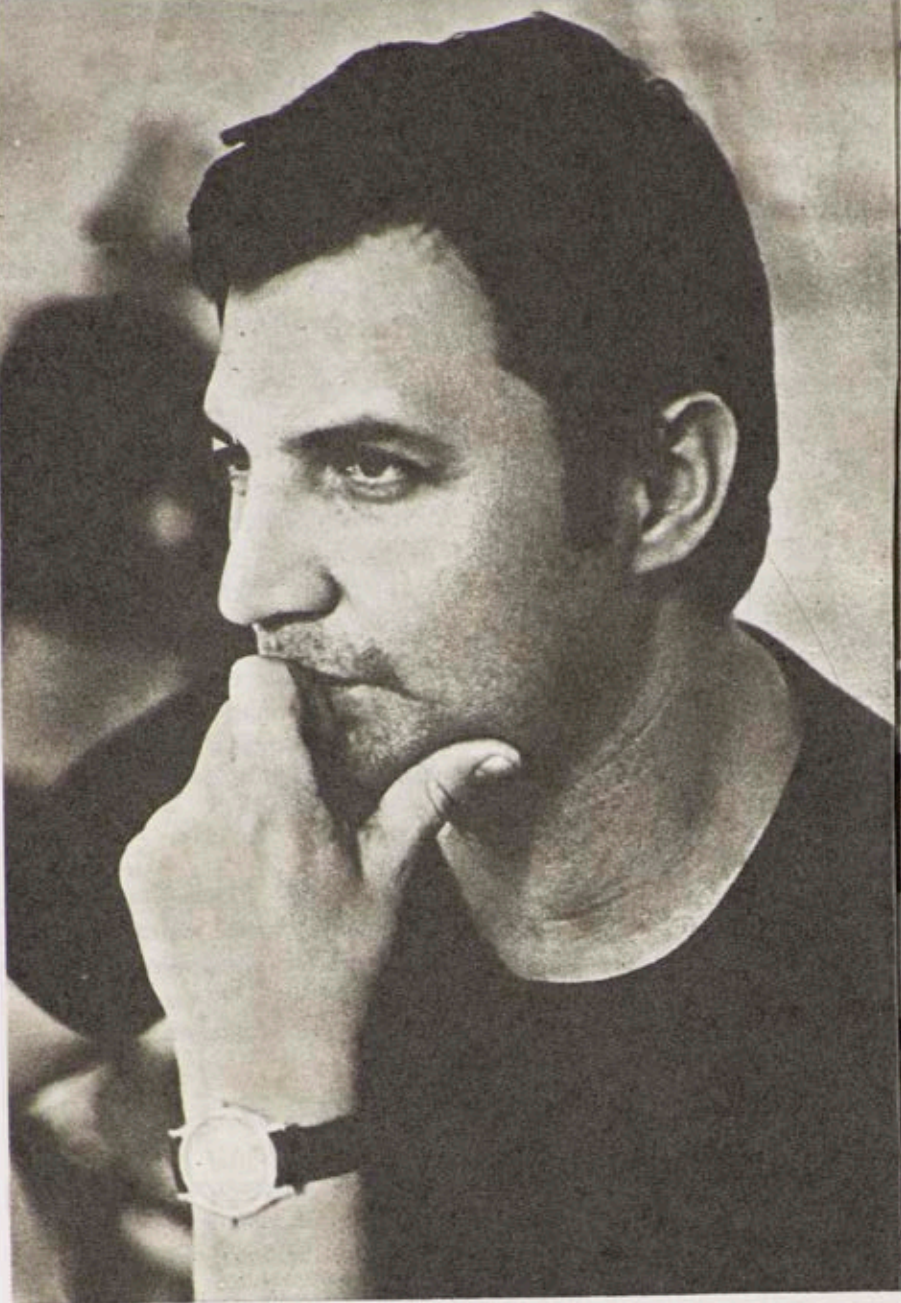
Stąd dzisiaj Antal Fodor, muzyka Pressera i Bacha, wątek ewangeliczny, nastrój misterium i refleksji.

„Próba” miała swą prapremierę w Operze Budapeszteńskiej w ubiegłym sezonie. Przed kilkoma miesiącami stała się wielkim sukcesem Festiwału w Edynburgu. Jeszcze wcześniej zapewniliśmy sobie jej polską prapremierę.

Rozpoczynamy spektakl.

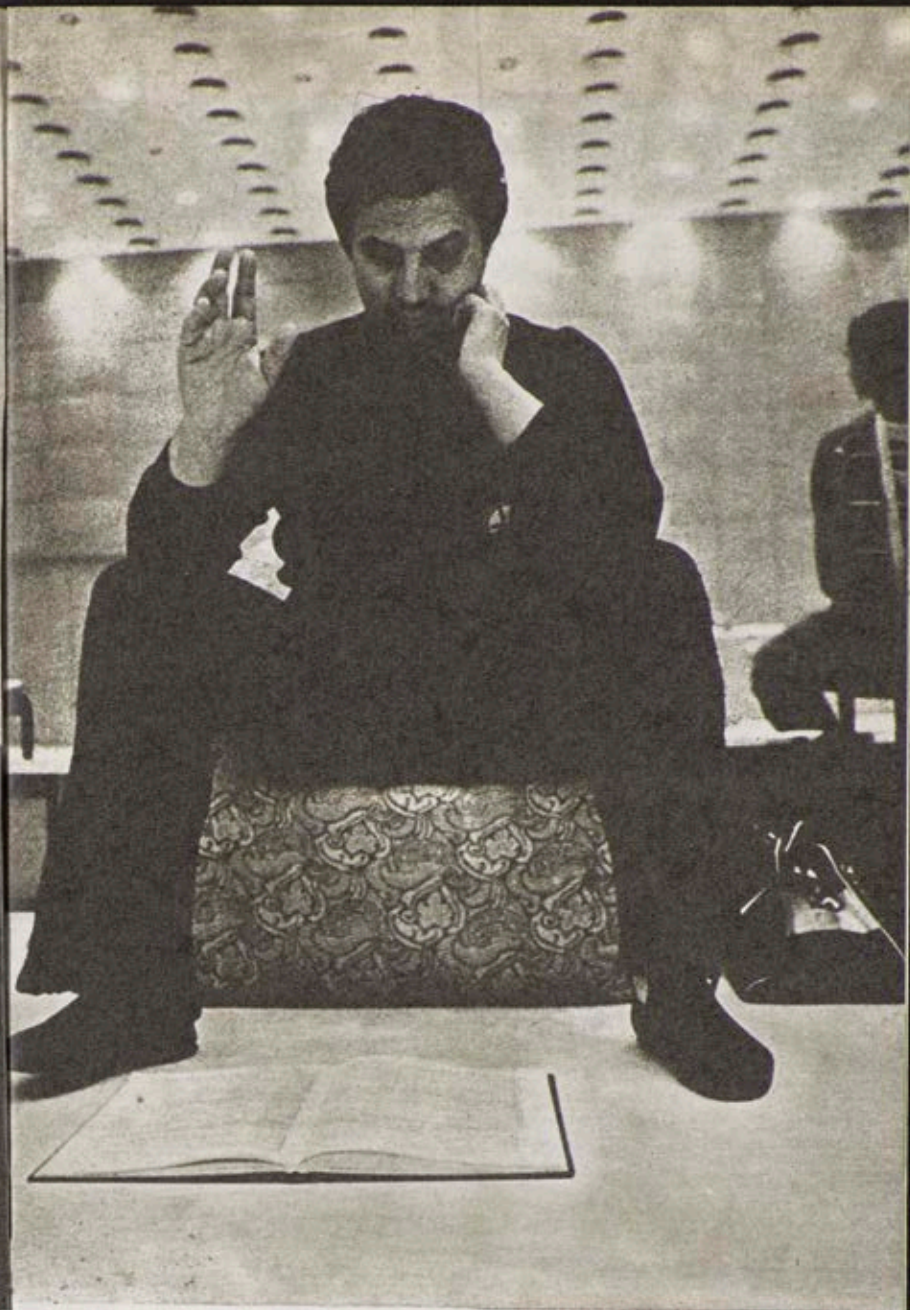
Za chwilę okaże się, czy tym razem mieliśmy dobrą intuicję...

Stanisław Pietras



ANTAL FODOR – choreograf.

Dyplom otrzymał w Węgierskim Państwowym Instytucie Baletu. Ukończył również studia teatralne w Akademii Sztuki Teatralnej i Filmowej będąc jednocześnie solistą baletu w Pecs. Od 1968 roku jest choreografem Węgierskiej Opery Państwowej, a jednocześnie pedagogiem w Akademii Sztuki Teatralnej i Filmowej.



Ważniejsze balety do utworów:

Jan Sebastian Bach – „Koncert skrzypcowy E-dur”

Sándor Szokolay – „Ofiara”

Iván Székely – „Sielanka”

Krzysztof Penderecki – „Polymorphia”, „Rossiana”

Jan Sebastian Bach, Gábor Presser – „Próba”

Gustav Mahler – „Treny dziecięce”



Antal Fodor podczas węgierskiej realizacji „Próby”





Antal Fodor podczas węgierskiej realizacji „Próby”



JAN SEBASTIAN BACH

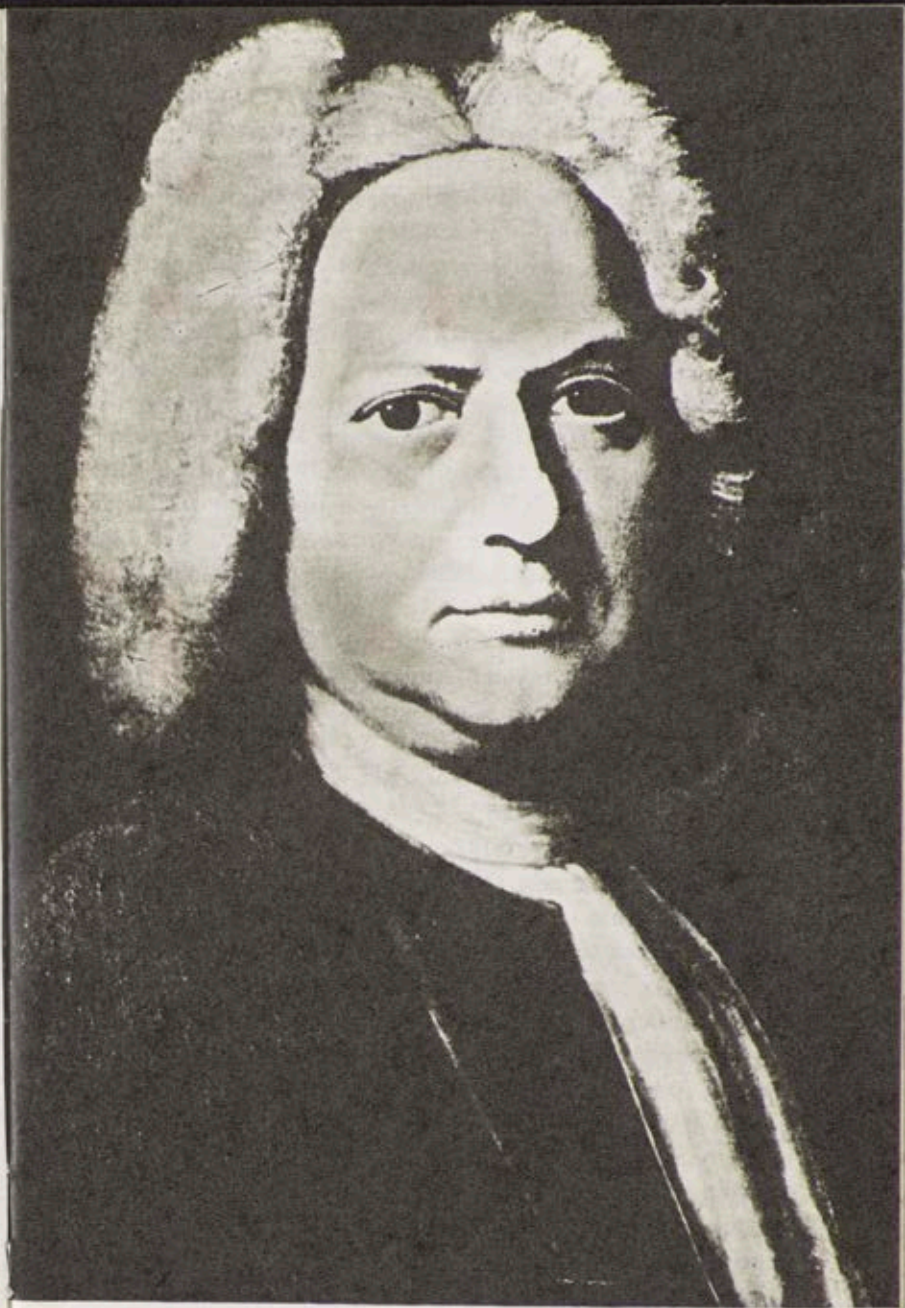
Największy geniusz muzyczny w historii przyszedł na świat z dala od głównych ośrodków kultury ówczesnej Europy. Urodził się w kraju ubogim, podzielonym – w rezultacie wojny trzydziestoletniej, która w pierwszej połowie XVII wieku wyniszczyła Niemcy – na szereg księstw i księstewek. Największy z Bachów pojawił się w okresie dla kultury niemieckiej krytycznym czy, jak kto woli, przejściowym. Przejściowym między dwiema epokami rozkwitu, między niemieckim Odrodzeniem, nad którym góruje potężna postać Lutra i duch odnowy religijnej, a niemieckim Oświeceniem, które dopiero miało nadejść w stuleciu następnym.

Gdy teraz zrobimy przegląd kultury niemieckiej od strony jej największych przedstawicieli i twórców, to Bach w rzędzie tych olbrzymów ducha pojawia się między z jednej strony Lutrem, a z drugiej – Kantem i Goethem. Pomiedzy Wielką Myślą Religijną, Wielką Filozofią (Metafizyką) i Wielką Literaturą była Wielka, największa na świecie, Muzyka...

Wielkość bezwzględna. Energia. Doskonałość. Pełnia. Oto jakby cztery zasadnicze atrybuty indywidualności twórczej Jana Sebastiana Bacha. Na tych fundamentalnych pojęciach budować można dopiero wszelką słowną interpretację tej muzyki. (...)

Energia tworzenia, moc twórcza – rozbudzona już we wczesnej młodości i trwająca do ostatnich dni życia – stanowi dynamicznie pojęte jądro, najistotniejszy ośrodek całej osobowości. Twórczość jest tutaj pierwszym, elementarnym nakazem (imperatywem). Bach żyje, aby tworzyć muzykę; oczywiście pojmując tę twórczość teleologicznie i teologicznie, jako „służbę”, w pierwszym rzędzie służbę Bogu, a potem ludziom. Lecz komponowanie muzyki jest tutaj właśnie pierwszą, najprawdziwszą i najważniejszą rzeczywistością. Najważniejszą zresztą przez swój teologiczny i metafizyczny cel; najważniejszą, bo przez tworzenie właśnie człowiek zwraca się ku swej największej i najgłębszej powinności – ku Bogu.

Cała reszta ziemskiej egzystencji to rzeczywistość wtórna. (...). Całe uwikłanie Bacha w sprawy codziennej egzystencji jest o tyle pozorne, że przemijające razem z jego ciałem. Przekazane nam tzw. fakty biograficzne to tylko martwe, schematyczne, oderwane ślady czasu



Jan Sebastian Bach (1685–1750)

przeszłego, które jedynie nasza fantazja i wyobraźnia potrafi natchnąć fikcyjnym życiem. Jedyną właściwie prawdziwą rzeczywistością jest duch genialnego kompozytora utrwalony w jego dziełach.

Początki i źródła twórczości Bacha tkwią – w sposób najbardziej dosłowny – w utworach, (głównie organo-

wych, religijnych) mistrzów z obszaru niemieckiego. Bach rozpoczyna komponowanie muzyki w stylu, w duchu i formie przejętej, odziedziczonej. Pierwsze więc partyty są to dzieła w stylu mistrzów czy według mistrzów. Poprzez gruntowną znajomość, poprzez wchłonięcie tego, co go w muzyce poprzedzało i otaczało, Bach wyzwala się od bezpośrednich wpływów i przetwarza, przetapia, transformuje wszystkie impulsy z zewnątrz na własny, osobisty styl wypowiedzi. I w pierwszym okresie dojrzałej twórczości miarą oryginalności języka Bacha będzie jego stosunek do chorału. Preludia z *Orgelbüchlein* na pewno w tym lub owym przypominają opracowania chorałowe XVII-wiecznych mistrzów – Pachelbela, Böhma, Buxtehudego – w istocie jednak jest w nich coś przed Bachem w tej dziedzinie niespotykanego. I to jest właśnie najistotniejsze: sekret „roboty nad chorałem” (*Choralbearbeitung*). Myśl polifoniczna i harmoniczna Bacha w tej chorałowej dziedzinie sublimuje się stale. To jest może właściwe słowo na określenie owej ewolucji u Bacha: s u b l i m a c j a myśli kompozytorskiej, osiąganie coraz większej giętkości (lapidarna fraza Słowackiego w *Beniowskim* – „Chodzi mi o to, aby język giętki powiedział wszystko, co pomyśli głowa” – bardzo celnie oddaje ten stan rzeczy!), kunsztowność; widzenie, słyszenie i rozumienie coraz więcej w dziedzinie, którą się uprawia; wznoszenie się coraz wyżej i ogarnianie coraz szerszego horyzontu; a równocześnie coraz większe uniezależnienie swego dzieła od aktualności – rosnący wciąż stopień „ahistoryczności” i „ponadczasowości”, odrywania się od „własnego” czasu. Na tym polega może przede wszystkim ewolucja Bacha: na nieustannym „naprzód” i „ponad” w dziedzinie tworzenia muzyki. Nie o rosnącą doskonałość tu chodzi, ale o wznoszący się stopień mądrości i wizyjności. Z tym że od pewnego momentu, być może właśnie od ukończenia *Mszy h-moll* (1739), a może dopiero od momentu ukończenia II tomu *Wohltemperiertes Klavier* (1744), nie sposób już iść „wyżej”, można tylko iść teraz jeszcze bardziej „w głąb”; nie sposób już bardziej wzbogacać, można tylko redukować i sublimować.



GÁBOR PRESSER – kompozytor.

Dyplom otrzymał w Wyższej Szkole Muzycznej im. Béli Bártoka. Został członkiem zespołu „Omega”, a następnie liderem „Locomotiv GT”.

Zasłynął jako twórca przebojów i muzyki filmowej, musicali i muzyki do przedstawień teatralnych. Znaczny sukces międzynarodowy osiągnął jego musical pt. „Wymyślone sprawozdanie o pewnym festiwalu muzyki pop”. Gra na fortepianie i innych instrumentach klawiszowych, a także śpiewa. Uważany jest za jednego z liderów węgierskiej muzyki rozrywkowej. Płyta z muzyką do przedstawienia „Próba” została wydana przez angielską firmę EMI.

Gábor Presser i jego „Electromantic”

Syntezytor przygotowuje samodzielne nagranie... To stwierdzenie na pierwszy rzut oka wydaje się poniekąd szokujące, zwłaszcza w połączeniu z nazwiskiem Pressera. Gábor Presser jest muzykiem, którego zawsze cechowała wielka uczuciowość. Na Węgrzech był jednym z tych, którzy najdłużej czuli awersję do moogów i trwali przy tradycyjnym (choć elektrycznym) fortepianie.

Teraz jednak prezentuje nam solową „elektroniczną” nowość – czy jest to tylko jednorazowa eksperymentalna „podróż”, czy może rezygnacja z dawnej konwencji?

Nagranie wymagało ponad pięciuset godzin. Skąd, na dłuższą metę, brałbym czas na taką muzykę? – mówi Presser. Prawdą jednak jest, iż od dawna zakłócał mi sen problem – w jaki sposób dałoby się wprzęgnąć te wszystkie urządzenia do służby muzyce. Z początku słuchałem podobnych nagrań zagranicznych raczej z niesmakiem; odnosiłem wrażenie, że muzycy stali się technicznie wyposażonymi robotami, przestudiowali możliwości syntezatorów i według nich usiłują tworzyć swoje kompozycje. W tym działaniu szli na znaczne ustępstwa, a rezultat, wprawdzie często efektowny, w moim przekonaniu, szkodził muzyce.

Przyznaję, że technika fascynuje, chociaż z trudem pojmuję, skąd się w niej biorą te wszystkie możliwości; akceptuję ją jako swego pomocnika wyłącznie wtedy, gdy jest zdolna do przekazywania uczuć. Moją nową płytę nazwałem więc „Electromantic”.

Finałowe nagranie albumu poprzedziło kilka wersji – muzyka baletowa, utwór symfoniczno-rockowy, rockowe oratorium – coś jakby konkurs syntezatorów. Która z nich jest tą właściwą?

Dla znalezienia odpowiedzi musimy cofnąć się w czasie. Podczas naszego tournée po Ameryce w 1974 roku miałem możliwość zapoznania się z całym szeregiem najnowocześniejszych typów syntezatorów. Ani jeden nie przypadł mi do gustu. Ale jeszcze mniej podobał mi się sposób, w jaki wówczas i jeszcze po latach na nich grano. Odnosiłem wrażenie, że dźwięki moogu – ta nowinka dla ludzkiego ucha – są przez muzyków nadużywane dla osiągnięcia tanich efektów. Później pojawiły się syntezatory

polifoniczne, a w ślad za tym w niedługim czasie uzyskano takie kombinacje dźwiękowe, których następstwem była całkowita „reforma” nastroju w muzyce rockowej. Był to początek doskonałego wykorzystania „nowego języka” przez kilku muzyków, a osiągnięte przez nich rezultaty wzbudziły moje zainteresowanie. Potem wytwórnia płytowa zwróciła się do mnie z prośbą o napisanie muzyki do elektronicznego nagrania. W tym samym czasie otrzymałem zamówienie od rozgłośni radiowej na symfoniczną suitę elektronową.

Natomiast Państwowa Opera prosiła o muzykę baletową.

Po wielu konsultacjach podjąłem decyzję: dla rozgłośni przygotuję nagranie syntezatorowe, którego pewne fragmenty posłużą później za akompaniament do baletu „Próba”. Przygotowałem dwie wersje. W przedstawieniu baletowym pozostawiłem pasaż, których w albumie „Electromantic” nie ma.

Aż dotąd wszystko jest jasne. Czyż jednak nie było ryzykiem porwać się na coś podobnego, skoro wiadomo, że najnowsze syntezatory, te konkurujące ze sobą cudowne „maszynki” są niewiarygodnie kosztowne i skomplikowane?

Owszem było. Tylko cud mógł mi pomóc. I ten cud pojawił się w osobie Andreása Szalaya. To właśnie on przygotował mi mikrokomputer Sinclair zdolny do zapamiętywania muzyki. O tym, że był to prawdziwy wyczyn racjonalizatorski świadczy obszerny artykuł omawiający wynalazek w angielskim piśmie „Practical Electronics”.

Na czym polega istota wynalazku? Otóż komputer potrafi zamienić napisane nuty na znaki, uszeregować je w pamięci, a potem w ustalonym momencie zasygnalizować syntezatorowi rozpoczęcie nagrania.

Obok tego Szalay skonstruował również sequencer, urządzenie służące do kierowania syntezatorami i do koordynacji pracy między komputerem, syntezatorami i innymi urządzeniami technicznymi. Sequencer przewyższa co najmniej pięciokrotnie wszystkie typy podobnych konstrukcji, z którymi dotąd się spotkałem. Następnie Szalay, przy współudziale Józsefa Lukácsa przerobił jednostkę pamięciową swego syntezatora, który teraz mógł przyswajać trzykrotnie większą liczbę znaków. Na szesnastu paskach bez przerwy przygotowywaliśmy schemat, często wymieniając gotowe już fragmenty po prostu dlatego, że pojawiały się lepsze.

Czy wobec tego „Electromantic” jest dziełem jednego człowieka?

Nie. W nagraniu brali również udział inni współtwórcy. Szczególnie ważną rolę mają do spełnienia instrumenty perkusyjne. Na miejscu zwykłego elektronicznego bębna odzywa się u nas żywy, prawdziwy bęben, którego dźwięki przechodzą przez syntezator.

Nie wolno zapomnieć o doniosłej roli Istvána Kissa, technika dźwięku. Bez utalentowanego mistrza dźwięku najlepszy nawet muzyk osiąga w studiu połowę sukcesu, a najlepsza muzyka jest połowiczną konstrukcją. Tę prawdę w pełni uświadomiliśmy sobie dopiero w chwili przystąpienia do pracy z zespołem Locomotiv GT w studio Mafilmu pod dyrekcją Györgya Kovácsa, który miał tak znakomite pomysły, że został uznany za członka LGT.

Czy „Electromantic” doczeka się żywej premiery na estradzie?

Gdybym posiadał dziewięć rąk, to chyba tak. Nie jest jednak wykluczone, że pewne fragmenty włączę do przyszłego programu koncertowego Locomotiv, o ile oczywiście współwykonawcy wyrażą na to zgodę.

Płyty album „Electromantic” ukazał się na Węgrzech w końcu lata, właśnie w chwili, gdy Gábor Presser przygotowywał się do realizacji nowych interesujących pomysłów. Ostatnio odwiedził Budapeszt Pete Wigfield, producent firmy EMI, w celu omówienia szczegółów dotyczących wydania w Wielkiej Brytanii nagrań zespołu Locomotiv GT. Po przesłuchaniu „Electromantic” okazał duże zainteresowanie również i dla tej solowej nowości Pressera.

*Rozmawiał
Péter Bálint
Z czeskiego tłum. L.J.*

„Próba” Antala Fodora w Edynburgu

Sądząc po wypełnionej po brzegi widowni ogromnego teatru Playhouse wydaje się, że na tegorocznym (wrzesień 1983 – przyp. red.) Festiwalu Edynburskim największy sukces kasowy i powszechny entuzjazm wśród publiczności osiągnął Węgierski Balet Państwowy.

Najnowsze dzieło Antala Fodora, balet na dużą skalę pt. „Próba” mógł się spodobać prawie każdemu – muzyka rockowa, Bach – lecz przede wszystkim fantastycznie utalentowany zespół.

Myślą przewodnią „Próby” (w tłumaczeniu na język angielski słowo to oznacza zarówno próbę w teatrze jak i usiłowanie, staranie) jest powtarzający się motyw prześladowania podkreślony przez przywołanie w spektaklu wydarzeń sprzed 2000 lat.

Fodorowi, mimo zastosowania w choreografii pewnych uproszczeń, udało się w przedstawieniu oddać zmienność i różnorodność nastrojów, od pełnej beztroskiej żywotności początkowej rozgrzewki zespołu, przez poważny i symboliczny nastrój scen Męki Pańskiej do złowrogości płynącej od Prześladowców.

Słabym elementem spektaklu jest męczące brzmienie muzyki rockowej płynącej ze wzmacniaczy, która towarzyszy „rzeczywistym” fragmentom przedstawienia. To uczucie zmęczenia wzmagą się, gdy doskonały śpiew chórkalny „Pasji” Bacha brzmi jak utwór z tego samego zapisu magnetofonowego.

Cordelia Oliver

*Fragment recenzji zamieszczonej
w „The Guardian” z 7 września 1983*

Z angielskiego tłumaczyła Zofia Waligóra

REALIZATORZY

ANTAL FODOR

Inscenizacja, choreografia, reżyseria

BLANKA FAJTH

Realizacja choreograficzna

ROBERT WEGENAST

Dekoracje

JUDIT SCHÄFFER

Kostiumy

Kierownik baletu – ANNA FRONCZEK

Asystent choreografa – Małgorzata Śladysz

Asystent scenografa – Jadwiga Misztur

Reżyseria światła – Imre Galántai

Stanisław Kowalczuk

Asystent techniczny – István Szolga

Pedagodzy baletu – Anatoli Karpuchin

Grażyna Popławska

Inspektorzy baletu – Edyta Dworczak

Jolanta Wichlińska

Zenon Woroniecki

Inspicjenci: Alicja Derkacz, Urszula Rybicka,
Andrzej Koperwas, Stanisław

Krawiec

OBSADA

Tancerz w roli
Jezusa

ARKADIUSZ GOŁYGOWSKI
KAROL URBAŃSKI

Tancerka w roli
Marii Magdaleny

ANNA KRZYŚKÓW
MALWINA POLESZAK
EDYTA WASŁOWSKA

Tancerz w roli
Judasza

PIOTR CHOJNACKI
SŁAWOMIR WOŹNIAK

Przywódcą
prześladowców

CZESŁAW BILSKI
TOMASZ JAGODZIŃSKI

Zabójca

JAROSŁAW BIERNACKI
HENRYK OLSZEWSKI

Apostoł

TOMASZ DEMBCZYŃSKI
TADEUSZ KOPEĆ

SOLIŚCI · KORYFEJE · ZESPÓŁ BALETOWY

(muzyka z taśmy)

Przerwa – 20 minut

W przedstawieniu „PRÓBA”
wykorzystano następujące utwory:

„**Electromantic**” **Gábora Pressera** – nagranie muzyki dokonano w Studio Węgierskiego Radia przy współpracy Wytwórni „Hungaroton” Record CO.

Fragmenty „**Mszy h-moll**” **Jana Sebastiana Bacha** w wykonaniu New Philharmonic Orchestra i Chóru Radia BBC pod dyрекcją Otto Klemperera. Soliści: Agnes Giebel – sopran, Jeanette Baker – sopran, Nicolai Gedda – tenor, Hermann Prey – baryton, Franz Crass – bas. (Nagranie Wytwórni EMI).

Powstanie *Mszy h-moll*, tego w najwyższym stopniu wzniosłego dzieła, wiąże się osobliwie z nader „ziemskim” celem: Bach, pragnąc jakoś umocnić swoją pozycję i autorytet w mieście Lipsku – co wobec częstych konfliktów z władzami wydawało się wręcz konieczne – ubiegał się o tytuł nadwornego kompozytora kapeli drezdeńskiej księcia elektora saskiego Augusta (również niesławnej pamięci króla Polski).

W roku 1733 ofiarowuje Bach Augustowi (nb. katolikowi) dwie pierwsze części – *Kyrie* i *Gloria* – późniejszej *Wielkiej Mszy h-moll*.

Gdy słuchamy dziś *Mszy h-moll*, sprawia na nas wrażenie dzieła o przedziwnej jednolitości, wręcz monolityczności. Tym bardziej nas ta monolityczność zdumiewa, gdy uświadomimy sobie, że to, co znamy dzisiaj pod nazwą *Wielkiej Mszy*, w istocie składa się z czterech kompozycji powstałych w różnym czasie (i w tej rozległości czasowej jest jakaś analogia do budowy wielkich katedr średniowiecza!).

I tak, główny zrąb dzieła – *Kyrie* i *Gloria* – powstał, jak już powiedzieliśmy, w roku 1733. Najwcześniejszy jednakże, bo skomponowany w roku 1732, jest *Symbol Nicejski*, czyli *Credo*. Kulminacja całej *Mszy*, *Sanctus* – rzecz w historii muzyki właściwie jedyna, niepowtarzalna, jeżeli chodzi o wyraz potęgi, wielkości, dostojności i majestatu – powstał w roku 1736. W latach 1738–1739 wreszcie skomponował (czy też dokończył) Bach części od *Osanna in excelsis* do finałowego *Dona nobis pacem* oraz połączył rękopisy wszystkich części.

Bohdan Pocij
Fragm. z albumu „Bach”
PWM, Kraków 1973

Partia Jana z „*Pasji według świętego Jana*” **Jana Sebastiana Bacha** w wykonaniu Ferenc Liszt Chamber Orchestra z udziałem tenora Józsefa Réti pod dyrekcją Györgya Lehela. (Nagranie Wytwórni „Hungaroton”).

Pasja – owa forma wiekowa, bo wywodząca się ze średniowiecznych misterii o Męce Pańskiej, rozgrywanych w kościołach lub na placach przykatedralnych, forma teatru religijnego właściwie powszechna, do dziś związana ściśle z obyczajami wielkotygodniowymi ludu różnych środowisk chrześcijańskich – była w epoce Bacha, w epoce późnego baroku, na terenie Niemiec bardzo popularna i chętnie przez kompozytorów uprawiana. Pośrednich wzorów dostarczał tu wielki kompozytor muzyki religijnej ubiegłego stulecia, Heinrich Schütz. Jego pasje to obiektywne, powściągliwe, lecz pełne wewnętrznej żarliwości i pobożności relacje o Męce Chrystusa. Bezpośrednimi poprzednikami Bacha, już w pasji o nowej formie (w odróżnieniu od „starej”, XVIII-wiecznej), są: Keiser (1712), Haendel (1717), Telemann (1716), Mattheson (1718) – wszyscy opierający się na tym samym tekście pasyjnym, ułożonym przez sławnego wówczas twórcę nowego, dramatycznego układu-schematu pasji, Bartholda Heinricha Brockesa. Kompozytorzy ci dostarczyli tu Bachowi pewnych architektonicznych wzorów budowy i układu. Dorobek Bacha w zakresie pasji jest, czysto ilościowo rzecz biorąc, ra-

czej skromny. (...) Lecz jego dwie zachowane w całości pasje przewyższają nieskończenie wszystko, co w tej dziedzinie w XVIII wieku skomponowano.

Pasja według św. Jana powstała w latach 1722–23. Jej prawykonanie odbyło się w lipskim kościele Św. Tomasza w Wielki Piątek 1723 roku. Jednakże owa pierwsza wersja dzieła znacznie odbiegała od tej, jaką mamy dziś utrwaloną w partyturze zbiorowego wydania dzieł Bacha i jakiej słuchamy na koncertach; rozpoczynał dzieło chór chorałowy *O Mensch, bewein dein Sünde gross* (przeniesiony później – jako finał I części – do *Pasji według św. Mateusza*), a kończył chorał *Christe, du Lamm Gottes* z kantaty 23.

Wykonanie nowej, ostatecznej wersji *Pasji* odbyło się dopiero w roku 1727.

Pasja opiera się na tekście z czwartej Ewangelii (recytatyw ewangelisty, chóry dramatyczne), na tekstach chorałów protestanckich, oraz (arie) na fragmentach libretta Brockesa, mocno zresztą nieraz przez Bacha poprzerabianych.

Bohdan Pocięj
Fragm. z albumu „Bach”
PWM, Kraków 1973

Tocciata i fuga d-moll Jana Sebastiana Bacha w wykonaniu Harry'ego Grodberga. (Nagranie Wytwórni „Melodia”)

Całej twórczości Bacha przyświeca idea dbałości o materię dźwiękową, o dobre brzmienie samodzielnie snujących się głosów i zmienianie brzmienia w przebiegu czasowym.

Fuga – owa ścisła, „zracjonalizowana” forma – znalazła w Bachu najwybitniejszego przedstawiciela; potwierdza ją to jego fugi wokalne (z kantat, *Mszy h-moll*), fugi organowe i klawesynowe, a zwłaszcza 2 tomy *Das Wohltemperierte Klavier*. Kompozytor celował w formowaniu kształtu tematu, nadając mu wyrazisty, znamieny rysunek interwałowy; z równą inwencją – zachowując płynność linii melodycznej – tworzył kontrapunkty.

swoiste modele o jednorodnej rytmice; to połączenie fantazji artystycznej z rygorystycznym przestrzeganiem zasad kontrapunktu stanowi o niepowtarzalności jego sztuki polifonicznej. Pomiędzy preludiami i fugami zachodzi powiązanie tonalne, często także motywiczne, ale istotę tego zestawienia stanowi koncepcja połączenia improwizacyjnej formy wirtuozowskiej ze zdyscyplinowaną formą ścisłą; na podobnych zasadach łączone są z fugami toccaty i fantazje organowe oraz klawesynowe.

Encyklopedia Muzyczna, PWM Kraków 1979
Część biograficzna pod redakcją
El. Dziębowskiej



Upadek pod krzyżem. Akwajorta J. Callota

Nie zdajemy sobie sprawy z tego, że codziennie ukrzyżowujemy jakiegoś Zbawcę. Każdy z tych wybranych pragnie coś uczynić dla innych, jest zdolny poświęcić siebie dla nas.

Co dzień przechodzimy obok nich z obojętnym wyrazem twarzy, gdyż nie umiemy zrozumieć ich pragnienia ulepszenia świata, albo bezkrytycznie ich gloryfikujemy. Nie wierzymy, że potrafią żyć wśród ludzi, chociaż są tymi, którzy naszemu życiu nadają inny kierunek. Ulegamy każdemu, kto umie kroczyć własną drogą, bez względu na to, czy jest on prześladowcą, czy prześladowanym.

Dzień w dzień mass media przekazują wiadomości z całego świata o tym, jak jedni podporządkowują sobie drugich.



Czulem, że muszę wystawić balet, który byłby pieśnią żalobną ku czci wszystkich niesprawiedliwie prześladowanych.

Zadaniem mojego rock-baletu jest wzbudzenie miłości i wrażliwości. Chciałem stworzyć coś nowego w ramach istniejącego gatunku; dać możliwość oczyszczającego przeżycia nie tylko widzom i miłośnikom baletu.

Chciałem przemówić po prostu do ludzi poprzez teatr tańca, gdzie każdy ruch ma swoje znaczenie; zmieścić w przedstawieniu wszystko, co jest historią naszego czasu – przestępstwa powszedniego dnia, morderstwa, seks i brak uczuć.

Antal Fodor



Márta Metzger – Maria Magdalena, Imre Dózsa – Jezus

*Márta Metzger – Maria Magdalena, Gábor Keveházi – Judasz,
Imre Dózsa – Jezus*



Zwierzenia węgierskich odtwórców głównych ról

Ildikó Pongor – Maria Magdalena

Opowieść rozgrywająca się w dwóch płaszczyznach stanowi prawdziwe wyzwanie. Równoległe do wydarzeń biblijnych musimy interpretować rzeczywistość poprzez wielorakie zmiany w czasie i przestrzeni. Choreograf wymyślił świat gestów, ruchu, z którym częściowo nadal się zapoznajemy. Elementy choreografii i posłanie, które mamy przekazać, stanowią dla nas pewną nowość. Taniec, właściwie taniec dramatyczny zyskał tu na ważkości. Możemy posługiwać się bardzo prostymi środkami wyrazu, jedynie aby móc interpretować stosunki między ludźmi w zmieniających się po sobie i powiązanych z sobą odślonach, np. stosunek Marii Magdaleny do Jezusa, do Judasza, do przywódcy Prześladowców, tzn. do odpowiadających im postaci dziś. Postać Marii Magdaleny jest dominującą postacią catharsis baletu. Chce ocalić człowieka prześladowanego nawet za cenę własnego honoru. Poświęca siebie samą, lecz jej ofiara jest bezużyteczna. Jej śmierć każe nam zastanowić się nad naszym postępowaniem – jesteśmy wszak odpowiedzialni za to, co robimy.

Imre Dózsa – Jezus

Jezus to sama niewinność, człowiek gotów poświęcić siebie dla innych. Ta postać nie rozpada się na dwie osobowości z dwóch różnych epok, gdyż to, co zaczęło się w sztuce pasyjnej, jest kontynuowane w życiu. Rola tancerza interpretującego Jezusa to jak szklanka czystej wody. Promieniuje z niego niewinność zarówno w sali prób, jak i w scenach Męki Pańskiej. Jest symbolem próżnej ludzkiej ofiary.

Antal Fodor sformułował swoje credo artystyczne w jednym z wcześniejszych baletów pt. „Ósma sielanka” – będącym apelem do człowieka: obudzić się z obojętności, pomóc ludziom odnaleźć się wzajemnie, tak by nikogo nie prześladowano, by dobro zapanowało nad złem. Te idee zostały rozwinięte w dramacie baletowym, który nie tylko został oparty na dwóch różnych stylach muzycznych, lecz także posiada dwa różne słowniki choreograficzne. Część współczesna oczywiście zakłada z góry znajomość techniki baletu współczesnego, z którego wyrosła i zakwitła ogromną różnorodnością.

Gábor Keveházi – Judasz

Fodor – choreograf stawia przed tancerzami wyszukane zadania wykonawcze wymagające doskonałej techniki tańca. Złożoność, która występuje w tym spektaklu, będzie prawdopodobnie decydować o sztuce tańca w przyszłości. Aby zinterpretować Judasza, próbowałem spojrzeć na niego z kilku punktów widzenia, chciałem bowiem przekonać się, czy jest on człowiekiem nikczemnym, czy po prostu słabym, na którego w odpowiednim momencie można łatwo wpłynąć, np. przekupując go.

Często w życiu zdarza się, że chcąc nie chcąc, kogoś krzywdzimy – być może nadużywamy zaufania przyjaciela w imię własnej kariery, lub z innego powodu. Czuję, że Judasz nie jest bardziej nikczemny, niżli większość jemu współczesnych, lecz po prostu popełnił poważniejszy błąd niż inni.

W każdym razie postać Judasza jest bardziej złożona w dramacie baletowym niż w historii Męki Pańskiej. Wypływa to z wieloznaczności libretta.

Zanotował Györgyi Máтай

(w:) Hungarian Dance News, nr 5-6, 1982
Z angielskiego tłum. Zofia Waligóra



Imre Dózsa – Jezus

„PRÓBA” – Wariacje na dobrze znany temat

Premiera baletu rockowego „Próba” Antala Fodora odbyła się pod koniec sezonu 1982/83 w Teatrze Erkela w Budapeszcie. Zapowiedzi i sprawozdania z przedstawienia w prasie, radio i telewizji wzbudziły zainteresowanie zarówno publiczności, jak i profesjonalistów – szczególnie zaś zestawienie w spektaklu muzyki Bacha ze współczesną muzyką rockową Pressera.

Owe dwa zupełnie odmienne style muzyczne wyznaczają dwie płaszczyzny, na których rozgrywa się akcja. Choreograf zaczerpnął pomysł „teatru w teatrze” i pomysł aktorów przeżywających swe role na żywo, z powieści Nikosa Kazantzakisa „Ten, który musi umrzeć”. Jednakże w baletcie została odwrócona kolejność: obsada Pasji jest zdeterminowana przez postacie przywołane z rzeczywistości. Na tło baletu Fodora składają się: sala prób zespołu baletowego, życie zespołu i próba przedstawienia Męki Pańskiej poszerzona o motywy miłości i zazdrości. Obok dualizmu muzycznego także dekoracje, kostiumy i charakteryzacja wykonawców podkreślają dwutorowość akcji.



Imre Dózsa – Jezus

LIBRETTO

Balet zaczyna się od zwyczajnej rozgrzewki. Do sali prób wchodzi tancerze, wśród których znajdują się odtwórcy ról Marii Magdaleny i Judasza. Wesóło pozdrawiają się i w beztroskim nastroju zaczynają ćwiczyć. Ich trening przerywa wejście grupy ludzi w zwykłych codziennych ubiorach. Widząc zdziwienie na twarzach tancerzy, przybysze uchylają płaszczy, spod których widać pobite i skrwawione ciała – odwieczny symbol prześladowanych. Nikt nie wie, kto ich ściga i w jaki sposób zabłądzili do teatru. Wśród tancerzy wywołują mieszane uczucia. Jedni okazują przybyszom jawną niechęć, drudzy współczucie.

Gdy Prześladowani proszą o udzielenie im schronienia, zespół rozpada się na dwa obozy. Jedni, prowadzeni przez tancerza, który będzie grał rolę Judasza, buntują się przeciw intruzom i usiłują ich wypędzić, lecz pozostali tancerze opowiadają się po stronie Prześladowanych.

Pogodny nastrój, który poprzednio panował w zespole, pryska. Tancerka uosabiająca Marię Magdalenę, staje po stronie tych, którzy są skłonni pomóc Prześladowanym, lecz jej usiłowania, by wszystkich pogodzić, zostają wrogo odrzucone.



Scena zbiorowa

W tym właśnie momencie rozpoczyna się próba przedstawienia Męki Pańskiej.

Role zostają przydzielone przez inspicjenta; tancerz, który chce wypędzić przybyłych, gra Judasza; Marią Magdaleną jest tancerka, która pragnie udzielić im schronienia, zaś rolę Jezusa przyjmuje jeden spośród Prześladowanych.

Historię Męki Pańskiej rozpoczyna hymn dziękczynienia (do muzyki Bacha) i uroczyste wejście Jezusa do Jerozolimy.

Po solowym występie tancerza odtwarzającego postać Jezusa, akcja powraca na pierwszą płaszczyznę. Odtwórcy: Jezusa i Marii Magdaleny zakochują się w sobie. Na salę wchodzi Judasz. Jemu również spodobała się Maria Magdalena. Widząc w Jezusie rywala, usiłuje pozbyć się go.

Następną sceną Męki Pańskiej jest scena zdrady – Judasz postanawia wydać Mistrza w ręce kapłanów.

Tymczasem Jezus uzdrowia chorych. Grupa ludzi w łachmanach machając rozpaczliwie rękami, wśród mgły zalegającej scenę czołga się do Jezusa w nadziei uzdrowienia. W istocie, dotykając Jezusa pozbywają się łachmanów, które symbolizują ich ułomności.

Grupa Prześladowców napada na Jezusa, którego Judasz wskazał im pocałunkiem. Maria Magdalena, aby ocalić Jezusa, usiłuje zwrócić na siebie uwagę dowódcy Prześladowców uwdzieliłskim tańcem. Kobieta walczy z własną awersją do katów, którzy stają się coraz bardziej natarczywi. W końcu poświęca siebie. Gdy zostaje sama, ogarnia ją rozpacz i poczucie

bezsilności. Lecz na tym jej cierpienia nie kończą się – powrócił jeden z Prześladowców.

Opór dziewczyny doprowadza do walki, w czasie której mężczyzna zabija ją.

Część druga znów zaczyna się w sali prób. Judasz dostrzega ciało martwej kobiety. W wielkim bólu usiłuje przywrócić ją do życia, lecz gdy zdaje sobie sprawę, że ona naprawdę nie żyje, oskarża o jej śmierć Jezusa. Tymczasem na salę wracają Prześladowcy. Między nimi a tancerzami wywiązuje się gwałtowna bijatyka.

Dalszy ciąg Pasji; pojmanie Jezusa, dźwiganie krzyża, torturowanie i ukrzyżowanie odbywają się na umieszczonej z tyłu sceny platformie, jak gdyby w jakimś zwolnionym filmie, podczas gdy proscenium wypełniają żałobnice.

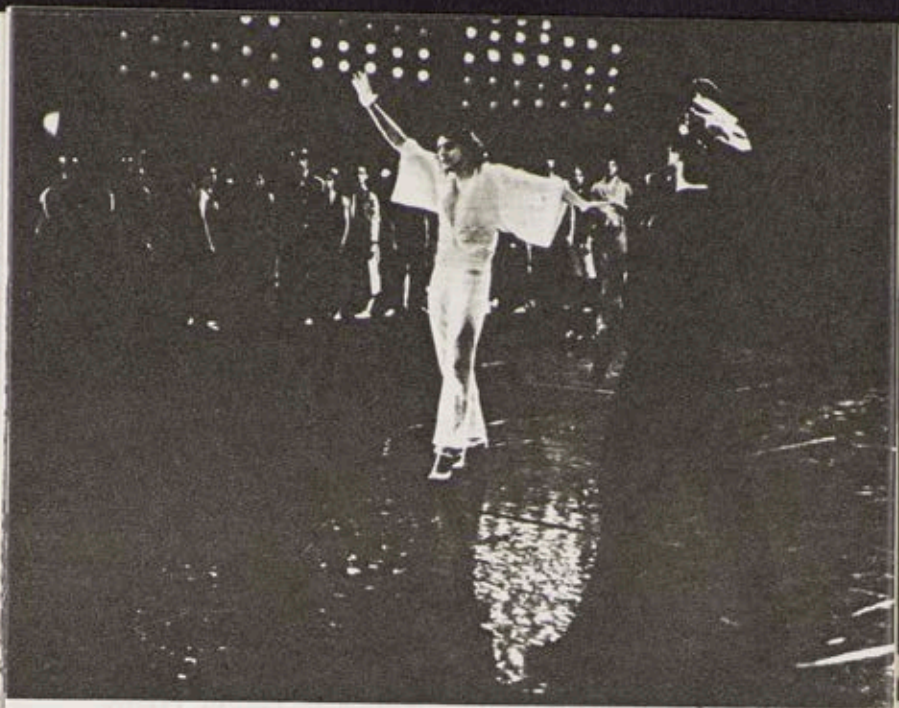
Po ukrzyżowaniu, przedstawionym w konwencji musicalu amerykańskiego, tancerze pod wodzą Judasza, szydzą z Ukrzyżowanego, który w końcu zostaje zabity serią strzałów z karabinów maszynowych skierowanych w tłum. Jezus spada martwy z krzyża. Towarzysze wynoszą jego ciało.

Scenę zalega ciemność, wkrótce pojawia się światło. Przybywają tancerze. Wszystko zaczyna się od początku...

Z angielskiego tłum. Zofia Waligóra

Imre Dózsa – Jezus



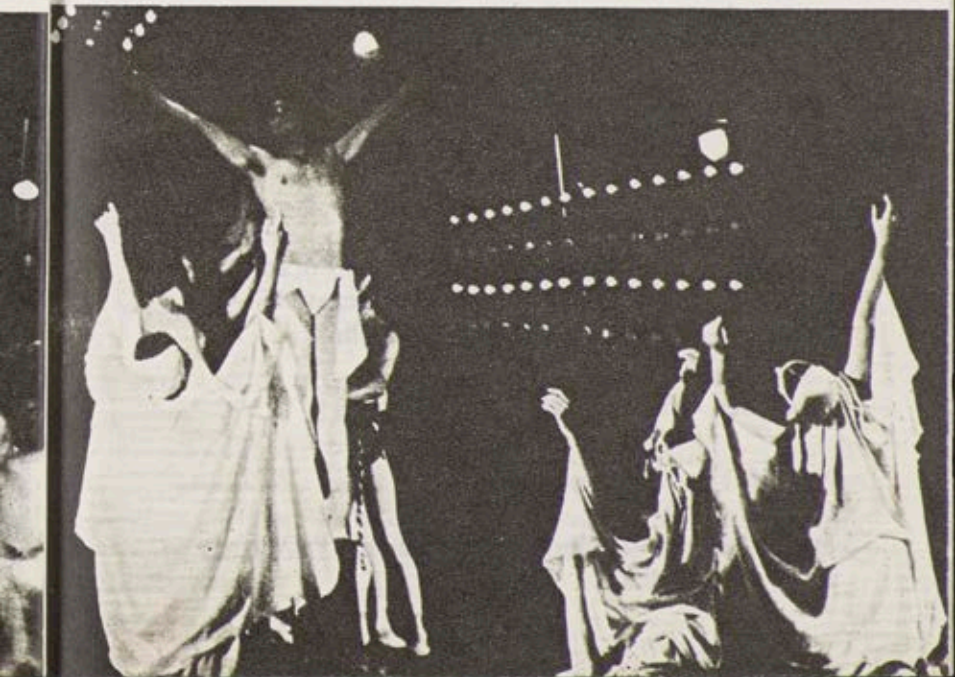


Imre Dózsa – Jezus





Imre Dózsa – Jezus, Gábor Keveházi – Judasz



SEZON 1983/84

**Prapremiera polska
25 lutego 1984**

W programie wykorzystano zdjęcia z prób i przedstawienia premierowego w Erkel Színház w Budapeszcie.

Fot. Béla Mezey.

Program zrealizowano w oparciu o materiały otrzymane z Interkoncertu w Budapeszcie.

Redakcja programu – Ewa Juszyńska-Poradecka
Redakcja techniczna – Leszek Sochaczewski
Reprodukcje zdjęć – Chwalisław Zieliński

Wydawca – Teatr Wielki w Łodzi

Nakład IV – 10000 egz.

Cena zł 2000,-

Druk: Łódzkie Zakłady Graficzne, ul. PKWN 18
Zam. 381/1104/90

TEATR WIELKI W ŁODZI
Plac Dąbrowskiego, 90-249 Łódź
Telex 884500 TWLPL

Kasy Teatru czynne codziennie w godz. 12.00-19.00
tel. 33-77-77, 33-99-60

Przedprzedaż biletów odbywa się codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt na 15 dni naprzód. Bilety można rezerwować telefonicznie. Zamówienia zbiorowe przyjmuje Biuro Obsługi Widzów, tel. 33-31-86, 33-99-60 w. 122.

