FRANK WEDEKIND

PUSZKA PANDORY

TEATR STUDIO GALERIA

Powtarzanie, że Wedekind „szybko się zestarzał" stało się już przeraźliwie nudne. Wystarczy jednak duchowy bodziec... by pył został zdmuchnięty, i żeby z „grobu", który wcale nie jest „grobem", wybuchł płomień.

Frank Wedekind był, jak mało kto, pełnym sprzeczności geniuszem.

(WILLY HAAS)

dyrektor
kierownik artystyczny
JÓZEF SZAJNA

z-ca dyrektora
STANISŁAW GĘSICKI

kierownik literacki
ANDRZEJ WYDRZYŃSKI

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

GALERIA STUDIO

czynna codziennie prócz poniedziałków

w godz. 12 — 16
w niedziele w godz. 14 — 17,30
oraz przed każdym spektaklem
i w czasie przerwy

FRANK WEDEKIND (rysował Brnuo Paul).

FRANK WEDEKIND DAWNIEJ I DZIŚ

DO SZERSZEJ PUBLICZNOŚCI dotarł Frank Wedekind najpierw jako pisarz otoczony aurą skandalu. Jego sztuka w sprawie oświaty seksualnej i reformy wychowania młodzieży PRZEBUDZENIE SIĘ WIOSNY, którą ogłosił w r. 1891, musiała czekać na wystawienie do r. 1906. Sztuka o Lulu ukończona w r. 1895 została ze względów cenzuralnych podzielona na dwie części: premiera pierwszej z nich (DEMON ZIEMI) w r. 1898 wprowadziła autora na sceny niemieckie, ale część druga, (PUSZKA PANDORY), czekała na druk w czasopiśmie do r. 1902,

a wydanie książkowe skonfiskowano. Rzecz grano tylko na zamkniętych przedstawieniach i szersza publiczność obejrzała ją dopiero po r. 1911, kiedy już pozycja autora była mocno ugruntowana, a sława jego stała u szczytu.

Tymczasem jednak czekała Wedekinda jeszcze trudna droga. Pozbawiony środków do życia po wyczerpaniu w Paryżu i Londynie ojcowskiego spadku, związał się z nowym monachijskim tygodnikiem satyrycznym „Simplizissimus". Za ogłoszony tam wiersz wykpiwający podróż Wilhelma II, do Ziemi Świętej zostaje oskarżony o obrazę majestatu i tuż po prapremierze DEMONA ZIEMI musi uciekać do Szwajcarii. Chcąc dalej działać w Niemczech wraca jednak, by odsiedzieć rok w twierdzy Königstein (1899—1900). Po wyjściu z więzienia jest znów w trudnej sytuacji materialnej i przez dwa lata występuje w kabarecie satyryczno-literackim pod nazwą „Jedenastu katów" w Monachium; produkował się tam z gitarą we własnym repertuarze poetyckim. Wreszcie, sława dramaturga datująca się od premier berlińskich wylansowanych przez Maxa Reinhardta pozwoliła mu poświęcić się wyłącznie pisarstwu i od czasu do czasu także aktorstwu we własnych sztukach (już w prapremierowym przedstawieniu DEMONA ZIEMI grał Doktora Schöna, a w zamkniętym przedstawieniu PUSZKI PANDORY w Wiedniu — Kubę Rozpruwacza). Uroczyście obchodzona pięćdziesiąta rocznica urodzin w 1914 r. zastała Wedekinda jako jednego z najczęściej grywanych dramaturgów w Niemczech, a po śmierci (1918) jego popularność utrzymała się w latach dwudziestych na fali buntu ekspresjonistów.

Ten okres powodzenia dzieł Wedekinda zamyka głośny film Georga Wilhelma Pabsta PUSZKA PANDORY z r. 1928, oraz powstała niedługo potem opera Albana Berga LULU, której premiera odbyła się zresztą dopiero w r. 1937 w Zürichu. Już w latach trzydziestych odszedł jednak Wedekind do przeszłości jako „klasyk moderny"; powrót zainteresowania przyniosły dopiero lata sześćdziesiąte w RFN, a potem w NRD. W r. 1969 ukazał się tu obszerny trzytomowy wybór dzieł pisarza, zaś w r. 1975 jego wyczerpująca monografia pióra Hansa-Jochena Irmera. W r. 1974 wydarzeniem dyskutowanym w całej NRD stało się wystawienie PRZEBUDZENIA SIĘ WIOSNY przez Berliner Ensemble w reżyserii B. K. Tragelehna i Einara Schleefa; role młodych grali w sztuce uczniowie i uczennice szkół berlińskich. Z pośród zagranicznych inscenizacji Wedekinda wyróżniło się w sezonie 1971—72 przedstawienie obu sztuk o Lulu (w skrócie dokonanym przez córkę autora) w Piccolo Teatro di Milano, wyreżyserowane przez Patrice Chéreau.

Poza wymienionymi trzema sztukami pozycja i wziętość Wedekinda opiera się głównie na następujących utworach: DER KAMMERSÄNGER (jednoaktówka, 1899), DER MARQUIS VON KEITH (najlepsza bodaj pozycja w całym dorobku autora, 1900) KÖNIG NICOLO (1902), HIDALLA, ODER SEIN UND HABEN (późniejszy tytuł: KARL HETMANN, DER ZWERGRIESE, 1904), TOD UND TEUFEL (lub: TOTENTANZ, 1905), SCHLOSS WETTERSTEIN (1910) i FRANZISKA, (jedno z nielicznych w literaturze światowej opracowań tematu Fausta z kobietą jako główną postacią, 1912). Z pośród reformatorskich traktatów obyczajowych Wedekinda najcharakterystyczniejszy został napisany w twierdzy Königstein; ma on tytuł zaczerpnięty z HIAWATHY Longfellowa — MINE-HAHA (ŚMIEJĄCA SIĘ WODA), a bohaterka nosi Osjanowskie imię Hidalla. Do tego to właśnie traktatu nawiązuje tytułowy bohater sztuki KARL HETMANN, przedstawiony jako jego autor.

W POLSCE RECEPCJA WEDEKINDA wiedzie od krakowskiej prapremiery DEMONA ZIEMI w r. 1904 (przekład Jadwigi Beaupré, w roli Lulu — Jadwiga Mrozowska-Toeplitz), poprzez dwa wydane drukiem tłumaczenia PRZEBUDZENIA SIĘ WIOSNY (anonimowe z r. 1907, oraz Zofii Wójcickiej-Chmielewskiej u Zuckerkandla, bez daty), aż do warszawskiej inscenizacji tej sztuki w r. 1933 przez Edmunda Wiercińskiego. Recepcja obejmuje też, między innymi, ŚPIEWAKA KAMERALNEGO oraz HIDALLĘ (KARLA HETMANNA), granego w r. 1924 w Krakowie w przekładzie Tadeusza Świątka i reżyserii Feliksa Krassowskiego. Pierwszym symptomem powracającego zainteresowania Wedekindem była inscenizacja DEMONA ZIEMI, w Opolu w r. 1964 w przekładzie Stefana Heinego i reżyserii Stanisława Wieszczyckiego. Operę Albana Berga pokazał publiczności warszawskiej na gościnnych występach w r. 1971 zespół Deutsche Oper am Rhein z Düsseldorfu, zaś na podstawie scenariusza pantomimy Wedekinda DIE KAISERIN VON NEUFUNDLAND stworzył w r. 1972 Henryk Tomaszewski swą pantomimę MENAŻERIA CESARZOWEJ FILISSY (pierwowzór wyszedł w r. 1897, prapremiera odbyła się u „Jedenastu katów" w r. 1902, a potem rzecz kilkakrotnie wystawiano z powodzeniem na różnych scenach niemieckich). Wcale obfita, sądząc z wybranych próbek, bibliografia polskich przekładów oraz inscenizacji sztuk Wedekinda nie jest dotąd opracowana.

POWRÓT WEDEKINDA NA SCENĘ w naszych czasach ma powody znacznie głębsze, niż dawne boje i skandale, i znacznie donioślejsze, niż śmiałe zresztą poglądy autora na poszczególne zagadnienia. Przede wszystkim, po blisko sześćdziesięciu latach od jego śmierci, dostrzeżono w nim na równi z Augustem Strindbergiem najważniejszego prekursora dramaturgii XX. wieku. Już przy swym pierwszym wystąpieniu na arenie literackiej Berlina w r. 1895 wypowiedział się on gwałtownie przeciw realistycznej technice społecznych sztuk Ibsena i przeciw naturalistom z pod znaku młodego Gerharta Hauptmanna, demonstrując w swych pierwszych utworach (PRZEBUDZENIE SIĘ WIOSNY, DEMON ZIEMI, PUSZKA PANDORY) dramaturgię nową i oryginalną.

Rozpocznijmy na przykładzie traktowanych łącznie obu sztuk o Lulu od sprawy akcji. Pierwotna jednoczęściowa wersja to taki sam dramat „stacji na drodze życia", jak późniejsza o kilka lat trylogia Strindberga DO DAMASZKU. Cały bieg wydarzeń zostaje podporządkowany przedstawianiu problemów bohaterów — akcja wyrasta z postaci, a nie postacie z akcji i nie trzeba się tu dać zwieść wrażeniu z każdej z dwóch części wziętej z osobna, gdyż autor dzieląc sztukę dopisał akty i sceny z wyjaśnieniem epizodów w sposób logiczny i prawdopodobny zaciemniając w ten sposób czystość pierwotnej konstrukcji. Aby otrzymać jej obraz, a jednocześnie lepiej zrozumieć PUSZKĘ PANDORY, warto przypomnieć przebieg akcji w DEMONIE ZIEMI.

Lulu spotykamy najpierw jako żonę starego i bogatego radcy sanitarnego Golla, którego zdradza z malarzem Schwarzem pozując mu do portretu. Goll zastaje parę in flagranti i zaraz umiera z wrażenia na serce. W drugiej „stacji" Lulu jest już żoną Schwarza; odkrycie jej bogatej przeszłości i promiskuitycznej teraźniejszości doprowadza zakochanego męża do poderżnięcia sobie gardła. „Stacja" trzecia to zmuszenie przez Lulu do małżeństwa cynicznego właściciela dziennika Doktora Schöna, który przez długi czas korzystał z jej wdzięków, a w końcu, zakochawszy się, padł jej kolejną ślubną ofiarą. Nie mogąc znosić ciągłych zdrad z byle kim, pragnie on zmusić Lulu do samobójstwa, ale w szamotaninie zostaje przez nią w końcu zastrzelony. Jego miejsce u boku bohaterki zajmie jego syn, literat Alwa.

Tak wyglądają kolejne „stacje" triumfów Lulu w DEMONIE ZIEMI.

W PUSZCE PANDORY widzimy w akcie II. i III. jej drogę w dół; nawet liczba klientów bohaterki w ostatnich scenach odpowiada liczbie jej ofiar z pierwszej części. W gruncie rzeczy mamy tu do czynienia z abstrakcyjnym schematem, a nie z ciągiem akcji pozorującej rzeczywistość i Wedekind okazuje się prekursorem zarówno Strindberga, jak potem konstrukcji BAALA Brechta i innych dramatów ekspresjonistycznych, wreszcie nawet w pewnym stopniu — późnego Brechtowskiego dramatu epickiego. Co prawda, autor jest jeszcze ostrożny: kamufluje nieprawdopodobieństwo monstrualnie spiętrzonych sytuacji przez ich mocne osadzenie w rzeczywistości społecznej. Z pojawiających się stopniowo w DEMONIE ZIEMI informacji możemy bowiem odtworzyć następującą motywację społeczną całej historii Lulu:

Jako dwunastolenie dziecko wyłowił ją skądś Schigolch (w DEMONIE ZIEMI nie zostaje wyraźnie określony jako jej ojciec) i zrobił z niej najpierw sprzedawczynię kwiatów w nocnej kawiarni, a potem małoletnią prostytutkę. W tym charakterze wziął ją z ulicy Doktor Schön, dokonując zakrojonej na dłuższą metę inwestycji: we własnym domu odkarmił i wychował Lulu, a za plecami żony i syna zrobił sobie z niej kochankę. Potem wydał ją za mąż za starego Golla, a następnie, już z półmilionowym spadkiem, za malarza Schwarza — wciąż w realizowanym pomyślnie zamiarze korzystania z Lulu już na cudzy koszt i rachunek. Po śmierci Schwarza powstają komplikacje: owdowiały Schön chce się ożenić dla kariery z arystokratką, ale przekonuje się, że nie jest w stanie oderwać się od Lulu. Pod jej dyktando pisze list zrywając z narzeczoną i żeni się z Lulu z wiadomym już skutkiem. Całe postępowanie bohaterki zostaje więc w znacznym stopniu wytłumaczone i zdeterminowane przez jej uwarunkowania społeczne, przez życie w świecie brutalnie rządzonym przez pieniądz i przez mężczyzn. Sam przebieg akcji sztuki pozostaje wszakże w gruncie rzeczy umowny: służy jako postulowany później przez Guillaume'a Apollinaire'a i zrealizowany przezeń w pierwszym dramacie surrealistycznym (CYCKI TYREZJASZA) model spraw, które autor chce przedstawić, a nie jako ich zwierciadlane odbicie.

RÓWNIE INTERESUJĄCY OKAZUJE SIĘ JĘZYK SZTUKI, który spełnia zadania nieznane przed Wedekindem. Już w pierwszej scenie PUSZKI PANDORY można zauważyć, że mówiące postaci wcale się ze sobą nie komunikują. Każda z nich myśli wyłącznie o własnych interesach i zainteresowaniach, co unaocznia od razu występujące w całej sztuce wyobcowanie postaci wobec siebie. W tych warunkach język, choć gramatycznie niezdeformowany, przestaje pełnić rolę narzędzia komunikowania się, a „równoległe" dialogi Wedekinda w PUSZCE PANDORY i w wielu innych sztukach zwiastują, zarówno w swym ogólnym znaczeniu jak w technice używania słów i zdań, dramaturgię po r. 1950, która po dziś dzień kładzie silny nacisk na zerwanie więzi języko-

wej jako na wyraz osamotnienia człowieka we współczesnej zbiorowości.

Warto również zaobserwować inną cechę języka Wedekinda różniącą go od jego współczesnych — naturalistów: mimo pozorów naśladowania mowy potocznej język ten chwilami staje się głosem nie postaci, lecz samego autora. W PUSZCZE PANDORY najlepiej widać to na przykładzie języka Alwy Schöna. Jego kwestie są groteskowo wystylizowane w celu zaznaczenia dystansu Wedekinda wobec postaci, która w pewnym stopniu jest jego sobowtórem, ale stylizacja służy również autorowi do przemawiania ze sceny własnym językiem nie identyfikującym się z mówiącą osobą. Są to już efekty charakterystyczne dla wydobywającego się na powierzchnię „ja" autora w ekspresjonizmie i przypominają nienaturalistyczne kształtowanie języka w sztukach Stanisława Ignacego Witkiewicza. **Problem akcji i języka, jak wiele innych spraw związanych z techniką dramatyczną Wedekinda, staje się jasny i zrozumiały dopiero w świetle późniejszych wydarzeń w teatrze światowym, co decyduje zarówno o wartości historycznej jego dzieł, jak o ich bliskości dzisiejszemu odbiorcy.**

Traktowana z szerszej perspektywy historia Lulu (a także sama tylko PUSZKA PANDORY) okazuje się czymś znacznie ciekawszym, niż jeszcze jedne melodramatyczne „dzieje grzechu" w modernistycznym sosie rozważań o kobiecie, choć niewątpliwie punktem wyjścia Wedekinda były ściśle związane z jego epoką poglądy na temat erotyzmu. Wraz ze swymi współczesnymi widział on w „chuci" i kobiecości demoniczną siłę, ale nie obawiał się jej jak Strindberg, ani nie czynił szatańskim narzędziem jak Przybyszewski. Uważał kobietę za wcielenie mocy i piękna, które ulega zniszczeniu przez współczesne mu społeczeństwo. Niemiecki tytuł ERDGEIST, tłumaczony u nas tradycyjnie jako DEMON ZIEMI, ma niewiele wspólnego z satanizmem, natomiast odnosi się do Ducha Ziemi z FAUSTA Goethego — do niepojętej dla człowieka siły. W następnej sztuce Lulu jest Pandorą, która wedle jednej wersji mitu wypuściła na świat wszystkie nieszczęścia, ale według drugiej zdołała zatrzymać w swej puszce jako wiano dla ludzi najcenniejszy dar — nadzieję. Nosi też inne imiona, które nadali jej kolejni mężczyźni (Mignon, Nelli, Ewa) i reprezentuje w gruncie rzeczy samą zasadę kobiecości. Występujący w prologu DEMONA ZIEMI pogromca cyrkowy nazywa ją „pięknym, dzikim zwierzęciem" i biblijnym „wężem", słusznie przeciwstawiając tak witalistycznie i metafizycznie scharakteryzowaną bohaterkę wplątanym w warunki społeczne przeciętnym postaciom Ibsena, czy jeszcze bardziej — całkowicie zdeterminowanym przez te warunki postaciom naturalistów.

Nie znaczy to jednak, by (jak powiedziano) epoka i jej społeczeństwo miały być u Wedekinda całkowicie nieobecne. Podstawowa myśl brzmi, że wspaniały twór jakim jest kobieta zostaje przez to społeczeństwo i przez mężczyzn zmieniony w kupny przedmiot. Właśnie wskutek tego kobieta staje się siłą niebezpieczną, doprowadza do zguby swych poskromicieli, aż w końcu w akcie kolejnej zemsty znajduje z rąk męskich nędzny i okrutny koniec. System społeczny, w którym odbywa się ta sprawa, jest pokazany precyzyjnie i bez osłonek: więzi społeczne zostały zerwane, a wyobcowane jednostki znajdują się pod wszechwładnym panowaniem pieniądza. Nawet sztuka okazuje się tylko towarem zależnym od tego panowania: majątek i wpływy magnata prasowego — Doktora Schöna — zrobiły z pozbawionej talentu Lulu na pewien czas wziętą tancerkę, a jego syn był tak długo wschodzącą gwiazdą literatury, jak długo stała za nim ojcowska fortuna. Gdy tej zabrakło, śmiałość jego sztuki (ironicznie zidentyfikowanej przez Wedekinda jako DEMON ZIEMI) spowodowała jej bojkot. Sprawy te dochodzą zresztą silniej do głosu w innych sztukach Wedekinda, gdzie jako główny problem występuje los artysty w świecie pieniądza i interesu. **Jeśli chodzi o PUSZKĘ PANDORY i ogólne poglądy autora, to kluczowe znaczenie interpretacyjne ma scena w salonie Lulu jako zmniejszona kopia całego otaczającego świata. Używając sformułowań ekonomicznych można stwierdzić, iż sztuka mocno tkwi w realiach świata kapitalistycznego z początku naszego stulecia, ale nie na tym przecież polegać może jej aktualność, która wykracza poza jedną epokę i jedną formację ekonomiczno-społeczną. Na zamierzony przez autora szerszy zasięg dzieła wskazuje choćby omówiona już pokrótce ponadczasowa metafizyka; powstaje tu napięcie między konkretnymi i wyraźnie zaznaczonymi warunkami społecznymi, a sprawą „wiecznej kobiecości", podobnie jak daje się zauważyć napięcie między werystycznymi pozorami, a modelowanym w gruncie rzeczy sposobem pokazywania treści.**

TĘ PODSTAWOWĄ SPRZECZNOŚĆ można próbować wytłumaczyć z lepszym skutkiem, niż kiedykolwiek przedtem. Jeśli przyjmie się stosunki między mężczyzną a kobietą za najtrudniejszy i najbardziej problemowy przykład stosunków między istotami ludzkimi, to w drastyczny sposób ukaże się z ich analizy prawda sformułowana przez dzisiejsze przyrodoznawstwo i nauki społeczne w stosunku do całego naszego gatunku: niedopasowanie powstałego w procesie ewolucji naturalnej kodu biologicznego do kodów kultury, które to dwa czynniki razem wzięte sterują naszymi zachowaniami. Sprawy erotyczne

podobnie jak tyle innych podstawowych problemów ludzkich, ważą się między tymi biegunami, a wobec względnej stabilności biologicznej gatunku, zmiany następować mogą tylko w zakresie kultur. W epoce Wedekinda niezgodność obu czynników była bardzo mocno zaakcentowana w życiu i wyraźnie uświadamiana sobie przez pisarzy oraz publiczność.

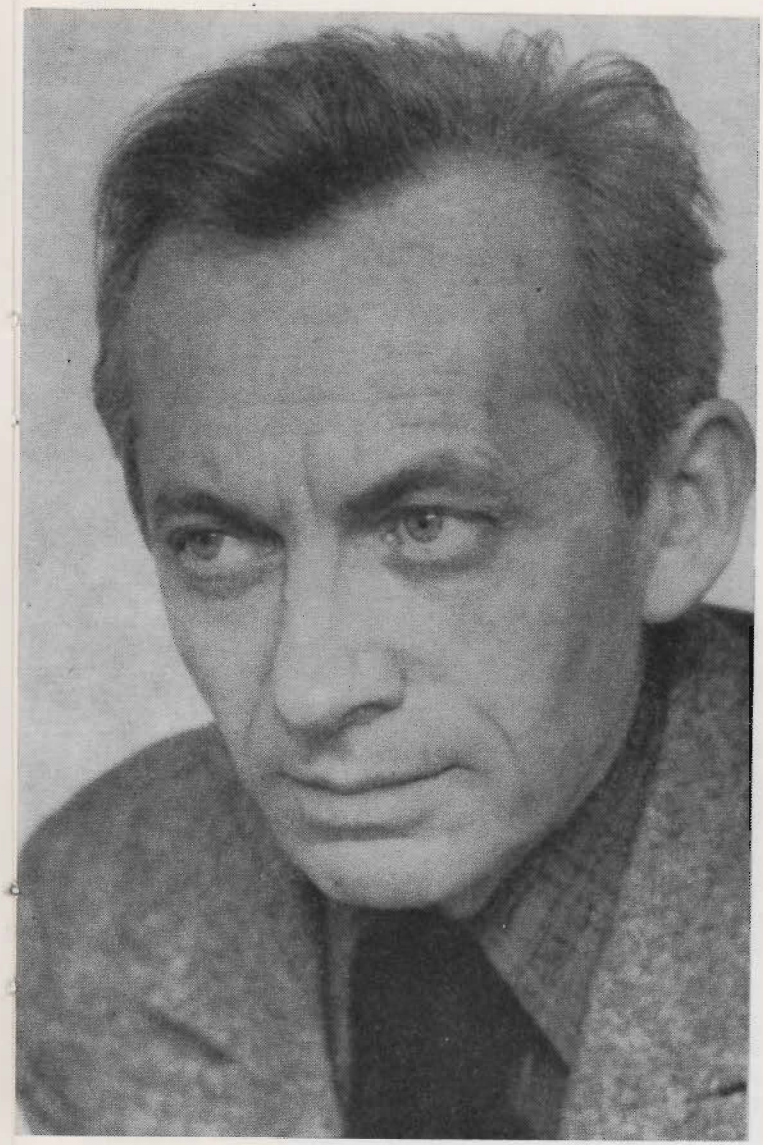
Po latach przemian sprawa pozostaje nadal otwarta, ale wbrew złudzeniom Wedekinda z PRZEBUDZENIA SIĘ WIOSNY i traktatu MINEHAHA widać, że problemu nie da się załatwić w drodze jednorazowej reformy tylko jednej, traktowanej z osobna dziedziny życia. **W ostatecznej instancji nie chodzi bowiem o mężczyznę i kobietę, ale o żyjące w zbiorowości istoty ludzkie i ich stosunek do siebie, a tutaj zmiany przynieść dziś może tylko ewolucja całych kultur w materialnym i niematerialnym sensie tego słowa — proces długotrwały i nie przynoszący oczekiwanych olśniewających rozwiązań. To też w gruncie rzeczy nie ma powodu, by patrzeć z góry i z wyższością na DEMONA ZIEMI, czy PUSZKĘ PANDORY. Jako sztuki o stosunkach między ludźmi są one bliskie nierozwiązanym problemom, którymi jako głównym zagadnieniem zajmuje się dramaturgia nam współczesna. Rzecz ma się podobnie, jak z techniką dramatyczną pisarza: stylowość, czy nawet „myszka" jego dzieł może stanowić dodatkową atrakcję, ale nie jest sprawą zasadniczą.**

GRZEGORZ SINKO

STANISŁAW RÓŻEWICZ

— urodził się 16 sierpnia 1924 roku w Radomsku. W filmie fabularnym debiutował jako reżyser w 1953 roku. Filmy, które najdobitniej ujawniają jego artystyczną odrębność i oryginalność, to przede wszystkim TRZY KOBIETY, WOLNE MIASTO, ŚWIADECTWO URODZENIA, GŁOS Z TAMTEGO ŚWIATA, WESTERPLATTE, SAMOTNOŚĆ WE DWOJE, DRZWI W MURZE, i OPADŁY LIŚCIE Z DRZEW; do tego ostatniego filmu pisał scenariusz razem ze swoim bratem, znakomitym poetą Tadeuszem Różewiczem.

Stanisław Różewicz jest wielokrotnym laureatem nagród otrzymanych w Polsce i na międzynarodowych festiwalach filmowych (Cannes, Wenecja, Moskwa, San Sebastian i in.). Od 1970 roku objął kierownictwo artystyczne Zespołu Filmowego „Tor". Jego filmy cechuje wyjątkowa wrażliwość i skupienie, spójność i logika wewnętrzna w prowadzeniu głównego tematu, poetycki nastrój, świetna charakterystyka postaci, dbałość o najdrobniejszy szczegół i epizod, kompozycję, rytm i atmosferę, wreszcie oryginalny i tylko jemu właściwy sposób prowadzenia filmowej narracji, oraz konsekwentne unikanie wszelkiego rodzaju efekciarstwa.



Stanisław Różewicz, zainteresowany od dawna teatrem, po raz pierwszy reżyserował sztukę na scenie dramatycznej w Gdańsku (Teatr Wybrzeża), wybierając na ten „debiut" BIEDERMANA I PODPALACZY Maksa Frischa. Jego następna reżyserska realizacja w teatrze, to PUSZKA PANDORY Franka Wedekinda w nowym przekładzie Grzegorza Sinki, w warszawskim Teatrze STUDIO (1976).

PUSZKA PANDORY I PUSZKA WEDEKINDA

ZEUS — według „Teogonii" Hezjoda — postanowił ukarać ludzi za korzystanie z ognia, który Prometeusz wykradł bogom. Polecił więc Hefajstosowi, by ulepił z gliny pierwszą kobietę .Pandorę, którą później Atena ożywiła a inni bogowie szczodrze obdarowali. Jej imię P a n - d o r a, wywodzi się z greckiego „pan", czyli wszystko, i „dóron" — dar; tak więc Pandora stała się darem wszystkich bogów dla wszystkich ludzi. Otrzymała w posagu „hermetycznie" (Hermes sprowadził ją na ziemię) zamknięte naczynie, w którym bogowie złożyli wszystkie możliwe nieszczęścia i utrapienia. Brat Prometeusza, Epimeteusz (czyli „myślący po czasie"), nie zważając na jego ostrzeżenia, pojął Pandorę za żonę. Dręczona ciekawością Pandora otworzyła wraz z nim szczelnie zamkniętą „beczkę", z której wydostały się wszelkie nieszczęścia, plagi i klęski trapiące od tego czasu ludzkość. Na dnie tej puszki, jak głosi inna wersja mitu, pozostała nadzieja.

DRAMAT WEDEKINDA PUSZKA PANDORY, jak każde oryginalne dzieło sztuki, jest wieloznaczny i może być różnie interpretowany. Czy Lulu wydostała się na świat wraz z innymi nieszczęściami z puszki Pandory, czy też całe zło tego świata wypełzło z tej puszki by osaczyć Lulu i doprowadzić ją do zguby? A może bogowie zesłali Lulu na ziemię, by ona sama otworzyła puszkę zła i unieszczęśliwiła wszystkich, którzy jej pragnęli, którzy ją kochali, którzy chcieli ją ukształtować na własne podobieństwo?

Na to pytanie Wedekind nie daje jednoznacznej odpowiedzi, jednoznaczne odpowiedzi w ogóle w dramacie nie istnieją. Ale pisarz z tak przekonywującą siłą demaskuje zło społeczne, moralne i obyczajowe, że tym samym, jakkolwiek nie usprawiedliwia Lulu, jednak ją uniewinnia. A więc zawinili bogowie, którzy stworzyli Pandorę. A więc zawiniła Pandora otwierając puszkę.

PUSZKĘ przez siebie dostrzeżonych okropności Wedekind otworzył przede wszystkim w kilku wielkich dramatach, do których bezsprzecznie należy PUSZKA PANDORY. Współczesna krytyka, coraz bardziej przejęta jego twórczością i coraz lepiej doceniająca jej znaczenie w dziejach teatru, podzieliła utwory Wedekinda na kilka grup, w zależności od problematyki jaką autor przedstawia. A więc: pieniądze i sztuka (np. „Die Junge Welt"); wychowanie w kapitalistycznym społeczeństwie (np. „Frühlings Erwachen"); miłość i małżeństwo w społeczeństwie burżuazyjnym (np. DEMON ZIEMI i PUSZKA PANDORY); walka o godność ludzką (np. „Herakles") i wreszcie grupa dzieł najbardziej znaczących, do której należą przede wszystkim MARKIZ VON KEITH i również PUSZKA PANDORY, zaliczona przez H. J. Irmera do „Faust-Figur und Welttheater".

Jest to istotnie już nie teatr określonego środowiska do jakiego możnaby zaliczyć DEMONA ZIEMI, lecz t e a t r ś w i a t a. I światowy teatr z kręgu problematyki faustowskiej. Tutaj na najważniejsze zwierzenia i pytania odpowiada się milczeniem — bo cóż więcej można powiedzieć? I jak inaczej wypowiedzieć to, co tkwi w głębi milczenia?

W PUSZCE PANDORY DOPEŁNIA SIĘ LOS LULU i spełnia jej przeznaczenie; śmierć Lulu uzyskuje tu miarę wielkiego symbolu. Miała w sztukach Wedekinda liczne imiona — ta pra-kobieta, kurtyzana o duszy dziecka, dziwka o mentalności dwunastoletniej dziewczynki, znalezionej niewiadomo gdzie przez żebraka Schigolcha, przez niego adoptowana i „wykształcona" na małoletnią prostytutkę — jak to wynika z fragmentu dramatu „Elins Erweckung", gdzie Lulu nosi imię Ella.

Doktor Schön — jej trzeci mąż — który chciał zmusić Lulu do samobójstwa (DEMON ZIEMI) i w szamotaninie z nią sam zginął, nazywał ją Mignon. Uprzednio wydał ją za doktora Golla (który nazywał Lulu Nelli), a po jego śmierci za malarza Schwarza, który dał jej imię Ewa. Każdy z nich chciał znaleźć w niej swoje własne odbicie i własne wyobrażenia o kobiecie: była dla nich przedmiotem, własnością, zmyśleniem, tylko imieniem; a dla „ojca" Schigolcha, Rodriga, markiza Casti-Piani — towarem. „Das Prinzip" — zasada kobiecości, jej esencja, prawzór kobiety zdeformowany i niszczony przez świat, Ewa z rajskiego mitu i Lilith, pierwsza kobieta z najstarszych wierzeń hebrajskich.

KIM JEST LULU? — pytało wielu krytyków, wielu widzów. Tym, czym jest każdy człowiek: sumą swoich przeżyć. S u m ę Lulu odnajdujemy właśnie w PUSZCE PANDORY. Jest mitem i tylko imieniem, odwieczną zagadką kobiecości, pożądaniem, przeznaczeniem i przekleństwem mężczyzn. I nie tylko mężczyzn. W DEMONIE ZIEMI i PUSZCE PANDORY kocha ją i poświęca dla niej swoje życie hrabianka Geschwitz. W przedmowie do PUSZKI PANDORY Frank Wedekind uważa właśnie hrabiankę Geschwitz za główną postać tragiczną („tragische Hauptfigur"), a nie Lulu „jak to się błędnie i opacznie pojmuje". Nie wiadomo ile w tym stwierdzeniu jest

OBSADA

EWA POKAS	Lulu
JACEK JAROSZ	Alwa Schön, literat
EUGENIUSZ KAMIŃSKI	Rodrigo Quast, atleta
WIESŁAW DRZEWICZ	Schigolch, „ojciec" Lulu
RYSZARD BALCEREK	Alfred Hugenberg, podopieczny domu poprawczego
JOLANTA HANISZ	Hrabianka Geschwitz
GUSTAW KRON	Markiz Casti-Piani
ZYGMUNT MACIEJEWSKI	Bankier Puntschu
WIESŁAW NOWOSIELSKI	Redaktor Heilmann
ALEKSANDRA KARZYŃSKA	Magelona
KRYSTYNA CHMIELEWSKA	Cadidja di Santa Croce, jej córka
TERESA MARCZEWSKA	Bianetta Gazil
BARBARA GOŁĘBIEWSKA	Ludmiła Steinherz
ZBIGNIEW KUS	Bob, groom
* * *	Policjant
ZYGMUNT MACIEJEWSKI	Pan Hunidei
WIESŁAW NOWOSIELSKI	Kungu Poti, następca tronu Uahubee
TOMASZ MARZECKI	Dr. Hilti, privat-docent
TADEUSZ WŁUDARSKI	Kuba — Rozpruwacz

przekład
GRZEGORZ SINKO

muzyka
PIOTR MOSS

reżyseria
STANISŁAW RÓŻEWICZ

choreografia
BARBARA FIJEWSKA

scenografia
WOJCIECH KRAKOWSKI

asystent reżysera
TOMASZ MARZECKI

POLSKA PRAPREMIERA KWIECIEŃ 1976

przekory Wedekinda, a ile prawdy. Ale hrabianka Geschwitz pozostanie postacią wyjątkową w światowej dramaturgii, i nie posiada nawet tak nikłego literackiego rodowodu jak Lulu (np. Nana Zoli, „Drętwa" Balzaca).

GESCHWITZ, która postanowiła „studiować prawo by walczyć o prawa kobiet" — myśli nie tylko o ich równouprawnieniu, o wyzwoleniu z tyranii mężczyzn i wrogich im warunków społecznych. Ona pierwsza w światowym dramacie walczy całą swą postawą o wyzwolenie seksualne kobiet, o ich prawo do swobodnego życia intymnego jakie posiadają mężczyźni. Za czasów Wedekinda reprezentowała w osamotnieniu „awangardę" ówczesnego ruchu wyzwoleńczego kobiet, i jest przez Wedekinda ukazana również jako ofiara wielkiej odtrąconej miłości. Kiedy słynny w owych latach wampir i morderca kobiet, Jack (w przekładzie G. Sinki nazywany Kubą-Rozpruwaczem) zabił Lulu i spojrzał na konającą hrabiankę, nie dobija jej, lecz rzuca zdanie: „Pożyjesz jeszcze trochę, ale i ty także niedługo skończysz".

Jednak przepowiednia Kuby nie sprawdziła się: ruch wyzwoleńczy kobiet doszedł dzisiaj w niektórych krajach do takiego wynaturzenia, które zaledwie mogła przewidywać hrabianka Geschwitz, i w który w ogóle nie wierzyli czytelnicy „Płci i charakteru" Otto Weiningera — tego najstraszliwszego pamfletu wymierzonego przeciw kobietom i ich naturze.

OSTATNIA WIELKA KWESTIA Geschwitz w III akcie PUSZKI PANDORY zawiera konkluzję i najgłębszy sens całej sztuki: „Ludzie nie znają sami siebie i nie wiedzą, jacy są naprawdę. Zna ich tylko ten, kto jest przez ludzi odtrącony. Każde słowo jest u nich nieprawdziwe i skłamane. Nie wiedzą o tym, bo sami raz są tacy, a raz inni; zależy od tego, czy się napili, zjedli, wykochali, czy też nie. Jedynie ciało jest samym sobą, ale tylko przez pewien czas — i tylko dzieci są niewinne. Dorośli są jak zwierzęta — żaden z nich nie wie, co czyni. Narzekają i jęczą wtedy gdy są najszczęśliwsi, a na dnie nędzy cieszą się każdym najmniejszym okruchem. Dziwne, jak głód odbiera siły potrzebne, by się czuć nieszczęśliwym. Dopiero kiedy ludzie są syci, sami sobie zmieniają świat w katownię i poświęcają życie, by zadowolić jakąś zachciankę. Czy istnieją ludzie, którym miłość dała szczęście? Czy to szczęście znaczy kiedykolwiek coś więcej, niż dobry sen i możność zapomnienia o wszystkim?... Jednak ludzie, nawet udręczeni do ostatka, mają przecież serce w piersi— małe i pełne chciwości, ale przecież żywe serce..."

W ostatnim zdaniu tkwi właśnie ta nadzieja ukryta na dnie puszki otwartej przez Pandorę. I taką nadzieję pozostawia nam Wedekind na dnie otwartej przez niego puszki ludzkich okropności.

WEDEKIND NIEPOKOIŁ, DRAŻNIŁ I FASCYNOWAŁ swoją epokę. I zaczyna fascynować nasz czas. Utorował drogę wielu intrygującym zjawiskom XX-wiecznego dramatu i teatru. Stworzył — jak pisał jeden z wybitnych krytyków niemieckich — nowy, wielki styl, którego historiografia do dzisiaj prawie nie dostrzegła. „Sami pogrzebaliśmy go lekkomyślnie, ale z tego grobu, który wcale nie jest grobem, wciąż wybucha płomień".

Alfred Kerr („Die Welt im Dramas") nazywa Wedekinda „geniuszem przewrotności". Karl Kraus („Literatur und Lüge") pisze o nim: „najbardziej fascynujący dramatopisarz niemiecki". Georg Lucas uważał go za rewolucjonistę, który z racji pochodzenia, znajomości swego środowiska i czasu w którym żył, godził bez litości w burżuazyjną moralność. W tym tkwi najbardziej humanistyczna tendencja jego dramatopisarstwa. Herbert Jhering („Von Reinhardt bis Brecht") nazwał Wedekinda pionierem nie tylko nowoczesnego dramatu, ale również nowego stylu gry aktorskiej. Henryk Mann uważał go za największego z żyjących dramatopisarzy, za wielkiego bojownika o godność ludzką. Brecht pisał o nim z zachwytem, uznał go na równi z Tołstojem i Strindbergiem za największego wychowawcę nowej Europy, za twórcę „wspaniałego hymnu o człowieczeństwie". Ekspresjoniści uważali go za koryfeusza tego kierunku, realiści za najbardziej realistycznego pisarza, a awangarda odkryła w nim prekursora teatru absurdu.

Nawet niezbyt przychylnie ustosunkowany do jego pisarstwa Allardyce Nicoll, dodaje: „Jednak nie można czytać jego sztuk bez uczucia, że był to istotnie geniusz" („Dzieje dramatu"). Paul Pörtner pisał w „Frankfurter Allgemeine" (24 lipiec 1964), że w „nieliterackiej" teatralności Wedekinda bierze swój początek nowy dramat, którego istotnym zainteresowaniem nie jest literatura ani metafizyka, lecz (zjawiska parateatralne — A.W.) cyrk, variete, kabaret... To odteatralizowanie teatru, który o wiele wolniej się zmienia niż sama publiczność, ożywione w okresie ponownego odkrycia commedii dell'arte przez Meyerholda, Craiga i Tairowa — nigdy nie posunęło się tak daleko w swej stylistyce i w tworzeniu nowego rodzaju scenicznej gry, jak właśnie u Wedekinda.

O AKTORSTWIE WEDEKINDA pisał z podziwem Juliusz Bab w „Teatrze współczesnym": „Wedekind, chociaż grał wiele poważnych ról w swoich sztukach, a raz nawet Molierowskiego Świętoszka, nie był właściwie aktorem z prawdziwego zdarzenia. Je-

go masywne, pozbawione ekspresji ciało nie posiadało zdolności do przeobrażeń. Ale na scenie nawet jako deklamator porywał fanatyczną, nieubłaganą, niezłomną energią, a występując w małym pomieszczeniu wprost fascynował". On najbardziej przyczyniał się — pisał Josef Rüderer — do stwarzania owego niekiedy prawie diabolicznego nastroju, unoszącego się w pewne wieczory nad artystyczną estradą".

Grzegorz Sinko w pełni docenia doniosłość powrotu Wedekinda na scenę: wraca on do teatru jako jeden z najważniejszych prekursorów dramaturgii XX wieku. Stworzył nowy rodzaj dialogu. „Już w pierwszej scenie PUSZKI PANDORY można zauważyć, że mówiące postaci wcale się ze sobą nie komunikują... W „równoległych" dialogach Wedekinda nastąpiło „silne zerwanie więzi językowej, jako wyraz osamotnienia człowieka we współczesnej zbiorowości".

Moment „wyobcowania" postaci dramatu występuje również w monologach, które u Wedekinda przestały już pełnić funkcję tzw. „monologów na stronie"; jednak najwyraźniej uderza nas ta obcość i niemożność porozumienia się w III akcie PUSZKI PANDORY, kiedy to Schigolch i Alwa są razem na scenie i mówią niby do siebie, lecz wcale nie są ze sobą i każdy z nich myśli i mówi wyłącznie o swoich problemach, pozorując w ten sposób słyszalny dla widza ale nieistniejący między nimi dialog.

W 1975 ROKU Hans-Jochen Irmer wydał dzieło pt. „Der Theaterdichter Frank Wedekind — Werk und Wirkung". To wnikliwe kilkusetstronicowe studium, opracowane z imponującą, iście niemiecką pedanterią, ukazało się w NRD. Stulecie urodzin autora PUSZKI PANDORY (ur. 24 VII 1864) uczciły liczne pisma niemieckie. Jeden z bardziej interesujących artykułów opublikował w RFN znany krytyk Willy Haas („Die Welt", 24 VII 1964, przytoczony u nas przez „Dialog").

Haas przypomniał, że Wedekind był najmłodszym bukolicznym pisarzem, jakiego znał świat od czasów Longosa, Teokryta i Wergiliusza, „tyle tylko, że jego utwory były nastrojone na nutę seksualną, problemową, tragiczną... Tkwiła w nim osobliwa mieszanina ekscentryczności, erotyki i mieszczańskiej pedanterii... Jest sprawą niezwykłą i wstrząsającą, jak ten geniusz teatru i sceny mówi u schyłku życia o c z ł o w i e k u jako ostatecznym i właściwym celu życia ludzkiego".

Haas wspomina, że kiedy Wedekind występował jako aktor w swoich sztukach — klapa była wykluczona; grał samego siebie i był pulsującym sercem swoich utworów. Jego piękna i pełna wdzięku żona, Tilly Wedekind, spośród kilku wielkich aktorek odtwarzających postać Lulu — była najlepsza i „tak porywająca, że dawała odczuć krew jego krwi i życie jego życia, ponieważ Wedekind pracował z nią nad każdym słowem, każdą sylabą — z owym pełnym miłości sadyzmem zdradzającym w nim mistrza areny cyrkowej" (Wedekind przez pewien czas pracował w cyrku Hertzoga).

ZMARŁ 9 MARCA 1918 ROKU. Przedwczesną śmierć, w okresie świetnego rozkwitu jego twórczości, spowodowała lekkomyślność i próżność. Wedekind nie umarł na zapalenie wyrostka robaczkowego(jak podają oficjalne źródła), lecz na skutek operacyjnego zabiegu, który miał mu przywrócić „męskość". W ostatnim wielkim dramacie precyzyjnie i jednoznacznie stwierdził — jak pisze Haas — że Bóg, antyczny bóg, mniejszy jest od prawdziwego człowieka, a jednak mocą swojej potęgi może go rzucić na pastwę okrutnego, dzikiego, ludzkiego przeznaczenia. („Herakles")

GRZEGORZ SINKO, który dla warszawskiego Teatru Studio znakomicie przełożył PUSZKĘ PANDORY, tak kończy swoje wprowadzenie do tej sztuki: „stylowość, czy nawet m y s z k a jego dzieł, może stanowić dodatkową atrakcję, ale nie jest sprawą zasadniczą".

Stwierdzenie to nie podlega dyskusji. Myślę jednak, że „myszka", o której wspomina Sinko, to mysz monstrualna, o rozmiarach „Wielkiego Kreta" Franza Kafki; to „myszka", która jeszcze wciąż podgryza w tradycyjnym teatrze tzw. struktury zamknięte — i to, co w nim skostniało, co jest tylko anachroniczną konwencją i uspokajającym środkiem dla zobojętniałej publiczności.

FRANK WEDEKIND jeszcze wciąż drażni, obraża, irytuje, prowokuje — i to świadczy o jego żywotności, uzasadnia renesans jego sztuk. Nadal głośno brzmią słowa rzucone przez niego z monachijskiej sceny w 1902 roku, w manifestacyjnym prologu do DEMONA ZIEMI:

„Prawdziwe zwierzę, piękne dzikie zwierzę
Ujrzą szanowni państwo tylko u mnie".

Przyjrzyjmy się dzisiaj postaciom Wedekinda. Może wśród nich ktoś siebie odnajdzie?

ANDRZEJ WYDRZYŃSKI

REPERTUAR BIEŻĄCY

FRANZ KAFKA

OPIS WALKI

Adaptacja, reżyseria i scenografia
WOJCIECH ZEMBRZUSKI

OPIS WALKI — to tytuł przedstawienia, na które złożyły się adaptacje najbardziej interesujących opowiadań Kafki: „Schron" „Przed prawem", „Lekarz wiejski", „Prometeusz", „Budowa chińskiego muru", oraz młodzieńczy utwór „Opis walki"; dzieło Kafki wywiera wciąż olbrzymi wpływ nie tylko na rozwój prozy światowej, ale również na rozwój współczesnego teatru. W przedstawieniu tym biorą udział aktorzy: Stanisław Michalik, Eugeniusz Kamiński, Wiesław Nowosielski, Jacek Jarosz, Ryszard Balcerek oraz Maria Chwalibóg i Wiesława Niemyska.

OPIS WALKI. Finał; scena zbiorowa.

REPLIKA

Scenariusz, reżyseria, scenografia
JÓZEF SZAJNA

ZDUMIEWA ODDANIE AKTORÓW występujących w tak trudnych warunkach, ich gra, prawie histeryczna, trzymająca widza w nieustannym napięciu nerwowym. O spektaklu trudno zapomnieć... Ten temat, temat troski o losy ludzi, przyzwanie do odpowiedzialności za to, co się wokół nas dzieje, jest chyba jedną z najważniejszych myśli ożywiających polski teatr.

BORYS GOŁUBOWSKI
(MOSKWA, „Ogoniok", XI 1975)

CENNĄ INICJATYWĄ Holenderskiego Centrum Międzynarodowego Instytutu Teatralnego (ITI) było rozpoczęcie tournée polskiego przedstawienia teatralnego REPLIKĄ w Amsterdamskim Miejskim Muzeum, bowiem koncepcja Józefa Szajny i jego zespołu STUDIO bliska jest jako wydarzenie teatralne malarstwu i rzeźbie... REPLIKĘ widziałem po raz pierwszy kilka lat temu na festiwalu teatralnym w Nancy. Było to wtedy najbardziej zaskakujące przedstawienie festiwalu, i w miarę upływu czasu nie straciło ono niczego, lecz stało się jeszcze bogatsze pod względem zawartych w nim niuansów i bardziej sugestywne jeśli chodzi o zamierzenie i wykonanie.

REPLIKA to wydarzenie bez słów utrzymane świadomie w rytmach eksplozji działań i emocji. To spektakl czerpiący napięcie i siłę z rzeczywistości, nasycony konkretnymi symbolami, a aktorzy są świadomi ich znaczeń. Stąd tak silne oddziaływanie tego teatru.

JAN PAUL BRESSER
(HOLANDIA, „De Volkskrant", 3 XI 1975)

MOMENTAMI JEST TO SPEKTAKL PRZEJMUJĄCY, momentami budzący grozę. Po godzinnym przebywaniu w tym świecie potrzebowałem wielu następnych godzin, by wrócić do równowagi... Jest to jednak niezapomniane przeżycie.

JAN SPIERDIJK
(AMSTERDAM, „De Telegraaf", 4 XI 1975)

REPLIKA jest repliką Szajny głównie na „Endlosung" i na bezsens wojny w ogóle. Jest to jego osobiste żałobne requiem i requiem jego rodaków. Dla mnie jest odpowiedzią, której poszukiwałem zwiedzając ostatnio Oświęcim, i którą tu odnalazłem.

REPLIKA przywołuje za pomocą wyrazistych realistycznych środków obrazy, do których niemożliwe jest racjonalne podejście. Szajna idzie tu dalej niż Kienholz, którego prace są statyczne i w pewnym sensie „ładne". Z People Show ma Teatr Studio wspólne środki (aktorzy pośród rupieci), lecz forma ma tu znacznie przejrzystszą strukturę, jest dużo bardziej symboliczna (co czasem przeszkadza), a treść nie jest bynajmniej nieobowiązująca. Przy pomocy tych porównań staram się w jakiś sposób nazwać tylko to, co posiada swój zupełnie indywidualny, bardzo polski charakter.

JAC HEIJER
(HAARLEM, „Haarlems Dagblad", 4 XI 1975)

WITKACY

Scenariusz JÓZEF SZAJNA
na motywach sztuk STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA „Oni", „Gyubal Wahazar", „Szewcy", „Nowe Wyzwolenie",
reżyseria i scenografia JÓZEF SZAJNA
muzyka BOGUSŁAW SCHÄFFER

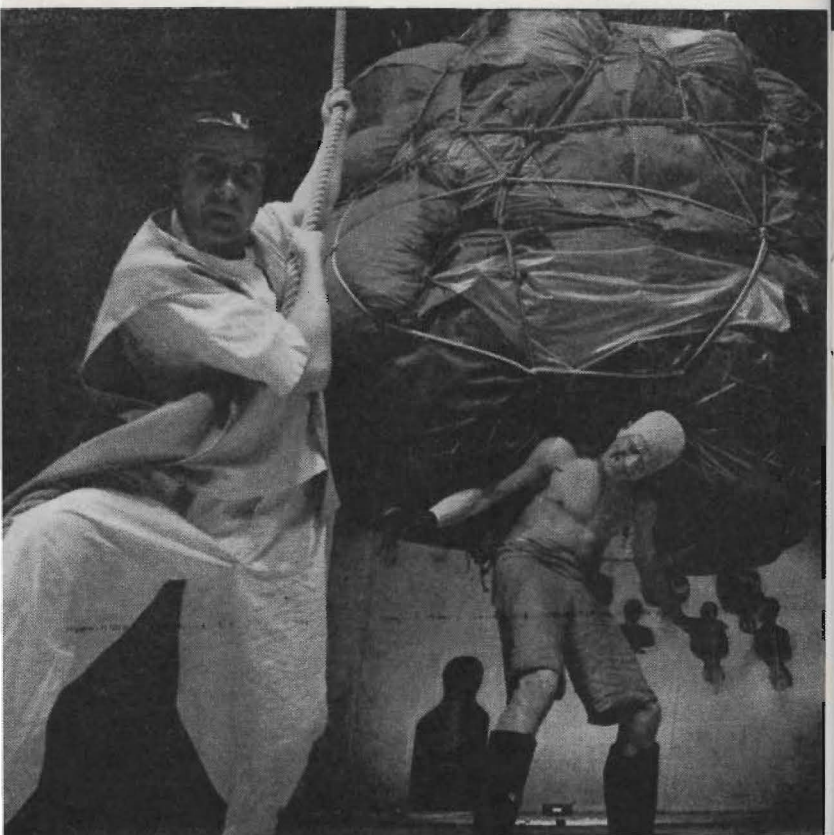
To, co Józef Szajna „wyprawia" ze swoim warszawskim STUDIO na scenie, można śmiało nazwać „teatrem totalnym". Mimo bariery językowej owacyjnie przyjęła publiczność przedstawienie dzieła pt. „Witkacy" w Ostwall-Theater.

...Konflikt między artystą a społeczeństwem, jak również między sztuką a polityką, jest w sekwencji luźno ze sobą spiętych scen lekko zaznaczony — tak, że porównać to można prawie z happeningiem...

W pewnych momentach proklamowany jest „pure nonsens" (czysty nonsens), co może oznaczać niedorzeczność wydarzeń na scenie świata, w które każdy mimo woli może być uwikłany.

SIGFRID KARNARDT
Dortmunder Zeitung — Ruhrnachrichten, 7 VI 1975

WITKACY. Na pierwszym planie Wiesław Nowosielski (Czeladnik II).



REPLIKA. Stanisław Brudny i Józef Wieczorek.

DANTE

na motywach „Boskiej komedii"
opracowanie dramatyczne, reżyseria, scenografia
JÓZEF SZAJNA
muzyka KRZYSZTOF PENDERECKI

Od 1 do 11 listopada 1975 roku Teatr Studio odbył w Holandii tournée dając siedem przedstawień REPLIKI i cztery DANTEGO w następujących miejscowościach: Amsterdam, Breda, Nijmegen, Emmen, Haga, Rotterdam, Haarlem, Arnhem.

Poniżej zamieszczamy opinie prasy holenderskiej o DANTEM:

DANTE — TO PRZEDSTAWIENIE REWELACYJNE i niezwykłe: liczne postacie, które Szajna powołał do życia w swoim DANTEM znajdowały się w ciągłym ruchu, czasami gwałtownym i pełnym pasji, czasami powolnym i tragicznym. Ogromne wrażenie wywarł „proces oczyszczenia", kiedy kobiety obmywają Dantego z jego ludzkich grzechów i umożliwiają również widzom współuczestnictwo w tym, co oglądamy jak sakralny obrzęd — zapraszają one widzów, by umyli ręce.

"De Nieuwe Krant", 11 XI 1975
JEA KIERS

TE FRAGMENTY PRZEDSTAWIENIA, które mają właściwie więcej wspólnego z plastyką niż z teatrem, przekonują najbardziej swą inwencją, co rzucało się w oczy również w przedstawieniu REPLIKI... W Holandii nie znamy przedstawień takich jak to. Trzeba przy tym dodać, że DANTE, bez względu na pewne usterki, podbija widownię i zmusza, by o nim mówić z wielkim przejęciem.

"Arnhemse Courant", 11 XI 1975
JOHAN FREDRIK

DANTE. Antoni Pszoniak (Charon).

KAROL IRZYKOWSKI — HENRYK MOHORT

DOBRODZIEJ ZŁODZIEI

inscenizacja i scenografia JÓZEF SZAJNA
współpraca reżyserska ANDRZEJ ZIĘBIŃSKI

TEATR STUDIO otrzepuje z kurzu dzieło autora „Pałuby", włącza je w krwioobieg kultury i raz jeszcze zmusza do refleksji nad tym, jak bardzo nonszalancki mamy stosunek do własnego dorobku, wyrzucając go za margines społecznego funkcjonowania dzieła tej rangi... Irzykowski wyprzedzał Witkacego o ponad dwadzieścia lat. „Dobrodziej złodziei" jest tej tezy przykładem znamienitym... Jest wielką i gorzką kpiną o wielu ostrzach społecznych wcale do dziś jeszcze nie startych. Pulsuje myślą, zaskakuje trafnością diagnoz, prowokuje do dyskusji.

...Jest to jedna z najciekawszych inscenizacji Józefa Szajny. Bujna, pełna fantazji, zrobiona z kolosalną swobodą, angażująca widza nie tylko intelektualnie lecz i fizycznie zmuszając go do współudziału. Świetny teatr operujący całą gamą możliwości w sposób najnaturalniejszy w świecie.

ELŻBIETA ŻMUDZKA
„Zwierciadło", 27 II 1975

WILLIAM SHAKESPEARE

ŻYCIE I ŚMIERĆ KRÓLA JANA

przekład **BOHDAN DROZDOWSKI**
reżyseria **BOHDAN PORĘBA**
scenografia **EWA NOWICKA**
kostiumy **MAREK FISZER**
BARBARA JOSEPYSZYN
muzyka **WOJCIECH KILAR**
choreografia **BOHDAN WOLCZYŃSKI**

SZTUKA POLITYCZNA, jaka pojawiła się w Warszawie, jest „Życie i śmierć króla Jana" Szekspira, którą w reżyserii Bohdana Poręby wystawił Teatr Studio.

... Jest dużą zasługą Poręby, że potrafił właśnie taki kształt z „Króla Jana" wydobyć... **Skomplikowaną intrygę Poręba umiał pokazać bardzo czysto i czytelnie. Duża w tym zasługa autora przekładu, Bohdana Drozdowskiego.**

Aktorzy Teatru Studio świetnie wykorzystali walory usytuowania planu scenicznego. Ciężar przedstawienia w dużej mierze spoczął na Gustawie Kronie — król Jan. Aktor ten, operujący wyrazistym głosem, gestem i mimiką, potrafi bardzo celnie wydobyć mądrość szekspirowskiego tekstu... a także ukazał w postaci króla Jana rozdarcie między człowiekiem a politykiem. Drugą świetną rolę stworzył Marian Opania — bękart Filip...

Pełnię dramatycznej skali przeżyć kobiecych pokazała Hanna Skarżanka — Konstancja i Ewa Szykulska w roli Bianki...

Dobrze się stało, że „Król Jan" w ujęciu Poręby wzbogacił dosyć bezbarwny warszawski repertuar teatralny o element, którego od dawna mu brakowało.

KRZYSZTOF GŁOGOWSKI
„Kierunki" 28 IV 75

KRÓL JAN. Na pierwszym planie Wiesław Drzewicz (Hubert), z prawej Zbigniew Kus (Kat I), powyżej Teresa Marczewska (Książę Artur).

Inspicjent:
MAREK KOKIZA

Sufler:
EWA DWORECKA

Kierownik pracowni scenograficznej:
PIOTR DYGA

Kierownik techniczny:
WIESŁAW PIĄTKOWSKI

Kierownik sceny:
ANDRZEJ SOBOLEWSKI

Kierownik oświetlenia:
WOJCIECH REBKIEWICZ

Akustyk:
ROMAN PUCHALSKI

Kierownik modelatorni:
WACŁAW TRZECIAK

Kierownicy pracowni krawieckich:
MARIANNA RUTKOWSKA, MIECZYSŁAW WINNICKI

Kierownik pracowni malarskiej:
JAN SZAWLIŃSKI

Kierownik pracowni perukarskiej:
HALINA CIEŚLAK

Wydawca:
TEATR STUDIO
PKiN

Fotografie:
STEFAN OKOŁOWICZ i WOJCIECH PLEWIŃSKI

Opracowanie graficzne:
PIOTR SZADUJKIS

* * *

Przedsprzedaż biletów na dwa tygodnie przed przedstawieniem. Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje ORGANIZACJA WIDOWNI (tel. 20-21-02) w godz. od 9 do 15, oprócz niedziel i świąt.

KASA TEATRU (tel. 20-02-11 wewn. 29-41) czynna w poniedziałki od 10 do 16, w niedziele i święta od 14 do 19,30, w pozostałe dni od 10 do 14 i od 15,30 do 19,30.

Przedsprzedaż biletów prowadzą również:
SPATiF, Al. Jerozolimskie 25, tel. 21-93-83 w godz. od 10 do 17.30
SYRENA, ul. Krucza 16/22, tel. 25-72-01 w godz. od 10 do 17,30

Cena programu — 5.50 zł

WDA — Zakład Typo. Zam. 5814. Nakł. 15 000. J-6

Kronika Galerii Studio

6 — 25 PAŹDZIERNIK 1975

W ramach wymiany kulturalnej między Ministerstwem Kultury i Sztuki PRL a WRL, odbyła się w Budapeszcie w Ernst Múzeum wystawa prac JÓZEFA SZAJNY połączona z przedstawieniami REPLIKI (6, 7, 8 października).

27 GRUDZIEŃ 1975 — 27 STYCZEŃ 1976

Wystawa prac GRUPY „OD NOWA": Izabella Gustowska, Bogumił Kaczmarek, Wiesław Krzyżaniak, Wojciech Müller.

19 — 23 STYCZEŃ 1976

Na zaproszenie Sörda Teatern i Instytutu Kultury Polskiej w Szwecji, odbyła się w Sztokholmie wystawa kilkudziesięciu dzieł sztuki współczesnej ze zbiorów Galerii Studio i dokumentacji fotograficznej z „działań i akcji" Galerii, m. in. AKCJE RYTUALNE i film WIWIDRAMA Małgorzaty Maliszewskiej i Jerzego Kaliny. Odbyły się też spotkania i dyskusje z publicznością połączone z wyświetlaniem filmu TVP pt. „Studio Józefa Szajny". Zespół Teatru Studio dał w Sztokholmie cztery przedstawienia REPLIKI (19, 20, 21, 22 stycznia).

7 LUTY 1976

WARSZTAT (współdziałanie z publicznością) Ryszarda Winiarskiego.

4 MARZEC 1976

George Carrozzino (Urugwaj) — wystawa projektów scenografi i rysunków.

6 MARZEC 1976

Roj Friberg (Szwecja) — wystawa grafiki i rysunków.