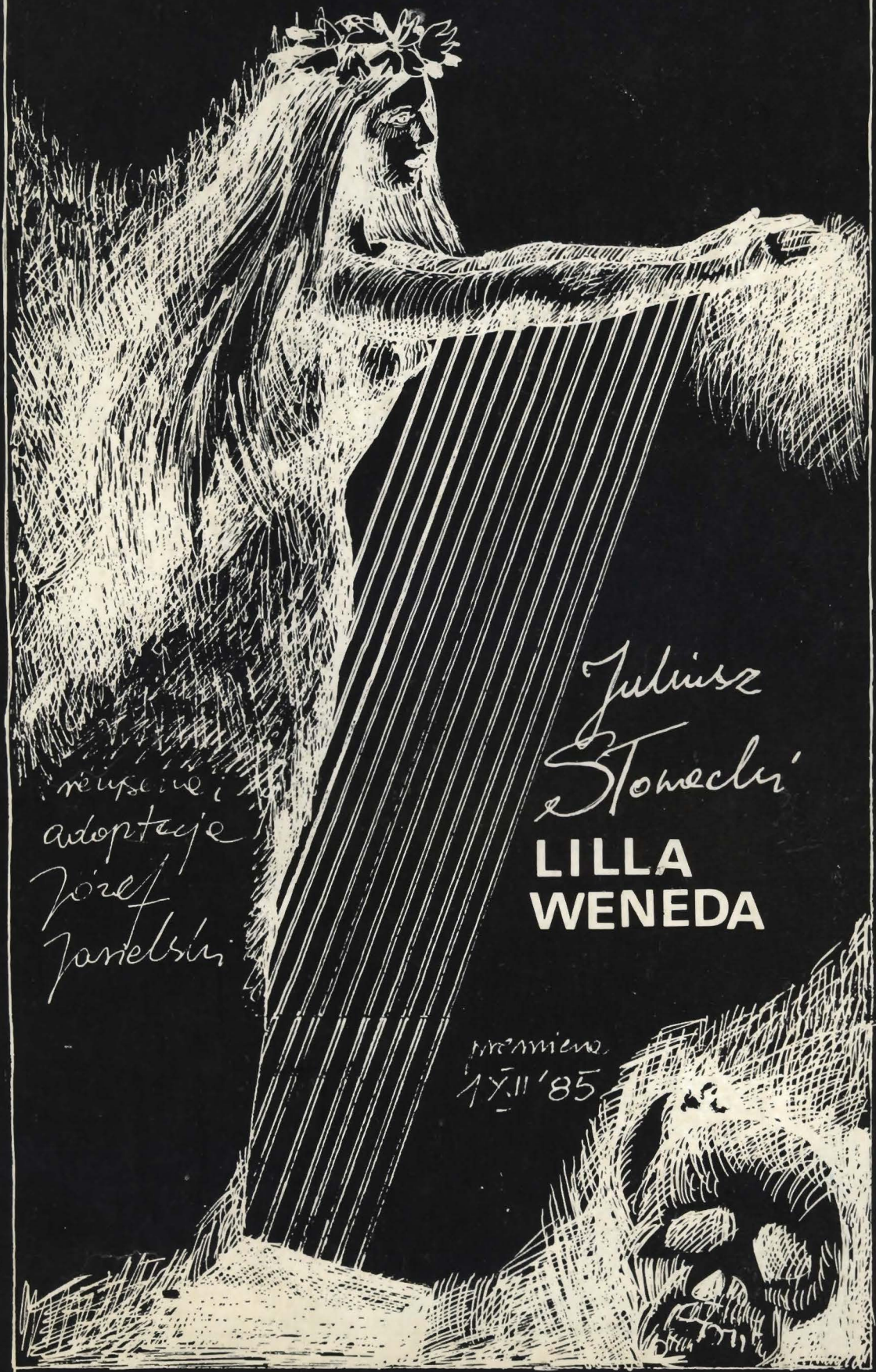
Teatr Dramatyczny w Legnicy



reżyseria i adaptacja Józef Jarzelski

Juliusz Słowacki

LILLA WENEDA

premiera 1 X.II '85

Juliusz Słowacki

„Lilla Weneda"

Adaptacja i reżyseria – Józef Jarielski
Scenografia – Ryszard Cyrajewski
muzyka – Romuald Andrzejewski

Obsada:

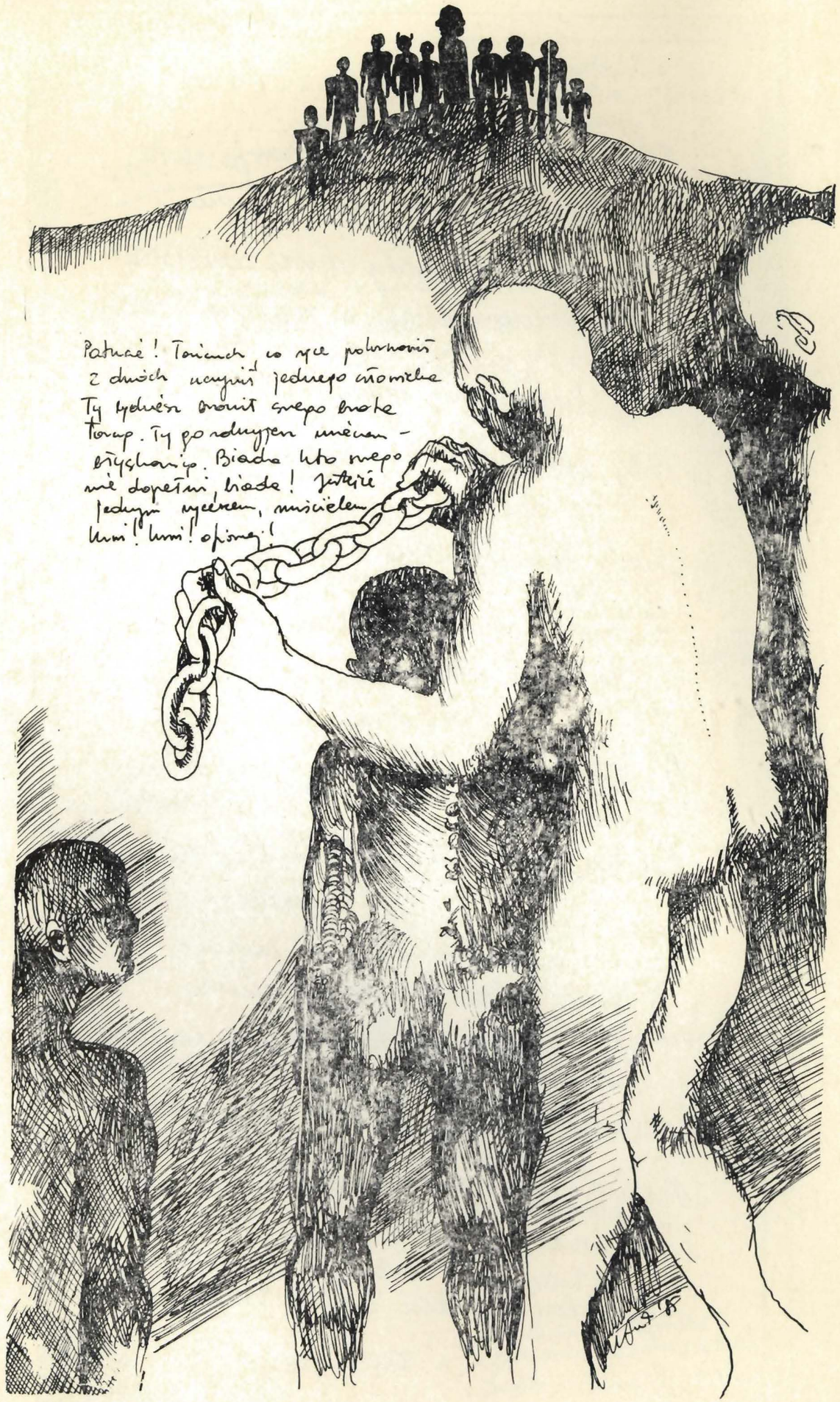
Lilla Weneda – Danuta Kołacek
Rosa Weneda – Mirosława Olbińska
Gwinona – Krystyna Hebda
Derwid – Zbysław Jankowiak
Skaz – Marian Olbiński
Palekum – Marian Czerski
Lelum – Arnold Pujsza
Lech – Wojciech Bartosek
Lechon – * * *
Sygoni – Wojciech Stamujak
Św. Gualbert – Zbigniew Drozd
Gryf – Lenek Pertowski
Harfiarze – Tadeusz Kamberski
Stanomir Matczak
Juliusz Dziemski
Kobiety żałobne – Jadwiga Dereżyńska
Lidia Majerczak –
– Pantonicz
Krystyna Wójcik
Bożena Pertowska

Rycerze – * * *

Asystent reżysera – Zbigniew Drozd
inspicjenci – Edward Orłowek, Konrad Sztuka
Sufler – Anna Michałowska

8. XII.

O! jak daleko brzmi ta harfa złota,
Której mi tylko echo nieczne słychać!
O! Polsko! póki ty duszę anielską
Będziesz więziła w czerepie rubasznym;
Póty kat będzie rąbał twoje ciełsko,
Póty mi będzie twój miecz zemsty strasznym
Niech ku północy z cichéj się mogiły
Podnieśnie naród i ludy przelękniętą
Że tak wielki pospg – z jednéj bryły,
A tak hartowny, że gromach nie pęknie.
Polsko! lecz ciebie błyskotkami łudzą;
Pamiem narodów byłaś i papugą;
A teraz jesteś służebnicą cudzą –
Choć wiem, że słowa te nie zadrzą długo
W sercu – gdzie nie trwa myśl nawet godziny;
Mówię, – bom smutny – i sam pełen winy.
Choć muszę moje w twojéj krwi zasargam,
Sięgnę do wnętrza twych trzew –
– i zatargam.



JULIUSZ SŁOWACKI

DO ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO

Kochany Endymionie poezji (...). Nowe mary stoją przed tobą: oto jest wzgórze okryte zieloną murawą, na wzgórzu stoi dwanaście druidycznych kamieni i trzynasty tron z omszonego granitu; oto wzgórze, ukoronowane wieńcem dwunastu białowłosych harfiarzy, zewsząd jakby morzem czerwonego połysku oblane... te straszne wzgórza zwierciadło — to krew narodu... Śpiew dwunastu harf rozlega się nad ludem umarłych i wbiega w puste, szumiące lasy sosnowe, wołać nowych na zemstę rycerzy. — Czy ci nie smutno?

Oto jest rycerz, z dwojgiem serc, z mieczem jedynym (...); rycerz, którego jedna połowa jest tarczą, a druga śmierci żelazem — wódz mający dwie dusze i dwa ciała: nieszczęścia narodu, przeznaczenie dowodzące potępionemu przez Boga ludowi... Wódz z dwojakim i nie śmiesznym już więcej nazwiskiem: oto stoi na stosie ostatecznym jako posąg przyszłości. — Czy go widzisz?

Oto wróżka, która zabrania harfiarzom rozpaczy, a jednym strasznym i mściwym czynem zajęta, stąpa po sercach ludzkich, kruszy je pod swoimi nogami... Eumenida Eschylowska krzycząca: „Zwycięstwo! sto serc ludzkich za zwycięstwo!" — Czy się nie wzdrygasz?

Oto jest stary i święty człowiek. (...) Lecz — o, biada! — o, losy!... słowo świętego starca miecz Rolandowy wyprzedził i jeszcze jeden lud kona z wiarą okropną rozpaczy w przyszłość i zemstę.

Oto jest brat Rolanda a praszczur Sobieskiego, człowiek silnej ręki i Molierowskiej w domostwie słabości; kontusz mu włożyć i buty czerwone, gdy wróci z piorunowej walki siarką cuchnący i krwią oblany po szyję. — Kontusz mu włożyć i żupan, niechaj panuje — bez jutra.

Oto nareszcie jest twarda dziewka skandynawska; oto mniejsze mrówki ludzkości, pełne kłamstwa, wybiegów, tchórzostwa w osobie Ślaza. (...)

Zaprawdę ci powiadam: jam tych mar nie wołał — przyszły same; przyprowadziła je ze sobą biała Lilla Weneda; a ja, ujrzawszy ten tłum ludzi, harf złotych, hełmów, tarcz i mieczów dobytych, usłyszawszy głosy zmięszane dawno już wymordowanego ludu, wziąłem jedną z harf wenedyjskich do ręki i przyrzekłem duchom powieść wierną i nagą, jaka się posągowym nieszczęściom należy.

Ile razy (...) chciałem zacząć (...), tyle razy mary zjawione krzyczały z krajów przeszłości: „Serca nasze były zdrowe i ciała, w mowie naszej nie było niespodziewanych „concetti", choć córki królewskie, nie wzdychałyśmy do księżyca, choć synowie królewscy, pędziliśmy woły na paszę; Osjan usłyszał zgonu naszego historią, lecz nie znalazł w niej dosyć chmur księżycowych, duchów, sarn, błyskawic i wiatru wzdychającego po mogiłach, ani więc ruszył harfy na omszonym dębie wiszącej, ale odpędził nas w mgłę niepamięci rozpaczne. — Lecz ty, mówiły dalej mary, któregośmy widziały w ciemnym Agamemnona grobowcu, (...) mów o nas prosto i z krzykiem."

Tak namówiony, wziąłem pół-posągową formę Eurypidesa tragedii i rzuciłem w nią wypadki wyrwane z najdawniejszych krańców przeszłości; (...) Przed piącią laty mieszkałem nad jeziorem Szwajcarii blisko miasteczka Villeneuve, dawnego Avencium. (...) Niegdyś, przed wiekami, na tym samym miejscu odbywała się okropna jakaś ofiara; musiało być poświęcenie się, rozpacz, szczęk broni, miecz katowski ucinający głowę starca, i słowo S.P.Q.R. błyszczące na rzymskich chorągwiach. — Czas wszystko uciszył. Z całej owej historii został tylko jeden grobowiec z następującym napisem:

JULIA ALPINULA
TU LEŻĘ
NIESZCZĘŚLIWEGO OJCA, NIESZCZĘŚLIWA CÓRKA,
BOGÓW AVENTYŃSKICH KAPŁANKA
WYPROSIĆ OJCA OD ŚMIERCI NIE MOGŁAM.
NIESZCZĘŚLIWIE UMRZEĆ W LOSACH JEGO BYŁO.
ŻYŁAM LAT XXIII

Mój Irydionie (...) ta czysta kapłanka (...) skarżąca się tak cicho — a tak przeraźliwie — z przeszłości; ona to zamieniła się w Lillę Wenedę; chciałem kwiat łączny przenieść do Polski: niosłem go ze świętym uczuciem. (...) Ta mara (...) łąk szwajcarskich (.,,) teraz zmartwychwstawszy nad Gopłem opowiedziała swego poświęcenia się historię.

Niech ta postać do nas należy, niech będzie jako łańcuch łączący dwóch Wenedów ręce, nawet w śmierci godzinie. — A tych dwóch wodzów! (...) Tworząc ów mit jedności i przyjaźni (...) łudziłem się nadzieją, — że kiedyś — i nas tak we wspomnieniach ludzie powiążą i na jednym stosie postawią...

Paryż, dnia 2 kwietnia 1840 r.

(Do autora „Irydiona" — List II)

HIEROS NEKROS

Słowacki zbudował „Lillę Wenedę" według romantycznej zasady o łączeniu przeciwieństw i uczynił to w sposób tak rygorystyczny, że mógł się pod tym względem śmiało mierzyć w literaturze z Wiktorem Hugo, w malarstwie zaś z Eugèn'em Delacroix.

Imperatyw romantyczny: „buduj wszystko na przeciwieństwach" — łatwo rozpoznać na pierwszy rzut oka po skontrastowaniu kolorystycznym. Lilla jest „biała", Roza tonie w „czerwieni", Gwinona, jako całkowicie rodem „z piekła" kojarzy się z nocą i jej czernią. Etymologia imion wskazuje na pochodzenie dwóch pierwszych od kwiatów — lilii i róży, i to w kręgu całej kultury europejskiej. — Jeżeli od etymologii przejść do wszechstronnej i pogłębionej symboliki, to okazuje się, że właśnie kolor biały wyobrażany za pomocą lilii jest znamieniem niewinności i oczywistej czystości a sięgając jeszcze dalej — śmierci.

Lilia sama należy do kwiatów określanych epitetem „świętej"; nie ma ona i nie powinna mieć trwałego powiązania z doczesnością i wszelkimi jej pokusami. Postać Lilli Wenedy często zestawiano z Antygoną czy Ifigenią, czyli skazanymi na ofiarę „czystą", bohaterkami tragedii antycznych.

Według tej samej zasady o łączeniu przeciwieństw Roza całkowicie różni się od swej młodszej siostry. — Pojawia się co prawda w tragedii o wiele rzadziej niż Lilla i dlatego motyw krew będzie w scenach z nią związanych występował tylko od czasu do czasu — zawsze jednak zaakcentowany w sposób wyjątkowo intensywny. — Jest nie do zapomnienia! Za przykład niech posłuży inkantacja z I sceny II aktu:

Ja palę trupy wciąż!
Tu mój kochanek był,
Do czaszki przylazł wąż,
I krew mu z oczu pił,
I do czaszki wlazł krwawymi ustami.
O! o! — o! o!
Trupy moje! Trupy moje! Bóg z wami.

Sumują się tutaj w pełną całość ogień i krew obsesyjnie przypisywane tej postaci.

Obok dwóch córek Derwida pojawia się w tragedii trzecia postać kobieca, nic już nie mająca wspólnego nawet z najpodlejszym kwiatem, bo jej imię wywodzi się wprost od celtyckiego słowa „gwyn", co oznacza diabła, nie wprawia więc w zdumienie piętnująca ją barwa — czerń.

Pierwowzoru dla demonicznej królowej lechickiej nie trzeba długo szukać, wystarczy przypomnieć Lady Macbeth z galerii obrazów szekspirowskich. Wraz z Gwinoną zstępujemy do piekieł, przy czym nie chodzi o dosłowne pokazanie piekła, lecz przede wszystkim istnienia otchłani piekielnych wewnątrz człowieka. W całym zresztą dramacie jest poniekąd wyrażony pogląd iż źródło wszelkiego zła pulsuje nie tyle na zewnątrz świata nas otaczającego co wewnątrz jednostki ludzkiej.

Sposób traktowania pojedynczych postaci kobiecych w tragedii wenedyjskiej, pośród których nie brak antytezy: anhelliczna Lilla i demoniczna Gwinona, znajduje swoje zastosowanie przeniesiony na takich prawach na zbiorowość.

Prostactwo, pospolitość, całkowite aż do naiwności przywiązanie do wszelkich dóbr materialnych, wszystko to, co Słowacki po przeczytaniu „Pana Tadeusza" zaliczył do „wieprzowatości życia" — te wszystkie bez wyjątku cechy przypadają w udziale najeźdźcom — Lechitom. Autochtoniczni Wenedzi natomiast, usposobieni sentymentalnie, niechętni wszystkiemu, co ziemskie a nie „wyanielone", co nie idealne — inaczej, wiedzeni instynktem kontynuacji platońskiego ideału, stanowią tu arystokrację ducha.

Cena jednak, którą Wenedzi płacą za ów specyficzny arystokratyzm jest bardzo wysoka. Całe plemię Wenedów jest tu ulokowane jakby w zasięgu promieniowania treści stwierdzenia Friedricha Hoelderlina:

„KTO NA SWĄ DOLĘ WSTĘPUJE, STOI WYŻEJ I TO JEST WSPANIAŁE,
ŻE DOPIERO W CIERPIENIU CZUJEMY DUSZĘ WOLNĄ"

Także i w tej konstatacji należy się doszukiwać właściwej wskazówki objaśniającej, dlaczego autor tragedii skazał króla Wenedów na tak wyrafinowane męczarnie i do tego stopniujące grozę — od wyłupienia oczu po kulminację, gdy ślepy ostatecznie wszystkiego musi się wyrzec: najukochańszego dziecka, mogącej uratować naród harfy cudu a wraz z nią złożenia całego plemienia na hekatombę. — Przekracza to nawet łącznie wzięte anagnorismos samego króla Edypa!

Wenedzi nigdy i nigdzie nie wymykają się spod kontroli sprawdzianów idealizujących, toteż Słowacki odżegnuje się wraz ze swą upersonifikowaną kreacją — Polelum — od „gadów" oraz „tych, co umrzeć jak ludzie nie śmieli" — całkowicie.

W postaci Polelum widzi Słowacki sam siebie i sobie — jako poecie — naznacza ów honorowy rodzaj śmierci nobilitujący postać nią dotkniętą.

„Trwało w starożytności mniemanie, że Niebo uderzając piorunem, uszczęśliwiało swym wyborem człowieka, którego w ten sposób od nędzy życia chciało uwalniać, lub do wyższych powoływać przeznaczeń" (cyt.).

W ten sposób bracia Lelum i Polelum stają się dosłownie „hieros nekros" czyli „świętymi trupami", co jest wyniesieniem człowieka ponad wszelkie poziomy.

„Wenedyzm" i „lechowatość" — to ów wieczny bój pomiędzy dwoma połowami naszej narodowej duszy, bój bez widoków pragmatycznego kompromisu". — Tak pisał o tragedii A. Grzymała-Siedlecki (MUS).

Zagłada Wenedów w swej wymowie uniwersalnej jest perspektywą totalnej zagłady świata w ogóle, jeśli przyjmiemy za punkt wyjścia do tego wniosku twierdzenie, iż świat człowieka jest głównie światem ducha a cielesność i wegetatywność służyć mają przemianom pozytywnym dokonywanym dzięki ogromnej potencji sił twórczych, sił umożliwiających przeobrażanie sfery zewnętrznej i wewnętrznej, czasem nawet niezgodnie z racjonalnymi przesłankami.

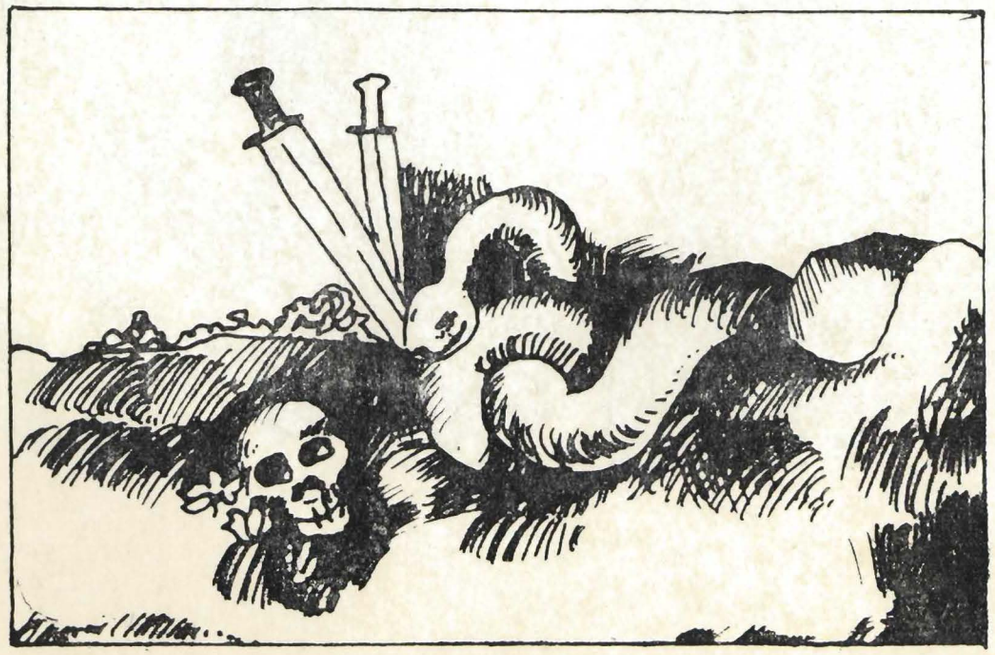
Przyznanie jednakowoż zwycięstwa Lechitom właśnie buduje tak zwany *post dramatyzm* nie wynikający bezpośrednio z fabuły. On właśnie każe „nie umrzeć całkiem" myśli. — Perspektywa bezdusznej wegetacji, prymitywizmu wspartego siłą miecza jest na tyle nie do przyjęcia, że wzbudza ostry wewnętrzny sprzeciw. Dlatego chętnie stajemy po stronie mglistej możliwości, którą dzięki swym jewnym i utajonym mocom wieszczym stwarza Roza Weneda. — Moc ta stawia ją ponad śmiercią a jej mistyczny charakter daje jej prawo przekazu duszy czy ducha raczej w pokolenia wywołane przez nią z przyszłości:

I zakocham się w rycerzy popiołach,
I popioły mnie zapłodnią,
A swatami będą dęby z płomieniem na czołach,
A łożem ślubnem będzie stos rycerzy.
Kto konając we mnie uwierzy
Skona spokojny...

W taki magiczny sposób przyjdzie na świat mściciel i wystarczy samo pojęcie „resentymentu" w rozległej skali znaczeń — w ogóle zemsty odłożonej na bliżej nieokreślony czas, aby Roza, kończąc zapowiedź, mogła oświadczyć ze swej strony bez odrobiny wahania:

Ja go zemszczę lepiej od ognia i wojny,
Lepiej niż sto tysięcy wroga,
Lepiej od Boga...

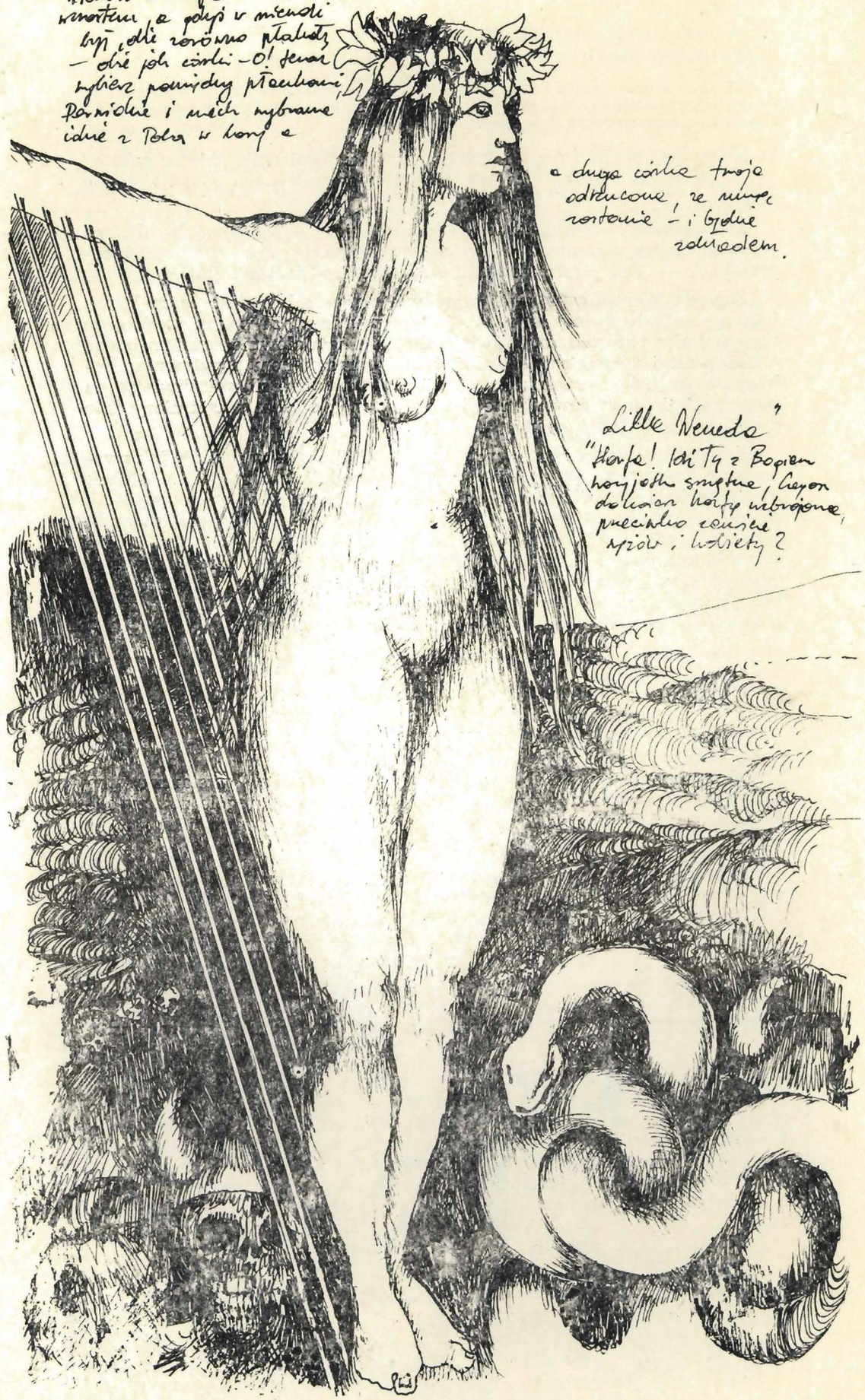
ELŻBIETA CZERSKA



Widzisz te harfę równe córce
wnętrzem, a gdyż w niendzi
tyż, dla równo płakały
— dwie jak córki — O! teraz
wybierz pomiędzy płaczkami
Pawiadne i niech wybrane
idzie z Polą w bory a

a druga córka twoja
odtrącona, ze mną
zostanie — i będzie
zdradzem.

Little Neneda"
"Harfa! Idź Ty z Bogiem
bo jestem smętna, Ciężar
dokoła harfy ubrzęcone,
przeciwko zawsze
wzdłuż i kobiety?



wnętrzem
Przy niej białe dziewice
siedzi, na harfie grające: a przy
niej w kręgu stoją wyżej, tak wyprosto
rzane jak wszystkie jakie wzdłuż
nad dziewczyną.
One do wyżej wzrastającego
pieśni zacząwszy tryumf i
spokojnie, spokojne w głębi
śpi. Dawnid stary, bo wszystkie
wyżej, pieśni wynoszone są
zbudzeniem córki

DRAMAT – LITERATURA CZY TEATR?

Ciągle jeszcze zachodzi u nas — i to we względnie szerokim zasięgu społecznym — pewne zasadnicze nieporozumienie między widzem teatralnym a teatrem, a ściślej: między widzem teatralnym a dziełem sztuki teatralnej. Bywa, że ten czy ów widz teatralny daje temu nieporozumieniu wyraz, gdy — wchodząc w kompetencje krytyka teatralnego, którym nie jest — staje w obronie rzekomo pokrzywdzonego przez teatr dramaturga, a to w imię jakiejś, ponoć obowiązującej teatr „wierności" w stosunku do literackiego tekstu dramatu. — Rzecz zupełnie tak wygląda, jakby do powszechnej świadomości dotąd nie dotarła wieść o samoistności sztuki teatralnej, już przynamniej w początkach XX wieku.

Wydaje się, że źródłem tego nieszczęsnego nieporozumienia jest wadliwe pojmowanie samej natury dramatu. Ciągle jeszcze patrzy się u nas na dramat jako na pisany tekst literacki, ciągle jeszcze traktuje się teatr jako instytucję usługową wobec literatury, której zadaniem jest jakoby tak zwany „wierny" przekaz utworu literackiego. Bo też ciągle jeszcze dramat uchodzi za trzeci rodzaj literacki obok epiki i liryki.

Od tego rodzajowego trójpodziału w poetyce nie potrafimy się oderwać, mimo iż jest to koncepcja naukowo przestarzała, ba, sędziwa wręcz, bo sformułował ją ostatecznie humanista A. Miturno w 1559 r. w swym traktacie „De poeta libri sex...". Z pewną goryczą trzeba stwierdzić, że rodzajowy trójpodział Miturna, a więc pogląd, że dramat to trzeci, obok epiki i liryki rodzaj literacki, stanowi po dziś dzień podstawę nauczania poetyki w szkole średniej, a bywa, że i na ćwiczeniach uniwersyteckich, co przysparza naszej szkole nauczycieli o poglądach w nauce już przezwyciężonych.

Czyż młody widz, przeświadczony, że dramat to trzeci rodzaj literacki i że teatr powinien służyć literaturze „reprodukując" wiernie ów utwór literacki — i to może jeszcze w iluzjonistyczno-naturalistycznej oprawie — jest w stanie pojąć i estetycznie przeżyć dzieło sztuki teatralnej jako sztuki swoistej i pełnoprawnej? A czy w ślad za tym nie odpadną ze sfery jego zainteresowania już nie tylko pasjonujące dzieje teoretycznych bojów o miejsce sztuki teatralnej wśród innych sztuk, ale także znakomite osiągnięcia naszych artystów teatru, takich jak między innymi Leon Schiller, Juliusz Osterwa, Wiliam Horzyca, Edmund Wierciński, Jerzy Grotowski, osiągnięcia stanowiące chlubę historii polskiego teatru, i wkraczające niekiedy w historię teatru światowego?

Wróćmy jednak do zagadnienia natury dramatu. Utwór literacki — epicki czy liryczny — jest ze swej natury przeznaczony do odbioru bądź wzrokowego, bo czytelniczego, bądź słuchowego, bo poprzez recytację, w tej samej postaci, którą utrwalił tekst pisany. Język jest tworzywem sztuki literackiej i to tworzywem jedynym. (...) Inaczej rzecz się przedstawia w odniesieniu do dramatu. — Od dramatu literackiego, książkowego odróżniamy dramat właściwy, zwany także dla wyrazistości dramatem teatralnym. Otóż utwór tego typu jest przeznaczony ze swej natury do odbioru w postaci widowiskowej, a więc innej niż językowa postać w odbiorze utworu literackiego. Oznacza to, że postać, w jakiej dramat teatralny dociera z racji swego przeznaczenia do odbiorcy, nie jest postacią językową, lecz postacią zorganizowaną z tworzyw rozmaitych, w tym także, acz niekoniecznie, z tworzywa językowego. Należą do nich: konkretna osoba aktora, konkretna przestrzeń sceniczna, konkretny czas przedstawienia, a także — w zależności od etapu rozwojowego teatru oraz od jego typu — muzyka, światło, mowa — żywa mowa. Tak więc w zespół tworzyw teatralnych wchodzi także tworzywo językowe, w formie jednak mówionej, nie pisanej. Znaczenie jego w sztuce teatralnej jest bezsporne; świadczą o tym dzieje dramatu i dzieje teatru. Wyposaża ono postacie sceniczne w człowieczy atrybut najdoskonalszego — bo językowego — porozumiewania się, w narzędzie myśli. Niemniej wypada stwierdzić, że tworzywo językowe nie jest tworzywem nieodzownym w sztuce teatralnej, w przeciwieństwie do takich tworzyw, jak konkretna osoba aktora, konkretna przestrzeń sceniczna, konkretny czas przedstawienia. — Jest faktem, że — drogą konwencji — można wyłączyć tworzywo językowe z zespołu tworzyw teatralnych, czego dowodem pradawny, a odradzający się współcześnie teatr mimiczny. (...) Dodajmy, że traktując jako nietykalne każde słowo zapisu dramatu teatralnego zapominamy o czasach, w których kwitła *commedia dell'arte*, niemal obywająca się bez autorskiego zapisu. Do dramaturga należała kompozycja fabuły i sytuacji dramatycznych, ntomiast obowiązkiem i przywilejem aktora była „improwizacja" sytuacyjnych wypowiedzi postaci scenicznych (...). Stwierdziwszy, że dramaturg kształtuje swoje dzieło z wielu i to różnych tworzyw sztuki teatralnej — przesunęliśmy automatycznie jego twórczą działalność z orbity sztuki literackiej w orbitę sztuki teatralnej. Tym samym umieściliśmy go — żywego czy już nieżyjącego — w zespole tych artystów teatru, których dziełem jest widowisko teatralne, a więc w zespole, do którego należą: inscenizator, aktor, reżyser, scenograf i inni.

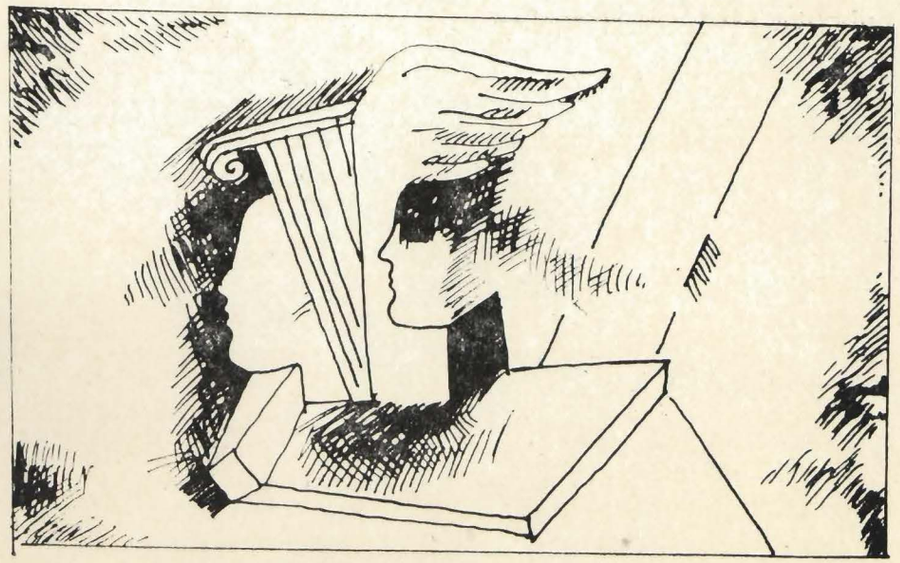
O swoistości dramatu teatralnego i jego przynależności do sztuki teatralnej decyduje także i to, że każdy utwór dramatyczny ukształtowany jest — w imię swego teatralnego przeznaczenia — według dyktatu określonego historycznie typu teatru. Jest to z reguły teatr współczesny dramaturgowi. Współczesny dramaturgowi teatr, zawsze przecież o określonym typie i historycznym charakterze, ku któremu dla swej widowiskowej realizacji zmierza utwór sceniczny — narzuca mu — poprzez swoje funkcje, właściwości, konwencje — zasady jego dramaturgicznej konstrukcji, sens jego artystycznego kształtu. Nasuwa się problem, czy teatr w swym typie inny, na etapie rozwoju nieraz o wieki późniejszym, może — a jeśli może, to w jaki sposób — podołać realizacji scenicznej dramatu dawnego. Czyż można by zgodzić się z tym, że dramat teatralny jest w zasadzie skazany na efemeryczność, bo nie jest w stanie uzyskać poza tym czasem, w którym kwitnął „jego teatr" — swojej ostatecznej postaci, jaką jest postać widowiskowa?

Bodaj że sięgamy w tej chwili do sedna tego nieporozumienia między widzem teatralnym a teatrem, nieporozumienia, które stanęły na początku naszych rozważań. Zwróćmy najpierw uwagę na fakt niewątpliwy: teatry realizują dzisiaj, i realizowały zawsze współczesne sobie utwory dramatyczne w dużej obfitości, tak że w bieżącym repertuarze sąsiadują i sąsiadowały ze sobą dzieła świetne i dzieła drugorzędne, byle gładkie; natomiast spośród dramatów dawniejszych inscenizuje się tylko dzieła pod tym czy innym względem wybitne, w tym także dzieła, których wartość i ważkość zostały odkryte dopiero współcześnie.

Właściwością chyba niewątpliwą, wszystkich arcydzieł sztuki, jest bogata wielowarstwowość. Stąd naturalna dla późniejszych pokoleń możliwość nowego odczytywania arcydzieła, sięgania coraz dalej w jego głąb, odkrywania jego niedostrzeżonych jeszcze aspektów. Wszystko to dotyczy, oczywiście, także dramatu teatralnego. Nic więc dziwnego, że artysta dla inscenizacji dawnego dramatu sięga przede wszystkim po dzieła wybitne, a więc po te, które ze swej natury dają mu pole do ich nowego, twórczego odczytania. Bo dla realizacji teatralnej odczytuje dawny utwór oczyma nowego, nieraz o wieki późniejszego człowieka — inscenizator.

Nikt chyba nie ujął sprawy owego nowego odczytania dzieła dawnego, dla teatralnej realizacji lepiej i prościej, niż Leon Schiller, który powiedział, że dzieło dramaturga odczytuje dla teatru współczesna Historia. Skoro zatem teatralna realizacja dawniejszego dramatu eksponuje jego niedostrzeżone dotychczas znaczenia, a więc znaczenia nie uwidocznione dotąd widzowi teatralnemu we wcześniejszych inscenizacjach należy uznać, że jest ono ciągle żywe, ciągle aktualne w swych najgłębszych sensach — dla odbiorcy — nowe.

STEFANIA SKWARCZYŃSKA



W przygotowaniu:

ANTONI CZECHOW

„WIŚNIOWY SAD"

MACIEJ STAROPOLSKI

„STRASZNY SMOK"

Dyrektor Naczelny — TADEUSZ MASOJĆ
Dyrektor Artystyczny — JÓZEF JASIELSKI

ZESPÓŁ TECHNICZNY:

kierownik techniczny — JAN PAŹDZIOR
Kierownik działu produkcji scenicznej — KRZYSZTOF ADAMOWICZ
brygadier sceny — WŁODZIMIERZ KALSKI
akustyk — RYSZARD ĆWIERTNIA
elektrycy — HENRYK KAZIMIERCZYK, ANDRZEJ MOŻDŻAN, WŁADYSŁAW SAJDA
rekwizytorzy — WITOLD KRYSIAK, JOLANTA NACZYŃSKA

KIEROWNICY PRACOWNI:

elektro-akustycznej — KRZYSZTOF ROGIŃSKI
krawieckiej — MARIA NESTOROWSKA, JAN WOJTASZEK
perukarskiej — GERTRUDA OLSZLEGIER
budowy dekoracji scenicznej — JANUSZ GUZDEK

Koordynator pracy artystycznej — EWA ORZECHOWSKA

Redakcja programu — ELŻBIETA CZERSKA
Opracowanie graficzne — MARIA ANTONIAK

Kierownik Biura Współpracy z Widzem — KRYSTYNA STELMACH

Biuro Współpracy z Widzem czynne w godz. 8.00—15.00, tel. 258-50 przyjmuje zamówienia na bilety zbiorowe dla zakładów pracy, instytucji i szkół.

KASA TEATRU czynna od godz. 10.00 do 12.00 (z wyjątkiem niedziel) i na półtorej godziny przed rozpoczęciem spektaklu. W poniedziałki teatr nieczynny.

WZGraf. Jawor — 956-85-Ad — 1000 — R-22