Denis Diderot

KUBUŚ FATALISTA I JEGO PAN

TEATR NOWY W ZABRZU

TEATR NOWY W ZABRZU

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
JAN PROCHYRA

Kierownictwo Literackie
MARIA KEMPIŃSKA
JERZY MAKSELON

SEZON 1997/98
PROGRAM NR CCXXXV

À PROPOS KUBUSIA I TROCHĘ JEGO PANA

Gdy tylko człowiek stanie się panem, rozgości się w nim jakieś ponure dostojeństwo. Pan niekiedy pozwala się bawić; lud bawi się sam. Pan czasami opowiada kawały; lud je tworzy.

Humor jest z reguły głosem ludu, tak jak slang jest mową ludu; sam humor jest poniekąd ludowym slangiem. To że dowcipy w znacznej mierze są przywilejem warstw społecznie niższych, jest zjawiskiem wielkim i dawnym. Poczynając od komedii łacińskiej, tym kto występuje jako dowcipniś, jest zawsze biedak, proletariusz, człowiek z ludu. Pan może być tylko śmieszny, ale jego sługa ma poczucie humoru. Sowizdrzał jest człowiekiem z ludu. Szwejk jest żołnierzem. Wygląda na to, jakby wielki, wstrząsający śmiech historii brzmiał stale od dołu. Śmiech jest w zasadzie demokratyczny, humor jest zjawiskiem najbardziej demokratycznym z ludzkich obyczajów.

Istnieje humor szubieniczny; to znaczy, że człowiek, który wstępuje na stopnie szubienicy, stroi sobie niekiedy żarty. Ale o ile wiem, nie istnieje żaden humor koronacyjny. Wydaje się, że człowiek, który wstępuje na stopnie tronu, czyni to ze straszliwą powagą i bez żartów. Okazuje się, że człowiek sobie chętniej zażartuje, gdy znajdzie się w opałach lub biedzie, niż wtedy gdy jest opromieniony szczęściem i sukcesem. Humor jest przeciwieństwem patosu; jest to trik, za pomocą którego wydarzenie ulega pomniejszeniu, tak jakbyśmy patrzyli na nie przez odwróconą lunetę. Jeśli człowiek żartuje sobie ze swego bólu, zmniejsza jego wagę, gdyby cesarz na tronie żartował ze swej potęgi, stwierdziłby, że nie jest tak sławna i wielka, jak by się to mogło wydawać. Humor jest zawsze trochę obroną i atakiem skierowanym przeciw losowi, więcej kawałów rodzi się z niezadowolenia niż z pomyślności i spokojnego ducha. Jeśli biedni ludzie kpią sobie więcej niż inni, nie dzieje się tak dlatego, iżby powodziło im się szczególnie dobrze, ale raczej dlatego, iż czują potrzebę ulżyć sobie nieco. Chlipanie to babska sprawa; mężczyzna albo świntuszy, albo przeklina, ale jeśli nie mówi o polityce, robi raczej to pierwsze niż to drugie.

Karel Čzapek
Marsjasz czyli na marginesie literatury

Marek Zieliński

GORZKA PODRÓŻ DENISA DIDEROTA

Gdy zaczynamy czytać „Kubusia Fatalistę i jego Pana" Denisa Diderota już po kilku chwilach zdajemy sobie sprawę, iż jesteśmy skazani na wędrówkę, która, jak każda podróż, zakrywa u swego początku przed nami tajemnicę, bo przecież wartość podróży nigdy nie jest oczywista i znana. W każdy punkt wyjścia wpisuje się możliwość zysku, jak również i strat, nad wędrowcami ciąży groźba wygnania, lecz także obietnica powrotu do Raju Utraconego. Nie wiemy dokąd wyruszamy i nie wiemy czy dotrzemy kiedykolwiek do celu, gdyż nieliczni byli przewodnicy, którzy potrafili bezpiecznie przybyć do nakreślonego punktu. Homer, Dante, Cervantes, Defoe, Goethe, Conrad, Celine to przykłady z grona tych nielicznych przewodników, którzy nie pozostawiają nas na rozstaju dróg. Podróż to szczególne znamię współczesności, to metafora współczesnego życia, w którą wpisują się nasze wzorce osobowe, precyzyjnie opisane przez Zygmunta Baumana: „spacerowicz", „włóczęga", „turysta", „gracz".

Dokąd więc podróżujemy? „Alboż kto wie dokąd dąży?" - stwierdza narrator towarzyszący Panu i jego wiernemu słudze, a następnie dodaje: „Jechali dalej swoją drogą, wciąż nie wiedząc, dokąd jadą, mimo iż wiedzieli mniej więcej, dokąd by chcieli jechać; jechali oszukując nudę i zmęczenie milczeniem i gawędą, jak zwykle ludzie odbywający podróż". Wkraczamy w czas podróży, tak znakomicie znany przez każdego z nas, banalny i wyjątkowy, który biegnie własnym rytmem, pozbawiony ciągłości z przeszłością i przyszłością, pełen niejasnych punktów pozbawionych głębi oraz perspektywy. Kubuś Fatalista i jego Pan są w stanie przejścia, są między światem, który opuścili, i tym do którego podążają, są „pomiędzy" przeszłością a przyszłością. Muszą być aktywni, lecz i zarazem są bierni: aktywnie wykraczają naprzeciw przyszłości, a jednocześnie w sposób bierny na nią oczekują. Podróżują w momencie, w którym Wolter w „Kandydzie" wysuwa tezę, iż Wielki Zegarmistrz po trzęsieniu ziemi w Lizbonie oszalał, a zegar wyznaczający dotychczas rytm życia, pozwalając ludziom na wsłuchiwanie się w tykanie zegara, już niedługo

rozpadnie się na szereg drobnych elementów. „Bóg, który stwarza i utrzymuje przy życiu, nie jest już obecny w chwili teraźniejszej. Główny aktor zszedł ze sceny. Miejsce Boga zajmują uczucia, wrażenia i wszystko, co je wywołuje" - stwierdza jednoznacznie Mably.

Próba obrony przeszłości skazana jest na porażkę. Nowy rytm życia nie pozwala na samotność, na chwilę skupienia, na spojrzenie na sunące po niebie obłoki. W historiach miłosnych Kubusia, w tych dokończonych, jak również w tych niezakończonych, nie ma miejsca i czasu na rozważanie znaczenia takich słów jak „miłość" czy „pragnienie". Oglądamy obrazy pozbawione cienia rzucanego przez latarnię czarnoksiężnika, na tle której niegdyś Don Kichot wygłaszał swoje monologi do Aldonzy Lorenzy. To już nie tylko czas, w którym, jak ubolewa Diderot, „nie ma już wielkich poetów, nie ma rapsodów natchnionej elokwencji, nie ma utworów naznaczonych piętnem pijaństwa i geniuszu: wszystko jest wyrozumowane, odmierzone, akademickie, płaskie", lecz to raczej czas, w którym miłość będzie wyznawać się w cieniu szubienicy, a wyznanie „kocham" znaczyć będzie „pożądam". Poszukiwanie miłości zostaje w znacznym stopniu sprowadzone do popędu płciowego / physique de l'amour/. Beaumarchais wyznaje: „iż picie, gdy nie jest się spragnionym i bezustanne kochanie, to jedyne, co odróżnia człowieka od zwierzęcia".

To jest nowy ruchomy obraz, który buduje swoje własne linie i barwy, obraz który poprzedzony jest napisem autorstwa Seneki: „Volentem dunc fata, nolentem trahunt" /"chcącego los prowadzi, niechcącego ciągnie"/. Należy poddać się zdarzeniom, bo nie rozstrzygniemy tego węzła gordyjskiego: „czy my kierujemy losem, czy też los kieruje nami". Czy dobry jest ten świat, który każe nam wybierać i ciągle bardzo szybko weryfikuje nasze wybory. Wciąż stajemy przed nową, lecz już racjonalistyczną, formułą hamletowskiego dylematu: człowiek wie, że wie, i wie, że nie wie. Wszystko jest konieczne i wszystko wpływa na nasze wybory. Fatalista więc wciąż może powtarzać, iż „rachunek w naszych głowach, a ten, który zapisany jest w rejestrach na górze, to dwie bardzo różne rzeczy." Wolność to konieczność, z dużym jednak marginesem dla tego, co znajduje się poza naszym rozumem.

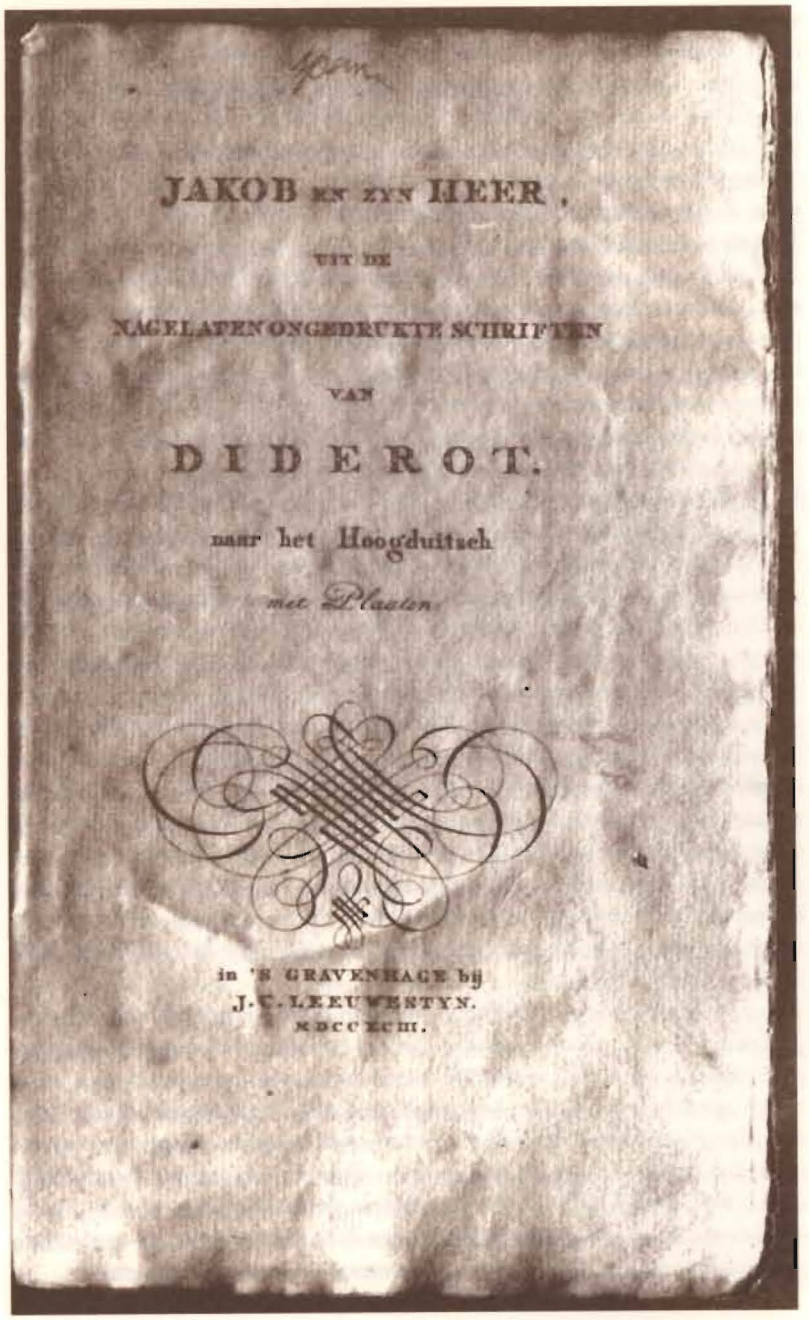
Jednakże nie zawsze nasz wybór i to, co wypływa z otaczającej nas rzeczywistości się pokrywa. Próbując rozgryźć ten dylemat Pan zwraca się do Kubusia z pytaniem, czy przyprawił rogi swemu dobroczyńcy, bo „tak było napisane w górze", czy też zapisane było w górze tak, gdyż on sam zdecydował się na przyprawienie mu rogów. Odpowiedź Kubusia wydaje się być prosta: „I jedno, i drugie było napisane obok siebie". Obydwaj różnią się oceną swoich czynów, swoich działań: „Kubuś powiadał, iż to, co było napisane w górze; Pan, iż to, co chciał: i obaj mieli słuszność".

Poruszamy się nieustannie w świecie paradoksów, w przestrzeni, w której nie wiemy czy rządzi realność, czy tylko jest to wytwór wyobraźni. W wyniku powtarzania paradoksów i historii powstaje świat, który poprzez swoją cykliczność ma w końcu uzyskać powszechną akceptację a zarazem ma ukazać względność prawdy. Żadna z obowiązujących prawd nie może uchodzić za coś wyłącznego i jedynego. Paradoks powoduje to, iż zostajemy zmuszeni do respektowania faktu, ukazującego nam istnienie formuł przeciwstawnych, które jednak możemy uznać za prawdziwe, choć wydają sie być błędne. Po prostu błąd to prawda, która nie została na razie przez wszystkich zaakceptowana. Autor artykułu pod tytułem „Paradoxe" w *Encyklopedii*, pisze iż paradoks to „twierdzenie pozornie absurdalne ze względu na to, że jest sprzeczne z istniejącymi poglądami".

Diderot dla potwierdzenia swej koncepcji wykorzystuje dialog, formę która wypełnia całą powiastkę, a wręcz wykracza poza nią. Nie jest on tutaj tylko prostą wymianą zdań, czy też poglądów, lecz pełni funkcję heurystyczną - odmienne poglądy okazują się zbieżne i podobne do siebie, jak w tej dyspucie Kubusia i Pana o kobietach: „jeden twierdził, że są dobre, drugi, że złe: i obaj mieli słuszność; jeden, że głupie, drugi, że pełne sprytu: i obaj mieli słuszność; jeden, że fałszywe, drugi, że szczere: i obaj mieli słuszność; jeden, że skąpe drugi, że rozrzutne: i obaj mieli słuszność; jeden, że ładne, drugi, że szpetne: i obaj mieli słuszność (...)."

Wszystko poddane jest zmianie i przemianie. Ten, który bywa dobry, staje się zły, i odwrotnie. Zło i dobro istnieje zawsze wspólnie ze sobą, to tak jak pan i sługa istnieją dla siebie, gdyż tylko w całości stanowią o pewnej jakości, nigdy natomiast odrębnie: „Kubuś i jego pan warci są coś jedynie razem, a nic rozdzieleni, jak Don Kichot bez Sanczy, Ryszardet bez Ferragusa". To nowa formuła „komedii świata" - „świata na opak". Jednakże w takim świecie uczciwość prowadzi do klęski, nieuczciwość do sukcesu, człowiek zły postrzegany jest jak dobry, dobry jak przestępca. To odwrócenie powoduje, iż język przestaje być wiarygodnym narzędziem opisu rzeczywistości. Próba nazywania rzeczy po imieniu powoduje, iż Kubuś odpowie swemu Panu, że „to może nie zdarza się ani dwa razy w ciągu dnia w całym dużym mieście", gdyż „może dwa razy w ciągu dnia w całym wielkim mieście rozumie się czyjeś słowa tak, jak były mówione". Nie są to tylko słowa. Kubuś tę grę pozorów poznaje na własnej skórze, gdy kierując się dobrocią serca oddaje swoje pieniądze biednej kobiecie, a następnie zostaje napadnięty i obity przez rabusiów, przekonanych, iż ktoś kto pozbawia się tak wspaniałomyślnie pieniędzy, musi ich mieć bardzo dużo. Po prostu forma wypiera treść.

Jak powstrzymać jednak ten proces? Kto może tego dokonać? To rola i funkcja, która przypada Kubusiowi Fataliście. Pan jest tylko panem „formalnym", gdyż ma tytuł, jego sługa zaś ma „rzecz". Na razie Kubuś zadowolony jest z tego stanu rzeczy, „ale czemu nie miałby wyjść jaki Cromwell z warsztatu tokarza? Ów, który dał uciąć głowę swemu królowi, czy nie wyszedł ze sklepu piwowara i czy nie powiadają dzisiaj...". „Dajmy temu pokój" - przerywa Kubusiową dygresję Pan, gdyż o tym, co powiadają dzisiaj, wolałby nie słuchać, i traktuje to jako chorobę gadulstwa, jako „powszechny nałóg ludzi jego stanu, który wyrywa się ze zwykłego poniżenia, stawia na trybunie i przeobraża naraz w zajmujące osobistości".



JAKOB EN ZYN HEER,

UIT DE

NAGELATEN ONGEDRUKTE SCHRIFTEN

VAN

DIDEROT.

naar het Hoogduitsch

met Platen.

in 'S GRAVENHAGE bij
J. C. LEEUWESTYN.
MDCCXCIII.

AUTENTYCZNY BIAŁY KRUK

Niezwykle rzadko można spotkać się z prawdziwym rarytasem bibliotekarskim, owym cimelium, o którym marzy każdy prawdziwy miłośnik ksiąg. A tak się stało w Bibliotece Śląskiej. Od dawna wiedzieliśmy o niezwykłym egzemplarzu „Kubusia Fatalisty" spoczywającym w skarbcu naszej książnicy. Często bywał on prezentowany na wystawach w Polsce i poza jej granicami. Ale dopiero kwerenda przeprowadzona przez Fundację Wolterowską oksfordzkiego uniwersytetu uzmysłowiła nam nieoszacowaną wartość zabytku. Okazało się bowiem, iż żmudne poszukiwania i rejestracja wszystkich istniejących wydań „Kubusia" w dwóch i półtysiąca bibliotek na całym świecie wykazały, że wydania znajdującego się w naszych zasobach katalogi nigdzie nie notują. I to już była sensacja. Zaczęliśmy więc na nowo badać ów tekst. Został on opublikowany w Hadze w 1793 roku, w dziewięć lat po śmierci pisarza, a w dwadzieścia lat po napisaniu utworu. Przed naszą edycją krążył on w rękopiśmiennych odpisach, znanych w Niemczech. Pierwsze wydanie francuskie ukaże się w trzy lata po naszej edycji. I ono uchodzi za pierwodruk. Przynajmniej fakt ten nie jest przez większość badaczy kwestionowany.

Dlaczego pierwsze znane wydanie „Kubusia" ukazało się więc w Holandii, w języku holenderskim! Wydaje mi się, że zaważyły na tym przede wszystkim kontakty autora z twórcami Wielkiej Encyklopedii Francuskiej. Diderot szalenie sobie cenił tę współpracę, obawiał się, tak przynajmniej twierdzi Boy w swoim studium o autorze „Kubusia Fatalisty", że publikacja tej frywolnej pozycji we Francji mogła zaszkodzić reputacji redakcji Encyklopedii. Mogły być też inne powody. Holandia była w tym czasie krajem, który chłonął wszystkie nowinki Oświeceniowe, Diderot cieszył się tam szalonym uznaniem, wielką estymą i to mogło sprawić, że edycja niderlandzka wyprzedziła wszystkie inne.

Tekstowi towarzyszą - i to jest kolejne zaskoczenie - niezwykle ciekawe akwaforty Daniela Chodowieckiego, gdańszczanina, profesora berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych, który specjalizował się w ilustrowaniu wydań wielkich klasyków Oświecenia. Chodowiecki zawsze starał się ilustrować swoje książki seriami graficznymi. W tym wydaniu mamy jednak do czynienia tylko z dwiema ilustracjami... Intryguje nas pytanie - czy było ich więcej! Być może tak. Znajdujemy w książce ślady, które być może są tylko złączeniem dwóch istniejących części, ale może ktoś - tacy barbarzyńcy zdarzają się we wszystkich biblotekach świata - wyciął pozostałe ilustracje... Na razie odpowiedź na to pytanie pozostaje zagadką.

To trzecia już niespodzianka po dacie druku i języku wydania. Nic więc dziwnego, że w czasie wręczania śląskiemu romaniście profesorowi Aleksandrowi Abłamowiczowi doktoratu honoris causa jednego z paryskich uniwersytetów informacja o zabytku znajdującym się w śląskiej książnicy wzbudziła niedowierzanie, ale i zachwyt. Ale dla nas stała się przedmiotem zwyczajnej dumy i zadowolenia.

Prof. dr hab. **Jan Malicki**
5 czerwca 1998 r.

Denis Diderot

KUBUŚ FATALISTA I JEGO PAN

TEATR NOWY W ZABRZU

przekład
Tadeusz Boy-Żeleński

adaptacja i pomysł inscenizacji
Andrzej Pawłowski

teksty piosenek
Wojciech Młynarski

muzyka
Jerzy Derfel

reżyseria
JAN PROCHYRA

scenografia
MARCIN STAJEWSKI

choreografia i ruch sceniczny
JAN SZURMIEJ

kierownictwo muzyczne
MARZENA MIKUŁA-DRABEK

zespół muzyczny:

Marzena Mikuła-Drabek - fortepian

Zbigniew Bąk - perkusja

Dariusz Kasperek - klarnet

Piotr Rurański - kontrabas

Robert Wróblewski - akordeon

obsada:

Kubuś - **Adam Baumann** (gościnnie)
Pan - **Tomasz Radecki**
Oberżystka - **Kinga Ciesielska**
Margrabia Des Arcis - **Jerzy Gniewkowski**
Agata, Dyzia, Zuzia - **Marzena Styczeń**
Justysia, Małgosia, Gospodyni - **Adrianna Janota**
Stary Byk, Kościelny - **Jan Prochyra**

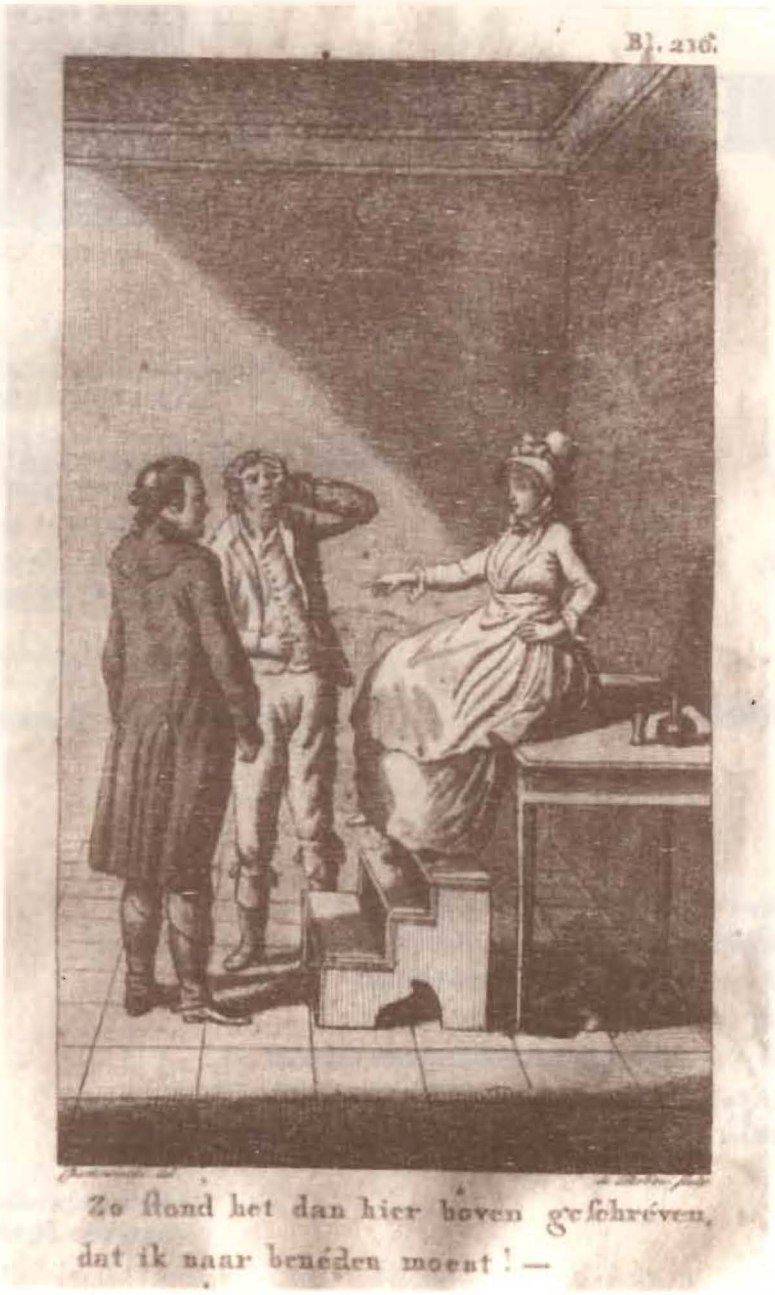
Młody Byk, Mąż Zuzi, Gospodarz - **Zbigniew Stryj**
Kawaler de Saint-Quin - **Juliusz Krzysztof Warunek** (gościnnie)
Pani d'Aisnon - **Jolanta Niestrój-Malisz**
Panna d'Aisnon - **Sabina Głuch**
Bogusława Barzycka (adeptka)
Służący, Ojciec Agaty - **Krzysztof Urbanowicz**
Zapowiadacz-Narrator, Komisarz - **Wincenty Grabarczyk**

współpraca reżyserska
Zbigniew Stryj

konsultacja szermiercza
Michał Świderski

inspicjent - sufler
Agnieszka Płatek

premiera - 14 czerwca 1998



JAN SZURMIEJ

Jest wielką postacią polskiego teatru, zwłaszcza muzycznego. Z jego osobą wiążą się polskie prapremiery tak sztandarowych utworów tego gatunku, jak „Skrzypek na dachu" (Teatr Muzyczny w Gdyni, 1984 r., choreografia i reżyseria - wspólnie z Jerzym Gruzą), czy „Kabaret" (Teatr Muzyczny we Wrocławiu, '92 r., reżyseria i choreografia). Ogółem na przestrzeni 14 lat pracy reżyserskiej zrealizował ponad 50 przedstawień, głównie muzycznych, w teatrach, których był dyrektorem (Teatr Muzyczny we Wrocławiu, Teatr Muzyczny Roma w Warszawie) i na wielu innych scenach w kraju i za granicą.

Pozycję eksperta w tej dziedzinie zawdzięcza swemu wyjątkowo bogatemu doświadczeniu, które zdobywał - jak mówi - przechodząc kolejne szczeble wtajemniczenia w teatr i poznając kolejne jego obszary. Pochodzi z rodziny wybitnie teatralnej: jego matka była tancerką i choreografem, ojciec - aktor i reżyser, od wielu lat jest dyrektorem Teatru Żydowskiego w Warszawie, teatrem zajmuje się również siostra. Ukończył szkołę baletową, potem przez 6 lat był aktorem-mimem w Teatrze Pantomimy „Gest" we Wrocławiu. Eksternistycznie zdobył uprawnienia aktora dramatu i przez wiele lat grał w Teatrze Żydowskim. Tam zajął się również choreografią i coraz bardziej zbliżał do reżyserii; pamiętna, wspomniana wyżej realizacja „Skrzypka na dachu" w Teatrze Muzycznym była swego rodzaju podsumowaniem dotychczasowej pracy, ujawniającym zarazem jego prawdziwe możliwości. Momentem przełomowym w jego karierze była jednak, legendarna już dzisiaj, inscenizacja „Sztukmistrza z Lublina" w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu, prowadzonym wówczas przez Jana Prochyrę - pierwszy spektakl zrealizowany w pełni samodzielnie (inscenizacja, reżyseria i choreografia) i z ogromnym powodzeniem.

- Właśnie, po 12 latach, powtórzyłem ten spektakl w Teatrze Muzycznym we Wrocławiu, z kilkoma nowymi songami Osieckiej i Koniecznego. 30 maja odbyła się premiera; pierwsze recenzje są rewelacyjne. Co mogę powiedzieć! Poznałem Janka, stwierdziliśmy, że byłoby dobrze, gdybym zrobił coś u niego. Zaproponowałem „Sztukmistrza...", rzecz wielką i trudną, Janek dał mi szansę i stworzył wszelkie możliwości, a ja to skrzętnie wykorzystałem. W odróżnieniu od wielu innych artystów on nie jest zazdrosny o sukcesy swoich kolegów, przeciwnie, chce i umie „lansować" młodych twórców; zawsze potrafi też przyciągnąć, skupić wokół siebie wielu interesujących, twórczych ludzi. I z tego powodu można pogratulować Teatrowi Nowemu: za sprawą dyr. Prochyry - jestem o tym przekonany - będą się tutaj pojawiali ludzie z pierwszej gildy realizatorów teatralnych. Ja w każdym razie nigdy mu nie odmówię.

SABINA GŁUCH

W ubiegłym roku zdała eksternistyczny egzamin aktorski i stała się pełnoprawną aktorką dramatu. Cztery lata wcześniej trafiła jako adeptka do Teatru Zagłębia w Sosnowcu. Przedtem otarła się o katowickie studium aktorskie Doroty Pomykały i ukończyła podobne studium w Krakowie. W Sosnowcu na dzień dobry otrzymała od dyrektora Jana Klemensa rolę Gerdy w adaptacji „Królowej śniegu" i obietnicę, że jeśli dobrze z nią sobie poradzi, będzie grała. Tak też się stało: w ciągu czterech lat była Kordelią w „Królu Learze", Zosią w „Panu Tadeuszu", Alą w „Tangu", nie licząc przeróżnych postaci dziecięcych, które grała niejako z urzędu. Jej przyszłość w Teatrze Zagłębia rysowała się równie okazale, tym bardziej, że od pewnego czasu trwa dobra, intensywnie twórcza passa tego teatru. Niemniej, myśląc o swoim rozwoju zawodowym, aktorskiej „dorosłości" (bo aktorką dojrzałą jest już niewątpliwie) postanowiła poszukać w innym teatrze. Wybrała Zabrze, spodziewając się ciekawej pracy i wielu nowych doświadczeń aktorskich pod kierunkiem wnoszącego „stołeczny powiew" dyrektora Prochyry.

Swój zawód traktuje bardzo poważnie, chce poznawać wszelkie jego odcienie i uprawiać we wszystkich możliwych dziedzinach. Współpracowała z „Quasikabaretem" Rafała Kmity, utrzymuje kontakty ze studentami katowickiej filmówki, w których etiudach grywa, ma już za sobą doświadczenia słuchowiskowe, nie stroni także od reklam. Jest bardzo „zachłanna na granie"; jak większość młodych aktorek marzy o rolach wielkich i trudnych, przy pomocy których mogłaby lepiej poznać i rozwijać siebie, a zarazem wyrazić „całą" swą osobowość; choć nie przekłada tego na konkretne postaci wielkiej dramaturgii. Mówiąc o teatrze, szczególną uwagę zwraca na zespołowy charakter tej dziedziny twórczości, zauważa też potrzebę poszukiwania i wprowadzania na scenę nowych sposobów i środków przedstawiwania świata (przede wszystkim w reżyserii, ale również w aktorstwie), które, pozostając wierne teatrowi, przybliżałyby jego język współczesnemu, zwłaszcza młodemu widzowi.

Sprawia wrażenie osoby bardzo świadomej swoich celów, wśród których rozwój zawodowy zajmuje chyba najważniejsze miejsce. Wygląda też na to, że umie je realizować. W Teatrze Nowym zamierza pozostać tak długo, jak długo służyć to będzie doskonaleniu jej aktorstwa. A jeśli wcześniej zdarzy się ciekawa propozycja...

TOMASZ RADECKI

Cztery lata temu rozstał się z teatrem ze względów zdrowotnych. Podróżował, zajmował się niewielkim biznesem, a kiedy był już prawie przekonany, że na scenę nigdy nie wróci (przez te lata zagrał tylko gościnnie w „Porwaniu Sabinek" w reż. Józefa Pary, właśnie w Teatrze Nowym), otrzymał propozycję angażu od dyr. Prochyry.

Do krakowskiej PWST dostał się za czwartym podejściem, już jako doświadczony „człowiek teatru", który w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu przebył drogę od maszynisty i suflera, przez inpicjenturę i statystowanie aż po prawdziwy debiut sceniczny (nagłe zastępstwo za chorego aktora). Po szkole trafił do teatru w Jeleniej Górze, pod dyrekcją Aliny Obidniak przeżywającego wówczas swoje najlepsze lata. Reżyserowali tam wtedy m.in. Henryk Tomaszewski, Mikołaj Grabowski, Krystian Lupa, Adam Hanuszkiewicz, międzynarodowy rozgłos zdobywał pierwszy w Polsce Festiwal Teatrów Ulicznych. - Grałem w trzech spektaklach Lupy, jakie role - nie umiem powiedzieć, bo to był taki jego teatr autorski; w „Nadobnisiach i koczkodanach" na pewno grałem koczkodana - wspomina. Brał też udział w spektaklach kabaretowych Jana Pietrzaka, który w Jeleniej Górze urządził sobie rodzaj poligonu i z aktorami tamtejszego teatru, przed tamtejszą publicznością testował nowe numery napisane dla „Kabaretu pod Egidą".

Do Teatru Śląskiego zaprosił go dyr. Jerzy Zegalski. W ciągu dwunastu lat grał dużo, m. in. w „Bracie marnotrawnym" O. Wilde'a, tytułową rolę w „Urodzinach Stanleya" Pintera, dużą rolę w prapremierowej inscenizacji „Niepodległości trójkątów" Witkacego. Występował też w słuchowiskach, nagrywanych w Radiu Katowice.

Po przerwie - długiej, jak na ten zawód - wraca do teatru z pewnym dystansem, ze spojrzeniem jakby nieco z boku, ze świadomością (aktorską) trochę odmienioną. Czy wraca na zawsze? - Chyba tak - mówi. - To jednak fajna praca. Jaki inny zawód daje tyle satysfakcji za tak nieduże pieniądze?

TEATR „PORAŻAJĄCEJ METAFORY"

Krótka rozmowa Jana Szurmieja i Jana Prochyry o muzyce i ruchu w teatrze

prowokował - Jerzy Makselon

J.M. - Proponują panowie bardzo lekką wersję „Kubusia...", który jest powiastką, owszem, wesołą i przyjemną, ale na pewno niebłahą, i w końcu - „filozoficzną". Najwięcej tej „filozofii" zawiera się w songach, które z kolei wcale nie są łatwe i przyjemne, ale raczej „intelektualne", bardzo treściwe, wymagające precyzyjnego przekazu i uważnego, skupionego wręcz odbioru. Tymczasem - takie mam wrażenie, oglądając próbę - aktorzy zmagają się z musicalowymi taneczkami, które, wcale nie jestem pewien, czy temu sprzyjają. Czy taka quasi-musicalowa forma jest naprawdę najlepszym sposobem na Diderota?

J.P. - Gdybyśmy chcieli wystawić „Kubusia..." „po literach" - ciężko by było, nie wiem, czy na widowni ktoś by to wytrzymał. Zdaję sobie sprawę, że część krytyków i widzów powie, że ledwie otarliśmy się o Diderota i będzie wybrzydzać. No to dobrze - otarliśmy się tylko, ale takie jest nasze odczytanie tego tekstu i takie chcemy zaprezentować widzom. Piosenki, taniec, a właściwie cała warstwa muzyczna i ruchowa tego spektaklu odgrywa bardzo ważną rolę i ma kapitalne znaczenie w budowaniu sensów tego widowiska. Ale znowu: nie „po literach", a poprzez oddziaływanie, powiedziałbym, totalne, bo taka jest wspaniała właściwość teatru muzycznego, jak ja to sobie nazywam - teatru porażającej, poetyckiej metafory. Na czym ta właściwość polega? Na zdolności do przekazywania rzeczy w dramacie - czyli w dialogu czy monologu - nieprzekazywalnych, albo przekazywalnych z najwyższym trudem. Takich rzeczy, kóre żeby wyrazić, potrzebowałbym trzech aktów i czterech godzin - czego nikt nie wytrzyma - a tu załatwia się jedną piosenką. W jaki sposób? Myślę że w sposób właściwy również poezji - to znaczy poprzez wyzwolenie olbrzymiego ładunku emocji, który wzmacnia i przenosi znaczenia, w rezultacie powstaje skrót, porażająca metafora właśnie - i to działa. Są całe obszary wielkiej literatury, którą można wprowadzić do teatru tylko w taki sposób i wydaje mi się, że to jest kierunek jak najbardziej „na czasie".

J.M. - „Kubuś..." należy do tej literatury?

J.P. - Również, chociaż to nie jest najlepszy przykład. Ale „Pachnidło" Süskinda - moja obsesja ostatnich lat - człowiek, który odbiera świat węchem. Jak to pokazać w teatrze? W dramacie - wykluczone. Tylko poprzez teatr muzyczny.

J.Sz. - A „Kubuś..." - poza tym, że jest książeczką bardzo mądrą, filozoficzną, jest bardzo zabawny, a ja lubię się bawić, lubię ludzi z poczuciem humoru. I w tym kierunku - również - idzie moja praca. Co do „musicalowych taneczków", jak pan to nazwał, czyli choreografii...

J.P. - To też niedobre słowo...

J.Sz. - Tak, bo my tu nie robimy „Chorus Line", gdzie chodzi o to, żeby aktorzy perfekcyjnie równiutko podnosili nogi - to jest ruch stricte teatralny, wywiedziony z materii przedstawienia, który ma uwypuklać znaczenia, wyrażać pointy, współtworzyć klimat. To nie jest taniec sam dla siebie, ale środek wyrazu aktorskiego, taki sam, jak każdy inny, bardzo nośny zresztą. Tyle że wymagający od aktorów dramatycznych większego wysiłku, bo na codzień rzadko przez nich stosowany. Dlatego na próbach pracują ciężko...

GŁOS ZE SCENY - O, bardzo ciężko...

J.Sz. - ... ale w przedstawieniu w ogóle nie będzie tego widać; to po prostu zadziała.

J.P. - Ja mówię, że aktorzy w tej chwili powiększają swój „skarbczyk" - pracując z Jankiem zbierają kapitał, który będzie do wykorzystania przy następnej okazji i to nie tylko w przedstawieniach muzycznych.

J.Sz. - Oczywiście, bo aktor, który nie ma poczucia rytmu, źle słyszy, będzie fałszował również w dialogach - rytm dialogu, napięcia dramatyczne wynikają przecież także z pewnej muzyczności świata, rytmu czasu, przestrzeni. Podobnie zagospodarowanie przestrzeni. Aktor, który dzięki nauce pantomimy, baletu, tańca czy choćby walk wschodu rozwinął w sobie poczucie, instynkt przestrzeni, wchodząc na scenę jest wspaniale plastyczny, bezwiednie i bezbłędnie wkomponowuje się w każdą sytuację. Aktora, nie posiadającego tej wiedzy, trzeba „po palcu" prowadzić. Na szczęście w szkołach teatralnych wreszcie zdano sobie z tego sprawę i coraz większą wagę przywiązuje się tam do tego typu zajęć.

J.M. - Dyrektor Prochyra mówił z wielkim entuzjazmem o teatrze muzycznym, o wielkich obszarach wartościowej literatury, którą można wprowadzić do teatru w formie musicalu. Czym więc tłumaczyć, że rodzime produkcje tego rodzaju zamiast musicalu przynoszą z reguły „sztukę z piosenkami", a jeśli w Gdyni, Radomiu czy Chorzowie zdarza się musicalowy hit, to jest to kolejna pozycja A.L. Webera?

J.Sz. - To prawda i nieprawda. Przypuszczam, że gdybym dzisiaj wystawił „Na szkle malowane" czy „Kolędę nockę" Brylla, mielibyśmy udane realizacje prawdziwie polskiego musicalu. Musical, poza sprawnością wokalno-ruchową zespołu, to także sprawa odpowiedniej techniki i aparatury scenicznej, której wtedy, gdy te utwory się pojawiły, jeszcze u nas nie było. Prawdę powiedziawszy, do dzisiaj są z tym problemy, ale już znacznie mniejsze. Z drugiej strony, przykład „Metra" (skądinąd mało oryginalnego, zapatrzonego we wzory amerykańskie) dowodzi, że jeśli tylko przedsięwzięciem kierują odpowiedni ludzie, jesteśmy jak najbardziej zdolni do profesjonalnego przygotowania musicalu na bardzo wysokim poziomie. Myślę więc, że tutaj wszystko jeszcze przed nami.

J.P. - A ja bym powiedział tak: mniej więcej w tym samym czasie, kiedy „Metro" pokazywano na Broadway'u, z umiarkowanym powodzeniem, w Stanach występowała „Piwnica pod Baranami", robiąc furorę. Z tego należałoby wyciągnąć wnioski. Znakomite, poetyckie teksty i wspaniała muzyka to jedna sprawa. Druga to niepowtarzalny, „piwniczny", ale jakże polski „bałagan" - absolutne zaprzeczenie „Chorus Line" - rodzaj metafizycznego nieładu, w którego tworzeniu nikt nam nie dorówna. Może to powinno być źródło naszego teatru muzycznego? A jeśli tak, to też wszystko jeszcze przed nami.

Wojciech Młynarski

Finał „Kubusia Fatalisty"

Czy cię wytworna wiezie mazda
czy gnasz per pedes - przemyśl to:
wszystko jest zapisane w gwiazdach,
ale na szczęście nie wiesz co...

Więc w finałowym, zgodnym śpiewie
tak skomentujmy słowa te:
szczęście jest raczej gdy się nie wie,
szczęście jest kiedy nie wie się...

Do myśli tej panowie, panie
dołączmy jeszcze taki tekst
wszystko jest w gwiazdach zapisane
lecz człek na pewno wolny jest!

Więc na finału nutę zwiewną
dodajmy jeszcze słowa te:
wolność jest gdy się wie na pewno,
wolność jest tylko gdy się wie!

A co się wie? Przeróżne rzeczy:
że czas głupotę gonić precz,
że wiedza zabobony leczy,
że demokracja trudna rzecz.

Więc Pan i Kubuś w zgodnym śpiewie
z kompanią głoszą słowa te:
szczęście jest raczej gdy się nie wie,
wolność jest tylko gdy się wie!

Niech Diderota myśli łuna
rozświetli swojską, ciemną noc
oświecić głupka i kołtuna
to jest dla mądrych pracy moc!

Inteligencjo! Czas na ciebie!
I powtórz sobie słowa te:
szczęście jest raczej gdy się nie wie,
wolność jest tylko gdy się wie!

redakcja programu
Jerzy Makselon

projekt i realizacja graficzna
Norbert Mnich

fotografie aktorów
Ireneusz Dorożański

reprodukcje rycin i strony tytułowej
holenderskiego wydania „Kubusia fatalisty..."
Arkadiusz Gola

Dyrekcji Biblioteki Śląskiej dziękujemy za
umożliwienie wykonania reprodukcji i
wykorzystania ich w niniejszym programie

Zastępca dyrektora ds. finansowo-administracyjnych - Główna księgowa
Barbara Melek

Koordynator pracy artystycznej
Krystyna Podleszczuk

Kierownik techniczny
Ryszard Dulbas

Pracownia krawiecka
Zofia Załuska
Dorota Zeliszek
Zenon Kapciak

Pracownia fryzjersko-perukarska
Teresa Pencarska

Rekwizytornia
Beata Budzanowska

Garderobiani
Teresa Jasiecka
Zenon Kapciak

Pracownia elektryczno-akustyczna
Krzysztof Pająk - kierownik
Justyna Mroczkowska
Jan Miciak
Zbigniew Wójcicki

Pracownia stolarska
Jan Swonke
Adam Kurtycz

Pracownia ślusarska
Czesław Guzy

Pracownia malarsko-butaforska
Dorota Kosturek
Bartosz Latoszek

Obsługa Sceny
Adam Bisiak
Daniel Biedal
Zygmunt Owczarek
Marek Wróbel

Dział organizacji widowni
Danuta Skurzyńska - kierownik
Marta Gąsiorowska
Jacek Januszko

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

TEATR NOWY

W ZABRZU

Telefony teatru
Centrala: 271-32-56, 271-32-57
Organizacja widowni: 271-54-93
tel./fax 271-15-08