TEATR
im. Wojciecha Bogusławskiego
W KALISZU

MOLIER

Mizantrop

Przekład prozą – JAN KOTT

Dyrektor i kierownik artystyczny
ROMANA PRÓCHNICKA

Kierownik literacki
Tadeusz Słobodzianek

Kierownik muzyczny
Janusz Stoktosa

Premiera:
21 listopada 1981

Molière

właściwe nazwisko: Jean Baptiste Poquelin. Urodził się w 1622 roku w Paryżu. W 1640 roku porzuca studia prawnicze w Orleans, aby poświęcić się teatrowi. Po kilkunastu latach tułaczki na prowincji, trupa prowadzona przez Moliera osiada w Paryżu w roku 1658 i zyskuje poparcie Ludwika XIV, który swą możną protekcją osłania Moliera przed atakami oficjeli ówczesnego życia religijnego. Do najsłynniejszych komedii Moliera należą: „Szkoła żon" (1662), „Świętoszek" (1664), „Don Juan" (1665), „Skąpiec" (1668), „Mieszczanin szlachcicem" (1671).

W 1673 roku, ciężko chory na gruźlicę Molier pisze i wystawia ostatni swój utwór p.t. „Chory z urojenia". Sam gra w nim Argana. Pierwsze trzy przedstawienia odbyły się 12, 13 i 14 lutego. 17 lutego najsłynniejszy komediopisarz w dziejach sceny, w finale komedii słabnie na scenie i w kilka godzin później umiera.

Mizantrop

(Le Misanthrope)

MOLIER

przełożył prozą — JAN KOTT

Alcest	— **Dymitr Hołówko**
Filint	— **Maciej Grzybowski**
Oront	— **Jerzy Górny**
Celimena	— **Dorota Kolak**
Elianta	— **Daniela Popławska**
Arsena	— **Barbara Olszańska**
Akast	— **Janusz Grenda**
Klitander	— **Andrzej Dopierała**
Pokojówka	— * * *
Służący Alcesta	— * * *

REŻYSERIA — **BOGDAN TOSZA**

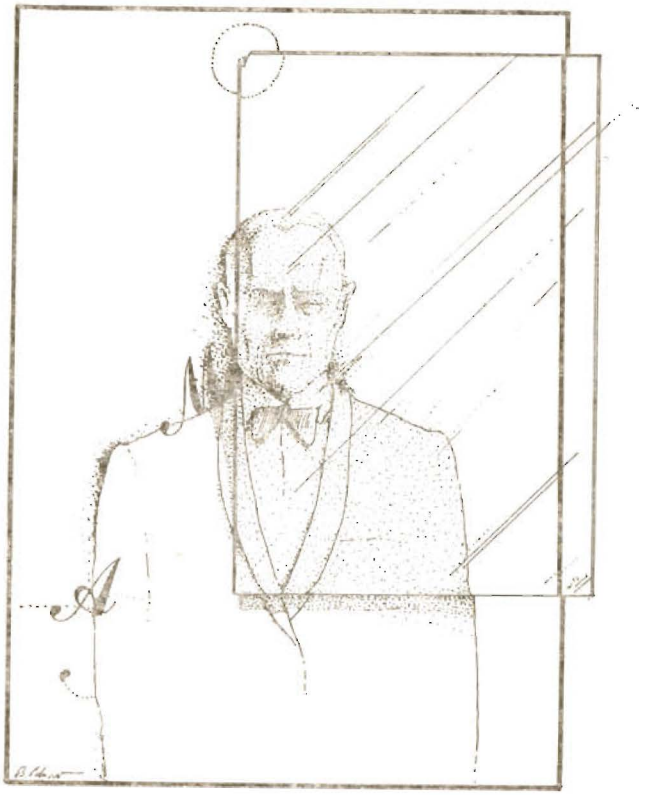
SCENOGRAFIA	— **JADWIGA CZARNOCKA**
OPRACOWANIE MUZYCZNE	— **JANUSZ STOKŁOSA**
PRACA NAD SŁOWEM	— **GRAŻYNA MATYSZKIEWICZ**

Marian STALA

Śmieszny, tragiczny mizantrop

Kogo nazywa się mizantropem? W jezyku potocznym — człowieka, który stroni od innych ludzi, który nie chce lub nie umie podjąć rozmowy ze zbiorowością i uznać społecznej natury swojego istnienia. Wedle powszechnej wyobraźni jest to więc ktoś ponury i zgryźliwy, z niechęcią patrzący na świat, a poprzez swe wieczne pretensje do rzeczywistości, poprzez powtarzany nieustannie gest negacji — nieuchronnie śmieszny. Wiele w tym anonimowym portrecie uproszczeń, a jeszcze więcej milcząco przyjmowanych założeń. Pewnikiem jest wedle niego wyższość zbiorowości nad jednostką i więzi społecznych nad indywidualnymi przekonaniami... Jest w nim także niechęć do inności, wynikająca może z przekonania, że ludzie są dobrzy i pogodzeni z naturą tylko jako zbiorowość — każde więc wyłączenie z niej jest naruszeniem zasad gry. Mizantrop psuje zabawę (w tym sensie, w jakim mówi o niej Huizinga w „Homo ludens"), a każdy człowiek skazany jest na potępienie zbiorowości — a w najlepszym przypadku na niezrozumienie...

Tych powszechnych przekonań nie wolno lekceważyć. Jest w nich coś z bardzo podstawowego doświadczenia świata. Ale nie można na nich poprzestać. Już u Moliera problem mizantropa jest o wiele bardziej skomplikowany, pozbawiony jednoznaczności. Trzysta lat, dzielących nas od świata, w którym napisany był „Mizantrop", dodatkowo problem zawikłało. Jeszcze Diderot przeciwstawiał w połowie XVIII wieku mizantropa — filantropowi. Ale już dla Jana Jakuba Rousseau — był on postacią pozytywną, sprzeciwiającą się w imię wewnętrznej prawdy fałszowi życia zbiorowego. Romantyzm europejski, zafascynowany tym, co inne, indywidualne, oderwane



od zbiorowości, w naszych zaś czasach egzystencjalizm (w wersji Sartre'a) pokazujący człowieka walczącego o swoją własną prawdę, o zachowanie autentyczności — to dalsze kroki ku dzisiejszemu rozumieniu mizantropa, istotne także dla współczesnej lektury arcydzieła Moliera.

Nie sposób zrozumieć mizantropa, jeśli nie postawi się dwu pytań: co jest przyczyną niechęci do ludzi i świata, i w imię jakich wartości człowiek może wybrać samotność?

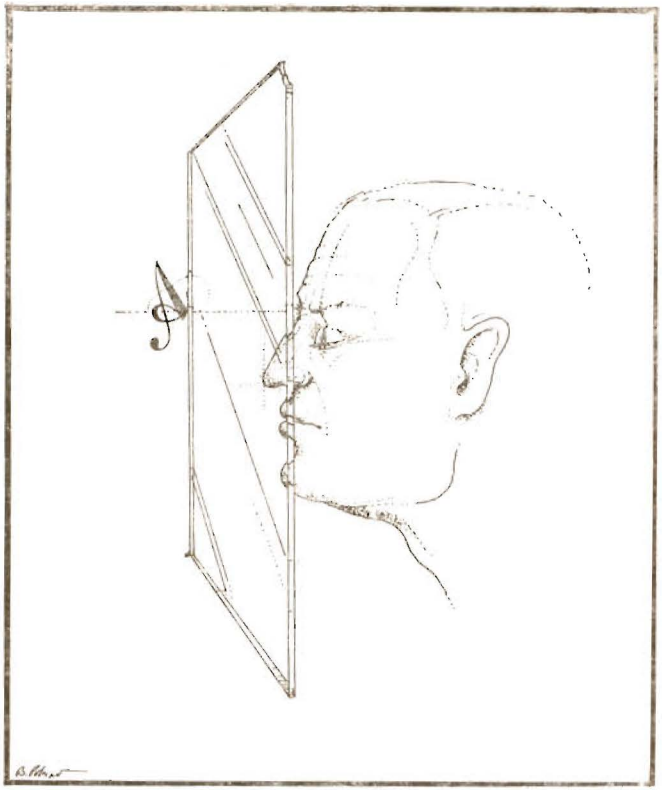
Pierwsze z tych pytań znajduje się explicite w „Mizantropie" sparafrazowanym przez Kotta. Elianta mówi tam w pewnej chwili : „Nie wiem, czy to sprawa przekonań czy charakteru". To bardzo zasadnicze rozróżnienie. Jeśli jest to kwe-

stia charakteru, a zatem wrodzonych predyspozycji psychicznych — to mizantropia niewiele się różni od jawnych bądź stłumionych przez podświadomość kompleksów. Jest się mizantropem, bo nie sposób nim nie być, bo nie sposób przekroczyć samego siebie, swą psychologię i biologię... Jeśli jednak nie ma czegość takiego jak stały charakter, żadnej określonej do końca determinacji działań? Wtenczas wszystko się komplikuje. I pojawia się drugie pytanie.

Dlaczego więc mizantrop odnosi się z niechęcią do ludzi? Jeśli pominie się odpowiedzi oparte na tautologii (nienawidzi bo nienawidzi) — pojawiają się dwie zasadnicze perspektywy. Może więc mizantropia wynikać ze skłonności do etycznego maksymalizmu. Ktoś zakłada, że istnieją wartości fundamentalne, takie jak prawda, autentyczność, dobro... Wyobraża sobie, że życie jest urzeczywistnieniem tych wartości. Chciałby uniknąć wszelkiego kompromisu. Tymczasem zbiorowość wymaga nieustannych kompromisów... Więcej: świat pokazuje się mizantropowi jako miejsce ścierania sprzecznych i nawzajem unieważniających się interesów, nie dbających o żadne wartości. Człowiek ma więc — wedle niego — do wyboru albo wierność swoim własnym ideałom, albo uczestnictwo w świecie...

Tu zjawia się druga perspektywa: problem zachowania tożsamości, bycia sobą. Nie chodzi w nim tylko o to, że ludzie są skłonni do kompromisu, kłamstwa, etc. Mizantropia może się rodzić z czegoś bardziej fundamentalnego, czegoś co egzystencjaliści nazywają „problemem danego". Mówiąc najprościej: chodzi tu nie o ocalenie hierarchii wartości, tylko samego siebie — w swej wolności, nieokreśloności. Tożsamość, powiadają egzystencjaliści, jest nieustannie zagrożona przez innych, patrzących na nas z zewnątrz. Już Nietsche mówił, iż „wszelka wspólnota czyni pospolitym". Ale dopiero Sartre uczynił ten problem naczelną kwestią filozofii. Człowiekowi zagraża w każdej chwili lepkość tego, co jest na zewnątrz — świata, drugiego człowieka. Ta lepkość polega na dążeniu do unieruchomienia, do urzeczowienia, do wciągnięcia w orbitę własnych wartości. W polskiej (bardziej literackiej niż filozoficznej) wersji egzystencjalizmu stworzonej przez Witolda Gombrowicza, nazywa się to przyprawianiem komuś „gęby", chwytaniem go w sieć form, obowiązujących w relacjach międzyludzkich. Poczucie deformowania, odbierania autentyczności przez drugiego człowieka sprawia ból

Świat jest bolesny, niemożliwy do wytrzymania. Jeśli chce się zachować siebie, być sobą — trzeba odejść. Odejść tam, gdzie nie ma ludzi albo tam gdzie nic nie ma... Nie wiem czy tu jeszcze mowa o mizantropii, czy już o czymś innym. W każdym razie: w swojej wersji „Mizantropa" Jan Kott daje do zrozumienia, że Alcest chce popełnić samobójstwo. Poza wszystkim jest w tym także echo zdania Alberta Camus: „Jest tylko jeden problem filozoficzny prawdziwie poważny: samobójstwo". Bo jest tylko jeden problem: wyboru między byciem sobą i zgodą na nieautentyczność.



Czy ów mizantrop egzystencjalistyczny i tragiczny ma rację? Pytanie jest do roztrzygnięcia tylko przy założeniu, iż wartości, w które wierzy — mają charakter ponadosobowy, istnieją obiektywnie. A jeśli niebo jest puste, a wartości są złudzeniami? Wtedy mizantrop jest śmieszny, tyle że śmiesznością absurdu...

Może jednak wszystko wygląda inaczej, uroszczenia mizantropa są nieważne albo wręcz niebezpieczne, bo „inny" nie jest zagrożeniem, tylko nadzieją, jedyną szansą urzeczywistnienia egzystencji? Powinniśmy pomyśleć o tych pytaniach, bo ich poważne postawienie może nas zaprowadzić dalej, niż moglibyśmy przypuszczać w momencie wkroczenia w świat Molierowskiego „Mizantropa", śmiesznego i tragicznego...

Marian Stala

Jean Jacques ROUSSEAU

O Alceście

To człowiek szlachetny, któremu nie podobają się obyczaje jego epoki i złośliwość współczesnych mu ludzi; dlatego właśnie, że kocha bliźnich, nienawidzi w nich zła, które sobie nawzajem wyrządzają i wad, z których zło to wynika. Gdyby mniej obchodziły go błędy ludzi, mniej oburzały niegodziwości, których jest świadkiem, czy byłby bardziej ludzki? Z równym powodzeniem można by twierdzić, że czuły ojciec bardziej kocha cudze dzieci niż swoje, ponieważ swoim nie szczędzi upomnień, a nic nigdy cudzym nie wyrzuca. Nie jest więc wrogiem ludzi, ale złośliwości jednych i poklasku, jaki złośliwość ta znajduje u drugich. Gdyby nie było ani łajdaków, ani pochlebców, kochałby cały rodzaj ludzki. Każdy człowiek porządny jest mizantropem w tym sensie: albo mizantropami są ci właśnie, którzy myślą inaczej: nie znam właściwie większego wroga ludzkości niż przyjaciel wszystkich, który zawsze wszystkim zachwycony, dodaje zachęty złoczyńcom i swoją zbrodniczą uprzejmością schlebia wadom, będącym źródłem wszelkiego zamętu w społeczeństwie.

Denis DIDEROT

O Filincie

Przypuśćmy, że nie rozlepiono afiszów zapowiadających „Mizantropa" i zagrano go bez ogłoszeń; cóżby się stało, gdyby Filint miał tak zdecydowany charakter jak Alcest? Czy widz nie mógłby słusznie zapytać, przynajmniej po pierwszej scenie, gdzie nic nie wskazuje jeszcze, kto jest główną postacią, co się właściwie gra: „Mizantropa" czy „Filantropa"? Jak unikniemy tej trudności? Poświęcamy jeden z kontrastowych charakterów. W usta jego wkładamy wszystko, co go uwydatnia, a z drugiego robimy głupca i niezdarę. Ale czy widz nie odczuje tego braku, zwłaszcza gdy główny charakter jest ujemny, jak się to dzieje w cytowanym powyżej przykładzie?
Ale mimo to pierwsza scena „Mizantropa" jest arcydziełem. Tak; ale niech się do niej weźmie człowiek genialny, niech da Filintowi tyle zimnej krwi, stanowczości, wymowy, uczciwości, miłości do ludzi, wyrozumiałości dla ich wad, współczucia dla ich słabości, ile ich mieć powinien prawdziwy przyjaciel rodzaju ludzkiego i wówczas nie zmieniając nic w roli Alcesta zauważycie, że temat sztuki staje się niewyraźny. Ale tak nie jest w rzeczywistości? Czy Alcest ma rację? Czy Filint się myli?

Jan KOTT

Parę uwag o przekładach

Molier od pięćdziesięciu lat grany jest w Polsce w przekładach Boya. Od tej reguły odstąpił tylko Bohdan Korzeniewski. Boy jest niewątpliwie epoką w dziejach polskiego przekładu. Ale, jak wszyscy dobrze wiemy, tłumaczenia jego są nierówne i zwłaszcza wielka jest różnica między przekładami wczesnymi i późniejszymi. Boy tłumaczył Moliera przed rokiem 1912.

Przekłady starzeją się szybko, szczególnie szybko starzeją się przekłady komedii. Utwory oryginalne nabierają po latach, niezależnie nawet od innych swoich walorów, nowego smaku językowego. Mają już bukiet. (...) Przekłady, już po ćwierćwieczu na ogół, trudne są do grania. Nawet najlepsze. Kanon szekspirowski starych przekładów, który nam zaprezentował PIW w ostatnim wydaniu, jest w swojej stylistyce późnoromantyczny, Molier w przekładach Boya jest wyraźnie młodopolski. Większość przekładów po ćwierćwieczu okazuje się nagle osadzona w językowym czasie, który nie jest ani naszym czasem, ani czasem oryginału. Przekład brzmi fałszywie w podstawowej materii: w języku.

Jeszcze bardziej złożona jest sprawa przekładów poetyckich. Są one martwe od urodzenia, jeśli

tłumacz posługuje się warsztatem, który został stworzony sztucznie, albo nawet, który wyszedł z użycia i jest jedynie literacką tradycją. (...) Powszechnie przyjętym odpowiednikiem francuskiego aleksandrynu jest polski trzynastozgłoskowiec ze stałą średniówką. Miał on swoje znakomite zastosowanie w twórczości oryginalnej w wieku XVII i pod koniec polskiego Oświecenia. Ostatnim komediopisarzem, który tą właśnie formą posługiwał się w sposób niemal zupełnie aktualny, był Apollo Korzeniowski. (...)

Dzisiaj ten właśnie model wiersza jest chyba najbardziej antyteatralny, najbardziej nużący, najmniej nośny dla podania dialogu. Francuski klasyczny aleksandryn ma przemienność rymów męskich i żeńskich, polski trzynastozgłoskowiec parzyście rymowany jest jego bardzo niedoskonałym odpowiednikiem. Nieznośnie monotonny, przy przekładaniu niemal zawsze za obszerny, zmuszający do wielosłowia, do watowania, przy całej swojej pozornej łatwości jest w istocie antykonwersacyjny, zarazem nudny i sztuczny. Zabija dowcip i dialog Moliera od pierwszych wierszy.

Może więc tłumaczyć Moliera prozą? „Odyseja" przemówiła do mnie po raz pierwszy w przekładzie prozą Parandowskiego. Tragicy greccy i Arystofanes w polskich przekładach, stylizowanych, archaizowanych czy nawet ostatnio modernizowanych, pozostali dla mnie niezrozumiali. I to w sensie najbardziej dosłownym. Nie rozumiałem o co chodzi, umykał mi nawet sens akcji i rysunek postaci. Odkryłem dla siebie Sofoklesa i Arystofanesa w angielskich przekładach prozą. Przekład wierszem ma za sobą wielką tradycję w Rosji, w Niemczech, w Polsce. W Anglii i we Francji regułą są przekłady prozą. Prozą jest znakomita większość przekładów Szekspira na francuski, prozą przekładani są klasycy francuscy na angielski. Zwłaszcza dla teatru, przede wszystkim dla teatru. Przekłady francuskie najczęściej określane są słowem „adaptacja". Granice tych „przystosowań" do innej materii językowej, do innego smaku i innej wrażliwości są zmienne. Nieraz sięgają one bardzo daleko, jak choćby w adaptacji Sartre'a „Trojanek" Eurypidesa. Podobna do francuskiej jest polska tradycja najstarsza, siedemnasto - i osiemnastowieczna. Zwłaszcza tradycja molierowska. „Polski Molier" zaczął się razem z Oświeceniem.

Nie piszę tego wszystkiego, tylko po to, aby usprawiedliwić swoją próbę przekładu „Mizantropa" prozą. Chciałem tylko pokazać, że tradycje są różne i przekład parzystym trzynastozgłoskowcem nie jest jedynym możliwym rozwiązaniem. Być może interesującym eksperymentem byłoby przełożenie „Mizantropa" białym dziesięciozgłos-

kowcem bezśredniówkowym, jakim Norwid napisał „Pierścień Wielkiej Damy".

Wybrałem osobiście wolny przekład prozą. Proza ma inną nośność, inną dykcję, inną stylistykę niż wiersz. I dlatego przekład dosłowny prozą nie wydaje mi się możliwy. Proza jest zwięźlejsza, domaga się o wiele większej konkretyzacji, jest gwałtowniejsza; zwłaszcza proza współczesna. Czartoryski kazał zachować jedynie „plantę" i „intrygę", doradzał natomiast dostosowywać charaktery i obyczaje do współczesnego polskiego wzorca. W swoim przekładzie nie zmieniłem ani charakterów, ani miejsca i czasu akcji, ani nawet porządku kwestii. Ale proza nieuchronnie wyostrza, stąd repliki stawały się krótsze i bardziej dobitne. Proza konkretyzuje, wobec tego dla równowagi zneutralizowałem częściowo to, co można by nazwać historycznym kostiumem „Mizantropa". Myślę zresztą, że droga do nowego Moliera prowadzi przez jego „odkostiumowanie", nawet we Francji, cóż dopiero poza Francją.

Starałem się nie używać modernizacji, chociaż bawił mnie kontrast między anachronizmem imion i niektórych sytuacji a współczesnością sporu między Alcestem a Filintem. Jaskrawo zmodernizowałem tylko scenę z Orontem, gdyż posłużenie się parodią wiersza barokowego wydało mi się sztuczne w połączeniu z współczesną dykcją wszystkich postaci. Z tego samego powodu wymieniłem niektóre anegdoty przytaczane w tekście, które przestały być zabawne na bardziej uniwersalne.

Najbardziej zachwyciła mnie postać Celimeny. Starałem się jej nie popsuć, chociaż znowu proza zmuszała mnie do większej konkretności, czasem nawet do ostrzejszego rysunku. Niestety, wiersz unosi Celimenę. U Moliera jest młodą wdówką, zrobiłem z niej młodą rozwódkę. Tłumacząc myślałem ciągle o jednym zdaniu La Bruyêre'a:

> „Kapryśność kobiet jest towarzyszką urody, jest odtrutką na urodę, sprawia, że uroda kobieca nie wyrządza mężczyznom tak wielkich krzywd. Bez tego lekarstwa mężczyźni nie uleczyliby się nigdy ze słabości do kobiet.". Alcest się uleczył.

Proza wyostrza i konkretyzuje, Molierowski koloryt „Mizantropa" jest mroczny, w przekładzie stał się on jeszcze ciemniejszy. „Mizantrop" nie ma właściwie zakończenia, może dlatego, że nie ma właściwie akcji. „Mizantrop" nie kończy się — pisał Sarcey — tylko „rozwiewa", a Alcest odchodzi na pustkowie.

Przy nowej lekturze „Mizantropa" wydał mi się on chyba najdoskonalszym przykładem Norwidowskiej „białej tragedii". Molierowskie „pustkowie" odczytałem jako metaforę samobójstwa. Tę wieloznaczność zakończenia starałem się ukazać w moim przekładzie.

Przekład ten jest próbą znalezienia nowego stosunku do Moliera. I teatralnym tekstem. Tylko teatr może pokazać czy się sprawdza na scenie.

Jan Kott

Redakcja programu:

Edward Antczak, Tadeusz Słobodzianek

Rysunki: Bolesław Polnar

Znak graficzny teatru: Lech Przybylski

Redaktor techniczny: Krzysztof Kordes

Raptularz teatralny: Edward Antczak

Z-ca dyr. d/s administracyjnych: JAN GRYGIELSKI

Inspicienci: DANUTA DROBNIEWSKA, MAREK ŚWIĄTEK

Organizacja pracy artystycznej: KRYSTYNA RUDA

Suflerzy: MAŁGORZATA SZKUDLAREK, ELŻBIETA KACZMAREK

Kierownik techniczny: EUGENIUSZ WAWRZYNIAK

Brygadier sceny: JAN ŚWIDERSKI, HENRYK WAWRZYNIAK

Damska pracownia krawiecka: BARBARA HUMELT, JADWIGA KURZAWA, ZUZANNA SOBCZAK

Męska pracownia krawiecka: JÓZEF PODOGRODZKI, MICHAŁ SUDOLSKI, MARIAN SZYMAŃSKI

Pracownia stolarska: JERZY GRABOWSKI

Pracownia tapicerska: ANDRZEJ NOWAK

Pracownia malarska: JERZY SOLIŃSKI

Ślusarz: LUCJAN CZEKALSKI

Prace fryzjerskie: WIESŁAWA ANTCZAK, KRYSTYNA KARBOWSKA

Akustyk: TOMASZ GRZELAK

Światła: WIESŁAW JEZIERSKI, ROMAN STASZAK, KRZYSZTOF TRZECIAK

Rekwizytorzy: STANISŁAW KASPRZAK

Garderobiane: JOLANTA KWAŚNIEWSKA, ZOFIA RASZKOWSKA, BOŻENA ŚWIDLIK, STANISŁAWA TOMCZAK

Organizacja widowni: DANIELA CICHA

Reklama i organizacja widowni w terenie: URSZULA ZYBURA

Obsługa sceny: BERNARD KAMIŃSKI MAREK KARCZEWSKI, KRZYSZTOF KISIURSKI, ZBIGNIEW ŁAWIŃSKI, WOJCIECH POGORZELEC GRZEGORZ WASZAK

Kaliski

RAPTULARZ TEATRALNY

Repertuar teatru był wiecznym utrapieniem dyrektorów trup teatralnych i wdzięcznym tematem dla krytyków. O ile łatwo było nabić kabzę grając farsy i operetki, o tyle krytyka nie odmiennie domagała się sztuk ambitnych, kładąc szczególny nacisk na ich wysokie walory moralne. Pozytywizm postawił w tej mierze przed teatrem wymagania szczególne: żądano „poprawnie przeprowadzonej tendencji i właściwie postawionej tezy". W „Kaliszaninie" i „Gazecie Kaliskiej" krytyka toczy więc nieustanny bój o „serca i umysły" teatralnej publiczności:

„Prowincjonalny impresario, mając na celu czysto ekonomiczne względy, stara się zadośćuczynić wymaganiom publiczności, wprowadzając na scenę przeróżne farsy i tłumaczenia, łataniny w rodzaju tłustych offenbachiad, których najróżnorodniejsza treść, rozmaitość charakterów osób wchodzących do akcji i efektywność sytuacji najwiecej niewykształconemu ogółowi podobać się może, a zamiast wywierać zbawienny wpływ na jego życie, staje się zabójczą trucizną, tym niebezpieczniejszą, że podaną w kształtach złudnych, ponętnych, która przechodząc w jego krew szerzy demoralizację i sprowadza upadek myśli i ducha...".

„Kaliszanin" nr 87, 1873 r.

„W repertuarze nowego towarzystwa („Societa artystyczna" w teatrze zimowym N. Golińskiego) mieści się kilkanaście nieznanych u nas nowości, a pomiędzy niemi: „Dworacy niedoli" Sarneckiego, „Fałszywe blaski" Mellerowej, „Złe ziarno" Zalewskiego, „Pojedynek szlachetnych" Sewera itd. Witając swoim zwyczajem życzliwie nowych pracowników na scenie krajowej, życzymy im powodzenia, warunkiem którego jest zachowanie godności sztuki, mającej za zadanie uczyć i wzmacniać a nie służyć gwoli dogodzenia bezmyślnym zachciankom, chcącym widzieć w scenie arenę jarmarcznych popisów, zniżających sztukę do poziomu hecy".

„Kaliszanin" nr 17, 1877 r.

Gdy jednak zespół teatralny wziął do serca postulaty krytyki — najczęściej plajtował... Fatalność taka przydarzyła się na przykład Towarzystwu niejakiego Józefa Mikulskiego. Gdy opuszczał on Kalisz „przyrzekając już nigdy doń nie powrócić", Julian Miłkowski — recenzent „Kaliszanina", nie chcąc wierzyć, by kaliszanie „tylko dla jarmarcznej hecy mieli zamiłowanie i czas" upatrywał powodów niechęci obywateli dla teatru w ich... ubustwie:

„Jedna jeszcze pozostaje wymówka — a tą jest brak odpowiednich materialnych środków; tę ostatnią chcemy przyjąć jako racjonalną i prawdziwą, ażeby usunąć wszelkie inne cisnące się do głowy myśli, które mogłyby być wzięte na karb pesymistycznych uprzedzeń i nieuzasadnionych domysłów. (...) W każdym razie mamy nadzieję że kilka ostatnich przedstawień, pod względem materialnym będą o tyle pomyślne, iż pokryją znaczny deficyt w budżecie dyrekcji i wystarczą na opłacenie kosztów nie bardzo ponętnej, jak w obecnej porze podróży".

„Kaliszanin" nr 3, 1875

Regułą było nawoływanie do kształtowania repertuaru wedle najwytrawniejszego kanonu klasyki rodzimej i obcej. Treści moralizatorskie, utylitarne, religijne — oto czego domagali się krytycy, nie bacząc na teatralną kasę i — co tu dużo mówić — znacznie bardziej płoche gusty publiczności. Do wręcz curiozalnych tekstów zaliczyć można więc głos krytyka podpisanego „Kaliszanin", który z determinacją odważył się wystąpić w obronie sztuki „minorum gentum":

„Wszystkie dytyramby głoszone o posłannictwie sztuki, o szczytnym stanowisku dyrektora, rozsiewającego wśród rzeszy światło, są banalne i nie prowadzące do celu wobec potrzeby gotówki na utrzymanie personelu teatralnego, maszynistów, na kupno kostiumów, na dzierżawę teatru itd. (...) Dyrektor więc teatru całą swą egzystencję musi opierać na guście i wymaganiach danej publiczności. (...) Nasza publiczność składa się z różnych sfer, większość zaś żąda śpiewnych rzeczy, lekkich i wesołych, mniejszość woła o komedie poważne, ale nie chodzi o nie. Dyrekcja musi pójść za większością nolens volens, bo ta mniejszość to teoretyczni krzykacze, którzy dyskutują o umoralnianiu mas, o zadaniu teatru, a sami go nie popierają i nudzą się w teatrze...".

„Gazeta Kaliska" nr 51, 1904 r.

Odwieczny dylemat: Jak pogodzić piękne z pożytecznym? Cóż, pytania do dziś aktualne, a złotego środka jakoś nie widać...

W REPERTUARZE:

William Shakespeare
ROMEO I JULIA

Tadeusz Słobodzianek
BAŚŃ JESIENNA

Wojciech Młynarski
CIEŃ

Magdalena Samozwaniec
MARIA I MAGDALENA

Jacek Stwora
CO JEST ZA TYM MUREM?

W PRZYGOTOWANIU:

Witold Gombrowicz
OPERETKA

Fiodor Sołogub
MAŁY BIES

Miron Białoszewski, Ludwig Hering
OSMĘDEUSZE

Zamówienia na bilety zbiorowe prosimy kierować do Działu Organizacji Widowni — tel. 730-47, 730-48. Przedsprzedaż biletów w kasie Teatru. Kasa czynna codziennie oprócz poniedziałków od godz. 9.00 do 13.00 i od 16.00 do rozpoczęcia przedstawienia; w niedzielę i święta na 2 godziny przed rozpoczęciem przedstawienia.

Przedsprzedaż biletów indywidualnych, zbiorowych oraz dla grup zorganizowanych prowadzi również PBP „ORBIS" w Kaliszu ul. Śródmiejska 1/3, tel. 738-16. Biuro „ORBISU" czynne w dni powszednie od godz. 10.00 do 17.00, w soboty od 10.00 do 15.00.

Cena 20 zł

Teatr — KDA z. 6821 n. 1.000 szt. — 11.81