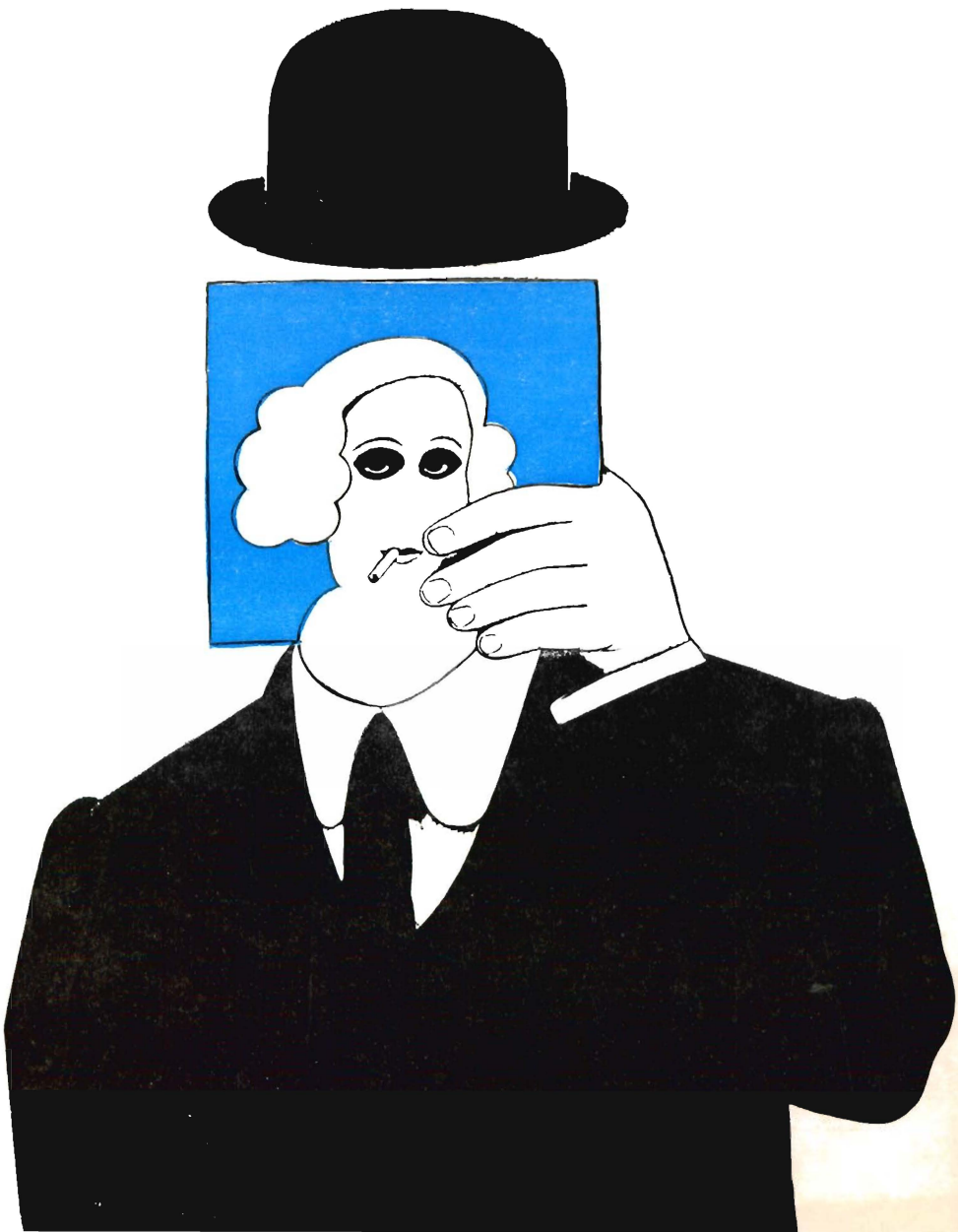
TEATR ŚLĄSKI IMIENIA STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO W KATOWICACH

OSKAR WILDE

BĄDŹMY POWAŻNI NA SERIO

(THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST)



Artysta nigdy nie bywa »chorobliwy« w swej sztuce. On wyraża wszystko. Stoi poza tematem i za pośrednictwem tematu tworzy skutki artystyczne i wyśmienite. Mówić o artyście, że jest »chorobliwy«, ponieważ zajmuje się chorobliwością jako tematem, jest takim samym głupstwem, jak gdyby ktoś nazywał Szekspira obłąkanym, ponieważ napisał *Króla Leara*.

OSKAR WILDE

Publiczność była zawsze, i to
w każdej epoce, źle wychowana.
Bezustannie żąda od Sztuki,
aby była dostępna, aby głaskała
jej gusta, aby schlebiała jej
absurdalnej próżności,
aby mówiła o tym, o czym
już mówiono poprzednio,
aby pokazywała to, czego
ustawiczne oglądanie powinno
nużyć już od dawna, aby
bawiła ociężałych z przejedzenia i zajmowała
myśli zmęczonych
własną głupotą.
A tymczasem Sztuka
nie powinna nigdy
starać się o to,
aby być dostępną.
To publiczność
powinna starać się
o swoje artystyczne
wykształcenie.
W tym cała różnica.

OSKAR WILDE

Ludzie nie zdają
sobie sprawy ile
prawdy, mądrości
i powagi
kryje się
pod tą
maską
żartow-
nisia.

ANDRÉ GIDE

Wilde
lekceważył
krytykę,
zwłaszcza
uprawianą
w prasie
codziennej,
i wbrew niej,
ponieważ nigdy
nie była mu
przychylna, zawarł
sojusz z publicznością,
która w końcu zapewniła
mu tryumf tak wielki,
że i krytyka musiała
się poddać
lub przynajmniej
zamilknąć. Korzystając z tej
ciszy, przemówili ci,
którzy widzieli w nim świetnego
pisarza.

JAN PARANDOWSKI

To, co jest prawdą o Sztuce, jest też prawdą
o życiu. [...] Człowiek, który nie myśli
samodzielnie, w ogóle nie myśli.
Jest ogromnym egoizmem,
gdy ktoś żąda od swego sąsiada,
aby myślał w ten sam sposób co on,
i miał takie same poglądy.
Dlaczegóż miałby mieć takie same?
Jeżeli potrafi myśleć, najprawdopodobniej
będzie myślał odmiennie.
Jeżeli myśleć nie potrafi, jest
potwornością żądać od niego
jakiejkolwiek myśli. [...] W epoce
Indywidualizmu ludzie będą
nie egoistyczni w sposób całkiem
naturalny i zupełny. A sens tych
słów będą rozumieli i będą go
przestrzegać w swoim swobodnym
i pięknym życiu. [...]

OSKAR WILDE

THE KING OF LIFE

EWA MOROŃ

Król życia, The King of Life, to określenie zrosło się trwale z osobą Oskara Wilde'a, irlandzkiego poety, dramaturga, eseisty i powieściopisarza.

Oscar Fingal O'Flaherty Wills Wilde urodził się 16 października 1854 roku w Dublinie. Rodzice Wilde'a zajmowali znaczącą pozycję w kołach towarzyskich ówczesnego Dublina. Ojciec, znany specjalista chorób uszu i gardła, cieszył się uznaniem nie tylko jako lekarz, ale i jako znawca kultury Irlandii, a zarazem „Był powagą we wszystkich sprawach dotyczących przeszłości, sztuk, architektury, topografii Irlandii. Napoleon III radził się go w sprawach starożytności celtyckich, książę Walii, późniejszy Edward VII, zwiedzał muzeum dublińskie w jego towarzystwie, od króla szwedzkiego dostał Order Gwiazdy Polarnej", pisał o atmosferze rodzinnego domu Wilde'a Jan Parandowski.

Matka, Francesca Elgee jeszcze przed zamążpójściem, pod pseudonimem „Speranza" pisywała poezje i artykuły polityczne; w okresie Wiosny Ludów rzuciła hasło walki o wolność Irlandii. Po wyjściu za mąż zrezygnowała z politycznej działalności. Była osobą wykształconą. Znała grekę, łacinę, zajmowała się tłumaczeniem literatury francuskiej i niemieckiej. W swoim salonie skupiała ludzi pióra i ludzi sztuki.

Rodzice umieszczali Wilde'a w renomowanych szkołach. Ukończył słynną Portora School w Enniskil, Trinity College w Dublinie, a w marcu 1874 roku rozpoczął studia w Oxfordzie. Był uczniem niezwykle zdolnym. Studia w Oxfordzie mógł rozpocząć dzięki kolejnym stypendiom, które otrzymał w drodze konkursu. W okresie studiów fascynowała Wilde'a głównie literatura grecka i wywodzące się od Keatsa i prerafaelitów nowe prądy estetyczne, występujące przeciw akademizmowi w sztuce, głoszące program sztuki odrodzonej moralnie, czerpiącej z bezpośredniego odczuwania natury. Oxford w tym okresie w gronie profesorskim miał dwóch profesorów, którzy wywarli znaczący wpływ na kształtowanie się nowych tendencji w sztuce — profesorów Ruskina i Patera. Zwłaszcza teoria Patera głosząca, iż pięknem trzeba rozkoszować się w sposób intensywny, zdając sobie nieustannie sprawę z tragicznie krótkiego życia ludzkiego i jego dramatycznego przepychu, miała dla Wilde'a kolosalne znaczenie.

Stąd też cała otoczka studenckiego życia Wilde'a. Stroje niezwykle eleganckie i wyszukane, bulwersujące otoczenie — fantazyjnie przybrane w pawie pióra, słoneczniki, zazwyczaj zielony goździk w butonierce, długie włosy, jako zapowiedź nowego sposobu bycia wydającego walkę wszelkiej mieszczańskiej brzydocie.

Po błyskotliwie zdanych egzaminach, w roku 1876 odbył podróż do Włoch, Grecji, Stanów Zjednoczonych i Francji, gdzie zetknął się z najwybitniejszymi ludźmi pióra ówczesnych czasów, z Hugo, Mallarmém, Verlaine'em i Zolą.

Po powrocie z podróży postanowił zamieszkać w Londynie. Zdobywał miasto nie tylko ekscentrycznym strojem i niezwykle błyskotliwym dowcipem, ale przede wszystkim talentem literackim.

„Jeśli był kiedy człowiek, który mówił jak bogowie, to chyba Oskar Wilde" — mówiono o nim. „Dla każdego, kto spędził z nim bodaj godzinę, pozostawał już na zawsze imieniem o tajemniczym uroku. Przy nim dusze stawały się lżejsze. Niepodobna o tym wątpić, skoro, na równi z tylu innymi, oczarował wykwintne i nieufne umysły Shawa, Gide'a, Régniera, Barrèsa, Bourgeta, umysły, które z łatwością poznałyby nicość, gdyby Wilde był tylko tworem szczęśliwego przypadku albo przemijających złudzeń" (J. Parandowski). Postanowił Londyn zdobyć i zdobył, zyskując tytuł... profesora estetyki.

Po śmierci ojca, dzięki niewielkiemu spadkowi mógł odbyć podróże do Włoch i Grecji. W roku 1882 wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie wygłosił 150 prelekcji w 90 miastach amerykańskich na temat konieczności odrodzenia sztuki. Potem zafascynowany był Francją, a zwłaszcza pięknem Paryża. Seria odczytów, które wygłosił, przyniosła mu prawdziwy tryumf.

Kolejny cykl odczytów postanowił wygłosić tym razem w rodzinnej Irlandii, skąd przywiózł żonę, Konstancję Lloyd. Ożenił się w roku 1884. Wkrótce przyszło na świat dwóch synów — Cyryl i Vyvyan.

Debiutował tomem „Poezji" (Poems) w roku 1881, napisanych w duchu tradycji prerafaelickiej, charakteryzujących się niezwykle wyszukaną formą poetycką i precyzją słowa. Znalazły się w tym tomie wszystkie fascynacje lat młodzieńczych: miłość, podróże, zwiedzane muzea i zabytki sztuki, tajemnicza przyroda. Tom poezji, wydany w formie niezwykle wyszukanej, na holenderskim czerpanym papierze i w kunsztownej oprawie rozpoczyna niezwykle bogaty dorobek twórczy Oskara Wilde'a.

W 1887 roku napisał cykl opowiadań „Zbrodnia Lorda Artura Savile'a i inne opowiadania". W 1888 roku ukazuje się „Szczęśliwy książę i inne opowieści" — zbiór baśni pisanych przepiękną prozą poetycką.

Powieść „Portret Doriana Graya", wydana w 1890 roku, od początku owiana była atmosferą sensacji, stała się literackim ucieleśnieniem estetyki Wilde'a. Purytańska Anglia czasów wiktoriańskich nie przyjęła również jedynej tragedii Wilde'a „Salome", która nie uzyskała licencji na wystawienie w Anglii i premiera odbyła się w Paryżu w roku 1896. Przypowieści filozoficzne Wilde'a i jego eseje: „De profundis", „Krytyk jako artysta", „Zmierzch kłamstwa", „Dusza człowieka w socjalizmie", „Powstanie krytyki historycznej" czy też „Portret pana H.W." należą do utworów znanych dzisiaj już tylko koneserom i specjalistom.

Próbę czasu przetrwały komedie Wilde'a pojawiające się na scenie raz po raz od chwili powstania. Wilde — mistrz paradoksu i błyskotliwego dowcipu, szermujący słowem w sposób mistrzowski, stwarzał teatralne cacka z życia salonów i wyższych sfer; dwie z nich „Księżna Padwy" i „Tragedia florencka" pisane są wierszem, pozostałe — „Wachlarz Lady Windermere", „Kobieta bez znaczenia", „Mąż idealny", „Wera, czyli Nihiliści" — prozą. „The Importance of Being Earnest" — czyli „Brat marnotrawny", „Mój brat niepoprawny" czy też „Bądźmy poważni na serio" to, aczkolwiek pod różnymi tytułami, ale ta sama komedia niezwykle często pojawiająca się na naszych scenach.

Rok 1895 rozpoczyna okres niepowodzeń i tragedii osobistych Wilde'a. Oskarżony o homoseksualizm, przechodzi przez piekło śledztwa i procesu w którym niepoślednią rolę odgrywa lord Alfred Douglas, wieloletni przyjaciel Wilde'a i ojciec lorda, oskarżyciel a zarazem sprawca całego skandalu wokół osoby znanego pisarza.

Ulubieńcowi towarzyskich sfer Londynu nie wybaczono nigdy jego słabości. Po odbyciu dwóch lat ciężkiego więzienia wyjeżdża do Francji, gdzie umiera w osamotnieniu i nędzy. Z tego wstrząsającego okresu w życiu pisarza pochodzą „Ballada o więzieniu w Reading" i „De profundis", wydane w niepełnej formie w 1905 roku już po śmierci pisarza, a w pełnym brzmieniu opublikowane dopiero w roku 1950. ■

EM

NATURA, SZTUKA I KRYTYKA W ESEJACH OSKARA WILDE'A

MAGDA OLLER

Erudyta czy kabotyn? Szarlatan czy Wielki Człowiek? Cynik czy Humanista? Zbyt często odpowiedzi na te pytania szukamy w biografii pisarza, która mówi wszystko, ale też nie mówi nic. „Biografie pisze zawsze Judasz" powiedział Oskar Wilde i teraz, jak i wiele razy przedtem, był prorokiem swoich dalszych losów. Któż bowiem nie lubi podglądać Wielkich, a przecież czym innym są te tomy poświęcone Wilde'owi, jeśli nie podglądaniem życia człowieka, który miał odwagę prowokować swój los. Recepcja jego utworów stała się w ten sposób tylko uzupełnieniem pełnego sprzeczności życiorysu.

Pisał tragedie i komedie, opowiadania dla dzieci i opowieści grozy, poezje i eseje o sztuce. Jest autorem ciągle jeszcze budzącej kontrowersje powieści pod tytułem *Portret Doriana Gray'a*.

Kluczem do jego pisarstwa, a chyba też i do sposobu życia, są eseje, ale i w nich nie zrezygnował Wilde z tak charakterystycznych dla swojego sposobu myślenia: ironii, przekory i niekonsekwencji. Większość z nich (*Zmierzch kłamstwa, Krytyk jako artysta Cz. I, II*) ma formę dialogu, co z jednej strony dało pisarzowi możliwość obiektywizacji tez, które głosił, z drugiej zaś pozwoliło na włożenie maski; mógł więc raz wystąpić pod postacią Gilberta, innym razem pod postacią Viviana. Dialog ma również dla Wilde'a znaczenie kulturotwórcze. Język bowiem, melodia słów, jest dla niego sztuką najwyższą; w mowie bowiem, a nie w myśli rodzi się idea, która dopiero poprzez jej werbalizację zaczyna istnieć. Dialog też pozwala na teatralizację wypowiedzi; Wilde z właściwą sobie pedanterią określa scenografię, w której odbywa się rozmowa, miejsce na planie Londynu, porę dnia, a nawet i widok z okna. Owa „inscenizacja" obejmuje również gesty rozmawiających, którzy koniecznie muszą mieć znaczące,

właściwe dla ich poziomu intelektualnego i społecznego rekwizyty. Te szczegóły nie są obojętne zarówno dla toczącego się dialogu, jak i głębszych konsekwencji. Poprzez dokładne opisanie rzeczywistości otaczającej porte-parole Wilde'a i jego interlokutora autor sugeruje, że wpływ na myśl, na wypowiadane tezy, często w formie nie znoszącej sprzeciwu, ma chwila, przypadek, nastrój. Nic nie jest stałe i nie ma obiektywnej prawdy, całkiem możliwe, że gdy wstanie słońce, poglądy rozmawiających będą zupełnie inne. Subiektywizm i nastrojowość to dwa zasadnicze wyróżniki estetyki Wilde'a, najwyraźniejsze to również echa prac Waltera Patera. Tak jak dla Patera, tak i dla Wilde'a starożytna Grecja i Renesans to dwie najszczęśliwsze epoki piękna. Widać tu również wpływ Anthony Shaftensbury'ego, myśliciela sięgającego do platonizmu. Z trzech ostatecznych wartości filozofii Platona — dobra, piękna i prawdy, Wilde'a interesuje tylko piękno, z trzech życiowych czynności wyróżnionych przez Arystotelesa — teorii, działania i twórczości, uznaje tylko twórczość, z trzech sfer kantystów — logiki, estetyki i etyki, uznaje tylko estetykę. Wilde ma swój trójdzielny podział, który dotyczy intelektualnego i artystycznego sposobu uczestnictwa w życiu: jest to natura, sztuka i krytyka.

Natura dla autora *Portretu Doriana Gray'a* jest koniecznością, która uniemożliwia życie na takim poziomie, o jakim marzy. Natura nie jest dla niego pra-matką, jest materią podlegającą kreacyjnej zdolności człowieka. Skrajnie estetyczne stanowisko ujawniło problem lustrzanego modelu kryteriów odbioru rzeczywistości; obraz artystyczny przejawiający nasz stosunek do przyrody sam z kolei odkrywa jej specyficzną urodę, będącą projekcją naszej świadomości poetyckiej. Nie całkowicie jest to odkrycie Oskara Wilde'a, bo już dwieście pięćdziesiąt lat przed nim Boschini w *La carta del navegar pittoresco* opisuje swym barokowym stylem wyspę San Giorgio i dochodzi do wniosku, że wielkość malarstwa weneckiego (którym również Wilde się zachwycał) jest taka, że sama natura naśladuje jego styl. Niemniej jednak jego stwierdzenie, że to właśnie natura naśladuje sztukę, a nie odwrotnie, wzbudziło wiele emocji. Swoją tezę poparł licznymi przykładami, nawet słynna mgła londyńska stała się dla niego ar-

gumentem. Twierdził, że dopóki mgły nie odkryło malarstwo, mimo, że istniała przecież wcześniej, nikt jej nie zauważał ani nie odczuwał. Sztuka poprawia naturę, sprowadza ją do właściwych jej granic. Pogląd ten nie jest obcy i współczesnym myślicielom. Roger Caillois o tak odmiennej umysłowości od Wilde'a pisze: „Skoro przyroda jest tajemnym kryterium piękna, jak wytłumaczyć fakt, że tak niewiele rzeczy budzi w niej podziw i że piękno jej zdajemy się rozpoznawać tylko dzięki dziełom sztuki, gdy upodabnia się do nich lub przywodzi je na myśl. Istotnie, człowiek jest tak ze sztuką oswojony, że często poprzez jej zwierciadło ocenić może piękno przyrody". Teza Wilde'a jest bardziej krańcowa; twierdzi na przykład, że literatura wpływa na losy człowieka.

Sztuka — to teren na którym Wilde realizował swoje życie; z jednej strony większość jego wypowiedzi dotyczy właśnie sztuki, piękna produkowanego umyślnie, tworzonego intencjonalnie, z drugiej zaś życie autora *Bądźmy poważni na serio* ma wszelkie znamiona komponowanego życiorysu, idei ewokowanej na ludzkie działania. Teatralizacja sposobu bycia, mówienia, ubierania się jest życiem w sztuce, jeśli nie w sztuczności, poprzez dwadzieścia cztery godziny.

Zasadniczą cechą każdej sztuki jest według Wilde'a kłamstwo, fikcja i nieprawdopodobieństwo. W eseju pod tytułem *Zmierzch kłamstwa* dowodzi, że epoka wiktoriańska jest tak prozaiczna, ponieważ zbyt dużą wagę przywiązuje do faktów. Kłamstwo właśnie jest wolną igraszką wyobraźni, jest fundamentem sztuki romantycznej. Dla Wilde'a wszelka sztuczność, udanie, grymas, mają więcej uroku od realistycznego obrazu świata. Świat jest nudny i męczący, trzeba więc znaleźć sobie w nim kosztowne rekwizyty. Pasjonujący jest bohater stworzony przez literaturę, jest on człowiekiem przyszłości, ponieważ artysta stwarza pewien model, który jest później naśladowany przez życie. To Hamlet stworzył pesymizm, a nie pesymizm Hamleta.

Celem sztuki jest wzruszenie, rodzaj bezowocnego żalu, jaki ma budzić, a ponieważ zawsze przewyższa rzeczywistość, tylko dzięki niej możemy uniknąć niebezpieczeństw, które niesie życie — sztuka pokazuje wszystko w formie spotęgowanej. W życiu uczucia są ograniczone, romans szybko się kończy, ale zawsze możemy przeżywać miłość Petrarki do Laury. W możliwości powtórzenia uczuć, rozciągnięcia ich jak gdyby poza granice czasoprzestrzeni widzi Wilde wyższość sztuki nad życiem.

Sztuka jest wolna od utylitaryzmu, dydaktyzmu, moralności i prawdy. Wyraża samą siebie i swój własny rozwój. Historię sztuki rozumie Wilde jako samoistny i niezależny proces nie podlegającym zniekształceniom przez rozwój cywilizacji. Stosunek Wilde'a do wartości wytworzonych przez świat jest taki, jakby całe zadanie historii redukowało się do tego, by w umyśle jednostki wytworzyć piękny, harmonijny i interesujący obraz świata, by dorobek dziejowy ludzkości był przetworzony na subiektywne sny o życiu. Tylko krok stąd do zamiany historii świata na wiodącą do nikąd przygodę intelektualną.

Sztuka z natury swej jest niemoralna, etyka i estetyka nigdy się nie spotykają. W szkicu biograficznym *Pióro, pędzel i trucizna* opisuje Oskar Wilde sylwetkę Tomasza Griffits-Wainwrighta i tu w sposób uprzejmy, i naukowy traktuje człowieka, którego zbrodnie wstrząsają świadomością również sto lat później, zarzucając mu jedynie nieumiejętność władania językiem angielskim. Kończąc swój esej pisze: „To, że jakiś człowiek okazał się trucicielem nie jest żadnym argumentem przeciwko jego prozie. Cnoty domowe nie są istotnym fundamentem sztuki."

Wobec fenomenu piękna znika również logika, pisze Wilde: „Ludzie, którzy nie kochają sztuki dzielą się na dwie kategorie: pierwsi to ci, którzy po prostu jej nie kochają, drudzy kochają ją rozsądnie."

Nie twórczość jednak dla Lorda Paradoxa jest najwyższą formą życia w sztuce, lecz krytyka artystyczna. Wilde nie znosi czynu, działania. Krytyka artystyczna pozwala na kontemplacyjny stosunek do życia, a ponieważ krytyka dla pisarza powinna mieć jeszcze większy od sztuki współczynnik subiektywizacji, daje możliwość zajmowania się swoim wnętrzem inspirowanym przez piękno.

Swoje tezy o funkcji krytyki artystycznej zamieścił w dwóch esejach zatytułowanych *Krytyk jako artysta*, podważając cały zespół przekonań dotyczących tej dziedziny działalności człowieka. Swoje poglądy oparł Wilde na przekonaniu, że zmysł krytyczny, który jest źródłem krytyki, jest nieodłączny od jakiejkolwiek twórczości. To, co było wyższością sztuki nad życiem, owa powtarzalność, wobec krytyki jest jej niższością. To krytyka jest elementem dynamicznym, postępowym, sztuka ma tendencje do powtarzalności form i motywów, co powoduje jej zachowawczość. Krytyka jest najwyższą formą artystyczną, zajmuje się sztuką nie jako formą ekspresji, lecz jako czystą impresją. Stąd u krytyka nie jest ważna obiektywność spojrzenia, lecz osobiste jego odczucia na temat oglądanego lub czytanego dzieła. Traktować on powinien sztukę jako punkt wyjścia do nowej, doskonalszej formy piękna.

Krytyk tym lepiej oceni dzieło, im więcej znaczeń w nim odnajdzie, znaczeń, których oceniane dzieło samo w sobie nie ma, ale to krytyk właśnie poprzez swoje niezwykłe wyposażenie wewnętrzne i świadomość procesu dziejowego w nim odczyta. Krytyka taka powinna być stronnicza, mówi Wilde, ponieważ bezstronny sąd możemy wydać tylko o rzeczach, które nas nie interesują, a aby zgłębić tajemnice sztuki, trzeba poddać się jej wpływowi.

Prawdziwy krytyk szuka piękna we wszystkich epokach i we

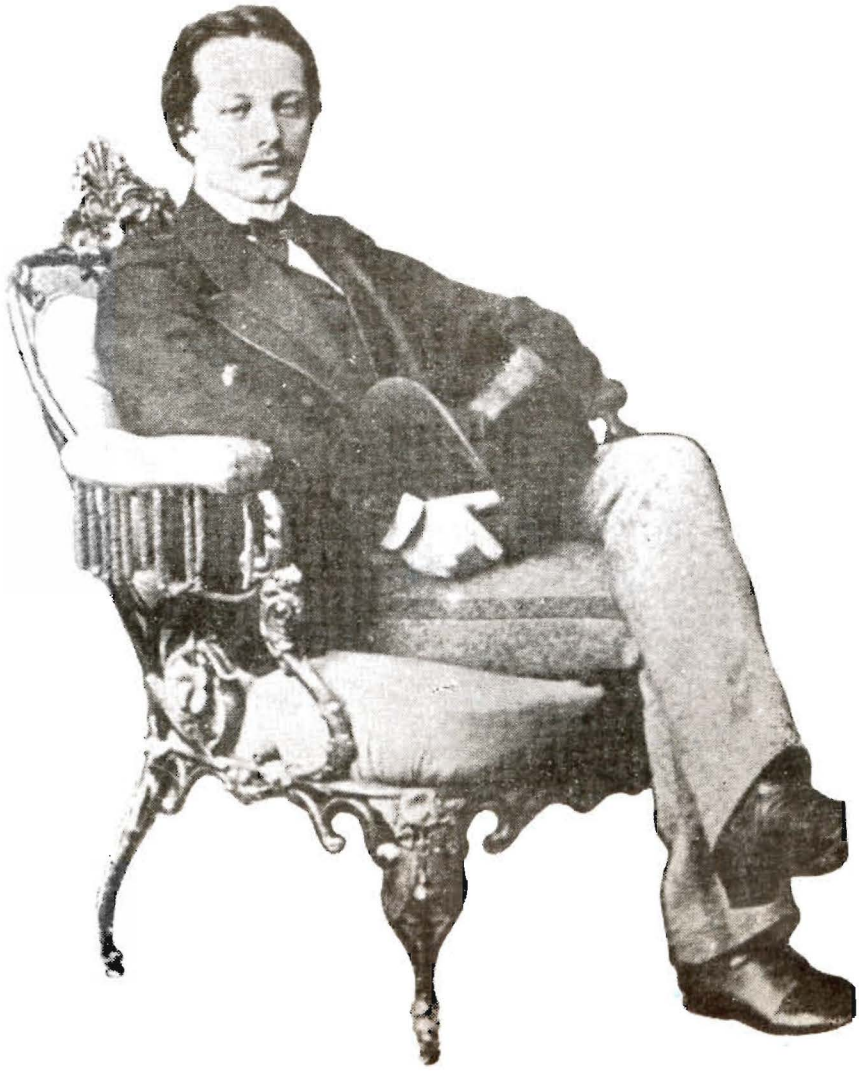
wszystkich formach sztuki. Jest powołany do tego, aby pokazać dzieło w nowym stosunku do współczesnych mu czasów. W przyszłości krytyk ma zostać kreatorem świadomości kulturalnej epoki, ma tworzyć jej intelektualną atmosferę. Ma podkreślać w pięknie jedność ludzkiego ducha, aby doprowadzić do jedności wszystkich narodów niszcząc nawet uprzedzenia rasowe, bo duch krytyki i duch świata są jednym i tym samym. Ujawnia tu Wilde swój pacyfizm; wojna dla niego jest grubiaństwem i dopiero kiedy ludzkość zobaczy w niej grubiaństwo, a nie grzech, wojna przestanie istnieć. Niespotykana to wiara w możliwość sztuki, ale też niezwykłe są wymagania Wilde'a w stosunku do krytyka artystycznego.

Zdroworozsądkowy model obiektywnego recenzenta jest nie do przyjęcia; krytyk musi posiadać tylko dwie cechy: artystyczny temperament, duszę czułą na każde piękno oraz zmysł piękna. Forma, w której krytyk wypowiada swoje odczucia piękna ma być doskonała i nowocześniejsza od opisywanego dzieła, bo krytyka to twórczość w twórczości.

Najwyższą formą krytyki jest krytyka interpretacyjna, która powstaje w wyniku spotkania się dwóch indywidualności: artysty i krytyka. Indywidualność, jednostka, osobowość tworzą kulturę. Niechęć Wilde'a do masy jest taka, że nawet stworzenie mitów przypisuje pisarz jednostce. To jeden nieprzeciętny człowiek posiada siłę kreacyjną; ten pogląd bardzo często podkreślany, zbliża Wilde'a do personalizmu amerykańskiego.

Indywidualizm Wilde'a, rzec można nawet indywidualizm walczący, za który autorowi esejów przyszło zapłacić cenę najwyższą, zapoczątkował rewolucję zarówno w sferze obyczajowości, moralności, jak i w sferze rozumienia roli artysty w społeczeństwie i jego prawa do własnych kryteriów oceny świata, i możliwości realizowania indywidualnych snów o życiu. ■

MAGDA OLLER



Oskar Wilde żył tak,
jak gdyby życie
było jeszcze jednym
utworem
do napisania.
Budował je
jak utwór,
poddawał je całe
tej samej
idei,
która przenikała
jego eseje,
dialogi,
bajki czy komedie.
Był równie
dobrym rozmówcą,
jak
i pisarzem.
Czarował
świetnym
dowcipem,
paradoksem,
drwiną,
śmiałością
zachowania się,
gestem.
Wszystko miało
swój określony sens —
i sztuka, i życie.
Akcentowany
ciągle
kult estetyzmu —
w sztuce,
i w życiu —
dziwnie
łączył się
z głęboką dobrocią
i rozumieniem
ludzkiego
cierpienia.
Z całym swym estetyzmem
i pozorną zabawą
w paradoksy
był Oskar Wilde
w gruncie
rzeczy
nieustępliwym
moralistą.

JULIUSZ ŻUŁAWSKI

Zrobiłem ze sztuki
filozofię i z filozofii
sztukę.
Odmieniłem
dusze ludzkie
i barwy rzeczy;
wszystko,
co czyniłem
albo mówiłem,
zdumiewało ludzi.
Wziąłem dramat,
formę najbardziej
obiektywną,
jaką zna sztuka,
i uczyniłem zeń środek
wypowiadania się
równie osobisty,
jak poemat liryczny
lub sonet,
i jednocześnie
rozszerzyłem
jego zakres
i wzbogaciłem
go w sposób
nie znany.
Dramat, powieść,
poemat prozą, wiersz,
dialog subtelny
lub fantastyczny,
wszystko, czego się
tknąłem, ozdabiałem
nowym pięknem;
samej prawdzie
oddałem nie tylko to,
co prawdziwe, ale
i to,
co fałszywe,
jako
dwie połowy
jej królestwa,
i dowiodłem,
że fałsz i prawda
są jedynie
formami
bytu
intelektualnego.
Sztukę
traktowałem
jako najwyższą
rzeczywistość,
a życie
jako prosty
objaw złudzenia.
Rozbudowałem
wyobraźnię
mego wieku,
która tworzyła
dookoła mnie
mit
i legendę.

OSKAR WILDE

W komediach
swoich
Oskar Wilde
jest może najbardziej sobą:
wnikliwy
i błyskotliwy szyderca,
a przy tym odważny
w swej purytańsko-pruderyjnej epoce
i wyczulony moralizator.
Był przecież pisarzem,
który w todze dandysa
i pięknoducha
przez całe życie
próbował gorszyć obłudnych i łamać konwenanse —
i jednocześnie
z nagłą powagą potrafił oświadczyć,
że wartością sztuki jest nie piękno,
lecz prawość. Toteż każdy jego tłumacz musi
bardzo pilnie uważać
i na kokieterię,
w której jest poza,
i na ironię, w której jest prawda,
i na powagę, w której jest właśnie prawość.
W nęcących teatry swą scenicznością,
wartkich i zabawnych dialogach
pełno gry słów i paradoksów,
które zawsze mają swój szczególny
sens filozoficzny
czy obyczajowy
i muszą
być rozwiązywane
w przekładzie
z najrzetelniejszą
uwagą.
A są przeważnie
bynajmniej
niełatwe.

JULIUSZ ŻUŁAWSKI

TEATR ŚLĄSKI IM. STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO, 40-003 KATOWICE, RYNEK 2. Telefony centrali 58-72-51, 58-72-52, dyrekcja i sekretariat: 59-89-76, organizacja widowni: 58-89-67, kasa biletowa 59-93-60. Zastępca dyrektora KRYSTYNA SZARANIEC, główny księgowy IWONA SZYNDEL, kierownik muzyczny HALINA KALINOWSKA, koordynator pracy artystycznej BOGUMIŁA KURCAB, kierownik organizacji widowni WIESŁAW PYTLASIŃSKI.

Kierownik techniczny ZBIGNIEW ZBOROWSKI, z-ca kierownika technicznego JERZY HOŁÓWKA. Kierownicy pracowni technicznych: elektroakustycznej ANDRZEJ JAWORSKI, oświetlenia EUGENIUSZ GRZONDZIEL, krawieckiej damskiej EWA KERGER, krawieckiej męskiej STANISŁAW KLECKI, perukarskiej MARIA BEM, szewskiej JÓZEF WILK, stolarskiej ANTONI JURKIEWICZ, malarskiej i modelatorskiej KONRAD CUDOK, rekwizytor KAZIMIERZ RAWSKI, brygadier sceny ANDRZEJ BUGAJSKI.

W REPERTUARZE TEATRU

TIRSO DE MOLINA
ZIELONY GIL
PRZEKŁAD I ADAPTACJA: JULIAN TUWIM
Scenografia: ANNA FRANTA — Reżyseria: JÓZEF CZERNECKI
Choreografia: HENRYK KONWIŃSKI — Muzyka: MAREK ANDRZEJEWSKI
Opracowanie muzyczne: HALINA KALINOWSKA

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ
SZEWCY
Scenografia: BARBARA ZAWADA — Reżyseria: JAN MACIEJOWSKI
Muzyka: PIOTR HERTEL — Choreografia: HENRYK KONWIŃSKI
Przygotowanie wokalne: HALINA KALINOWSKA

JERZY ANDRZEJEWSKI
POPIÓŁ I DIAMENT
Scenografia: BARBARA ZAWADA — Reżyseria: JAN MACIEJOWSKI
Choreografia: HENRYK KONWIŃSKI — Opracowanie muzyczne: PIOTR HERTEL

WILLIAM SZEKSPIR
JULIUSZ CEZAR
Scenografia: JERZY MOSKAL — Reżyseria: JERZY ZEGALSKI
Kostiumy: DANUTA KNOSAŁA — Muzyka: EUGENIUSZ KNAPIK
Układ walk. ZBIGNIEW WASZKIELEWICZ

W przygotowaniu:
WITOLD GOMBROWICZ
OPERETKA
Scenografia: ANDRZEJ SADOWSKI — Reżyseria: JERZY ZEGALSKI
Muzyka: PIOTR HERTEL

SCENA KAMERALNA
TADEUSZ RÓŻEWICZ
ODEJŚCIE GŁODOMORA
Scenografia: ANNA FRANTA — Reżyseria: JÓZEF CZERNECKI
Opracowanie muzyczne: ANTONI MLECZKO

PLATON
OBRONA SOKRATESA
Scenografia: JERZY MOSKAL — Reżyseria: ZOFIA PETRI, MICHAŁ PAWLICKI
Kostiumy: DANUTA KNOSAŁA — Muzyka: BOGUMIŁ PASTERNAK

SAMUEL BECKETT
CZEKAJĄC NA GODOTA
Scenografia: JERZY MOSKAL — Reżyseria: JERZY ZEGALSKI
Kostiumy: DANUTA KNOSAŁA

SŁAWOMIR MROŻEK
GARBUS
Scenografia: WIESŁAW LANGE — Reżyseria: BOGDAN TOSZA
Muzyka: HALINA KALINOWSKA

Przedsprzedaż biletów na 15 dni przed przedstawieniem prowadzi kasa biletowa Teatru (Katowice, Rynek 2). Kasa biletowa czynna jest codziennie (oprócz poniedziałków) w godzinach od 10.00 do 13.30 i od 15.30 do 19.00; w niedziele od 16.00 do 19.00 i dodatkowo na godzinę przed przedstawieniem w przypadku rozpoczęcia przedstawienia przed godziną 16.00.

Współpraca fotograficzna: JAN HANUSIK
Redaktor techniczny: STEFAN BARCZAK
Redakcja programu: EWA MORON
Opracowanie graficzne: JERZY MOSKAL

W programie wykorzystano przetworzone fragmenty prac plastycznych Jamesa Marsha, Alana Aldridge'a, dagerotypy Aleksandra Ken-Wiktora Osiatyńskiego, Karoliego i Punscha, Karola Beyera, Teodora Szajnocha. Wypowiedzi Oskara Wilde'a zaczerpnięte zostały z nast. źródeł: Oskar Wilde, *Eseje, opowiadania, bajki, poematy prozą*, W-wa 1957, Oskar Wilde, *Cztery komedie*, W-wa 1961 oraz Jan Parandowski, *Król życia*, W-wa 1977.

Skład programu wykonał linotypista E. Sznober. Strony do druku zmontował zecer J. Eiserman. Druk wykonali maszyniści typograficzni: J. Chabrowski i H. Piechulik.

ZGK 2, zam. 6434-83 6000 szt. — Z-17

CENA ZŁ 30,—

TEATR ŚLĄSKI
IMIENIA
ST. WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH

DYREKTOR
I KIEROWNIK
ARTYSTYCZNY
JERZY ZEGALSKI

SEZON TEATRALNY
1982/83;
PREMIERA
W MAJU
1983 ROKU

KIEROWNIK
LITERACKI
EWA MOROŃ

1922 ROK JUBILEUSZOWY 1982

OSKAR WILDE

BĄDŹMY POWAŻNI NA SERIO

(THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST)

PRZEKŁAD:
CECYLIA WOJEWODA

OBSADA:

John Worthing	•	TOMASZ RADECKI
Algernon Moncrieff	•	MIROSŁAW KRAWCZYK
Pastor Chausuble	•	JERZY KORCZ
Merriman	•	ZBIGNIEW KORNECKI
Lane	•	WOJCIECH LEŚNIAK
Lady Bracknell	•	STANISŁAWA ŁOPUSZAŃSKA
Gwendolina Fairfax	•	EWA LEŚNIAK
Cecylia Cardew	•	MARIA MIELNIKOW-KRAWCZYK
Miss Prism	•	LILIANA CZARSKA

SCENOGRAFIA:
ANNA FRANTA

REŻYSERIA:
JÓZEF CZERNECKI

KOMPOZYCJE I PRZYGOTOWANIE WOKALNE:
HALINA KALINOWSKA

Teksty piosenek:
JAN KOSTRZEWA

Step:
MAŁGORZATA SZAFRANIEC
MICHAŁ CHAMERA

Układ ruchu:
HENRYK KONWIŃSKI

Konsultacja językowa i dramaturgiczna:
MAGDA OLLER

INSPICJENT:
DANUTA PUŁECKA

KONTROLA TEKSTU:
MIROSŁAWA KRAWCZYK

Asystent reżysera:
TOMASZ RADECKI

W spektaklu wykorzystano *Etudię c-moll* op. 10 nr 12 F. Chopina w wykonaniu Maurizo Pollinii, *J'aiteme* Ferge Gainsburga, *Marsz weselny* Felixa Mendelssohna, *Marsz Torreadora* z „Carmen" Bizeta oraz staroszkocką melodię *For auld lang syne*.