

ŻYCIE
TO DWA
KOBIECY



STEFAN
CANEW

ŻYCIE TODDZIE KOBIECY



**PAŃSTWOWY
TEATR LUDOWY
W KRAKOWIE**

**DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY
HENRYK GIŻYCKI**

Z-CA DYREKTORA
D/S ADMINISTRACYJNO-TECHNICZNYCH
JÓZEF KORAJDA

Z-CA DYREKTORA
D/S KOORDYNACJI ARTYSTYCZNEJ
ELŻBIETA MACH

KIEROWNIK LITERACKI
ANDRZEJ OCHALSKI

KIEROWNIK MUZYCZNY
JOLANTA SZCZERBA

LILIANA BARDIJEWSKA

DRAMATURGIA BULGARSKA: DYSKURS O NARODZIE

Szczególne meandry bułgarskiej historii, wiodące przez „złoty wiek” X i półtorawiekową tynieciową bizantyjską, przez wczesnorennesansowy rozkwit i przez blisko pięćsetletnią turecką izolację, przez euforię wyzwolenia i pasmo dramatycznych przeżyć narodowych XX wieka, w sposób szczególny zaważyły na rozwoju literatury bułgarskiej. O jego specyfice zadecydowała przede wszystkim wielowiekowa nieobecność Bułgarii na mapie Europy i jej kulturalne „zamrożenie”, które sprawiło, że w wiek XIX wkraczała z doświadczeniami Średniowiecza i wczesnego Renesansu. W tym wieku narodowego odrodzenia rozpoczęła się bułgarska wyścig z czasem, próba wypełnienia kulturowej próżni, jak naj-szybszego przebycia drogi, którą Europa pokonywała przez kilkadziesiąt lat. (...) Dziewiętnastowieczni pisarze i działacze oświatowi wolnej Bułgarii świadomości blisko pięćsetletniego wytlumaczenia w narodowej biografii, uczynili literaturę swoistym zwierciadłem bułgarskiego bytu, a jej głównym bohaterem — naród. Tak więc literatura przemawiała do narodu o narodzie, analizując jego cnoty i przywary, uświadamiając mu jego własną tożsamość i historię. I ten właśnie obywatelski punkt widzenia stał się jej dominantą aż do końca poprzedniego wieku, kiedy to moderniści, najpierw nieśmiało, a potem pełnym głosem opowiedzieli się o niezależności literatury i autonomii jednostki. Lecz nawet modernistom wychowanym w kręgu europejskiego symbolizmu, niełatwo było odrzucić tę tradycję literatury — przewodniczkę i nauczycielkę mas.

Pierwsza fala bułgarskiej moderny pod koniec wieku kompromisowo rozwiązując ów dysonans między programowym indywidualizmem twórczym a poczuciem narodowego obowiązku, sięgnęła do tradycji romantycznej i uczyniła samotnego i niezrozumianego wieszczę duchowym przywódcą rzeszy. (...) Natomiast druga fala po 1905 roku zaczęła już, ku zgorszeniu współczesnych, demonstracyjnie głosić elitarność sztuki i opozycję wybitnej jednostki w stosunku do mas.

choć wkrótce rzeczywistość znów narzuciła literaturze wielokrotnie funkcje edukacyjno-dydaktyczne i obywatelski punkt widzenia, to owa modernistyczna zmiana perspektywy w spojrzeniu na sztukę, problem narodu i bohatera literackiego pozostała żywa w świadomości. Modernizm okazał się bowiem prądem wyjątkowo silnym i trwałym w bułgarskiej kulturze — sięgnął aż po lata dwudzieste — co wynikało być może z faktu, iż był pierwszą kulturalną współczesnością, z którą zetknęła się wolna Bułgaria po pięciu wiekach pełnej izolacji. Owa literatura przyspieszonego rozwoju mogła nagle jak gdyby przestać się spieszyć, dorównawszy kroku reszcie Europy. (...) W tym procesie przyspieszonego rozwoju literatury i świadomości literackiej dramat bułgarski stał jakby na uboczu. Bardzo wcześnie dostrzeżony jako gatunek szczególnie sugestywny, bo przemawiający jak gdyby publicznie, własnym głosem do odbiorców, był od początku obarczany niełatwą misją narodowego mentora. Ubierany najchętniej w majestatyczny kostium historyczny — będący bądź to ilustracją heroicznych czasów i apologią minionej wielkości, bądź też przejrystą maską dla publicystycznych rozważań o współczesności — dramat pozostał w tyle za innymi gatunkami. Moderniści próbowali rozluźnić ten sztywny gorset konwencji metaforą, nowym typem bohatera współczesnego, innym rozłożeniem akcentów w nieustającej dyskusji o narodzie i jednostce, lecz owa dziewiętnastowieczna tradycja okazała się wyjątkowo silna.

Zwłaszcza pierwsze lata powojenne, aż do kwietnia 1956 roku, przyniosły jak gdyby powrót do wychowawczych ideałów odrodzenia i dziewiętnastowiecznej koncepcji literatury — nasyconej narodową dydaktyką i moralizatorskim poczuciem, kreślącej jednomyślnie wymiarowe wzorce i antywzorce obywatelskich postaw i zachowań. Dramat tego okresu nie wniósł nowych argumentów do owej trwającej już blisko dwieście lat dyskusji o charakterze narodowym Bułgarów. Utrwaloną już konwencję publicystycznego patosu, retoryki i uproszczonych relacji międzyludzkich próbowali przełamać dopiero poeci, którzy całą grupą weszli do teatru po przełomie kwietnia 1956 roku. Podobnie jak moderniści pół wieku wcześniej, z jednej strony podjęli próbę metaforyzacji dramatu, z drugiej zaś — stworzenia psychologicznie wiarygodnego wizerunku bohatera współczesnego.

Walery Petrow ze swą poetycką komedią „Kiedy róże tańczą”, Iwan Radojew z „Małym światem”, Kliment Caczew z „Nadmiarem miłości”, Georgi Dżagarow z „Zamkniętymi drzwiami”, Iwan Pejczew z „W każdy jesienny wieczór” wprowadzili do dramatu intymną kreację liryczną, nadali mu ton osobisty, rysując sylwetki swoich bohaterów delikatną kreską, przedstawiając zdarzenia z pozoru błahe, lecz pełne wewnętrznej napięcia. Unikał przy tym nadużywanego dotąd kostiumu historycznego, mówili o współczesności, nie dociekając jakby jej związków z przeszłością, nie tropiąc jej korzeni w narodowym

bycie i charakterze. Ta sfera rozważań o bułgarskości leżała niejako poza zasięgiem ich zainteresowań, pozostając nadal w obszarze zakreślonym rygorami starej konwencji utrwalanej przez Magdę Petkanową i Kamena Zidarowa.

Trzeba było jednak doświadczeń fali lirycznej, z jej gatunkową wielobarwnością i polemicznie zarysowanym bohaterem, by w 1968 roku mogła pojawić się historyczna groteska Nikoły Rusewa „Staruszek i strzała”. (...) „Staruszek” otworzył niejako nowy rozdział dyskusji o państwie i narodzie, stał się zwiastunem nowej fali dramatu historycznego, która z pełną siłą doszła do głosu w drugiej połowie lat siedemdziesiątych.

Równoległe z historyczną groteską Rusewa — próbą określenia mechanizmów życia zbiorowego, politycznego, pojawiła się poetycka groteska Radiczkowa, „Chryja”, będąca próbą umiejscowienia człowieka, jednostki w złożoności świata. Podobnie jak dramat Rusewa, „Chryja” wyrastała z kontekstu bułgarskiego, lecz podobnie jak on wykraczała poza krąg spraw sensu stricto narodowych. Specyficznie Radiczkowski mikrokosmos, utkany z odprysków ludowych mitów i groteskowo przejawiających migawek rzeczywistości, nabierał znaczenia wielkiej metafory ludzkich pragnień i dążeń. Między tymi dwoma biegunami lat sześćdziesiątych — bohaterem Rusewa, uwikłanym w historię i politykę, oraz bohaterem Radiczkowa, uwikłanym w świat rozciągający się przestrzeń tak zwanego dramatu dnia codziennego, zaludniona bohaterami Nikołaja Chajtowa, Georgiego Dżagarowa, Dragomira Asenowa, Bogomira Rajnowa, Władimira Golewa — uwikłanymi we współczesność i konflikty codzienności.

Zwraca uwagę, że w owym czasie główna fala dyskusji o tożsamości narodowej i bułgarskim charakterze jak gdyby znów przesunęła się na karty księzek, owocując w połowie lat sześćdziesiątych renesansem powieści historycznej, zaś na przełomie dziesięcioleci odrębnym w literaturze bułgarskiej nurtem, zwanym przez krytykę „poszukiwaniem korzeni”. (...)

Dramatopisarze przyglądali się tym poszukiwaniom niejako z dystansu, ale już na początku lat siedemdziesiątych pojawiły się dramaty Iwana Radojewa i Stefana Canewa, przynoszące analizę zachowań narodowych Bułgarów w kontekście dramatycznych wydarzeń lat dwudziestych i trzydziestych naszego wieku (Radojew „Pożar”, „Czerwone i brunatne”, Canew „Sobota '23”).

W główny nurt literackiej dyskusji o korzeniach współczesności i bułgarskim charakterze dramatopisarze włączyli się dopiero w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Szukając nowych argumentów do tej polemiki o samych sobie, sięgnęli z jednej strony do doświadczeń łamiącej konwencje fali poetyckiej końca lat pięćdziesiątych, z drugiej zaś — do moralnie zaangażowanego, krytycznego wobec rzeczywistości nurtu dnia codziennego i psychologicznie wycienionego dramatu kameralnego. Jednocześnie mając w pamięci niekonwencjonalną historyczną groteskę Rusewa oraz polemiczne dramaty Canewa i Radojewa, nie zawahali się przed ponowną „przymiarką” owego, według tradycji hieratycznego i krępującego swobodę ruchów, kostiumu historycznego.

Taką potrzebę konfrontacji współczesności z narodową historią odczuły wszystkie pokolenia pisarzy — od kwietniowej generacji 1956 ze Stefanem Canewem, przez średnie pokolenie Konstantina Ilijewa i Georgiego Danailowa, po najmłodsze — Kirila Topałowa i Margarita Minkowa. Choć sztuki powstałe w tym okresie charakteryzowała ogromna rozpiętość nastrojów i poetyk — od przejmującego dramatu po groteskową komedię, to cechowało je podobne wykorzystanie materiału historycznego: autorzy nie szukali już w nim egzemplifikacji i obrazów narodowego bohaterstwa, nie próbowali kreować nieskazitelnych wzorców moralnych, powołując się na autentyczne postacie i biografie. W aspekcie społecznym i politycznym interesowała ich kwestia walki postaw, gry sprzeczności, w moralnym natomiast — problem zdrady i kompromisu z własnym sumieniem.

W tej nowej fali historyzmu w bułgarskiej dramaturgii od samego początku wyraźnie zarysowały się dwa nurty. Obok ostrych sztuk polemicznych, będących rodzajem narodowej wivisekcji, podważającej stereotypy rozumienia bułgarskiego losu i charakteru, pojawiła się grupa analityczno-filozoficznych dramatów, próbujących określić uniwersalną istotę człowieka, sens jego bytu społecznego i politycznego. (...)

Głos dramatopisarzy zabrzmiał w owej wielkiej dyskusji o istocie bułgarskiego losu i charakteru bardzo donośnie. W centrum ich uwagi znalazły się bowiem narodowe mity i legendy — postacie i zdarzenia, wydawałyby się już raz na zawsze osądzone i zakwalifikowane przez historię. Dramaturgowie kolejno powoływali na scenę zakodowane w bułgarskiej kulturze i tradycji narodowe symbole — bohaterstwa, męczeństwa, tragicznej miłości, zdrady, wstecznicstwa, by zastanowić się nad mechanizmami ich powstawania i funkcjonowania w zbiorowej świadomości, by raz jeszcze przywrócić im się z bliska i podjąć próbę ich przewartościowania (Nikoła Rusew „Od ziemi do nieba”, Banko Bankow „Kto doczeka świtu”, Miłko Miłkow „Cata prawda o św. Georgim”, Rusi Bożanow „Szczęściarz idzie”, Konstantyn Ilijew „Wino wielkocenne”).

Nakreślony w dramaturgii późnych lat siedemdziesiątych wizerunek narodu daleki jest od wyidealizowanego portretu. Nie brak w nim ciemnych barw i zdeformowanych rysów,

lecz jest to jednocześnie portret w tonacji polemicznej, barwna mozaika, której ruchome części umożliwiają ciągłą zmianę perspektywy i uchwycenie istoty tego, co w narodzie trwałe i wieczne, choć nie zawsze najwartościowsze. W tej dramaturgicznej wizji naród bułgarski jawi się jako zderzenie kontrastów, przedziwny stop ludowego temperamentu, zdrowego chłopskiego rozumu z jego skrzętną zapobiegliwością i przyziemnym realizmem, oraz poszukującej, niespokojnej ludzkiej myśli, która wybiega daleko poza obszary dostępne pięciu ludzkim zmysłom. Właśnie owa niejednorodność stanowi w pojęciu dramaturgów zarazem o swoistej sile i słabości narodu, będąc z jednej strony wielopostaciowym spoiwem, z drugiej zaś — źródłem niespójności i konfliktów. Podobną wizję można odnaleźć także w tych niewielu sztukach o tematyce współczesnej, które w różnym zakresie podejmują próbę określenia narodowej specyfiki — „Styczeń”, „Próba lotu”, „Koszki” Radiczkowa, „Wielki ród” Minkowa.

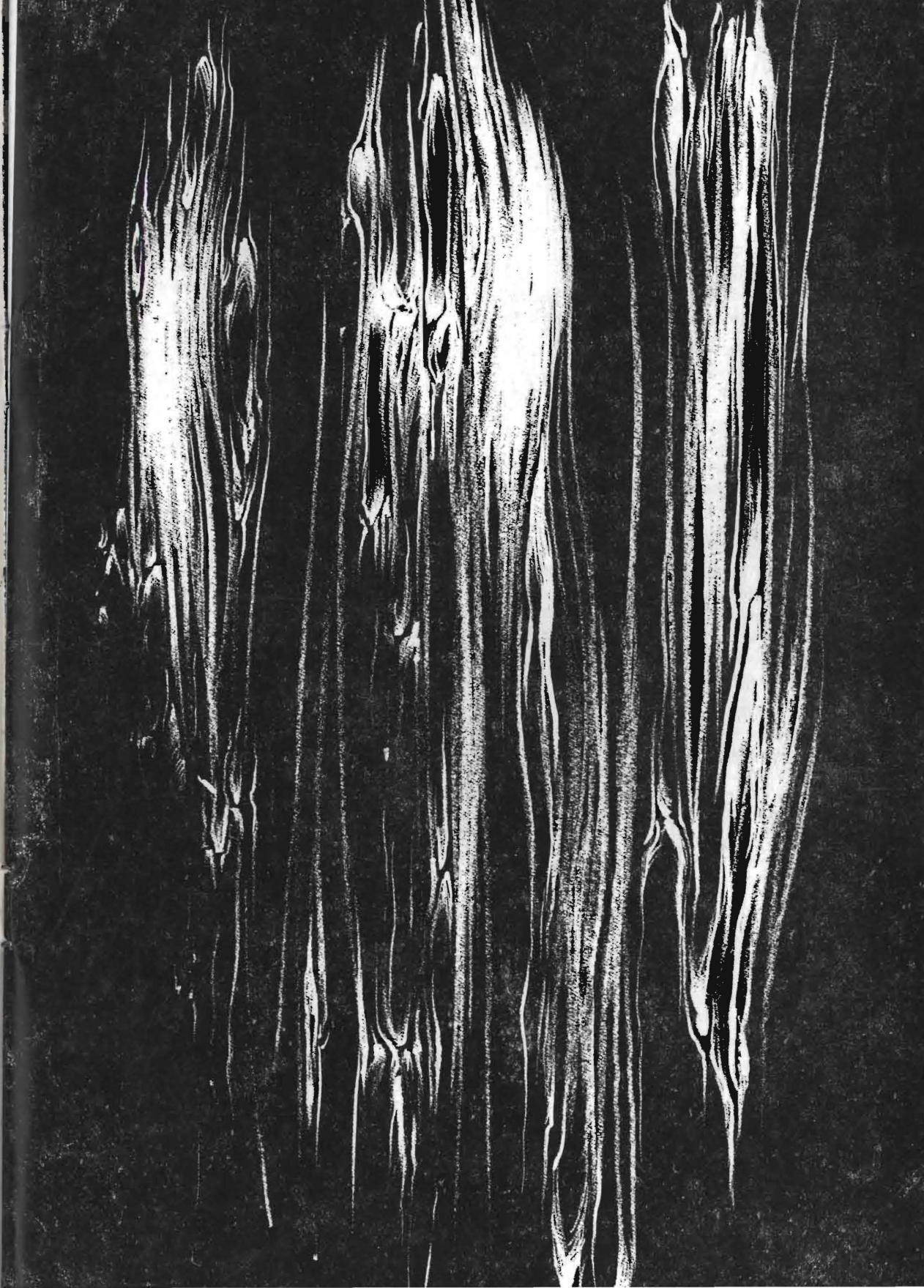
Dwoistość w widzeniu narodowej specyfiki powraca także w drugim nurcie dramaturgii historycznej lat siedemdziesiątych. Mimo że materiał rodzimej historii stanowi tu dla dramaturgów przede wszystkim punkt wyjścia dla ogólnych rozważań o mechanizmach władzy i społeczno-politycznych uwikłaniach jednostki, to w tle dojrzeć zawsze można ten narodowy portret z charakterystyczną rysą pośrodku. Głównym przedmiotem analiz są tu jednak procesy ponadnarodowe i ponadczasowe, zadziwiająco regularnie powtarzające się meandry historii i polityki, których źródeł upatrują dramaturgowie w osobliwej, kapryśnej naturze człowieka — jedyne go elementu niezmiennego tych układów.

Większość wśród kilkunastu utworów tego nurtu można by określić mianem dramatów władzy. Władzy oglądanej z rozmaitych punktów widzenia — rządzących carów i spiskujących uzurpatorów, intrygującego duchowieństwa i zawistnego bojarstwa, niewiernych sług i wrogię ludu. Wyłania się stąd obraz władzy jako broni obosiecznej, siły niszczącej zarówno władcę, jak i poddanych, żywiołu unieszczęśliwiającego zarówno rządzących, jak rządzonych („Proces przeciw bogomitom” Stefana Canewa, „Wieża Babel” Margarita Minkowa, „Dyplomaci” Pyrwana Stefanowa i Nadeždy Dragowej, „Przypowieść o Filozofie” Kirita Topatowa).

Problemem, który szczególnie interesuje pisarzy w dramacie władzy lat siedemdziesiątych, są złożone relacje antynomicznego trójkąta: władza — masa — jednostka. Analizując rozmaite warianty tego trójdziałnego układu dramaturgowie próbują określić rolę i znaczenie każdego z jego elementów w kształtowaniu historii państw i społeczeństw. Rysując skomplikowane, wzajemne ich uwikłania, owocujące wojnami, intrygami, manipulacjami, widzą historię w kategoriach wielkiej politycznej gry z ciągle zmiennymi partnerami i regułami. Przy tej, zbliżonej do spiskowej, koncepcji dziejów, dostrzegają jednak u podłoża zjawisk niedoskonałość natury ludzkiej, poszukują źródła niezdrowych układów w nieobliczalnych charakterach ludzi je tworzących — kartów, śmiesznych w swoich ambicjach, nielogicznych w myśleniu, pokracznych w działaniu.

Poszczególne elementy tego antynomicznego układu, wielokroć będącego przedmiotem analiz w tradycji bułgarskiej dramaturgii, w nurcie lat siedemdziesiątych nabierają nowych znaczeń. Bohater jednostkowy nie jest tu już bohaterem typu modernistycznego — duchowym wodzem, stojącym w programowej opozycji do mas, nie przypomina też bohatera wcześniejszych dramatów powojennych, będącego zarazem reprezentantem i częścią zbiorowości. Jednostka jest tutaj autentyczną indywidualnością bez poczucia wyjątkowości; niepotrzebna i niewygodna dla pozostałych stron układu popada z nimi w konflikt niejako z przymusu, by uchronić swój status indywidualny, by uniknąć manipulacji swoim życiem i sumieniem („Proces” Canewa, „Księga carów” i „Wieża Babel” Minkowa, „Bogomilka” Błagi Dimitrowej, „Spiskowcy z Salonik” Danałtowa). (...)

Podobnie jak bohater jednostkowy, tak i zbiorowy uległ znacznym przeobrażeniom w nurcie nowego dramatu historycznego. Problem masy, ludu interesuje pisarzy przede wszystkim w dwóch aspektach: miejsca w określonym momencie historycznym oraz w całej ewolucji dziejów. Również tutaj powraca w tle ów pęknięty wizerunek narodu. Bowiem lud, zbiorowość jest przedstawiona z jednej strony jako siła mądra i wieczna, zapewniająca ciągłość procesom dziejowym, z drugiej zaś — jako ślepa i prymitywna masa,



myśląca wyłącznie o własnym żołądku, łatwo dająca posłuch głośnym hasłom i hataśliwym frazesom, działającym w efekcie na jej szkodę. (...)

Fala dramatu historycznego lat siedemdziesiątych bardzo wyraźnie wpłynęła na kształt bułgarskiej dramaturgii, z jednej strony odświeżając skostniałe formy, z drugiej zaś — wprowadzając nowe rysy do owego portretu własnego Bułgarów, używając nowych argumentów w toczącej się od blisko dwustu lat dyskusji o tożsamości narodu. Dopetnieniem diagnoz stawianych przez dramat historyczny jest dramaturgia o problematyce współczesnej, która przynosi jak gdyby bardziej wycinkowe, ale przez to może bardziej analityczne spojrzenie na istotę bułgarskości. Są to najczęściej obrazy typowych zjawisk lub nieprawidłowości życia społecznego i obyczajowego, rysowane w konwencji dramatu dnia codziennego z lat sześćdziesiątych. Dramaty Kolia Georgijewa, Dragomira Asenowa, Nikołaja Chajtowa, Georgiego Dżagarowa, Nediłka Jordanowa, Kirita Topałowa składają się na próbę mozaikowej syntezy powojennego życia w Bułgarii.

Wśród tych wycinkowych analiz współczesności zwraca uwagę grupa polemicznych sztuk o problematyce obrachunkowej, których zwiastunem stał się klasyczny już dziś „Prokurator” Dżagarowa z 1964 roku („Sztandar” Bożanowa, „Ludojadka” Radojewa, „Bazylija dla Draginka” Ilijewa).

Szczególne miejsce w nurcie bułgarskiego dramatu o tematyce współczesnej zajmuje, rozwijający się od połowy lat sześćdziesiątych, kameralny dramat psychologiczny. Dramatopisarzy interesują problemy ludzkiej samotności, niemożności porozumienia między ludźmi, moralnej odpowiedzialności za drugiego człowieka. W „Ucieczce” i „Może jutro, może wczoraj” Michaiła Weliczkowa, w sztukach „Pułapka” i „Po sezonie” Dimitra Naczewa, w „Życie to dwie kobiety” Stefana Canewa, w „Cudzie” i „Piorunie kulistym” Iwana Radojewa czy w „Arce Noego” Petra Marinkowa można odnaleźć klimat zbliżony do Pinterowskiej atmosfery osaczenia i niemocy. Bohaterów dzielą tu trudne do określenia bariery psychiczne, czują się samotni, próbują szukać ocalenia w drugim człowieku, lecz jednocześnie nie umieją się do niego zbliżyć, przekazać mu swych pragnień i cierpień. W konstruowaniu napięcia dramatycznego pisarze często wykorzystują siłę milczenia, niedomówienia, co nadaje ich dialogom zarazem psychologiczną głębię i nieco abstrakcyjny wymiar.

Zwraca uwagę w dramacie współczesnym wyraźna dominacja poetyki realistycznej — czy to w formie tradycyjnie, liniowo rozwiniętego konfliktu moralno-etycznego, jak w „Czwartym czy piątym stopniu w skali Richtera” Georgijewa lub „Nerwach z powodu miłości” Topałowa; czy to przy zastosowaniu mozaikowej konstrukcji retrospektywnej, jak w „Jesieni pewnego śledczego” Danaiłowa; czy wreszcie przy wprowadzeniu skrótu logicznego, niedomówienia w określeniu stosunków między bohaterami, form zatrzymanego kadru, jak w „Bukiecie suchych niezapominajek” Rusewa lub „Odys płynie do Itaki” Ilijewa.

To bogactwo form realistycznych zaciążyło jak gdyby na rozwoju dramatu poetyckiego i metaforycznego. Do paradoksów i tajemnic procesu literackiego należy chyba fakt, że tak dynamicznie zapowiadająca się, stworzona przez poetów fala liryczna z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych nie miała swojej kontynuacji, nie zaowocowała powstaniem odrębnego gatunku, nowej poetyki — jeśli pominąć kilka sztuk historycznych oraz owo zjawisko szczególnie: hermetyczny mikrokosmos dramaturgii Radiczkowa. Bo w elementach dramatu poetyckiego i metaforycznego, pojawiające się na zasadzie kontrpunktu w licznych dramatach, funkcjonują jedynie jako motywy pogłębiające i rozszerzające realistyczną tkankę utworów (dramaty Canewa, Panczewa, Stratijewa). (...)

Owe odrębne obszary bułgarskiej dramaturgii — historyczny, wyposażony w narzędzia metafory i groteski dla rozpoznania rzeczywistości, oraz współczesny, posługujący się realistycznym odwzorowaniem zjawisk i psychologiczną analizą — składają się na dość pełny wizerunek narodu. Wizerunek bez skrajnie różowych i czarnych barw, portret polemiczny, nie będący wbrew tradycji obowiązującym wzorcem, skłaniający do refleksji, prowokujący do dyskusji.

JORDANKA SAMSIJEWA

Ukończyła Wyższą Szkołę Teatralną im. Krysto Sarafowa w klasie Metodego Andonowa. Pracowała w Teatrze Dramatycznym im. Stojana Byczwarowa w Warnie, a od 1976 roku jest reżyserem w Teatrze Dramatyczno-Muzycznym im. Konstantina Kisimowa w Wielkim Tyrnowie. W swoim dorobku artystycznym posiada przeszło pięćdziesiąt inscenizacji dzieł dramaturgii światowej i rodzimej — bułgarskiej. Na scenie w Wielkim Tyrnowie zrealizowała: „Nieszczęsną Genowefę” W. Staniłowa, „Ucieczkę” M. Weliczkowa, „Smak miodu” S. Delaney, „Irchową marynarkę” i „Łaźnię rzymską” S. Stratijewa, „Po drugiej stronie mirażu” D. Asenowa, „Miłość i gniew” Osborne’a, „Igraszki trafu i miłości” Marivaux, „Czerwone i brązowe” I. Radojewa, „Motyle są wolne” L. Gershe’a, „Żelazny kaganek” — dramat Ch. Christowa wg D. Talewa, „Poskromienie złościny” Szekspira, „Nirwanę” K. Ilijewa, „Geraków” M. Andonowa wg E. Pelina, „Wrzesień” wg G. Milewa, „Muzykę z Szatrowca” K. Ilijewa, „Nową przystań” S. Ł. Kostowa, „Czarne oczy na przypadkowe spotkanie” L. Peewskiego, „Niebezpieczne przygody ze złołoustymi bohaterami” N. Jordanowa, „Marię Tudor” Wiktora Hugo, „Bajkę o kołpakach” P. Panczewa, „Styczeń” Radiczkowa. Spektakl „Geraków” E. Pelina, obok „Intrygi i miłości” Schillera, również w reżyserii J. Samsijewej, prezentowany był przez zespół z Wielkiego Tyrnowa na scenie Teatru Ludowego w Krakowie we wrześniu 1985 r. Reżyserka występowała również gościnnie w Jugosławii z inscenizacją sztuki S. Stratijewa „Irchowa marynarka”.

Kocham teatr kameralny.

Kocham pracę na kameralnej scenie.

I — szczęśliwy przypadek — cudowna sztuka Stefana Canewa „Życie to dwie kobiety”.

Temat narodzin i śmierci, szczerości i kłamstwa, miłości — jako stosunku do świata, jako przebaczenia za wyrządzone zło, jako nadziei na dzień jutrzejszy.

Temat kobiety — matki, i kobiety — ukochanej.

Wszystkie te sprawy, te problemy stały się zasadniczą podniętą do stworzenia tego spektaklu.

O okresie prób nie chcę mówić. Męczący, radosny, trudny — należy tylko do aktorów.

A przed publicznością gotowe przedstawienie. Jeżeli po jego obejrzeniu oprócz silnych wrażeń i rozrywki pozostanie u widzów jedno pragnienie — spojrzeć uważniej w głąb siebie — to będzie znaczyć, że podotaliśmy!

JORDANKA SAMSIJEWA

STEFAN CANEW

ŻYCIE TO DWA KOBIETY

(Żiwoty — towa sa dve ženi)

przekład

Hanna Karpińska

Reżyseria i scenografia
JORDANKA SAMSIJEWA (Bułgaria)

Obsada:

Kobieta **EWA CZAJKOWSKA**

Mężczyzna **KRZYSZTOF J. WOJCIECHOWSKI**

Matka **EUGENIA HORECKA**

Sufler i inspicjent — Ewa Englert-Sanakiewicz

PRAPREMIERA POLSKA

CZERWIEC 1987

STEFAN CANEW BALLADA NR 8

„Muzyka wpływa dodatnio na rozwój roślin”
(Źródło naukowe)

Kasztany nastawiły zielone uszy.
Sąsiadów ogarnęła panika.
Pelargonie w oknie urosła
wielka jak palma.

Trawa pod asfaltem powstała
dziurawiąc go na rzeszoło. Na skrzyżowaniu
zmieszany milicjant wskazywał drogę
dębową gałązką. Jak wesoło.

Grasz przymknąwszy oczy, grasz
jak nigdy dotąd, nigdy
nie słyszałem ciebie
w takiej formie.

Rama okienna westchnęła,
zaszumiała. Stół, krzesła,
inne meble, parkiet w pokoju
zmarłychwstały, patrz,
grasz z zamkniętymi oczami, niewidoma.
To nie świergot skrzypiec na ramieniu
a liść bukowy,
chodzi smyczek po zielonych nerwach. Graj!
Wszystko zauroczył.

Ktoś drzwiami trzasnął, potamał gałęzie.
Jacyś ludzie biegli po schodach
gniewni i wzburzeni.
— Prześtań grać! — krzyczeli,
wyciągali ręce. Ich paznokcie
były długie, zakrzywione
i ciągle rosły.
— Prześtań!

Opuściłaś smyczek. Wszystko
znów wróciło do normy. Wkoło
Uśmiechali się z zażenowaniem. Jeszcze
drżałem w kącie próbując odgadnąć,
co za ludzie byli ci z paznokciami!

przekład — Jerzy Lau

STEFAN CANEW — POETA, DRAMATURG

Urodził się 7. VIII. 1936 roku we wsi Czerwona Woda w okręgu Ruse. Ukończył gimnazjum w Ruse (1954), dziennikarstwo na Uniwersytecie im. Klimenta Ochrydzkiego (1959) i dramaturgię w Moskiewskiej Szkole Filmowej (1965). Redaktor w Wytwórni Filmów Fabularnych (1965—70), dramaturg w Państwowym Teatrze Satyrycznym (1967—70), w „Teatrze 199”, Teatrze Okręgów (1970—73) i w Teatrze „Sofia” (od 1973 r.). Członek Związku Pisarzy Bułgarskich.

Po raz pierwszy drukuje wiersze w dzienniku „Dunawska Prawda”. Poezję Canewa charakteryzuje poetycki patos z pozycji moralnego maksymalizmu. Rzeczywistość jest skomplikowana, przeciwstawiane są sobie różne aspekty pierwiastka materialnego i duchowego. Poeta szuka etycznego ekwiwalentu każdego zjawiska i angażuje odbiorcę emocjonalnie poprzez dialog. Zasada obrazowego kontrastu jest charakterystyczną cechą poetyki Canewa. Aby nadać bytowi inny sens ideowo-filozoficzny szeroko wykorzystuje metaforę, alegorię i paradoks.

Problemy swojej poezji Canew rozważa także w utworach dramatycznych. Jest autorem takich sztuk jak: „Prawdziwy lwajło” (1962), „Bunt posągów” (1967), „Sobota '23” (1971), „Krasnoludek i siedem Śnieżek + 1” (1975), „Chłopcy, noście nowe ubrania!” (1976), „Godzina jedenasta” (1977), „Proces przeciw bogomitom” (1978), „Rycerz smutnego obrazu” (1979), „Życie to dwie kobiety” (1983), „Najcudowniejszy cud” (1984), „W niedzielę Bóg odpoczywa” (1984), „Zakochane bulwary” (1985), „Sokrates” (1986). Pod względem ideowo-artystycznym sztuki Canewa bronią postępowych, śmiałych i twórczych zasad postępowania człowieka. Wydarzenia i obrazy historyczne przybierają kształty filozoficznych uogólnień, co wyraża się w swoistym stylu jego utworów. Autor kładzie nacisk na dramatyczną kreację charakterów i na walkę idei.

Utwory Stefana Canewa zostały przetłumaczone na języki: rosyjski, ukraiński, białoruski, serbsko-chorwacki, węgierski, czeski, hiszpański, mongolski, francuski, włoski i polski.

Sztuka „Życie to dwie kobiety” została nagrodzona przez Związek Pisarzy Bułgarskich jako ważne twórcze osiągnięcie w dziedzinie dramaturgii.

STEFAN CANEW

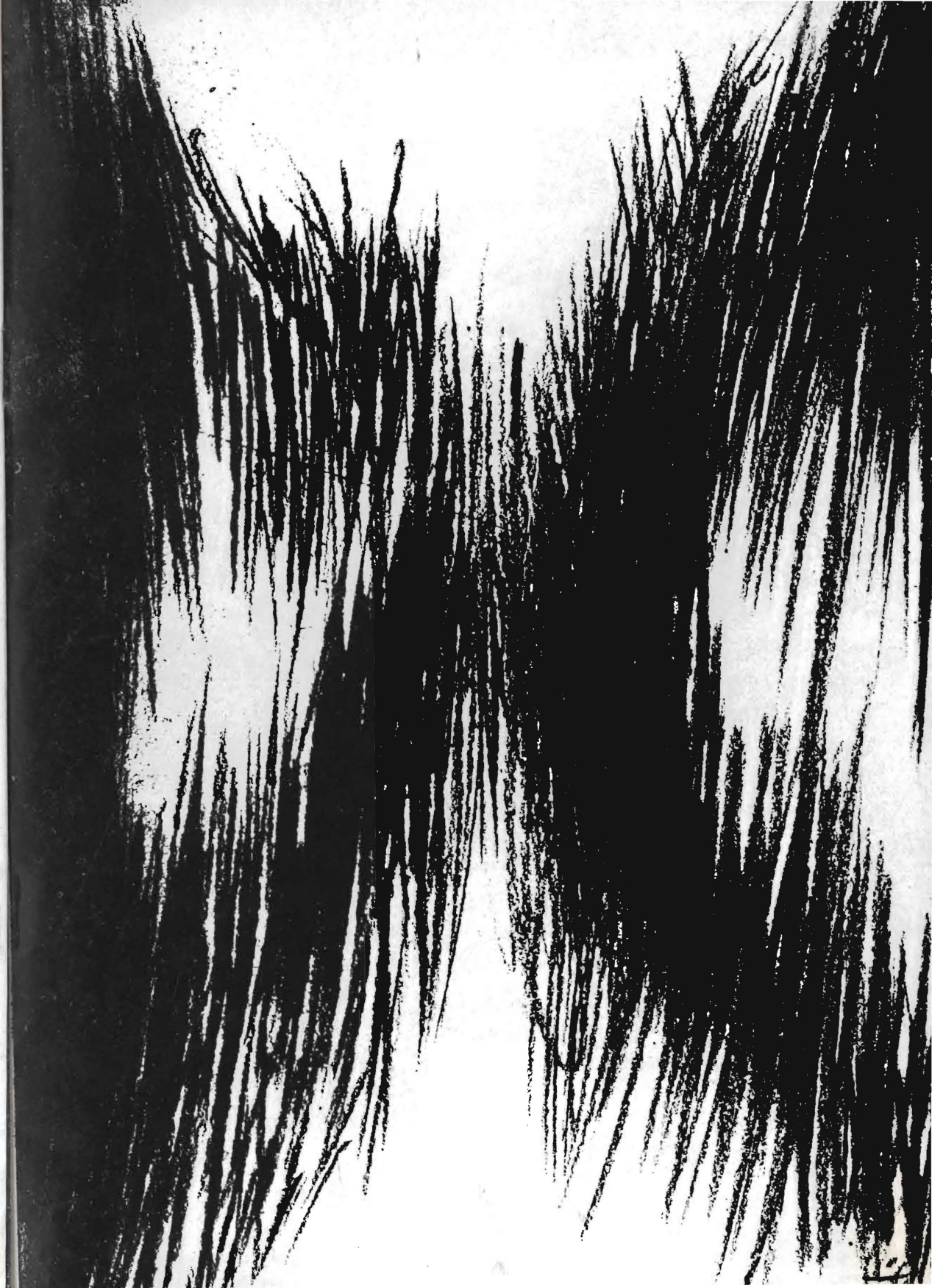
*
* * *

Nie masz prawa do tajności. Bądź otwarta. Nie ukrywaj niczego w sobie, niczego przed sobą, nie myśl o sprawach bolesnych, o sprawach pożalowania godnych. Kochaj mnie i kochaj wszystkich — niech przyszły człowiek zadecyduje na własny rachunek, co trzeba ukryć, kogo nienawidzić — starczy mu na to czasu.

Nie masz prawa do uprzedzeń. Bądź w zgodzie z naturą. Przyjrzyj się przedmiotom, domom, zachodom, dniom, zrozum to wszystko. I nie hołduj żadnym przyzwyczajeniom — niechaj przyszły człowiek zadecyduje na własny rachunek, gdzie jego miejsce, jaka przed nim droga — starczy mu na to czasu.

Nie masz prawa do władczej pychy. Bądź uważna wobec przyszłego. Wsłuchaj się w tętno krwi jego, ochraniaj go, kochaj, rad nie udzielaj mu dziś ani jutro, nie wróż. Przyszłości za niego nie wymyślaj, wymyśl mu imię — niechaj przyszły człowiek zadecyduje na własny rachunek o wszystkim innym — starczy mu na to czasu.

PRZEKŁAD — ADAM WŁODEK



**KIEROWNICTWO TECHNICZNE:
JANUSZ PŁASZCZEWSKI i ZENON MACIAK**

**OŚWIETLENIE:
LUDWIK KOLANOWSKI**

**AKUSTYKA:
JACEK SIEWIOR i TADEUSZ SKOP**

**P.O. BRYGADIERA SCENY:
WOJCIECH PERŁAK**

**REKWIZYTOR:
ZDZISŁAW KOWZUŃ**

**KIEROWNIK PRACOWNI KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ:
KRYSZYNA SZCZEPANIK**

**KIEROWNIK PRACOWNI KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ:
ANTONI FOLFASIŃSKI**

**PRACOWNIA PERUKARSKA:
ELWIRA i HENRYK JARGOSZOWIE**

**PRACE MODELATORSKIE i MALARSKIE:
BRONISŁAWA i EDWARD SOLECCY**

**PRACE STOLARSKIE:
BOGDAN WALENTOWICZ**

**PRACE ŚLUSARSKIE:
ANTONI WTOREK**

**PRACE TAPICERSKIE:
STANISŁAW KASPRZYK**

**ORGANIZACJA WIDOWNI: KIEROWNIK WŁODZIMIERZ BRODECKI
PROWADZI SPRZEDAŻ BILETÓW, PRZYJMUJE ZAMÓWIENIA
INDYWIDUALNE i ZBIOROWE CODZIENNIE W GODZ. 9.00—16.00
TEL. 44-27-66, 43-71-01. KASA CZYNNA NA DWIE GODZINY
PRZED SPEKTAKLEM.**

**REDAKCJA PROGRAMU:
JOANNA WOŹNIAK**

**OPRACOWANIE GRAFICZNE PROGRAMU:
JANUSZ TRZEBIATOWSKI**

CENA 50 ZŁ

W REPERTUARZE

LUCJAN RYDEL
BETLEJEM POLSKIE
REŻYSERIA: HENRYK GIŻYCKI
SCENOGRAFIA: JÓZEF NAPIÓRKOWSKI

ALEKSANDER FREDRO
ZEMSTA
REŻYSERIA: STANISŁAW IGAR
SCENOGRAFIA: JÓZEF NAPIÓRKOWSKI
RYSZARD STOBNICKI

SŁAWOMIR MROŻEK
PIESZO
REŻYSERIA: MIKOŁAJ GRABOWSKI
SCENOGRAFIA: KAZIMIERZ WIŚNIAK

HOMER
ODYSEJA
REŻYSERIA: VOJO STANKOVSKI
SCENOGRAFIA: JANUSZ TRZEBIATOWSKI

MIKOŁAJ GOGOL
REWIZOR
REŻYSERIA: MIKOŁAJ GRABOWSKI
SCENOGRAFIA: MARIA SERAFINOWICZ-MOLSKA

ADAM GRZYMAŁA-SIEDLECKI
POPAS KRÓLA JEGOMOŚCI
REŻYSERIA: MATYLDA KRYGIER
SCENOGRAFIA: KATARZYNA ŻYGULSKA

SCENA „NURT“

JAN POTOCKI
PARADY
REŻYSERIA: TADEUSZ MALAK
SCENOGRAFIA: KAZIMIERZ WIŚNIAK

JÓZEF GRUDA
PORTRET MARII
REŻYSERIA: WACŁAW ULEWICZ
SCENOGRAFIA: STANISŁAW WALCZAK

ALAN AYCKBOURN
JAK SIĘ KOCHAJĄ W NIŻSZYCH SFERACH
REŻYSERIA: MATYLDA KRYGIER
SCENOGRAFIA: ANNA RACHEL



