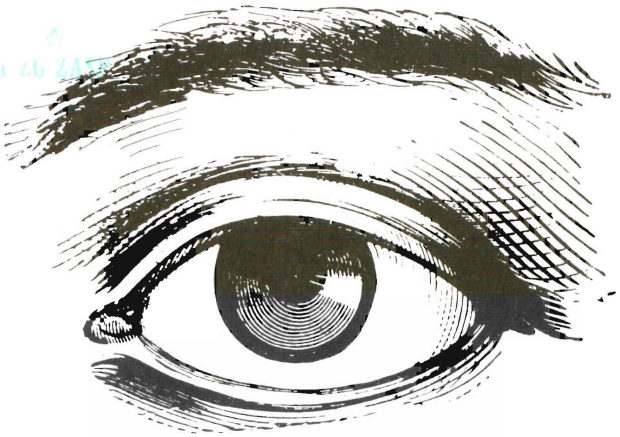


KRZYSZTOF WÓJCICKI

WOLNOŚĆ DLA Barabasza

G - Gdańsk TEATR WYBRZEŻE

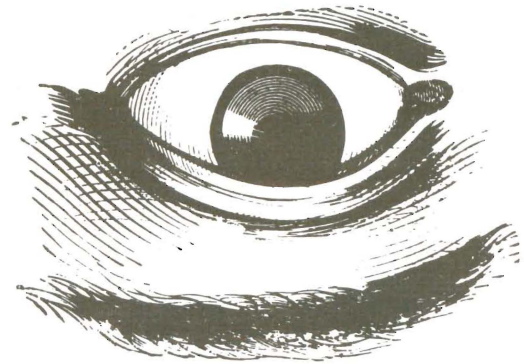
Dyrektor Naczelny i Artystyczny:
STANISŁAW MICHALSKI

Kierownik Literacki:
WŁADYSŁAW ZAWISTOWSKI

Kierownik Muzyczny:
ANDRZEJ GŁOWIŃSKI

Zastępca Dyrektora:
WOJCIECH KLIMKIEWICZ

PRAPREMIERA



KRZYSZTOF WÓJCICKI

WOLNOŚĆ DLA BARABASZA

DRUGA PREMIERA SEZONU 1988/89
Dnia 30 października 1988 r.
NA SCENIE TEATRU KAMERALNEGO W SOPOCIE

Reżyseria i scenografia:
ANDRZEJ MARKOWICZ

Muzyka: ANDRZEJ GŁOWIŃSKI

Choreografia: ZYGMUNT KAMIŃSKI

Asystent reżysera: HENRYK SAKOWICZ

„ręce twe przybiorą kształt rzymskiej litery V"

1.

Przestępstwo i przestępca. Barabasz. *Zawołali więc wszyscy razem: strać Tego, a uwolnij nam Barabasza. Był on wtrącony do więzienia za jakiś rozruch powstały w mieście i za zabójstwo.* (*Ewangelia według św. Łukasza* 22,18-20)

To moment wyjścia dramatu Krzysztofa Wójcickiego *Wolność dla Barabasza*. Postać ta błyskawicznie przewija się poprzez ewangelie w natłoku innych, pozostaje w cieniu pogardy lub obojętności. Inna postać inne wydarzenia na to wpływają. *Uwolnił im tego, którego się domagali; Jezusa zaś zdał na ich wolę.* (*Ewangelia według św. Łukasza 23, 25*).

Wójcicki spojrzy na całą sprawę oczyma „przestępcy", podobnie jak uczynił to Henryk Panas posługując się postacią Judasza w *Według Judasza*. Wtedy okaże się, że jego Barabasz nie jest przeciętnym, zwykłym przestępcą. Jest więźniem politycznym. Sam ustanawia prawa życia i śmierci, sytuuje się poza dobrem i złem. Przelewanie krwi zgodnie z sumieniem... w imię marzeń, wolności? Wolności spod panowania Rzymu. Kiedy niewola zawładnie całością kultury narodu pozostaje już tylko: moralne zbydlęcenie, szaleństwo, marzenie zawierające niemożliwą nadzieję – albo zemsta. To dylemat Irydiona Krasińskiego, to dylemat wszystkich „ludzi podziemia" mających do wyboru sztylet lub krzyż. Barabasz zaczyna od sztyletu. Ale nie będzie to wybór ostateczny. Dojdzie bowiem świadomie do krzyża. Czyż nie jest to droga zbyt prosta i jednoznaczna? Dlaczego rezygnować ze skutecznych metod tym bardziej, że skierowane są przeciw militarnej potędze, innych metod nie uznającej?

Prawda „podziemia", powołując się na twierdzenie Lwa Szestowa jest jednoznaczna: *Nieść ukojenie nie jest jej celem. Drwić i upokarzać to jeszcze potrafi... (...) Czy można dziwić się, że nie ma w nim nawet cienia sympatii ani do prawd, ani do ideałów, jeżeli przyczyniają się one już to w formie praw natury, już to w formie wzniosłych nauk moralnych do krzywdzenia i poniżania Bogu ducha winnej i dziecinnie naiwnej istoty? Jak odpowiedzieć takim tyranom?*

Odpowiedzią Barabasza będzie znowu chęć zemsty, chęć mordu na Piłacie. Niespełniona. Jednak niełatwo rezygnuje ze sztyletu. Będzie szukał rozwiązań u Annasza i Kajfasza. Znajdzie tylko fałsz. Zaryzykuje kontakt z uczniami Jezusa. Oni mu nie dowierzają i nie potrafią zwerbalizować tego, co stanowi istotę ich wiary. Bowiem poruszają się w dwóch różnych płaszczyznach. Bunt z pobudek politycznych i bunt – ofiara w imię miłości.

2.

Najpierw dotknęły mnie kamienie dopiero potem ludzkie ręce.

Barabasz jest człowiekiem znikąd. Bez przeszłości, tradycji rodzinnej. Urodzony na kamieniu. Aż do końca aktu II nosi przy sobie tobołek z kamieniem. To jego jedyna tożsamość, związek z przeszłością. Barabasz: (wyciąga kamień z tobołka). *Na ten kamień przysięgam, na którym powiła mnie matka. Niech będzie przeklęty dzień, w którym się urodziłem...*

Barabasz Wójcickiego jest nie tylko buntownikiem politycznym. Podrzutek, przybłęda. Jego droga to ciągła walka o to by nie był określany przez sytuację, przez system, przez normy, kanony. Ciągła walka o przezwyciężenie destrukcji i uzyskanie własnej podmiotowości. *Trzeba, by człowiek, umiejscowiony w ciele, w społeczeństwie, w kulturze, języku (...) krótko – w systemie – nie był określany przez sytuację, ale mógł transcendować system i być podmiotem dialogu, bytem, który mówi* – twierdzi Emmanuel Levinas. Trzeba w takim razie przełamać nie tylko w sferze materialnej, ale głównie w sferze duchowej, skutki okupacji rzymskiej zamykające podporządkowany

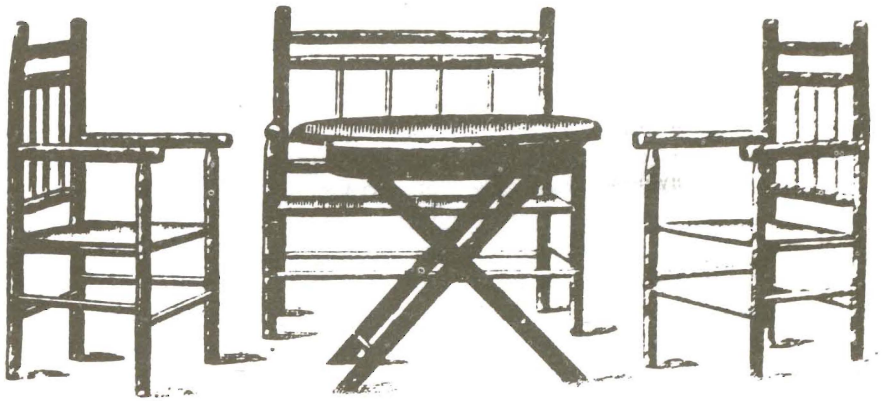
sobie świat w jednej całości, kluczowej zasadzie, w imię której uśmierca się każdą różnicę. To cecha, idąc dalej za Levinasem, ontologii greckiej. Ona zrodziła bowiem koncepcję świata jednorodnego, myślenia systemowego, (...) *w którym różnorodność rzeczy ginie na skutek partycypacji w bycie, wzorem myślenia stało się myślenie oparte na zasadzie identyczności, zaś dedukcja zastąpiła to, co widzą oczy, słyszą uszy, czują serca.* To świat kamienny o niezmiennej strukturze. To narzucony Barabaszowi bagaż, z którym nie może się rozstać. Aż... rzuci go z wściekłością – uwolniony.

Powoli odnajduje metafizykę żydowską, której jądrem są ludzkie pragnienia, oczekiwanie ojcostwa, spory o człowieku i podtrzymanie w nim nadziei. Elementarnym doświadczeniem nie jest abstrakcja, ale odczucie ludzkiego konkretu – obecności lub nieobecności drugiego człowieka. Wszystko zaczyna się od spotkania człowieka, który obiecuje lub odmawia.

Tak zarysowany wymiar metafizyczny przybierze dla Barabasza konkret osobowy. To związek z prostytutką Rachelą a wraz z nim mglista jeszcze nadzieja, o której Tischner pisze: *Marcel mówi, że nadzieja stwierdza swym istnieniem istnienie „żywej wieczności".* Czas nadziei jest tej natury, że w nim wykracza ponad ruchliwość, w stronę czasowej wieczności. Przypomina się Platon: *czas to ruchome odbicie wieczności.* Nadzieja pochłania ruchliwość ludzkiego czasu wewnętrznego. Dlatego ma moc przenoszenia człowieka w wieczność. *Śmierć jest stale obecna w nas i nie widzę powodu, by o niej zapominać. Żyć tylko dla życia i o nic więcej się nie troszczyć. Wcale tak nie jest. Trzeba być sybarytą i po trosze głupcem pozbawionym wyobraźni, by układać sobie życie bez prywatnej furtki w zaświaty.* Zdanie to autorstwa Wacława Iwaniuka pochodzi z *Podróży do Europy*, stanowi doskonałą ilustrację procesów zachodzących w świadomości Barabasza. To jakby kolejne piętno ewolucji. Nie od razu ona jednak nastąpi. Najpierw będzie „prywatna furtka" w idylliczne szczęście z Rachelą. Tylko, że za chwilę stwierdzi: *Wiesz... ja już zaczęłam umierać. Nie jestem z tego świata.* Dlaczego? Ponieważ żyje w cieniu innej śmierci, dzięki której ocalał, a której sensu nie może zrozumieć. Czy ona jest pociągająca? Czy umęczone ciało przybierające kształt rzymskiej litery „V" nie przeraża?

Barabasz obroni swoją podmiotowość, stanie się bytem, który mówi. Obroni swój bunt i swoją prywatność. Czy cena jaką za to zapłaci nie jest zbyt wygórowana? W chwili śmierci powie: *(...) pojawiasz się na chwilę żeby cierpieć, żeby mnożyć cierpienie świata i odchodzisz w cierpieniu (...).* To nie jest łatwe wyznanie wiary. Czy to jest wolność?

Wojciech Bonisławski



przed debiutem

Z KRZYSZTOFEM WÓJCICKIM
rozmawia Halina Kasjaniuk

Halina Kasjaniuk: Krzysztof Wójcicki rocznik 1955, absolwent Uniwersytetu Gdańskiego ukończył z wyróżnieniem filologię polską i teatrologię. Od 1979 roku kierownik literacki Teatru Dramatycznego w Gdyni. Jesteś szczęściarzem...

Krzysztof Wójcicki: Nie... tylko przykładem do czego może dojść gorliwy student teatrologii...

H.K. A wszystko zaczęło się od pewnej recenzji...

K.W. Tak. Zadebiutowałem wcześnie, będąc studentem drugiego roku na łamach szacownego „Teatru" recenzją z *Zamiany* Claudela, którego prapremiera odbyła się w Teatrze *Wybrzeże*. Byłem z tego bardzo dumny. Koledzy z roku pilnie czytali „Teatr", wyobrażasz sobie, a tam moje nazwisko... Potem drukowałem jeszcze kilka artykułów zwłaszcza o teatrze staropolskim. Myślę, że tak szybko wystartowałem dzięki atmosferze studiów dopingującej do samodzielnej pracy. Zajęcia z prof. Ireną Sławińską – za której ucznia mam zaszczyt się uważać – wzbudziły we mnie fascynację teorią znaków. Prof. Eleonora Udalska zaszczepiła we mnie namiętność do teatru „jako przedmiotu badań". Właśnie wtedy z płonącą głową przyszłego „badacza" wpadłem na trop nigdzie nie opisanego Teatru *Victoria* w Sopocie, działającego na początku wieku. Opublikowałem kilka sążnistych artykułów na ten temat, a podczas prowadzenia „śledztwa" w tej sprawie nawiązałem kontakt z nestorem plastyków Wybrzeża, znanym marynistą Marianem Mokwą. Był on świadkiem przedstawień w rzeczonej Victorii. Luźna znajomość przerodziła się w zażyłość, owocem której jest drukowana właśnie książka w Wydawnictwie Morskim – *Rozmowy z Mokwą*. Artysta zmarł w ubiegłym roku dożywszy 98 lat.

H.K. W swojej praktyce teatralnej byłeś bardzo ruchliwy. Stale zmieniałeś miejsce obserwacji, terminując w różnych dziedzinach życia teatralnego jakbyś koniecznie chciał przekroczyć zamknięty krąg wtajemniczenia.

K.W. Początkowo interesował mnie teatr w procesie historycznym. Potem znalazłem się w jego centrum jako ten, który wewnątrz machiny teatralnej przyczynia się do wprawiania jej w ruch dostarczając materii literackiej jako siły napędowej. Taka jest w końcu rola kierownika literackiego. Równocześnie zająłem miejsce na zewnątrz, przyjmując fotel recenzenta w gdańskim „Czasie". Z tego miejsca patrzyłem na teatr jako dzieło sztuki, próbując je analizować, rozbierać na części pierwsze. W końcu zabrałem się za adaptację, i jest to chyba najbardziej wymierna korzyść płynąca z pracy w teatrze – możliwość bezpośredniej pracy nad tekstem. Najpierw opracowałem monodram według listów Stanisławy Przybyszewskiej – *Apassionata*, potem *Wiatr od morza* – grany na inauguracji otwarcia stałej sceny Teatru Dramatycznego w Gdyni i *Brytana Brysia* Fredry. Jeszcze później przyglądałem się pracy reżysera, kilkakrotnie wykonując obowiązki asystenta, a nawet sam próbowałem reżyserować.

H.K. Kiedyś spotkałam cię w kulisach, z egzemplarzem, mamroczącego tekst roli...

K.W. Zdarzyło się również, że wychodziłem na scenę jako aktor, choć to brzmi nieco przesadnie. Kilka razy zastępowałem chorego kolegę w małym epizodzie. Wyczerpałem więc wszystkie możliwości dokładnego przyjrzenia się magii zwanej teatrem i mogę stwierdzić, że to tylko warstwa kurzu, pudru i światła... Choć wyjście na scenę jest doświadczeniem nieporównywalnym z niczym. Jest to magiczne i przejmujące spotkanie dwóch światów.

H.K. Czy w końcu zbliżyłeś się do Tajemnicy?

K.W. Jeśli masz na myśli ostatni krąg – piekielny, to mam wrażenie, że nawet go przekroczyłem – pisząc pierwszy dramat. Wcześniej miałem możliwość rozmów, spotkań, korespondencji z dramaturgami współczesnymi: Mrożkiem, Herbertem, Osiecką, Tymem, ale najważniejsze dla mnie było spotkanie z Iredyńskim. To on ośmielił mnie, zachęcił do podjęcia prób dramatycznych.

H.K. I napisałeś sztukę o trzech Mikołajach, z których pierwszy jest nie wiadomo kim?, drugi nie wiadomo kim? i trzeci... wiadomo kim.

K.W. Nie jest wiadomo na początku who is who? trudno mi zresztą zdradzać puentę, mogę tylko powiedzieć, że akcja tej tragi-groteski rozgrywa się podczas stanu wojennego.

H.K. Czy jest to tekst politycznie niecenzuralny?

K.W. To zależy kogo odkryjemy pod maskami trzech Mikołajów: twórców filozofii materialistycznej, przywódców, czy też mędrców ze wschodu?

H.K W ostatnim czasie powstało wiele utworów „rozliczeniowych", jednakże większość z nich nie wychodzi poza banał, grzeszy doraźnością i publicystyką, pozbawiona jest istotniejszej analizy tych wydarzeń w sensie historycznym, społecznym czy w końcu psychologicznym. Twój tekst w jawny sposób nawiązuje do poetyki Mrożka – jest błyskotliwy dialog, zabawne choć groźne sytuacje. Nawet w warstwie językowej stosujesz pastisz, dlaczego?

K.W. Wydaje się, że jedyna dopuszczalna forma mówienia o tym, co boli, to „oswojenie" tematu poprzez śmiech. To sposób by uniknąć konwencji, nazwijmy ją neosocrealistycznej, która, zapewne niezamierzenie, pojawia się w wielu utworach tego typu. To raz, a powód drugi to wiara w słowa Dürrenamtta, który twierdzi, że współczesna tragedia jest niemożliwa, zwłaszcza w czasach gdy cela stała się cyrkiem. Dzisiejsza odwilż polega przede wszystkim na tym, że wreszcie pozwolono się śmiać.

H.K. *Bałwan* jest dramatem bożonarodzeniowym w przewrotny sposób łączącym w sobie elementy Pastorałki, jasełek i przede wszystkim szopki.

K.W. Napisałem dwa misteria: bożonarodzeniowe i pasyjne – *Wolność dla Barabasza* – tak dokumentuję moje głębokie przekonanie o tym, że teatr powinien być ś w i ę t e m.

H.K. Wcześniej powiedziałeś, że nie wierzysz we współczesną tragedię. Czy dlatego ubrałeś Barabasza w kostium historyczny? czy też po to by złagodzić wymowę tego utworu poruszającego problemy wolności człowieka, jest to temat co tu dużo mówić, trudny i „podejrzany". Zarówno dla tych co „u steru" (bo przypomina o podstawowym ludzkim prawie) jak i tych na „dole" (bo może uświadomić im, że są wolni tylko pozornie).

K.W. W ostatnich latach przewartościowały się najprostsze pojęcia miłość, przyjaźń, zaufanie, dobroć, miłosierdzie. Upadła lub podupadła wiara w człowieka. Wydaje mi się, że trzeba zacząć ponowną rozmowę o tych najistotniejszych składnikach ludzkiej egzystencji. Trzeba im przywrócić właściwe miejsce. Żyjemy w czasach gdy dokonała się wielka narodowa tragedia – jej symbolem był zawsze krzyż. Należę do pokolenia, które nie pamięta Października i Marca, wydaje się, że pamięć o tamtych wydarzeniach była jeszcze optymistyczna. Pamięć Sierpnia i Grudnia już nie.

H.K. Barabasz to więzień, który postawiony wobec aktu bezprawnej przemocy uświadamia sobie, że cierpienie i umiłowanie ludzi są drogą do wolności?

K.W. Zyskana przez niego świadomość utwierdza go tylko w tym, co robił. Walczy przecież z rzymskim okupantem. Więzienie nauczyło go myślenia, a nieoczekiwanie przywrócona wolność zmusiła go do głębszej refleksji, jest teraz bardziej świadomy, ale robi to, co robił. Gdyby więzienie zresocjalizowało go, siałby pietruszkę i nabijał kieszeń. Przykłady takiej postawy mnożą się jak grzyby po deszczu. Barabasz, tak to sobie wymyśliłem, zyskuje świadomość wolności, dlatego ponosi ofiarę cierpienia.

H.K. W swojej dotychczasowej twórczości często odwołujesz się do biblijnych archetypów.

K.W. To wynika z zainteresowań jakie wzbudziła we mnie prof. Sławińska. *Barabasz* powstał w oparciu o mit ewangeliczny, sama postać jest mało znana. Był „negatywnym" świadkiem męki Pańskiej razem z Judaszem, który jak wiadomo zrobił oszałamiającą karierę li-

teracką. O Barabaszu można znaleźć w Biblii zaledwie kilka wersetów.

H.K *Barabasz* jest dramatem również o miłości bliźniego, o tym, że przez akt niezawinionego cierpienia rodzi się nowa moralność.

K.W. Miłość jest także wolnością. Chciałbym jak Iredyński o przemocy „stale pisać jedną i tą samą sztukę" o wolności. Dobrze wiemy, że sztuka jest ucieczką. Świat fikcyjny realizuje to, czego brakuje rzeczywistemu. Sądzę, że człowiek uprawia ten rodzaj zajęcia ze strachu. Przywdziewa maskę i tworzy teatr, przerażony własną inością, którą dostrzegł w procesie samopoznania. Powrót do świata z którego pochodzimy – Natury – jest niemożliwy...

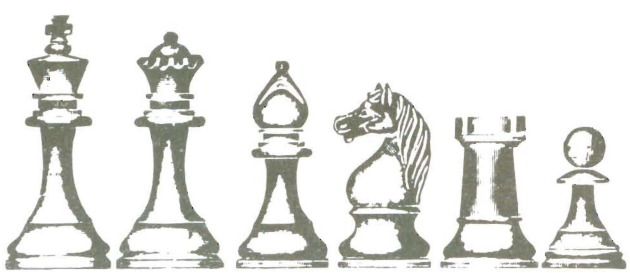
H.K. Wiem, że kilka miesięcy temu skończyłeś kolejną sztukę.

K.W. Jest to *Xięga Bałwochwalcza*, poświęcona ostatnim miesiącom życia Brunona Szulca, ale trudno byłoby mi nazwać tę sztukę biograficzną. Napisałem rzecz o wybitnym artyście i jego tragicznym losie w świecie współczesnym. Tytuł pochodzi z grafik Szulca, niektóre z nich były inspiracją w konstrukcji poszczególnych scen. Bardzo długo przygotowywałem się do tej pracy i wydaje mi się, że wiem o tym człowieku napiętnowanym pochodzeniem i Historią bardzo wiele... Udało mi się nawet odnaleźć i skontaktować z Panną J. dawną narzeczoną Szulca, dzisiaj liczącą przeszło osiemdziesiąt lat .

H.K. Najbliższe plany?

K.W. No cóż... mam pomysł na kolejny dramat.

Rozmawiała:
HALINA KASJANIUK



Andrzej Markowicz

(1942) malarz, scenograf, reżyser, należy do tego pokolenia artystów, którzy ostro reagują na konflikty rzeczywistości. Dojmująco odczuwają sprzeczność między kulturą a naturą: cywilizacją i człowiekiem. Wielkie napięcie, katastroficzna wizja przyszłości powodują, że realizacje reżyserskie i scenograficzne Markowicza noszą w sobie rzadko spotykany ładunek ekspresji i emocji tak niezbędny w kontaktach między sceną i widownią.

Artysta do chwili obecnej zrealizował blisko 100 opracowań scenograficznych na terenie całego kraju i za granicą. Rozgłos przyniosły Markowiczowi zwłaszcza te przedstawienia gdzie występował w roli podwójnej: reżysera i scenografa. Przypomnijmy głośny sukces *Gyubala Wahazara* (1977, T. Polski w Bielsku Białej, r i s[1]) – debiut reżyserski artysty, który został uznany przez krytykę teatralną za wydarzenie roku, pretendując do nagrody im. Swinarskiego przyznawanej przez miesięcznik „Teatr": *Całe przedstawienie jest pomysłem scenograficznym rozpisanym na resztę elementów: muzykę, rytmy mówionych kwestii, układy rytmiczne. Ma płynność muzyczną, jest fantastycznie irrealne i bardzo w tej irrealności konkretne* (T. Krzemień, „Kultura" 5/77). Andrzej Wróblewski pisał: *rzeczywistość została przez Markowicza rozdęta, rozbudowana, wyolbrzymiona, ale na planie tekstu. Nie ma tu kabaretowych aluzji, ani perskiego oka. Wszystko jest precyzyjne, serio a przez to śmieszne i groźne.* („Życie literackie" 132/77). Do interesujących inscenizacji należały również przedstawienia zrealizowane w latach następnych w Teatrze Studio u Szajny. (*Matuzalem czyli wieczny mieszczanin*, I. Golla, 1978, r. i s.; *Giganci z gór*, Pirandella, 1979, r. i s.). Kreacja świata scenicznego uderzała bogactwem form i znaczeń. W *Matuzalemie* estetyka przedstawienia świadomie atakowała widza zamierzoną tandetną i jarmarczną hałaśliwością, ostrzegając przed bezmyślnym zafascynowaniem techniką komputerową. W cybernetycznej rzeczywistości człowiek zostaje zredukowany do numeru odcisku palca, lub zastąpiony przez marionetę. Markowicz ostro i wyraźnie widzi niedowłady życia społecznego, owe wielkie i puste „przestrzenie psychiczne" zaśmiecone blichtrem i użyciem, zagłuszone hukiem taniej dyskoteki. Artysta z niezwykłą zaciętością tropi przejawy totalitaryzmu niszczącego indywidualność jednostki – demaskuje go i oskarża. Ekspresywna poddana deformacji wizja świata w przedstawieniach Markowicza jest równocześnie przerażająca i piękna, odpychająca krzykliwością, tromtadractwem i przyciągająca błyskotliwością skojarzeń, urodą kompozycji plastycznej, trafnością diagnozy społecznej.

Zainteresowania Markowicza jako reżysera i scenografa koncentrują się wokół zagadnień poruszanych przez dramaturgię współczesną, stąd też w dotychczasowym dorobku artysty przewazają op-

racowania utworów osylających w kierunku katastroficznej groteski lub absurdu. Markowicz wielokrotnie realizował utwory Mrożka (*Krawiec*, 1979, s.: *Pieszo*, 1981, r. i s. obie pozycje przygotowane w T. im. Horzycy w Toruniu, obie nagrodzone na F.T.P.P – *Pieszo* zdobyło jedną z głównych nagród), Gombrowicza (*Iwona Księżniczka Burgunda*, T. im. Horzycy, 1976, s.; *Bankiet* w Olsztyńskiej Pantomimie Głuchych 1982, s.). Różewicza (dwukrotnie *Białe małżeństwo* 1979, Olsztyn, 1987 Lublin i 1988 w Egierze na Węgrzech, s.) i przede wszystkim Witkacego (wspomniany wyżej *Gyubal Wahazar*, r. i s.; *Bezimienne dzieło* T. Dramatyczny w Gdyni, 1984, r. i s., *Kurka wodna*, T. im. Horzycy, 1985, r. i s. – przedstawienie zaproszone przez przez ITI do Warszawy i otwierające międzynarodowe sympozjum „Witkiewicz i teatr"; *Oni*, T. im. Jaracza w Olsztynie, 1980, r. i s.).

Przeciwległy biegun zainteresowań artysty zajmuje Szekspir – dramaturg wszech czasów. Do bardziej znaczących opracowań scenograficznych zaliczyć wypadnie tu *Hamleta* (T. Jaracza w Olsztynie, 1983, s.), którego interpretację wyznaczała ascetyczna kompozycja przestrzeni, zamkniętej w ażurowo-metalowej konstrukcji nawiązującej w formie zarówno do angielskich budowli gotyckich jak i klatki czy więziennej kraty. W odmiennej poetyce skomponował artysta *Wieczór trzech króli* (T.im. Horzycy, 1981 r. i s.), tu szekspirowska baśń nabrała jurnych rumieńców rozpasania z iście renesansowym rozmachem i umiłowaniem życia. *W śnie nocy letniej* (T. Polski B. Biała, 1979, r.i.s. – nawiasem mówiąc i ten spektakl został uznany za najlepsze przedstawienie roku na Śląsku) użył Markowicz charakterystycznego dla siebie tworzywa – porozdzieranych, wystrzępionych jutowych zasłon i plątaniny sznurów, które pozornie są materią jałową i zgrzebną. W światłach rzeczywistość sceniczna staje się sugestywnie pięknym i tajemniczym lasem, pałacem (*Bankiet*), pajęczyną-całunem bezpowrotnie kryjącym przemijający, staroświecki świat (*Wiśniowy sad*. T. Ateneum, Warszawa, 1986, s.).

Markowicz w oryginalny sposób wykorzystuje w swoich opracowaniach doświadczenia surrealistów. Atakuje schematy potocznego myślenia. Szokująco zestawia i łączy znaki. W *Gyubalu* – tron monstrancja – w pysznych złoconych ramach umieszczona została na śmietniku pełnym „zdeklasowanych" niegdyś pięknych i użytecznych przedmiotów. Wśród nich odczłowieczone „odpadki ludzkie" – zniszczone przez tyrana. W innym przedstawieniu (*Iwona Księżniczka Burgunda*) okno sceny wypełniała biaława konstrukcja pałacu. Krużganki i galeryjki misternej budowy przypominały jaskółcze gniazdo lub oniryczną budowlę z ludzkich kości. Artysta chętnie posługuje się w komponowaniu obrazu scenicznego formami miękkimi, okrągławymi jakby biologicznymi, dla których inspiracją są kształty komórek czy plastra miodu. Nawiązanie przez artystę do struktur biologicznych, istniejących niezmiennie w przyrodzie jest symptomem ucieczki ze świata techniki do nieskażonych cywilizacją zakamarków natury.

Projekty scenograficzne Markowicza uznanego przez magazyn „Teatr" za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli teatru plastycznego obok Kantora, Szajny, Grzegorzewskiego były eksponowane na wielu wystawach polskich i zagranicznych między innymi w Hannoverze, Stadttheater w Bremie (1984), Edynburgu (1984 – wystawa wspólna z prezentacją projektów teatralnych Pabla Picassa), oraz na zaproszenie Jeana Louisa Barrault w Paryżu. W kwietniu bieżącego roku Teatr Polski w Warszawie prezentował wystawę projektów scenograficznych Markowicza w ramach obchodów 75-lecia swego istnienia. Artysta był stypendystą ITI (przebywał kilka miesięcy we Francji) i British Council (pobyt w Londynie).

Z Wybrzeżem Markowicz związany jest od 1969, roku ukończenia studiów. Jego obecność zaznaczyła się zwłaszcza w latach 1983/84 kiedy wyreżyserował dwa znaczące nie tylko dla trójmiejskiego regionu spektakle w Teatrze Dramatycznym w Gdyni przyczyniając się do artystycznego rozkwitu tej sceny. *Bezimienne dzieło* (1983, r. i s. – triumfator F.T.P.P w Toruniu – otrzymało wiele nagród m.in. „Złotą karetę" od Prezydenta Torunia i nagrodę Wojewody gdańskiego) było wnikliwą, współcześnie gorzką interpretacją dramatu Witkacego.

Jacek Sieradzki pisał: *Markowicz otrzymał bardzo czystą teatralnie i interesującą opowieść o nakładaniu się na bardzo słodki, choć zidiociały ancien regime kolejnych rewolucji coraz bardziej odindywidualizowanych i mechanicznych.* (Teatr, 9/84).

Brytan Bryś (1984, r. i s.) miał wielkie szanse stać się wydarzeniem w skali kraju, nie tylko jako pierwsza od 1901 roku inscenizacja mało znanego tekstu Fredry, ale przede wszystkim z powodu niezwykle ciekawej formuły plastycznej. Alegoryczny świat zwierzęcy dzięki wprowadzeniu pomysłowych i dowcipnych kostiumów stał się czytelną aluzją do świata ludzi. Paszkwil Fredry na galicyjskie stosunki z przełomu wieków zyskał w prezentacji gdyńskiej drapieżny wymiar teraźniejszości.

Teatr Wybrzeże w minionych latach trzykrotnie zapraszał Andrzeja Markowicza do współpracy jako scenografa przedstawień: *Lament*-Choromańskiego, (rez: A. Rozhin, 1973), *Odbudowa Błędomierza*, Iwaszkiewicza (reż: M. Okopiński, 1974), *Emigranci*, Mrożka (reż: M. Okopiński, 1976).

Dziś artysta występuje jako reżyser i scenograf realizując tekst debiutującego w charakterze dramaturga, Krzysztofa Wójcickiego.

[1] r – reżyseria
s – scenografia

Halina Kasjaniuk

G - Gdańsk TEATR WYBRZEŻE

ASYSTENT DYREKTORA
D/S KOORDYNACJI ARTYSTYCZNEJ I TECHNICZNEJ:
WALDEMAR GAJEWSKI

KIEROWNIK TECHNICZNY:
JERZY KUJAWA

KIEROWNIK SCENY:
IZABELA PENKALA

PRACOWNIE:

ZBIGNIEW CHRZAN – kier. pracowni ślusarskiej
RUFINA PLĄSKA – kier. pracowni krawieckiej damskiej
JERZY KIELANOWSKI – kier. pracowni szewskiej
ROMAN JANKOWSKI – kier. pracowni tapicerskiej
ZENOBIUSZ SZCZEPAŃSKI – kier. pracowni krawieckiej męskiej
HALINA WALTER – kier. pracowni perukarskiej
ZYGMUNT LUBOCKI – kier. pracowni stolarskiej
ANNA BŁONDEK – kier. pracowni farbiarskiej
MAREK BOGDAŃSKI – kier. pracowni modelarsko-malarskiej
WANDA KRUŻYCKA – gł. brygadier garderobianych
STANISŁAW PŁUDOWSKI – gł. brygadier scen
AGNIESZKA POROSZEWSKA – gł. rekwizytor
JERZY POKUCIŃSKI – rekwizytor
EDMUND ORENT – kier. pracowni akustycznej
MACIEJ STĘPIEŃ – oświetlenie
WIESŁAW SZKATUŁA – gł. elektryk
TERESA SZEMATOWICZ – zaopatrzenie
EDMUND ELERT – akustyk

BIURO REKLAMY I OBSŁUGI WIDZÓW
KIEROWNIK BIURA:
ZBIGNIEW SKRZYPIEC
tel. 31-93-31 lub 31-70-21 w. 14

Kasy teatru czynne codziennie oprócz poniedziałków
w godz. 11,00-13,00 oraz na trzy godziny przed spektaklem

GDAŃSK
Scena na Targu Węglowym
kasa – telefon: 31-13-28

SOPOT
Scena Kameralna
kasa – telefon: 51-39-36

ZAPRASZAMY

Redakcja programu: HALINA KASJANIUK

Opracowanie graficzne: TOMASZ BOGUSŁAWSKI

Opracowanie techniczne: RYSZARD PARNIEWICZ

Druk: ZGG zam. 1998/88 F-3 2000 egz.

Cena zł 200,–

Reżyseria i scenografia:
ANDRZEJ MARKOWICZ

Asystent reżysera:
HENRYK SAKOWICZ

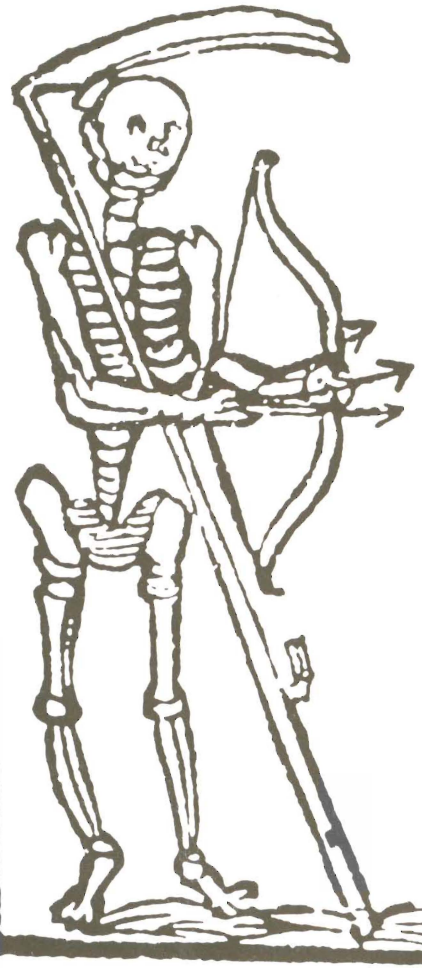
Inspicjent:
LIDIA KACPRZAK

Muzyka:
ANDRZEJ GŁOWIŃSKI

Choreografia:
ZYGMUNT KAMIŃSKI

Sufler:
NINA GÓRNA

PRAPREMIERA



OBSADA:

BARABASZ ..... MIROSŁAW BAKA
CESTAS ..... MACIEJ SZEMIEL
DYSMAS ..... IGOR MICHALSKI
PONCJUSZ PIŁAT ..... JERZY KISZKIS
CLAUDIA PROCULA ..... HALINA WINIARSKA
DOZORCA ..... HENRYK SAKOWICZ
NABATEJKA ..... TERESA LASSOTA
ESTHERA ..... JOLANTA ZAWORSKA
LAFIRA ..... TOMIRA KOWALIK
SALOME ..... SŁAWOMIRA KOZIENIEC
SULAMITH ..... IZABELA ORKISZ
RACHELA ..... DOROTA KOLAK
ANNASZ ..... WINCENTY GRABARCZYK
KAJFASZ ..... JERZY NOWACKI
PIOTR ..... ANDRZEJ NOWIŃSKI
SZYMON ..... JAN SIERADZIŃSKI
SETUL ..... WOJCIECH KACZANOWSKI
ŻOŁNIERZE ..... ZBIGNIEW ŁOBODZIŃSKI, WALDEMAR DZIWNIEL, EDWARD OŻANA
oraz: ANNA CHODAKOWSKA, ELŻBIETA GOETEL, ALINA LIPNICKA, BARBARA PATORSKA

KRZYSZTOF WÓJCICKI

WOLNOŚĆ DLA BARABASZA