



DR. HOFFMAN MAKUSZ

ATHOL FUGARD

DROGA DO MEKKI

WYBRZEŻE

Druga premiera sezonu 1994/1995
dnia 3 grudnia 1994r.
na MAŁEJ SCENIE
im. Stanisława Hebanowskiego

TKR
WYBRZEŻE

Dyrektor naczelny:

EWA BONK-WOŹNIAKIEWICZ

Kierownik muzyczny:

ANDRZEJ GŁOWIŃSKI

Rada artystyczna
Teatru Wybrzeże:

KRZYSZTOF BABICKI

ZENON CIESIELSKI

ANDRZEJ GŁOWIŃSKI

PAWEŁ HUELLE

JERZY KISZKIS

JERZY KOENIG

ZBIGNIEW MAJCHROWSKI

ADAM ORZECHOWSKI

WŁADYSŁAW ZAWISTOWSKI

ATHOL FUGARD

DROGA DO MEKKI

/The Road to Mecca/

przekład: Małgorzata Semil

OBSADA:

HELEN.....Halina WINIARSKA

ELSA.....Dorota KOLAK

MARIUS.....Andrzej NOWIŃSKI

REŻYSERIA: ADAM ORZECHOWSKI

SCENOGRAFIA: SŁAWOMIR JAN LEWANDOWSKI

MUZYKA: ANDRZEJ GŁOWIŃSKI

ŚWIATŁO: KRZYSZTOF SENDKE

Asystent reżysera: Dorota Kolak

Inspicjent: Lidia Kacprzak

Sufler: Dobromira Gawrońska

Naturalnie, że różne rzeczy noszące wspólnie nazwę szczęścia nie są bez związku. Ale związek ten nie jest stały; nie jest wcale tak, by zadowolenie z życia było możliwe tylko przy pomysłnym losie i by musiało składać się z samych tylko intensywnych radości. Można być zadowolonym z życia bez pomysłnego losu i intensywnych radości, a, odwrotnie, pomysłny los i intensywnie radości nie gwarantują zadowolenia z życia. Aby człowiek był szczęśliwy, do tego nie jest niezbędne szczęście, jeśli "szczęściem" nazywać pomysłny los. I nawet można - korzystając z wieloznaczności wyrazu - powiedzieć za Arturem Górskim: "Szczęśliwym naprawdę bywa ten, kto swego szczęścia nie zwróciwszy szczęściu".

W Tatarkiewicz

FUGARD O DRODZE DO MEKKI

Prapremiera "Drogi do Mekki" Athola Fugarda, odbyła się wiosną 1984 r. w Yale Repertory Theatre w New Haven. reżyserował autor. Przedpremierową rozmowę z Fugardem, przeprowadzoną przez Gittę Honnegger, Rassami Patipatpatong i Joela Schechtera opublikował - obok tekstu dramatu - wydawany przez Yale School of Drama oraz Yale Repertory Theatre kwartalnik "Theater" (nr 1/1984). Obszerne fragmenty tego wywiadu przytaczamy poniżej.

Czy może pan powiedzieć, skąd pan wzięł historię, na której osnuta jest sztuka?

Pewnej niedzieli pojechałem odwiedzić przyjaciela mieszkającego w Karru.

Znalazłem się na drodze prowadzącej do miejscowości znanej mi przedtem tylko z mapy jako New Bethesda. Była to, jak się okazało, niewielka wieś położona w przepięknej okolicy. Nie mogłem opanować zachwyty, tym bardziej, że sam pochodzę z tamtych stron - prawdę mówiąc, urodziłem się piętnaście mil od New Bethesda w miejscowości Middleburgh. Oszolomiony urokiem tego odludzia pomyślałem, że dobrze by było mieć tu dom, miejsce ucieczki i schronienia przed światem. Trzy miesiące później wróciłem już z kon-

kretnym zamiarem. Oglądając różne domy poznałem sporo tamtejszych mieszkańców. Natknąłem się również na osobę dość niezwykłą. Nazywała się Helen Niemand. Ludzie mówili o niej z lekkim zakopotaniem, gdyż uważali ją za nieco zwariowaną. Dowiedziałem się od nich, że szaleństwo Helen przejawia się w rzeźbieniu dziwnych postaci i form, którymi zapełniała już cały dom. Nie mogłem sobie oczywiście odmówić pójścia i zobaczenia jej. Pani Helen żyła już jednak w kompletnej izolacji od świata i zdołałem tylko raz czy dwa zobaczyć ją z daleka, gdy spacerowała pośród swych rzeźb i skinać jej głowę. Nigdy jej jednak osobiście nie poznałem.

Ze dwa lata później, gdy zacząłem bywać w New Bethesda regularnie, pani Helen popłynęła samobójstwem. Jako pisarz nie mogłem przestać myśleć o tej ekscentrycznej kobiecie żyjącej w dziwnym, ciasnym światku, który okazywał jej wrogość, ponieważ jej życie tak bardzo odbiegało od tego, co wieś uznawała za normę. Równocześnie coraz lepiej poznawałem prawdziwą Panią Helen. Otóż do pięćdziesiątego roku życia, gdy umarł jej mąż, wiodła ona życie, które w najmniejszym stopniu nie wskazywało na to, co zdarzyło się potem. Dopiero gdy owdowiła, w jej życiu nagle pojawił się zupeł-

nie nowy wymiar - rzeźbiarstwo. Pewnego dnia stanął w ogrodzie pierwszy posąg, a następnie przez piętnaście, czy siedemnaście lat rzeźbiarka spalała się tworząc w obsesyjnym zapamiętaniu jakąś własną osobliwą wizję. Gdy umarła, poznałem również wnętrze jej domu. To czego w nim dokonała było równie niezwykle jak rzeźby zapełniające ogród. Po siedemnastu latach intensywnego tworzenia przyszedł zastój. Przez ponad półtora roku Pani Helen nic nie robiła, przestała rzeźbić, poddała się ogarniającej ją depresji i paranoi. Pewnej nocy odebrała sobie życie pijąc sodę kaustyczną, czyli dosłownie spaliła sobie wnętrzności.

Choć byłem zafascynowany tą historią, nie myślałem o niej jednak jak o poważnym temacie. Jako wędkarz znam różnicę między rybą, która tylko bawi się przynętą a tą, która woła TO JEST TO! PISZ! i ciągnie wędkę z całej siły nadziewając się na haczyk. W tym momencie jeszcze nie połknąłem przynęty. Dałem się złapać na haczyk dopiero w wyniku zbiegu okoliczności, na które złożyło się wiele faktów. Jednym z nich było uświadomienie sobie, że cztery lata wcześniej podjąłem wyzwanie rzucone mi przez pewną aktorkę holenderską (grała między innymi w "Czego uczy aloe?" i w "Boesman i Lena" Mianowicie powiedziała mi tak: "Pisze pan dla kobiet wspaniałe role i jestem panu za nie bardzo wdzięczna. Nie sposób jednak nie zwrócić uwagi na fakt, że w pańskich sztukach nie wystąpiły jeszcze nigdy dwie kobiety razem. Kiedy zamierza pan to zmienić?" Zdałem sobie sprawę, że istotnie nigdy jeszcze nie wprowadziłem na scenę dwóch kobiet na raz, by osnuć wokół nich główny wątek sztuki.

Wróćmy jednak do Helen Niemand. Otóż, w ostatnich latach swego życia - w okresie bezpośrednio poprzedzającym jej śmierć - przeżyła ona bardzo ważną przyjaźń. Przyjaźń z młodą kobietą, opiekunką społeczną z Kapsztadu. Wolałbym nie wymieniać jej nazwiska, ponieważ i tak posunąłem się bardzo daleko pisząc tę

sztukę. Tak czy owak, dowiedziałem się, że była to ogromnie ważna przyjaźń. Na ową młodą kobietę natknąłem się zupełnie przypadkowo. Znalazłem się natychmiast pod jej wrażeniem, ponieważ była osobą nadzwyczajną, o wielkiej sile, wyrobionym instynkcie społecznym, wrażliwą na wszystko, co dzieje się w Afryce Południowej, pełną oburzenia na całe tutejsze zło. Myślałem o szokującym zderzeniu jej surowej zacości z niemal feudalnym światem Afryki Południowej, który istnieje już tylko w New Bethesda.

W uznaniu mego respektu dla Pani Helen, młoda kobieta podarowała mi na pamiątkę naszego spotkania symboliczny drobiazg - fotografię ich obu. Spojrzałem na to zdjęcie - doskonałe, świetne zdjęcie - i miałem gotową sztukę. Fotografia była dopełnieniem zbiegu wielu okoliczności. Natychmiast byłem gotów stawić czoło wyzwaniu rzuconemu mi przez tę holenderską aktorkę. W chwili, gdy zobaczyłem ową młodą kobietę w relacji do Pani Helen, złapałem się na haczyk. Połknąłem przynętę. [...]

Gdy pisze pan o kobietach, o historii Helen lub Elsy, pisze pan na podstawie obserwacji kobiet, czy też znajduje pan tę kobietę w sobie?

Wczuwam się w to, co łączy mnie emocjonalnie z tymi dwiema kobietami. Pisałem tę sztukę przez rok. W ciągu tego czasu odkrywałem w sobie coraz to nowe aspekty mego stosunku do dwóch kobiet. W głębi duszy czuję, że powinienem zagrać rolę Helen, ponieważ jest ona mną. Jednego jestem pewien: że całą energię tworczą zainwestowałem w moje pisarstwo oraz w portret Helen.

Równie ważna jak rozmowa z holenderską aktorką i również dotycząca kobiet oraz mego stosunku do nich jako pisarza była dla mnie inna, zupełnie niedawna rozmowa. Kilka miesięcy temu spotkałem w Londynie kobietę, która reżyserowała w Minneapolis "Czego uczy aloe?" Postać Gladys wiele znaczyła zarówno dla pani re-

zyser, jak i dla aktorki odtwarzającej tę rolę. Na pytanie: "Jak to robisz?" nie umiałem odpowiedzieć. Ta sama osoba reżyserowała również "Boesmana i Lenę" i też mnie spytała: "Jak udało ci się stworzyć Lenę, jesteś mężczyzną, jak to zrobiłeś?" Zacząłem się zastanawiać i myślę, że jeśli kiedyś spotkam tę panią reżyser, będę mógł dać odpowiedź na jej pytanie; powiem jej mianowicie, że prawdziwy - ja, czyli kobiecy aspekt mojej natury, góruje nad wszystkim innym i że kompletnie się tego nie wstydzę.

W takim kraju jak Afryka Południowa, który jest, jak sądzę, ostatnim bastionem męskiego szowinizmu, mężczyźni mają mnóstwo problemów z kobiecą stroną swej natury. W każdym mężczyźnie jest coś z kobiety, tak samo jak w każdej kobiecie jest coś z mężczyzny - i ja osobiście nigdy nie miałem z tym żadnego problemu; wręcz przeciwnie, mam bardzo dobre stosunki z moim kobiecym ja. Dlatego zapewne potrafię intuicyjnie wczuć się w kobiecą rzeczywistość, a w każdym razie mam o niej jakieś pojęcie, jakieś nieuchwytnie, intuicyjne pojęcie. Muszę zresztą dodać, że jest ona bardzo odmienna od rzeczywistości męskiej. [...]

Wydaje się jednak, że obok wątku Helen porusza pan w tej sztuce jak zwykle również bardziej uniwersalne tematy. Mógł pan posłużyć się tą historią jako metaforą walki wyzwolenczej.

Zawsze koncentruję się na konkretnym opowiadaniu, pozwalając ewentualnym uniwersaliom, by mówiły same za siebie. Tak się złożyło, że w mojej sztuce o Helen opowiadam o autentycznych faktach z jej prawdziwego życia. Po prostu je relacjonuję. Czy wynika z tego opowiadania coś więcej, tego nie wiem.

Mimo że sztuka jest dokumentem, wydaje się tak konkretna i wiarygodna w najdrobniejszych szczegółach dotyczących życia bohaterów, że nie można się oprzeć wrażeniu, iż oparł ją pan rzeczywiście na autentycznych zdarzeniach. A przecież wiemy, że mamy do czynienia z literaturą. Zastanawiam się, czy kontrowersje wokół pańskiej twórczości - owe wątpliwości dotyczące pisania o Murzynach lub o kobietach - nie wynikają przypadkiem z tego, że pańskie niezwykle sugestywne piśmiectwo trudno niektórym uznać za fikcję. Wydaje się ono tak realistyczne, że ludzie nie mogą się nadziwić: "Czyż mógłby on to wiedzieć, gdyby naprawdę nie znalazł tych ludzi?" Może właśnie to powoduje takie reakcje?

Myślę, że tak. Jako pisarz daję się całkowicie ponieść zdarzeniom i opowiadam je z najdrobniejszymi szczegółami; a to prowokuje ludzi. Ten sposób pisania bowiem sugeruje bardzo osobiste zaangażowanie. Drobiazgowość w szczegółach, które uprawiam, kojarzy się najwidoczniej z głębokim osobistym przeżyciem. Tak, to chyba o to chodzi. [...]

Czy mógłby pan opowiedzieć trochę o Wielkim Karru?

W ścisłym geograficznym sensie - chociaż wiem, że pytanie dotyczy czegoś więcej - ale zacznijmy od suchej informacji geograficznej: jest to bezwodny, pustynny region w samym środku Afryki Południowej. Rozległa, bezmierna przestrzeń o niesamowitym pejzażu nicości. W sztuce Elsa przypomina słowa Balzaka, który mówi o pustyni jako o Bogu bez Ludzkości: w Karru ma się dokładnie takie wrażenie. Człowiek czuje się nieskończenie mały. Urzeka mnie ta kraina bardziej niż jakikolwiek inny krajobraz. Kocham ją coraz głębszą i gorącą miłością. Wiąże się to oczywiście z faktem, że tam się urodziłem. Gdyby ktoś mógł zajrzeć do mego wnętrza, przeświecić promieniami Roentgena moją psychę, znalazłby coś, co wygląda tak samo jak Karru.

Jakie są tam kolory?

Brązy oraz intensywne granatowopurpurowe niebo, niesamowite niebo - jedynym człowiekiem, który mógł widzieć takie niebo był Rembrandt. To dwa różne światy, ale mówią o Rembrandcie mamy na myśli pewien szczególny rodzaj pejzażu, gdzie zawsze wije się jakaś rzeczka, a nad tym wszystkim kłębi się ogromne, ogromne niebo. Cóż, tam u mnie nie ma żadnej wody.

Pomówmy o tych kobietach - sądzi pan, że miało na nie wpływ Karru, zwłaszcza na Helen?

Zastanawiałem się nad tym wczoraj wieczorem. A raczej rozmawiałem o tym z przyjacielem, który przyjechał mnie odwiedzić. Właśnie skończyłem pracę, zaparzyłem więc kawę, wciąż myśląc o ostatniej scenie, nad którą pracowałem. Coś mi świtało, nie po raz pierwszy zresztą, bo już przedtem zacząłem sobie uświadamiać, na czym to wszystko polega. Chodzi o pewne formy. Na przykład Marius - w jego sposobie wyrażania się jest coś oficjalnego, formalnego. Pracowałem nad owym osobliwym rytmem mówienia i właśnie opowiadałem o tym przyjacielowi, gdy znowu zdałem sobie sprawę, jak już wspominałem - nie po raz pierwszy, o co tam naprawdę chodzi. W Karru jest tak dużo przestrzeni i również dużo czasu. Gdy spotkasz kogoś we wsi, nie wołasz: "Cześć jak się masz? Wpadnę do ciebie wieczorem, zadzwonię do ciebie," by zaraz odejść i zniknąć. Gdy spotkasz kogoś w New Bethesda, zatrzymasz się, wypowiesz jego imię, on wypowie twoje, a potem obaj dokładnie rozejrzyjcie się dookoła i wymienicie wrażenia na temat pogody tego dnia i będziecie mieli bardzo dużo czasu. Dużo czasu. Czasu jest tam tyle, co przestrzeni. Zyjąc tam... człowiek ma czas wyjść poza siebie. Jeżeli ma się coś do powiedzenia, ujmuje się to w zdanie mające początek, środek i koniec. Podmiot, orzeczenie, dopełnienie. W Karru mówi się poprawnie. Nie slangiem. To nie jest świat, w którym rodzi się slang. Wydaje mi się, że zwłaszcza Marius i Helen są pod tym względem bardzo typowi dla Karru. Spokojni. Uprzejmi. Pedantyczni w doborze słów. Nie leniwi. Każdemu, kto przyjeżdża do Karru bodaj z wizytą, udziela się ten sposób mówienia. Sam mieszkam w Port Elizabeth, gdzie jest zupełnie inaczej niż w Karru. Ale w New Bethesda po dwóch godzinach automatycznie przyjmuję ów spokojny, opanowany sposób mówienia, ów styl sformalizowany i uprzejmy. Staram się oczyścić swój język. W Karru nie rzuca się lekko imienia Pana Boga i w żadnym wypadku Elsa nie mogłaby przyjaźnić się z Helen, gdyby nie przyswoiła

sobie również tego sposobu mówienia, obowiązującego tam stylu.

W sztuce wyczuwa się wyraźną zmianę za każdym razem, gdy pojawia się Elsa.

Tak, to prawda. I w drugim akcie, kiedy zostaje wytrącona z równowagi, nagle przemawia Kapsztad, nie Karru.

Czy Helen nazywała swój dom "Mekką?"

Mekka pojawia się jako idea. W rzeczywistości Helen używała swoich własnych nazw. Otoczenie domu pełne posągów nazywała "wielbłądzia zagroda", zaś sam dom - "swoim domem". Wybrałem zamiast tego "Mekkę".

Co zainspirowało pierwotny tytuł sztuki nawiązujący do "cierpliwości"?

Pewnego dnia kupiłem w Graaf Reinet jakiś mebel do mego domu w New Bethesda. Byłem podniecony zakupem, chciałem jak najszybciej ustawić mebel w domu, a w dodatku chciałem zdążyć przed zmrokiem. Jechałem więc szybko, gdy po drodze minąłem kobietę idącą skrajem szosy. Zobaczywszy ją we wstecznym lusterku zatrzymałem się, by ją podwieźć. Wsiadła, gdy zjechałem z głównej drogi. Dałem jej trochę jedzenia, za które podziękowała. Gdy zapytałem, jak się nazywa, powiedziała: "Po angielsku moje imię znaczy "Cierpliwość". W odróżnieniu od Elsy pojechałem dalej. Tak samo jak Elsa zatrzymałem samochód; ale w przeciwieństwie do Elsy, nie wydałem z siebie krzyku.

Czy czuł pan to samo, co Elsa w sztuce?

Tak, czułem to samo, co Elsa. Łatwo mi było powiedzieć: "Mam coś do jedzenia w kieszeni,

masz trochę jedzenia." Nie wniosłem nic w jej życie. Nie na tym polegały jej problemy.

Czy sądzi pan, że mimo iż opowiedział pan ludziom historię tej kobiety, której na imię Cierpliwość, to nie wpłynął pan w istotny sposób na jej życie?

Oczywiście, że nie. Sztuka nic w jej życiu nie zmieniła. Zetknięcie się z nią w sztuce może zmienić wasze życie. Na wasze życie może też mieć wpływ spotkanie z Elsą. Lecz przystożenie należy już do każdego z nas, jest to część tego kręgu, w który wierzę jako buddysta. Nie mogłem dać tego kobiecie, której na imię Cierpliwość, lecz mogę to dać wam. W ten sposób wyraża się moja troska o nią.

Dlaczego zmienił pan tytuł sztuki?

Pierwotny tytuł sztuki brzmiał "Po angielsku moje imię znaczy Cierpliwość". Myślałem bowiem, że postać tej kobiety stanie się w sztuce głównym, pełnym gorzkiej zadumy symbolem. Tak się jednak nie stało. Ta kobieta jest bez wątpienia bardzo ważna; bez niej sztuka zapewne w ogóle by nie powstała. Wsluchując się wszelako w tytuł "Droga do Mekki" czuję, że rozpościera się on niczym skrzydła i obejmuje wszystko w sztuce, łącznie z kobietą, której na imię Cierpliwość. Ona sama nie wystarczyłaby dla całej sztuki. Z tytułu "Droga do Mekki" rzeczywiście wyrasta para skrzydeł, pod którymi kryje się wszystko, co jest w sztuce. Zawiera się w nim i Marius i całe życie Helen. Jest w tym tytule również Elsa.

I pan również

Tak, również mnie obejmuje ten tytuł.

Wywiad wydrukowany został w Dialogu 3/88r.

ATHOL FUGARD

- ur. w 1932 r. w Middleburgh, dramaturg, aktor i reżyser z Republiki Południowej Afryki, uznany w teatrach angielskiego obszaru językowego za jednego z najwybitniejszych twórców współczesnych, założyciel i wieloletni animator (od 1965 r) grupy czarnych aktorów pod nazwą " The Serpent Players" Do ważniejszych dramatów Fugarda należą: No Good Friday (Zły piątek), Nongogo (Nongogo), The Blood Knot (Krwawa pęta), Boesman and Lena (Boesman i Lena), Hello and Good-bye (Dzień dobry i do widzenia), Sizwe Banzi is Dead (Sizwe Banzi nie żyje), The Island (Wyspa), Statements after an Arrest under the Immorality (Zeznania po aresztowaniu na podstawie Ustawy o niemoralności), (Czego uczy aloe).

KILKA UWAG PRZED OBEJRZENIEM SPEKTAKLU

"Fugard jest przede wszystkim autorem intelektualnym, ale sam będąc reżyserem i aktorem pisze z doskonałym wyczuciem sceny. Jest więc na przykład mistrzem monologu, który daje aktorowi możliwość tworzenia, całego bogactwa nowych scen, wątków, postaci, ale także pozwala wędrować w czasie i przestrzeni znacznie przekraczając skromne ramy akcji. [...] Z wielkim artyzmem wy-

korzystuje zarówno intensywność przeżycia jakie dają klasyczne reguły dramatu, jak i zaczerpniętą od filmu możliwość planu i czasu akcji. Potrafi przy tym stworzyć poczucie takiego zamknięcia i klaustrofobii,

że dochodzimy do wniosku, że aby poznać życie i cierpienie [...] nie trzeba wychodzić poza cztery ściany pokoju."

Dramatopisarstwo Fugarda, tkwiące głęboko w kulturze europejskiej, korzystające z dorobku wielu pokoleń twórców od tragedii klasycznej poczynając, kończąc zaś na awangardzie lat sześćdziesiątych (co niejednokrotnie autorowi DROGI DO MEKKI wypominano) nigdy nie no-

siło znamion doraźności, nie ograniczało się do problematyki apartheidu. W najlepszym razie problematyka segregacji rasowej stanowiła pretekst do rozważań głębszej natury. Athol Fugard, humanista zainteresowany głównie ludzką istotą, nie tyle jej bytem fizycznym, ile psychicznym prezentuje bowiem swoje postacie "tylko w konkretnych przypadkach w tle społecznym i to na

ogół bardzo dyskretne, nie wprost. Przede wszystkim zajmują go problemy natury ogólnoludzkiej. W swoich utworach pyta o cel i sens ludzkiej egzystencji, osiągnięcia, szczęścia, ukazuje postacie borykające się z niszc-

zącym upływem czasu. Nie zadawała się powierzchownością, stara się wnikać w głąb ludzkiej duszy. Odpowiedzi jakich udziela posiadają zawsze wymiar uniwersalny, nawiązują do najszczytniejszych osiągnięć myśli humanistycznej. Tak dzieje się również w przypadku jednej z jego najnowszych sztuk, prezentowanej właśnie przez Teatr Wybrzeże, DRODZE DO MEKKI.

Ta, tak bardzo kameralna sztuka stanowi protest

przeciwko uwikłaniu jednostki w mechanizmy społeczne; obrazuje tragiczną egzystencję człowieka końca XX wieku, jego lęki, trwogi i zagrożenia. Jest kolejnym z długiego ciągu dramatów Fugarda określanych mianem "studiów samotności i zagubienia człowieka, bezsensu życia."

Człowiek dążąc do szczęścia - powtarza Fugard za Schopenhauerem - nigdy nie może go osiągnąć; dążąc do tego, by utrzymać życie, nawet tego nie potrafi. W drobnych troskach i codziennych zabiegach o jadło, przyjaźń, miłość, chronienie się przed przeróżnymi niebezpieczeństwami mijają kolejne dni i nadchodzi śmierć. Lęk przed nią towarzyszy istocie ludzkiej niemalże od chwili narodzin. Starając się przed nim uciec człowiek szuka sposobu, by ująć swojego losowi, szuka ulgi w religii, nauce, wytwarza majaki i złudzenia, przejmując się pozornymi wartościami - wszystko na próżno. W tych warunkach życie staje się udręką. Złudzeniem okazuje się miłość (albowiem na nietrwałość więzów łączących ludzi natrafiamy w życiu wielokrotnie), wiara w Boga nie wystarcza, abyśmy czuli się dostatecznie spokojni. Uświadomienie sobie tego wszystkiego prowadzi zwykle do izolacji, samotności i cierpienia choćby pośród wielu ludzi. Cierpienie to złagodzić można jedynie przez zapomnienie: całkowite oddanie się sztuce lub cierpieniu innych.

Bohaterowie DROGI DO MEKKI są więc postaciami tragicznymi. Na różnych etapach życia los doświadczył ich bardzo ciężko; odebrał im nie tylko wszystko to, co stanowiło dla nich kiedyś największą wartość, ale również nadzieję jeśli nie

w sens życia, to przynajmniej w możliwość osiągnięcia, i co bardzo ważne, utrzymania dłużej niż przez chwilę - szczęścia. Dźwigają się jednak z samego dna zwątpienia i postanawiają na przekór losowi rozpocząć wszystko od nowa, inaczej. Odrzucając przeszłość starają się zapomnieć o bezsensie egzystencji poprzez chrześcijańską, bezinteresowną posługę na rzecz cierpiących i pokrzywdzonych w zapomnianym przez Boga i ludzi zakątku świata, w surowych, prawie ekstremalnych warunkach (MARIUS), przez twórczość w imię i na miarę własnej wyobraźni (HELEN). Choć pozbawieni złudzeń mogą przecież znowu żyć, życie ich nabiera sensu

Stan taki nie trwa jednak zbyt długo. Zagrożenie jakie swoją twórczością wnosi HELEN spotyka się z ostrym sprzeciwem mieszkańców wioski. Twórczość ta bowiem pojmowana jako nieskrępowana, a urzeczywistniona w postaci "obrazoburczych" figur tytułowej MEKKI uosobienie wolności jednostki zaczyna zagrażać nie tyle tradycji (czy moralności) chrześcijańskiej, ale przede wszystkim zasadom współistnienia miejscowej społeczności. Staje się wyzwaniem rzucanym wartościom nie nadającym za zmianami dokonującymi się w świecie. Dochodzi do konfrontacji postaw. O tym czyje racje zwyciężą, dowiecie się Państwo już za chwilę. Wierzę, iż potwierdzenie, że sztuka z całą pewnością zasługuje na uwagę.

Jerzy Gutarowski

Zamieszczony cytat pochodzi z artykułu K. Jakubowicza: Kim jest Athol Fugard, Dialog nr 3 / 1975.

CZTERY POJĘCIA SZCZĘŚCIA

Różne pojęcia szczęścia mają tyle wspólnego, że wszystkie oznaczają coś dodatniego, cennego. Niemniej różnią się między sobą [...]

Dwa z nich są rozpowszechnione w mowie potocznej: jedno ma charakter przedmiotowy, drugie zaś podmiotowy. W pierwszym znaczeniu "szczęście" oznacza wybitnie dodatnie wydarzenia, które kogoś spotykają, w drugim wybitnie dodatnie przeżycia. [...]

W obu rozumieniach wyraz "szczęście" oznacza coś dodatniego, jednakże ani w jednym, ani w drugim nie oznacza tego wielkiego dobra i naczelnego celu życiowego, za jaki szczęście uchodzi. Pomyślność nie może w ogóle być celem działania, bo jest tym, co człowieka spotyka niezależnie od jego działań. A sama przez się nie jest tak wiele warta; warta jest dopiero, gdy jest uświadomiona, odczuta, wyzyskana. Ten, kogo spotkało szczęście (w znaczeniu obiektywnym), nie zawsze doznaje szczęścia (w znaczeniu subiektywnym). A wtedy szczęście obiektywne staje się mało wartościowe albo, i zupełnie bezwartościowe. Wprawdzie ludzie, pragnąc pomyślnego losu, liczą, że będzie dla nich źródłem radości, że im uprzyjemni życie, ale to oczekiwanie nieraz właśnie zawodzi. [...]

Są tedy cztery przynajmniej zasadnicze pojęcia szczęścia; szczęśliwy jest, po pierwsze ten, komu sprzyja pomyślny los, po drugie - kto zaznał najintensywniejszych radości, po trzecie - kto posiada najwyższe dobro lub przynajmniej dodatni bilans życia i po czwarte - kto jest zadowolony z życia.

Ta poczwórność jest obfitym źródłem mętności w naszych myślach o szczęściu, cztery bowiem pojęcia oznaczane jednym mianem mają tendencję do przenikania się wzajem w świadomości i wytworzenia jednego pojęcia o treści nieokreślonej, wahającej się między czterema. I choćby filozofowie przyjęli tylko jedno z nich, a wyeliminowali pozostałe, to przeciętny człowiek zachowa skłonność do nazywania jednym wyrazem tych czterech różnych rzeczy. Kto mówi o sobie czy o kimś innym, że jest "szczęśliwy", to rozumie to raz w tym, a raz w innym z tych czterech znaczeń, przy czym, gdy mówi to o innych, to najczęściej w znaczeniu pierwszym lub trzecim, a gdy o sobie - to w drugim lub czwartym. [...], trzy z tych pojęć posiadają synonimy, można w nich wyraz "szczęście" zastąpić wyrazem "powodzenie", "wielka radość" i "eudajmonia". Czwarte zaś synonimu nie ma, trzeba by je zastępować wielowyzrowym zwrotem "zadowolenie z całości życia", a i to jeszcze niezupełnie będzie to samo. To czwarte znaczenie szczęścia jest jego znaczeniem swoistym. Jeśli więc chce się z mnogości znaczeń, jakie ten wyraz posiada, wybrać jedno, to słusze jest wybrać właśnie to, a nie inne. Jeśli inne znaczenia właściwe są tylko mowie potocznej (jak powodzenie) albo tylko filozoficznej (jak eudajmonia), to to znaczenie jest używane zarówno w filozoficznej, jak i w potocznej. Jeśli od szczęścia oczekujemy, że jest wielkim dobrem i może być celem życia, to najniewątpliwiej stosuje się to do tego czwartego znaczenia.

OSIĄGALNOŚĆ SZCZĘŚCIA

Pesymizm w klasycznej postaci odwoływał się raczej do doświadczenia, niż do rozumowania - ale i on posługiwał się wywodem ogólnej natury. Wywód ten - najpierw u Pascala, a potem u Schopenhauera - miał postać dysjunkcji: albo człowiek ma potrzeby i pragnienia, to cierpi, że nie są zaspokojone, a gdy zostają zaspokojone, to pojawiają się nowe i przynoszą nowe cierpienia; albo też nie ma potrzeb i pra-

gnień, a wtedy się nudzi, nuda zaś jest też cierpieniem. A zatem w ten czy inny sposób człowiek zawsze cierpi i nie ma żadnej podstawy, by być zadowolony z życia.

Klasyczna postać optymizmu i klasyczna postać pesymizmu nie są całkowicie symetrycznie do siebie zbudowane. Jednakże do każdej postaci optymizmu można znaleźć symetryczną postać pesymizmu; i odwrotnie. Więc ogólnej postaci optymizmu, że świat jest dobry (i przeto musi uszczęśliwiać ludzi) - odpowiada także postać pesymizmu, że świat jest zły (i przeto musi ludzi robić nieszczęśliwymi). I tak samo z postacią specjalną, w której optymizm i pesymizm przeciwstawiają się nie jako teorie dobra i zła, lecz tylko szczęścia i nieszczęścia ludzkiego.

Ta postać optymizmu i pesymizmu występuje w wielu odmianach. Pesymizm ma przynajmniej pięć odmian. Raz występuje jako teza, że ludzie muszą być nieszczęśliwi; kiedy indziej zaś, że większość ludzi jest nieszczęśliwa; że jeżeli kto jest szczęśliwy, to tylko przez złudzenie; że jeśli kto jest szczęśliwy, to tylko powierzchownie; i wreszcie, że jest więcej danych, iż ludzie będą nieszczęśliwi, niż że będą szczęśliwi. A tym pięciu odmianom pesymizmu odpowiada tyleż odmian optymizmu, twierdzących to samo lub prawie to samo o szczęściu, co tamte o nieszczęściu. [...]

Wydaje się jednak, że są pewne dane w ogólnym ustroju świata i psychiki ludzkiej, na które mogą się powoływać optymiści, a mianowicie:

Istnieje wielka różnorodność rzeczy dających zadowolenie; jest tyle przynajmniej rodzajów zadowolenia, ile jest rodzajów dóbr.

Aby być zadowolonym, nie potrzeba nawet bodźców przyjemnych, wystarczy już brak bodźców przykrych. Przynajmniej w niektórych wypadkach stan wolny od cierpienia wydaje się już przyjemny, w szczególności wtedy, gdy następuje po cierpieniu.

Organizacja człowieka, zarówno psychiczna, jak fizyczna, jest tego rodzaju, że dostosowuje się on do warunków. A kto dostosował się do warunków, w jakich żyje, ten czuje się zadowolony. Piosenka: "Jak się nie ma, co się lubi, to się lubi, co się ma", odpowiada naturze ludzkiej.

Człowiek swą celową działalnością ma możność zmieniania warunków i naprawiania ich tak, by czyniły życie ludzkie coraz szczęśliwszym.

Każdy z tych faktów działa na korzyść szczęścia, a łącznie zdają się wskazywać na to, że mechanizm świata i psychiki jest taki, iż ludzie powinni być raczej szczęśliwi niż nieszczęśliwi. Jednakże tyleż czy więcej faktów w ustroju świata i psychiki zdaje się działać na niekorzyść szczęścia ludzkiego. Na nie powołują się pesymiści.

Wystarczy, by jeden narząd był chory, a człowiek czuje się chory, choć wszystkie pozostałe narządy są zdrowe. Cała jego uwaga jest skupiona na jednym bolesnym punkcie organizmu, a wszystkie, co w organizmie bezbolesne, nie zauważa się wcale.

Wieloma rzeczami nie cieszymy się, gdy je posiadamy, natomiast cierpimy, gdyśmy je utracili. Odczuwamy dotkliwie ich brak, a nie odczuwamy ich obecności. Tak jest właśnie z wielkimi dobrami, jak zdrowie,

młodość, wolność. Zdrowia nie zauważamy, a rozpaczamy, gdyśmy je utracili; nie spostrzegamy wolności, a jej utratę uważamy za nieszczęście. Zdrowia i wolności nie odczuwamy dodatnio, a chorobę i niewolę odczuwamy ujemnie. Zachodzi więc w tych rzeczach wyraźna asymetria na niekorzyść szczęścia.

Asymetria ciągnie się dalej: póki czegoś nie posiadamy, czujemy brak; gdybyśmy zaś posiadli, przyzwyczajamy się i już żadnych uczuć z tego powodu nie doznajemy. Brak jest niewątpliwym źródłem przykrości, natomiast przyzwyczajenie - wątpliwym źródłem przyjemności. Gdy zaś zabraknie tego, do czegośmy przywykli, odczuwamy zwiększoną jeszcze przykrość. Nad przeżyciami naszymi panuje prawo przyzwyczajenia i stępienia. Najsilniejsze nawet uczucia tępieją i mijają; rzeczy, które zdawały się niewyczerpanym źródłem radości, prędzej czy później przestają cieszyć. Gdy mimo to w dalszym ciągu będziemy się nimi zajmować, ogarnie nas nuda; a gdy je utracimy, będzie to nowym zmartwieniem.

Czas nie przepływa równo: godziny mijają tym szybciej, im są przyjemniejsze, i trwają tym dłużej, im są boleśniej. Czas zauważamy właśnie tylko w cierpieniu lub nudzie. I tu znów mechanizm naszej psychiki działa na niekorzyść szczęścia.

Istnieją wprawdzie wielkie radości, jak te, co pochodzą ze sztuki czy poznania, ale z natury swej nie wszystkim są dostępne, a i tym, którym są dostępne, mogą tylko zajmować względnie rzadkie chwile; przeważna zaś część życia schodzi na sprawy codziennych, przykrych lub w najlepszym razie obojętnych, i na walce o byt, pochłaniającej, wyczerpującej, a nieraz przerastającej sily człowieka.

W każdym człowieku tkwią dyspozycje do afektów, które z natury są przykre - jak zawiść, zazdrość, niechęć, lęk. A te przykre afekty budzone są nie tylko przez rzeczy złe, ale także i przez dobre: wszak zawiść dotyczy właśnie dóbr posiadanych przez innych ludzi, a przedmiotem lęku jest nawet Bóg.

Wobec większych dolegliwości mniejsze znikają w świadomości; "mniejszej przykrości się nie czuje, kiedy większa następuje" - jak mówi przysłowie. Gdy jednakże większe zostały złagodzone, mniejsze automatycznie wylaniają się w świadomości i zajmują ich miejsce: wskutek tego życie jest pasmem dolegliwości, mniejszych czy większych, ale nieustannych.

Przez cały ciąg życia grożą człowiekowi tysiące przypadków i tysiące niebezpieczeństw. Grożą zarówno od natury, jak i od innych ludzi. Przede wszystkim grozi w każdej chwili śmierć. Irracjonalne losy wnieśc obracają wszelkie obliczenia, przekreślają zamierzenia [...]

Analiza argumentów optymizmu i pesymizmu nie skłania do tego, by jednemu czy drugiemu stanowisku przyznać rację. Nie ma, jak się zdaje, w ustroju świata i w mechanizmie psychicznym ludzi nic, co by czyniło prawdopodobnym, że człowiek będzie szczęśliwy, ani także, że będzie nieszczęśliwy. Te same zdarzenia są zarazem powodem radości i powodem cierpienia. Radości z cierpieniami są związane i splecione; mechanizm psychiki ludzkiej czyni, iż radość przechodzi stale w cierpienie, a cierpienie w radość. "Dobro sprowadza zło, a zło sprowadza dobro" - pisał Diderot. A Renan: "Dobro i zło, rozkosz i cierpienie, piękno i brzydota, rozum i szaleństwo przechodzą jedno w drugie przez odcienie tak nieuchwytnie, jak odcienie barw na szyi gołębia."

W. Tatarkiewicz





HALINA WINIARSKA - laureatka wielu nagród i wyróżnień, m.in. Złotego Wawrzynu Grzymały (prestiżowego wyróżnienia dla najwybitniejszych aktorów polskich), od 1966r. związana z Teatrem Wybrzeże; m. in. EWA w "Wyszedł z domu" T. Różewicza, KLITEMNESTRA w "Orestej" Ajschylosa, MOLLY BLOOM w "Ulissesie" J. Joyce'a, ALICJA w "Małej Alicji" E. Albee, HELENA w "Helenie" Eurypidesa, GERTRUDA w "Hamlecie" W. Szekspira, BAZYLISSA TEOFANU w "...Bazyliście Teofanu" T. Micińskiego, ŻONA HIOBA w "Hiobie" wg "Księgi Hioba", BERNARDA ALBA w "Domu Bernardy Alba" F.G. Lorki, RANIEWSKA w "Wiśniowym sadzie" A. Czechowa, MARKIZA w "Miłosierdziu płatnym z góry" K. Zanussiego i E. Żebrowskiego, FILOMENA MARTURANO w "Filomenie Marturano" E. de Filippo, PASTOR w "Godzinnie kota" P.O. Enquista, EWELINA w "Zimorodku" W.D. Home'a, PANI ORGONOWA w "Damach i huzarach" A. Fredry.



DOROTA KOLAK - absolwentka PWST im. Solśkiego w Krakowie /dyplom - 1980r./, od 1984r. aktorka Teatru Wybrzeże, laureatka kilku nagród i wyróżnień za kreacje aktorskie, w tym Nagrody S. Wyspiańskiego; m.in. ANTYGONA w "Antygonie" Sofoklesa, FELICE w "Pułapce" T. Różewicza, ELSINOE w "Irydionie" Z. Krasińskiego, MAJA OCHOŁOWSKA w "Opętanych" W. Gombrowicza, TEREZJA TALLIEN w "Oskarżycielu publicznym" F. Hochwaldera, PANNA JULIA w "Pannie Julii" A. Strindberga, KASANDRA w "Trojlusie i Kressydzie" W. Szekspira, MARIA TIMOFIEJEWNA LEBIADKIN w "Biesach" F. Dostojewskiego, KATARZYNA w "Poskromieniu złośnicy" W. Szekspira, MARJORIE w "Aż do bólu" W. Mastrosimone, HANNA JARVIS w "Arkadii" T. Stopparda, PANI FORD w "Wesołych kumoszkiach z Windsoru" W. Szekspira.



ANDRZEJ NOWIŃSKI - absolwent PWSTiF w Łodzi (dyplom - 1961r.), od 1970 roku aktor Teatru Wybrzeże; m.in. JANOSIK w "Na szkle malowane" E. Brylla, BALINT w "Szymonie Słupniku" I. Sarkadi'ego, RYSZARD w "Pokoju na godzinę" P. Landovsky'ego, STEFAN w "Złodzieju idealnym" J. Iwaszkiewicza, KAPITAN WAMINDO w "Kniazi Patiomkinie" T. Micińskiego, PAGANEL w "Szkaraftnej Wyspie" M. Bułhakowa, PAN w "Kubusiu i jego panu" M. Kundery, DZIADEK w "Peepshow u Holzerów" M. Kobeli'ego, REMBO w "Damach i huzarach" A. Fredry, KSIĄDZ GUZEWSKI w "Było sobie kiedyś miasto" G. Grassa.



ADAM ORZECHOWSKI - absolwent Wydziału Reżyserii i Dramatu PWST im. Solśkiego w Krakowie. /dyplom - 1991r./, od stycznia 1994r. reżyser etatowy Teatru Wybrzeże, współpracujący z Teatrem im. Jaracza i Nowym w Łodzi, Polskim i Współczesnym w Szczecinie. Dotychczas dla sceny gdańskiej zrealizował: "Moralność pani Dulskiej" G. Zapolskiej, "Aż do bólu" W. Mastrosimone, "Wesołe kumoszki z Windsoru" W. Szekspira.



SŁAWOMIR JAN LEWANDOWSKI - scenograf, absolwent Wydziału Malarstwa PWSSP we Wrocławiu /dyplom u Konrada Jarodźkiego - 1987 r./, Wydziału Scenografii ASP w Krakowie /dyplom u Lidii i Jerzego Skarżyńskich - 1990 r./; w latach 1987-88 oraz w roku 1990 wyróżniony stypendium Ministra Kultury i Sztuki; współpracujący m.in. z teatrami w Krakowie, Gdańsku i Szczecinie; uczestnik wystaw malarskich w Muzeum Narodowym w Gdańsku, Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach, Gallerii ASP w Krakowie, wystawy zorganizowanej we Francji. Do ważniejszych realizacji scenograficznych S.J. Lewandowskiego należą: "Sześć postaci szuka autora" L. Pirandello, "Mieszczanin szlachcicem" Moliere, "Sługa dwóch panów" Goldoniego oraz zrealizowana w 1993r. dla Teatru Wybrzeże "Moralność pani Dulskiej" G. Zapolskiej w reż. A. Orzechowskiego.

ANDRZEJ GŁOWIŃSKI - kompozytor, od 1974 r. kierownik muzyczny Teatru Wybrzeże, współpracujący równocześnie z wieloma teatrami polskimi, m.in. Teatrem Powszechnym i Teatrem Studio w Warszawie, Współczesnym i Polskim w Szczecinie, Teatrem Nowym w Poznaniu, Wilama Horzycy i Bajem Pomorskim w Toruniu, Teatrem Jaracza i Teatrem Lalki i Aktora w Olsztynie, Teatrem Polskim w Bielsku-Białej, Polskim w Bydgoszczy, Teatrem Miniatura w Gdańsku. Do ważniejszych realizacji muzycznych A. Głowińskiego należą kompozycje do spektakli: "Sen" F. Kruszewskiej w reż. S. Hebanowskiego, "Białe małżeństwo" T. Różewicza w reż. R. Majora, "Pułapka" tegoż autora w reż. K. Babickiego, "Iwona, księżniczka Burgunda", "Ślub" i "Operetka" W. Gombrowicza, w reż. R. Majora, "Bal w operze" J. Tuwima w reż. R. Majora, "Zegnaj Judaszu" J. Iredyńskiego w reż. M. Kochańczyka, "Szewcy" Witkiewicza w reż. M. Kochańczyka, "Sonata Belzebuba" Witkacego w reż. R. Majora, "Gyubal Wahazar" Witkacego w reż. A. Markowicza, "Opowieści Hollywoodu" Ch. Hamptona w reż. K. Kutza, "Kordian" J. Słowackiego w reż. K. Babickiego, "Wiśniowy sad" A. Czechowa w reż. K. Babickiego, "Trzy siostry" tegoż autora w reż. J. Nyczaka, "Sztukmistrz z Lublina" J. B. Singera w reż. St. Różewicza, "Trojlus i Kressyda" W. Szekspira w reż. K. Babickiego, "Dwoje na huśtawce" W. Gibsona w reż. B. Sass, "Bóg" W. Allena w reż. M. Borka, "Proces" F. Kafki w reż. R. Majora, "Arkadia" T. Stopparda w reż. K. Babickiego, "Rewizor" M. Gogola w reż. B. Cioska, "Ście kochamy" M. Schisgala w reż. Barbary Sass, "Wesołe kumoszki z Windsoru" W. Szekspira w reż. A. Orzechowskiego.



Z-ca dyrektora d/s administracyjno-technicznych: **PAWEŁ MAJEWSKI**
Kierownik działu scen: **CZESŁAW KROK**
Kierownik działu produkcji i scenografi: **ZYGMUNT LUBOCKI**
Kierownik działu produkcji kostiumów: **RUFINA PŁASKA**

OBSŁUGA SPEKTAKLU:
Brygadier sceny: **P. Piechocki**
Światło: - **Marek Mankiewicz**
Dźwięk: **Jacek Zieliński**
Rekwizytor: **Katarzyna Stępień**
Charakteryzacja: **Krystyna Winiarska**
Garderobiana: **Teresa Górna**
Zaopatrzenie: **G. Kostuch**

Dyrektor marketingu: **ANNA TOMASZEWSKA**

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW
w Gdańsku:

kierownik: **IWONA KORSAK**
tel. 31 70 21 w. 14

SCENA NA TARGU WĘGLOWYM,
MAŁA SCENA im. S. HEBANOWSKIEGO
kasy biletowe: tel. 31 70 21 w. 31

w Sopocie:

z-ca kierownika: **MARIA ZAWADZKA**

SCENA KAMERALNA

kasy biletowe: tel. 51 39 36, 51 58 12

przedaż i sprzedaż biletów, rezerwacja:
we wtorki, środy, czwartki i piątki w godz. 9.00 - 19.00
w poniedziałki i soboty w godz. 11.00 - 18.00
w niedziele w godz. 14.00 - 18.00

ZAPRASZAMY

Opracowanie programu: **Jerzy Gutarowski**
Opracowanie graficzne, ilustracje i okładka: **Mariusz Hoffman**
Fotografie: **Małgorzata Bramorska - Fogiel**

Teatr Wybrzeże dziękuje:
Drukarni ATEXT,
firmie ROMA PRINT,
POMORSKIEMU OKRĘGOWEMU ZAKŁADOWI
GAZOWNICTWA W GDAŃSKU,
BANKOWI GDAŃSKIEMU



APV Therm Poland
80-554 Gdańsk, ul. Śnieżna 2
tel. /fax (058) 43 28 92, tel. (058) 43 18 51

PŁYTOWE WYMIENNIKI CIEPŁA



**POMORSKI
OKRĘGOWY
ZAKŁAD
GAZOWNICTWA
W GDAŃSKU**



*Polska
Telewizja
Kablowa S.A.*



Radio Gdańsk

67,85 MHz 103, 7 MHz
GDAŃSK UL. UPHAGENA 23 TEL./FAX 41 10 34



BANK GDAŃSKI SA

ul. TARG DRZEWNY 1, 80-958 GDAŃSK

MAKIJAŻE SCENICZNE WYKONANO
KOSMETYKAMI FIRMY:

Margaret **Astor**

POLY
HAIRCOSMETIC

 henkel cosmetic

Isn't it
nice?

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

ATNEXT

DRUKARNIA

ul. Załogowa 6
80-557 Gdańsk
tel. (0-58) 43-00-01
fax (0-58) 43-10-53



83-010 STRASZYN ul. Boczna 4
tel./fax 82 89 67 do godz. 20.00
tel. 82 36 35 do godz. 17.00

FILIA: GDAŃSK-ORUNIA
ul. Sandomierska 11
tel. 39 49 06

Firma nasza zajmuje się od trzech lat

**hurtem alkoholi
krajowych i zagranicznych**
w pełnym asortymencie

Obecnie obsługujemy ponad trzystu stałych Klientów.
Towar dostarczamy własnym transportem,
także na telefoniczne zamówienie.

TERMINOWO

SOLIDNIE

UCZCIWIE

Z a p r a s z a m y