Tankred Dorst

Fernando Krapp napisał do mnie ten list

Służyć za zwierciadło naturze,
pokazywać cnocie własne jej rysy,
złości żywy jej obraz, a światu
i duchowi wieku postać ich i piętno.
William Shakespeare

Premiera: 26 IV 1998

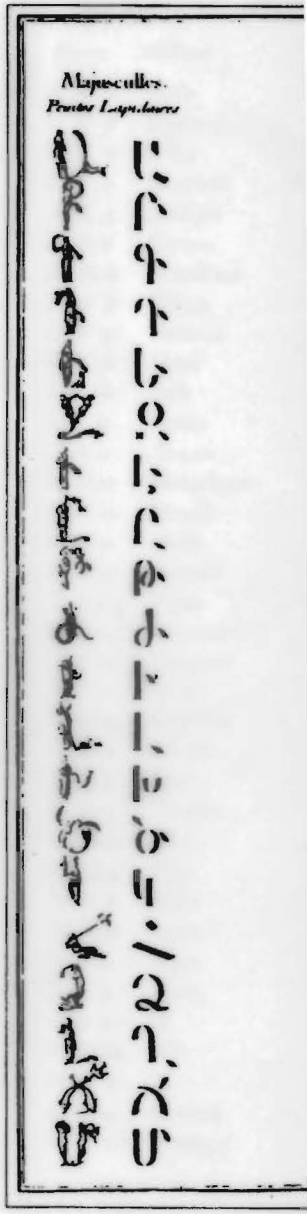
BANK BPH
BANK PRZEMYSŁOWO-HANDLOWY SA
Sponsor Starego Teatru

Najbliższa premiera:
Słomkowy kapelusz
Eugène Labiche'a

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Krystyna Meissner

Tankred Dorst o swojej twórczości i teatrze

Pamiętam, kiedy jako dwunastolatek siedziałem w teatrze, w naszym prowincjonalnym teatrze w Coburgu, myślałem sobie: ta dama, tam, opuszcza buduar, dlaczego opuszcza go teraz, dlaczego nie wróci na scenę? Mogłaby przecież czegoś zapomnieć, albo mogłaby wrócić, żeby powiedzieć coś jeszcze temu panu, który ją w takiej rozpaczy porzucił, powiedzieć coś, co niespodziewanie zmieniłoby jej życie – jej życie na scenie. A ten grubawy przyjaciel, dlaczego biegnie po schodach z takim pośpiechem? Tylko po to, żeby tam, na zewnątrz, gdzie już go nie zobaczą, coś komuś krzyknąć? A czy nie mógłby się potknąć i leżeć ze złamaną nogą, dopóki przypadkowo nie przeszedłby obok niego ten starszy mężczyzna, Wielki Inkwizytor, albo, jeszcze lepiej, jakaś piękna młoda dama, o której na razie jeszcze nic nie wiemy, a która powiedziałaby mu, że kocha go od dawna?
Życie aktora na scenie przebiega według niezbadanego rytuału, według jakiegoś wyraźnie wyznaczonego planu. Aktorzy oddają mu się, posłusznie ulegają staremu poecie, który zmarł przed dwoma setkami lat.
Pamiętam, że siedziałem w ciemności, spocony ze zdenerwowania i wymyślałem,



Służyć za zwierciadło naturze,
pokazywać cnocie własne jej rysy,
ukazywać żywy jej obraz, a światu
i duchowi wieku postać ich i piętno.
William Shakespeare

Premiera: 26 IV 1998

BANK BPH
Bank Przemysłowo-Handlowy SA
Sponsor Starego Teatru

Najbliższa premiera:
Słomkowy kapelusz
Eugène Labiche'a

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Krystyna Meissner

Tankred Dorst o swojej twórczości i teatrze

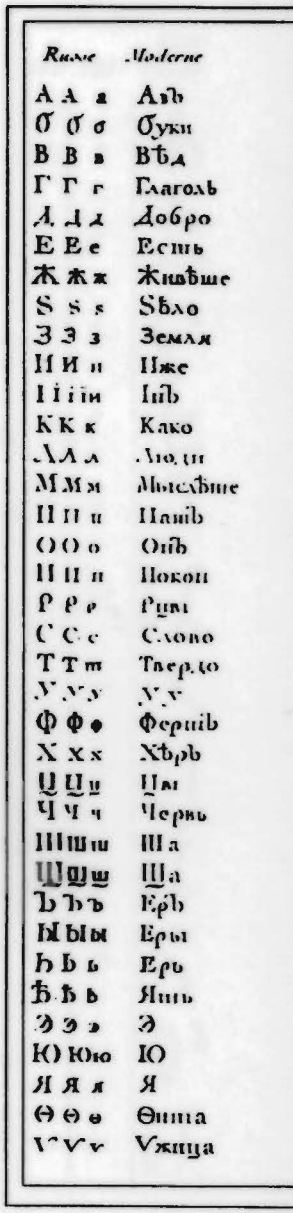
Pamiętam, kiedy jako dwunastolatek siedziałem w teatrze, w naszym prowincjonalnym teatrze w Coburgu, myślałem sobie: ta dama, tam, opuszcza buduar, dlaczego opuszcza go teraz, dlaczego nie wróci na scenę? Mogłaby przecież czegoś zapomnieć, albo mogłaby wrócić, żeby powiedzieć coś jeszcze temu panu, który ją w takiej rozpaczy porzucił, powiedzieć coś, co niespodziewanie zmieniłoby jej życie – jej życie na scenie. A ten grubawy przyjaciel, dlaczego biegnie po schodach z takim pośpiechem? Tylko po to, żeby tam, na zewnątrz, gdzie już go nie zobaczą, coś komuś krzyknąć? A czy nie mógłby się potknąć i leżeć ze złamaną nogą, dopóki przypadkowo nie przeszedłby obok niego ten starszy mężczyzna, Wielki Inkwizytor, albo, jeszcze lepiej, jakaś piękna młoda dama, o której na razie jeszcze nic nie wiemy, a która powiedziałaby mu, że kocha go od dawna?
Życie aktora na scenie przebiega według niezbadanego rytuału, według jakiegoś wyraźnie wyznaczonego planu. Aktorzy oddają mu się, posłusznie ulegają staremu poecie, który zmarł przed dwoma setkami lat.
Pamiętam, że siedziałem w ciemności, spocony ze zdenerwowania i wymyślałem,

podczas gdy sztuka toczyła się dalej, jak jej akcja mogłaby się zmienić dla mnie, dla mojego przedstawienia. Nie mogłaby być śmieszniejsza (gardziłem wszystkim, co śmieszne), ale bardziej zdeterminowana, pełna fantazji, namiętności – bliższa mojemu sercu.

To autor szuka historii do opowiedzenia, ale czy nie może być odwrotnie, że to anegdota szuka sobie autora? Wystawia parę zdań na przynętę, autor notuje je, a ona to wymyka mu się, to zbliża okrężną drogą, podsuwając małe wydarzenie, jakąś uwagę; autor zaraz notuje to, co usłyszał i próbuje dowiedzieć się więcej, ale nie śledzi, jak dziennikarz chcący poznać okoliczności wydarzenia, czy anegdota jest autentyczna – nie, on działa jak odkrywca: bada, szuka w sobie samym. To, co znajdzie, łączy ze swoją własną sytuacją, ze swoim doświadczeniem i tak stopniowo anegdota przywłaszcza sobie autora, sprawia, że autor staje się niespokojny, opuszcza go jak kochanka, on robi się nietowarzyski, ale w szczególny sposób zapalony, pełen chęci opowiedzenia czegoś. I tak powstaje pierwszy, fragmentaryczny szkic. Ona nie chce stać się niczym więcej, niczym bardziej szczegółowym. Autor chce teraz dowodzić, argumentować, anegdota broni się przed tym. Autor staje się coraz gorszy i sam to zauważa. Zdaje się na swoją rutynę i staje się z tego powodu nieszczęśliwy. Chce koniecznie tę historię wyjaśnić, wypełnić puste miejsca, wytłumaczyć niewytłumaczalne; anegdota wymyka się. „O Boże!" – jęczy – „Znalazłam sobie złego autora! Nie dostrzegł mojej surowości, postacie ocenił zbyt płytko, za dużo chciał wyjaśnić! Jaki on jest słaby! Wierzy w psychologię, boi się, jest konformistą, chce sukcesu, chce się pokazać przez to, że pokaże mnie, jest stronniczy, jest za młody, zbyt stary, jest sentymentalny, jest za grubiański, jest za subtelny, zbyt wrażliwy, zawsze chce znaleźć pointę, jest zbyt staromodny, zbyt nowoczesny – że też nie znalazłam sobie lepszego autora, żeby pokazać się światu!"

To, co pojawia się na scenie, przez sam ten fakt staje się fikcją. Można wykorzystywać w dramacie elementy rzeczywistości, ale ich obróbka prowadzi w ostateczności zawsze do fikcji. (...) Ważne dla mnie było – i jest – żeby sztukę zakotwiczyć w realności, żeby nie była zawieszona w fantasmagorii. Moje sztuki mają dotyczyć ludzi, postaci, z którymi daje się żyć i z którymi można się też identyfikować. Niemniej czysty realizm należy przekroczyć, bo teatr jest i powinien być miejscem fantazji, miejscem poetyckim.

Sztuka zadaje pytania, nie udziela na nie jednak prostych odpowiedzi. (...) Teatr jest przecież – w każdym razie dla mnie – czymś w rodzaju meczu



Ruski	Moderne
А а	Азъ
Б б	Буки
В в	Вѣдь
Г г	Глаголь
Д д	Добро
Е е	Есть
Ж ж	Живѣте
Ѕ ѕ	Ѕѣло
З з	Земля
И и	Иже
І і	Іи
К к	Како
Л л	Люди
М м	Мыслѣте
Н н	Наи
О о	Онъ
П п	Покой
Р р	Рцы
С с	Слово
Т т	Твердо
У у	Уу
Ф ф	Фертъ
Х х	Хѣръ
Ц ц	Цы
Ч ч	Черви
Ш ш	Ша
Щ щ	Ща
Ъ ъ	Ерь
Ы ы	Еры
Ь ь	Ерь
Ѣ ѣ	Ять
Э э	Э
Ю ю	Ю
Я я	Я
Ѳ ѳ	Ѳита
Ѵ ѵ	Ѵжица

podczas gdy sztuka toczyła się dalej, jak jej akcja mogłaby się zmienić dla mnie, dla mojego przedstawienia. Nie mogłaby być śmieszniejsza (gardziłem wszystkim, co śmieszne), ale bardziej zdeterminowana, pełna fantazji, namiętności – bliższa mojemu sercu.

To autor szuka historii do opowiedzenia, ale czy nie może być odwrotnie, że to anegdota szuka sobie autora? Wystawia parę zdań na przynętę, autor notuje je, a ona to wymyka mu się, to zbliża okrężną drogą, podsuwając małe wydarzenie, jakąś uwagę; autor zaraz notuje to, co usłyszał i próbuje dowiedzieć się więcej, ale nie śledzi, jak dziennikarz chcący poznać okoliczności wydarzenia, czy anegdota jest autentyczna – nie, on działa jak odkrywca: bada, szuka w sobie samym. To, co znajdzie, łączy ze swoją własną sytuacją, ze swoim doświadczeniem i tak stopniowo anegdota przywłaszcza sobie autora, sprawia, że autor staje się niespokojny, opuszcza go jak kochanka, on robi się nietowarzyski, ale w szczególny sposób zapalony, pełen chęci opowiedzenia czegoś. I tak powstaje pierwszy, fragmentaryczny szkic. Ona nie chce stać się niczym więcej, niczym bardziej szczegółowym. Autor chce teraz dowodzić, argumentować, anegdota broni się przed tym. Autor staje się coraz gorszy i sam to zauważa. Zdaje się na swoją rutynę i staje się z tego powodu nieszczęśliwy. Chce koniecznie tę historię wyjaśnić, wypełnić puste miejsca, wytłumaczyć niewytłumaczalne; anegdota wymyka się. „O Boże!" – jęczy – „Znalazłam sobie złego autora! Nie dostrzegł mojej surowości, postacie ocenił zbyt płytko, za dużo chciał wyjaśnić! Jaki on jest słaby! Wierzy w psychologię, boi się, jest konformistą, chce sukcesu, chce się pokazać przez to, że pokaże mnie, jest stronniczy, jest za młody, zbyt stary, jest sentymentalny, jest za grubiański, jest za subtelny, zbyt wrażliwy, zawsze chce znaleźć pointę, jest zbyt staromodny, zbyt nowoczesny – że też nie znalazłam sobie lepszego autora, żeby pokazać się światu!"

To, co pojawia się na scenie, przez sam ten fakt staje się fikcją. Można wykorzystywać w dramacie elementy rzeczywistości, ale ich obróbka prowadzi w ostateczności zawsze do fikcji. (...) Ważne dla mnie było – i jest – żeby sztukę zakotwiczyć w realności, żeby nie była zawieszona w fantasmagorii. Moje sztuki mają dotyczyć ludzi, postaci, z którymi daje się żyć i z którymi można się też identyfikować. Niemniej czysty realizm należy przekroczyć, bo teatr jest i powinien być miejscem fantazji, miejscem poetyckim.

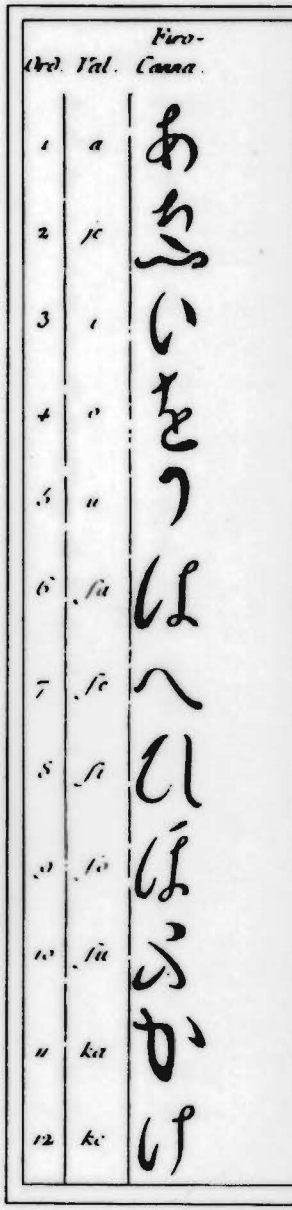
Sztuka zadaje pytania, nie udziela na nie jednak prostych odpowiedzi. (...) Teatr jest przecież – w każdym razie dla mnie – czymś w rodzaju meczu

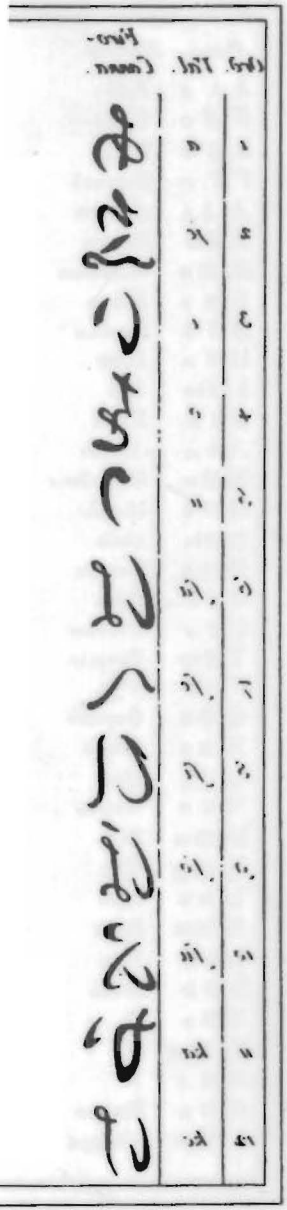
z publicznością. Kiedy się tego rodzaju spięcia nie osiąga, lepiej zwinąć manatki.

Nie wiem dokładnie, ile sztuk napisałem, myślę, że trzydzieści, trzydzieści pięć, ale gdy je zaczynam przeglądać, zauważam, że mają podobną tematykę, podobne motywy. Jednym z motywów, który mnie zawsze interesował, jest utopijne wyobrażenie siebie i stosunek do rzeczywistości. Każdy człowiek ma idealny obraz siebie takiego, jakim chciałby być, choć nikim takim nie bywa. Ludzie mają też utopijne wyobrażenie o świecie, o stosunkach politycznych. I dla mnie dramat rozgrywa się pomiędzy tymi wyobrażeniami a rzeczywistością. A innym problemem jest sama rzeczywistość: jaka jest naprawdę i czy ją dobrze rozpoznajemy. Do tego kręgu tematycznego należy sztuka *Fernando Krapp hat mir diesen Brief geschrieben.* Nawiązuję tu do hiszpańskiego pisarza Miguela de Unamuno.(...) Kiedy pisaliśmy tę sztukę razem z Ursulą, chcieliśmy przeprowadzić pewien niemal laboratoryjny eksperyment. Stąd jej podtytuł „Studium o prawdzie". Każda scena wzbogaca sztukę o nowe aspekty. Każda zaczyna się od postawienia nowego tematu. Wszystko w niej jest lakoniczne, „nie rozmalowane", nie umiejscowione w żadnym konkretnym środowisku. Skupiliśmy się wyłącznie na człowieku, na obronie jego indywidualności.

Wykorzystaliśmy tu brechtowski efekt obcości, aby pozbawić tę historię sentymentalizmu. Końcówka szuki jest bardzo oschła, zimna; inaczej śmierć Krappa byłaby melodramatyczna, a tego chcieliśmy uniknąć.
Myślę, że w gruncie rzeczy piszę ciągle jedną sztukę, na ten sam temat. Pewien krytyk powiedział: „byt jako gra" – i to jest chyba słuszne. To właśnie coś w rodzaju mojego tematu zasadniczego. Człowiek ciągle próbuje czegoś nowego – a w tym, co robi, powraca ten sam temat – wcale nie zamierzony – którego nie można się wyzbyć. (...)
Człowiek gra rolę, której wymaga od niego społeczeństwo, moralność publiczna. Jest to fatalna gra, a właściwie także komedia: komizm i smutek, zło i szaleństwo – wszystko to się miesza. Jak w *Skąpcu* Molière'a.

Dawniej interesowałem się raczej fabułą – zapisywałem całe zeszyty pomysłami zdarzeń i wątków, które chciałem później opracować i wykorzystać. Dzisiaj ciekawią mnie raczej postacie, anegdota potrzebna mi jest po to, aby je uruchomić. Piszę, aby coś zachować, zatrzymać... Taki rodzaj archeologii. Zadaję sobie rozmaite pytania. Dlaczego pewne znajome osoby są takie właśnie i dlaczego takimi się stały... Dlaczego ja sam jestem taki... Myślę, że w tym, co teraz piszę, jest jakieś szczególne odczucie przemijającego czasu. Dawniej świadomie wyłączałem





z publicznością. Kiedy się tego rodzaju spięcia nie osiąga, lepiej zwinąć manatki.

Nie wiem dokładnie, ile sztuk napisałem, myślę, że trzydzieści, trzydzieści pięć, ale gdy je zaczynam przeglądać, zauważam, że mają podobną tematykę, podobne motywy. Jednym z motywów, który mnie zawsze interesował, jest utopijne wyobrażenie siebie i stosunek do rzeczywistości. Każdy człowiek ma idealny obraz siebie takiego, jakim chciałby być, choć nikim takim nie bywa. Ludzie mają też utopijne wyobrażenie o świecie, o stosunkach politycznych. I dla mnie dramat rozgrywa się pomiędzy tymi wyobrażeniami a rzeczywistością. A innym problemem jest sama rzeczywistość: jaka jest naprawdę i czy ją dobrze rozpoznajemy. Do tego kręgu tematycznego należy sztuka *Fernando Krapp hat mir diesen Brief geschrieben*. Nawiązuję tu do hiszpańskiego pisarza Miguela de Unamuno.(...) Kiedy pisaliśmy tę sztukę razem z Ursulą, chcieliśmy przeprowadzić pewien niemal laboratoryjny eksperyment. Stąd jej podtytuł „Studium o prawdzie". Każda scena wzbogaca sztukę o nowe aspekty. Każda zaczyna się od postawienia nowego tematu. Wszystko w niej jest lakoniczne, „nie rozmalowane", nie umiejscowione w żadnym konkretnym środowisku. Skupiliśmy się wyłącznie na człowieku, na obronie jego indywidualności.

Wykorzystaliśmy tu brechtowski efekt obcości, aby pozbawić tę historię sentymentalizmu. Końcówka szuki jest bardzo oschła, zimna; inaczej śmierć Krappa byłaby melodramatyczna, a tego chcieliśmy uniknąć.
Myślę, że w gruncie rzeczy piszę ciągle jedną sztukę, na ten sam temat. Pewien krytyk powiedział: „byt jako gra" – i to jest chyba słuszne. To właśnie coś w rodzaju mojego tematu zasadniczego. Człowiek ciągle próbuje czegoś nowego – a w tym, co robi, powraca ten sam temat – wcale nie zamierzony – którego nie można się wyzbyć. (...)
Człowiek gra rolę, której wymaga od niego społeczeństwo, moralność publiczna. Jest to fatalna gra, a właściwie także komedia: komizm i smutek, zło i szaleństwo – wszystko to się miesza. Jak w *Skąpcu* Molière'a.

Dawniej interesowałem się raczej fabułą – zapisywałem całe zeszyty pomysłami zdarzeń i wątków, które chciałem później opracować i wykorzystać. Dzisiaj ciekawią mnie raczej postacie, anegdota potrzebna mi jest po to, aby je uruchomić. Piszę, aby coś zachować, zatrzymać... Taki rodzaj archeologii. Zadaję sobie rozmaite pytania. Dlaczego pewne znajome osoby są takie właśnie i dlaczego takimi się stały... Dlaczego ja sam jestem taki... Myślę, że w tym, co teraz piszę, jest jakieś szczególne odczucie przemijającego czasu. Dawniej świadomie wyłączałem

ze sztuk wszystko, co prywatne i osobiste, próbowałem bardzo ostro oddzielać to, co pokazywałem na scenie, od tego, co było moim własnym życiem i doświadczeniem. dziś myślę o tym zupełnie inaczej – zresztą, czyż możliwe jest napisanie czegokolwiek tak, by na plan pierwszy nie wysunęło się to, co najbardziej osobiste. Coraz wyraźniej zdaję sobie sprawę z tego, że przy uzależnieniu się od anegdoty zatracam realność postaci.

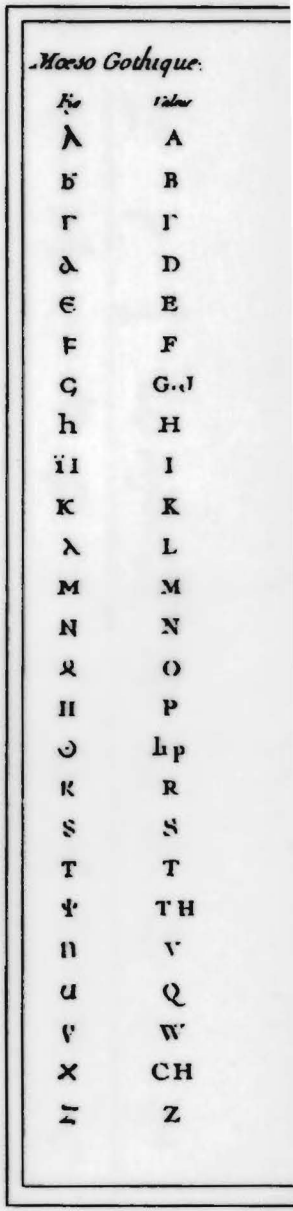
Czuję się coraz mnie zobowiązany do pisania dla jakiejś określonej grupy ludzi, jak to się teraz od pisarzy oczekuje. Myślę, że nawet gdybym chciał, nie potrafiłbym tego. Sądzę, że o wiele ważniejsze jest poczucie autora, że ma do tego, co pisze, swój własny stosunek, że może czuć się kompetentny w wypowiadaniu swojej opinii.

Pisanie polega na tym, że człowiek w i d z i, co zauważa... wybiera obrazy i konstelacje.
Usiłuję pisać – układać w sceny – to, co mnie samego niepokoi.
I spodziewam się, ponieważ jestem przecież częścią społeczności i żyję w tych samych czasach, co inni, że to, co mnie niepokoi, fascynuje, gnębi – niepokoi, gnębi, a co najmniej zaciekawia także innych.

Nigdy nie zajmowałem się nadmiernie zagadnieniami stylu. Chciałem tylko zgłębić, co się dzieje z ludźmi na scenie. Interesują mnie treści. Myślę, że w procesie pisania, przy pomocy stylistyki łatwiej jest przebrnąć przez trudności, nie dotykając istoty rzeczy. Wierzę, że trzeba pisać to, co się chce pisać.

Naturalnie, imponowali mi inni autorzy, byłem pod ich wpływem. Uczymy się także przez naśladowanie. Ale trzeba wiedzieć dokładnie, co się ma samemu do powiedzenia, i nie wolno skrywać się wtedy za innym, wybitniejszym pisarzem. Za „stylem" można się przecież bardzo dobrze skryć. Styl jest dla mnie czymś drugorzędnym, ważniejsza jest obserwacja i prowadzenie postaci. Tak więc dla mnie, jako autora sztuk teatralnych czy telewizyjnych, istnieją tylko problemy treści; styl sam wyniknie z treści.

Przyłapuję się na tym, że ogromną trudność sprawia mi mówienie o sobie samym. Pewnie winne jest temu przyzwyczajenie do pisania dialogów. Ja mam rację, ale ten drugi też. O wiele łatwiej jest wypowiadać się w dialogach niż w monologach. Teraz przychodzi mi na myśl pewna scena, którą napisałem do *Tollera*, ale ostatecznie nigdy jej tam nie umieściłem. Opowiedział mi ją raz pewien Rosjanin, Ukrainiec.
Z wielkiego dworu uciekły świnie i nikt nie wiedział dokąd. Zarządca i właściciel zwołali nocą ludzi i zaczęli poszukiwania. Bezowocne. Ale jeden z parobków, trochę chory na umyśle, uparł się, że świnie



ze sztuk wszystko, co prywatne i osobiste, próbowałem bardzo ostro oddzielać to, co pokazywałem na scenie, od tego, co było moim własnym życiem i doświadczeniem. dziś myślę o tym zupełnie inaczej – zresztą, czyż możliwe jest napisanie czegokolwiek tak, by na plan pierwszy nie wysunęło się to, co najbardziej osobiste. Coraz wyraźniej zdaję sobie sprawę z tego, że przy uzależnieniu się od anegdoty zatracam realność postaci.

Czuję się coraz mnie zobowiązany do pisania dla jakiejś określonej grupy ludzi, jak to się teraz od pisarzy oczekuje. Myślę, że nawet gdybym chciał, nie potrafiłbym tego. Sądzę, że o wiele ważniejsze jest poczucie autora, że ma do tego, co pisze, swój własny stosunek, że może czuć się kompetentny w wypowiadaniu swojej opinii.

Pisanie polega na tym, że człowiek w i d z i, co zauważa... wybiera obrazy i konstelacje.
Usiłuję pisać – układać w sceny – to, co mnie samego niepokoi.
I spodziewam się, ponieważ jestem przecież częścią społeczności i żyję w tych samych czasach, co inni, że to, co mnie niepokoi, fascynuje, gnębi – niepokoi, gnębi, a co najmniej zaciekawia także innych.

Nigdy nie zajmowałem się nadmiernie zagadnieniami stylu. Chciałem tylko zgłębić, co się dzieje z ludźmi na scenie. Interesują mnie treści. Myślę, że w procesie pisania, przy pomocy stylistyki łatwiej jest przebrnąć przez trudności, nie dotykając istoty rzeczy. Wierzę, że trzeba pisać to, co się chce pisać.

Naturalnie, imponowali mi inni autorzy, byłem pod ich wpływem. Uczymy się także przez naśladowanie. Ale trzeba wiedzieć dokładnie, co się ma samemu do powiedzenia, i nie wolno skrywać się wtedy za innym, wybitniejszym pisarzem. Za „stylem" można się przecież bardzo dobrze skryć. Styl jest dla mnie czymś drugorzędnym, ważniejsza jest obserwacja i prowadzenie postaci. Tak więc dla mnie, jako autora sztuk teatralnych czy telewizyjnych, istnieją tylko problemy treści; styl sam wyniknie z treści.

Przyłapuję się na tym, że ogromną trudność sprawia mi mówienie o sobie samym. Pewnie winne jest temu przyzwyczajenie do pisania dialogów. Ja mam rację, ale ten drugi też. O wiele łatwiej jest wypowiadać się w dialogach niż w monologach. Teraz przychodzi mi na myśl pewna scena, którą napisałem do *Tollera*, ale ostatecznie nigdy jej tam nie umieściłem. Opowiedział mi ją raz pewien Rosjanin, Ukrainiec.
Z wielkiego dworu uciekły świnie i nikt nie wiedział dokąd. Zarządca i właściciel zwołali nocą ludzi i zaczęli poszukiwania. Bezowocne. Ale jeden z parobków, trochę chory na umyśle, uparł się, że świnie

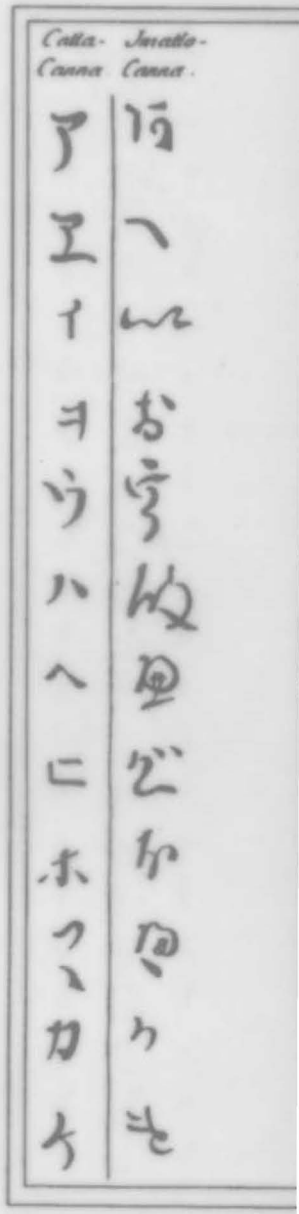
znajdzie. I znalazł. Jak to zrobił? Po prostu, poszedł do chlewu i pomyślał: „Gdzie bym poszedł, gdybym był świnią?" Po czym poszedł w dół, nad rzekę, a one tam były. I to jest właściwy klucz do dramatopisarstwa!

Wypowiedzi Tankreda Dorsta pochodzą z następujących pozycji:
kb, *Niezdolność do żalu*, „Dialog" 1973/10;
ef, *Początki sagi Tankreda Dorsta*, „Dialog" 1975/6;
Nie muszę lubić moich bohaterów, rozmowa Tanreda Dorsta i Ryszarda Ziobry, „Dialog". 1994/3;
rozmowa Tankreda Dorsta i Iriny Kolesnikowej, Kijów, 1994;
Peter Bekes *Tankred Dorst. Bilder und Dokumente*, Monachium, 1991, przekład Małgorzaty Zacharko.

Emil Cioran

Znajomość siebie opłacamy zawsze bardzo słono. Jak zresztą wszelkie poznanie. Gdy człowiek dosięgnie jego dna, odechciewa mu się żyć. W świecie wytłumaczonym nic już nie miałoby sensu, chyba tylko szaleństwo. To, cośmy spenetrowali, przestaje być ważne. A może udało nam się przeniknąć do głębi k o g o ś? W takim razie najlepiej dla niego, żeby zniknął. Wszyscy żyjący noszą maski – nie tyle wskutek reakcji obronnej, co ze wstydu, z pragnienia ukrycia swej nierzeczywistości. Zedrzyj je, a zgubisz ich – i siebie. Zaiste, nie jest dobrze marudzić zbyt długo pod Drzewem Poznania.
Jest coś świętego w każdej istocie nie wiedzącej, że istnieje, w każdej formie życia nie tkniętej świadomością. Ten, kto nigdy nie pozazdrościł roślinie, rozminął się z ludzkim dramatem.

Żeby żyć, a choćby tylko oddychać, musimy za cenę wariackiego wysiłku przymuszać się do wiary, że świat i nasze pojęcia są jakoś prawdziwe. Kiedy z takiej bądź innej przyczyny ten nasz wysiłek słabnie, popadamy w stan czystej nieokreśloności, w którym najmniejsza bodaj pewność wydaje się zgubnym błędem, toteż wszystko, co umysł oznajmia i twierdzi, za czym się opowiada,



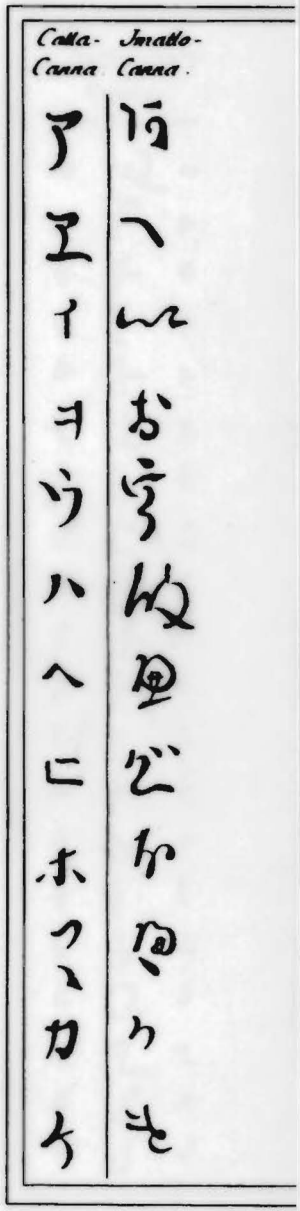
znajdzie. I znalazł. Jak to zrobił? Po prostu, poszedł do chlewu i pomyślał: „Gdzie bym poszedł, gdybym był świnią?" Po czym poszedł w dół, nad rzekę, a one tam były. I to jest właściwy klucz do dramatopisarstwa!

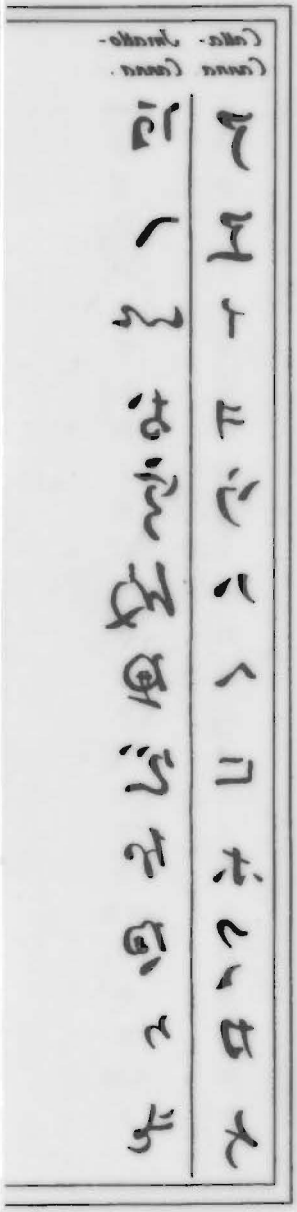
Wypowiedzi Tankreda Dorsta pochodzą z następujących pozycji:
kb, *Niezdolność do żalu*, „Dialog" 1973/10;
ef, *Początki sagi Tankreda Dorsta*, „Dialog" 1975/6;
Nie muszę lubić moich bohaterów, rozmowa Tanreda Dorsta i Ryszarda Ziobry, „Dialog". 1994/3;
rozmowa Tankreda Dorsta i Iriny Kolesnikowej, Kijów, 1994;
Peter Bekes *Tankred Dorst. Bilder und Dokumente*, Monachium, 1991, przekład Małgorzaty Zacharko.

Emil Cioran

Znajomość siebie opłacamy zawsze bardzo słono. Jak zresztą wszelkie poznanie. Gdy człowiek dosięgnie jego dna, odechciewa mu się żyć. W świecie wytłumaczonym nic już nie miałoby sensu, chyba tylko szaleństwo. To, cośmy spenetrowali, przestaje być ważne. A może udało nam się przeniknąć do głębi k o g o ś? W takim razie najlepiej dla niego, żeby zniknął.Wszyscy żyjący noszą maski – nie tyle wskutek reakcji obronnej, co ze wstydu, z pragnienia ukrycia swej nierzeczywistości. Zedrzyj je, a zgubisz ich – i siebie. Zaiste, nie jest dobrze marudzić zbyt długo pod Drzewem Poznania.
Jest coś świętego w każdej istocie nie wiedzącej, że istnieje, w każdej formie życia nie tkniętej świadomością. Ten, kto nigdy nie pozazdrościł roślinie, rozminął się z ludzkim dramatem.

Żeby żyć, a choćby tylko oddychać, musimy za cenę wariackiego wysiłku przymuszać się do wiary, że świat i nasze pojęcia są jakoś prawdziwe. Kiedy z takiej bądź innej przyczyny ten nasz wysiłek słabnie, popadamy w stan czystej nieokreśloności, w którym najmniejsza bodaj pewność wydaje się zgubnym błędem, toteż wszystko, co umysł oznajmia i twierdzi, za czym się opowiada,





znajdzie. I znalazł. Jak to zrobił? Po prostu, poszedł do chlewu i pomyślał: „Gdzie bym poszedł, gdybym był świnią?" Po czym poszedł w dół, nad rzekę, a one tam były. I to jest właściwy klucz do dramatopisarstwa!

Wypowiedzi Tankreda Dorsta pochodzą z następujących pozycji: kb, *Niezdolność do żalu*, „Dialog" 1973/10; ef, *Początki sagi Tankreda Dorsta*, „Dialog" 1975/6; *Nie muszę lubić moich bohaterów*, rozmowa Tanreda Dorsta i Ryszarda Ziobry, „Dialog". 1994/3; rozmowa Tankreda Dorsta i Iriny Kolesnikowej, Kijów, 1994; Peter Bekes *Tankred Dorst. Bilder und Dokumente*, Monachium, 1991, przekład Małgorzaty Zacharko.

Emil Cioran

Znajomość siebie opłacamy zawsze
bardzo słono. Jak zresztą wszelkie
poznanie. Gdy człowiek dosięgnie
jego dna, odechciewa mu się żyć.
W świecie wytłumaczonym nic już
nie miałoby sensu, chyba tylko
szaleństwo. To, cośmy spenetrowali,
przestaje być ważne. A może udało
nam się przeniknąć do głębi
k o g o ś? W takim razie najlepiej
dla niego, żeby zniknął.Wszyscy
żyjący noszą maski – nie tyle wskutek
reakcji obronnej, co ze wstydu,
z pragnienia ukrycia swej
nierzeczywistości. Zedrzyj je,
a zgubisz ich – i siebie. Zaiste, nie jest
dobrze marudzić zbyt długo pod
Drzewem Poznania.
Jest coś świętego w każdej istocie nie
wiedzącej, że istnieje, w każdej
formie życia nie tkniętej
świadomością. Ten, kto nigdy nie
pozazdrościł roślinie, rozminął się
z ludzkim dramatem.

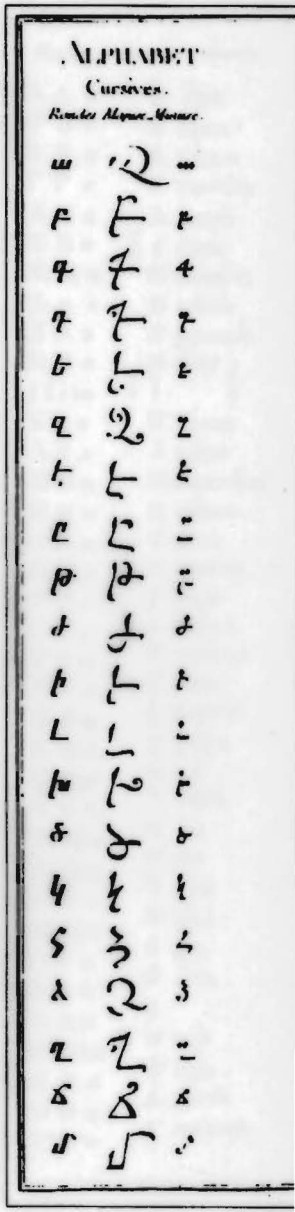
Żeby żyć, a choćby tylko oddychać,
musimy za cenę wariackiego wysiłku
przymuszać się do wiary, że świat
i nasze pojęcia są jakoś prawdziwe.
Kiedy z takiej bądź innej przyczyny
ten nasz wysiłek słabnie, popadamy
w stan czystej nieokreśloności,
w którym najmniejsza bodaj pewność
wydaje się zgubnym błędem, toteż
wszystko, co umysł oznajmia
i twierdzi, za czym się opowiada,

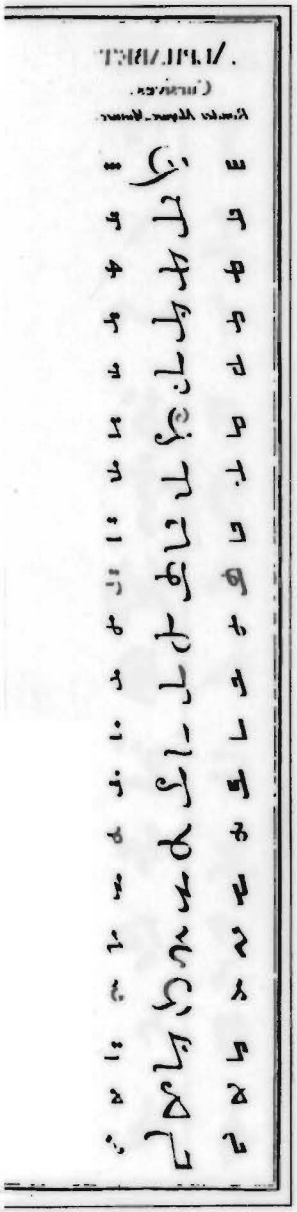
przybiera formę niedorzecznej gadaniny. Wówczas wszelka afirmacja wydaje nam się ryzykowna albo zbyt niskiego lotu; podobnie wszelka negacja. Jest niewątpliwie czymś zarówno dziwnym, jak i żałosnym, że docieramy do takiego punktu, mimo iż przez tyle lat – i nie bez pewnych sukcesów – trudziliśmy się dla przezwyciężenia zwątpień i wyleczenia się z nich. Jednakże jest to choroba, od której nikt, jeśli raz naprawdę jej uległ, nigdy całkowicie nie potrafi się uwolnić.

Kiedy wszystkie nasze władze pozostają w stanie równowagi, nie sposób nam dostrzec inne światy, przy najmniejszym wszakże zakłóceniu tego ładu wznosimy się do nich i zaczynamy je o d c z u w a ć. Jest to tak, jak gdyby powierzchnię rzeczywistości zarysowała szczelina, przez którą dostrzegamy sposób istnienia diametralnie różny od naszego. Ten prześwit zda się nam obiektywnie nieprawdopodobny, jednak wahamy się uznać go za przypadkowe przywidzenie umysłu. Wszystko, co postrzegamy, nabiera wartości czegoś realnego z chwilą, gdy przedmiot postrzegany – choćby tylko w wyobraźni – włącza się w nasze życie.

Oprócz przypadłości, jakie na nas spadają i z jakimi lepiej bądź gorzej sobie radzimy, są też inne – te, których tyleż instynktownie, co i z wyrachowaniem pragniemy. Przyzywa ich w nas jakiś nieustający głód, tak jakbyśmy się obawiali, że przestając cierpieć tracimy wszystko, czego możemy się uczepić. Potrzebujemy czegoś pewnego, czekamy na jakiś dowód, że stoimy na twardym gruncie, że nie snujemy jedynie mrzonek i rojeń. Tę rolę spełnia cierpienie, jakiekolwiek; mając je na podorędziu wiemy na pewno, że coś istnieje. Jawnej nierealności świata przeciwstawić można tylko d o z n a n i a, co tłumaczy, dlaczego przekonawszy się, iż nic nie ma żadnego uzasadnienia, chwytamy się czgokolwiek, co niesie konkretną treść, co sprawia nam cierpienie.

Z chwilą gdy oddaliśmy się jakiejś namiętności – wzniosłej, czy też plugawej, nieważne – mamy pewność, że będziemy szli od udręki do udręki. Już sama zdolność do niej świadczy dobitnie, że pisane nam jest cierpieć. Kochamy tylko dlatego, żeśmy podświadomie wyrzekli się szczęścia. Nie do odparcia jest bramińskie powiedzenie: „Każda nowa więź, jaką sobie tworzymy, jest nowym cierpieniem, jeszcze jednym gwoździem, który wbijamy sobie w serce". Wszystko, co rozpala nam krew, co daje wrażenie pełni życia, nieuchronnie zmienia się w cierpienie. Namiętność sama w sobie jest karą. Ten, kto jej ulega, choćby nawet uważał się za najszczęśliwszego, musi swe rzeczywiste czy też wyimaginowane szczęście okupić niepokojem. Namiętność przydaje wielkości





przybiera formę niedorzecznej gadaniny. Wówczas wszelka afirmacja wydaje nam się ryzykowna albo zbyt niskiego lotu; podobnie wszelka negacja. Jest niewątpliwie czymś zarówno dziwnym, jak i żałosnym, że docieramy do takiego punktu, mimo iż przez tyle lat – i nie bez pewnych sukcesów – trudziliśmy się dla przezwyciężenia zwątpień i wyleczenia się z nich. Jednakże jest to choroba, od której nikt, jeśli raz naprawdę jej uległ, nigdy całkowicie nie potrafi się uwolnić.

Kiedy wszystkie nasze władze pozostają w stanie równowagi, nie sposób nam dostrzec inne światy, przy najmniejszym wszakże zakłóceniu tego ładu wznosimy się do nich i zaczynamy je o d c z u w a ć. Jest to tak, jak gdyby powierzchnię rzeczywistości zarysowała szczelina, przez którą dostrzegamy sposób istnienia diametralnie różny od naszego. Ten prześwit zda się nam obiektywnie nieprawdopodobny, jednak wahamy się uznać go za przypadkowe przywidzenie umysłu. Wszystko, co postrzegamy, nabiera wartości czegoś realnego z chwilą, gdy przedmiot postrzegany – choćby tylko w wyobraźni – włącza się w nasze życie.

Oprócz przypadłości, jakie na nas spadają i z jakimi lepiej bądź gorzej sobie radzimy, są też inne – te, których tyleż instynktownie, co i z wyrachowaniem pragniemy. Przyzywa ich w nas jakiś nieustający głód, tak jakbyśmy się obawiali, że przestając cierpieć tracimy wszystko, czego możemy się uczepić. Potrzebujemy czegoś pewnego, czekamy na jakiś dowód, że stoimy na twardym gruncie, że nie snujemy jedynie mrzonek i rojeń. Tę rolę spełnia cierpienie, jakiekolwiek; mając je na podorędziu wiemy na pewno, że coś istnieje. Jawnej nierealności świata przeciwstawić można tylko d o z n a n i a, co tłumaczy, dlaczego przekonawszy się, iż nic nie ma żadnego uzasadnienia, chwytamy się czgokolwiek, co niesie konkretną treść, co sprawia nam cierpienie.

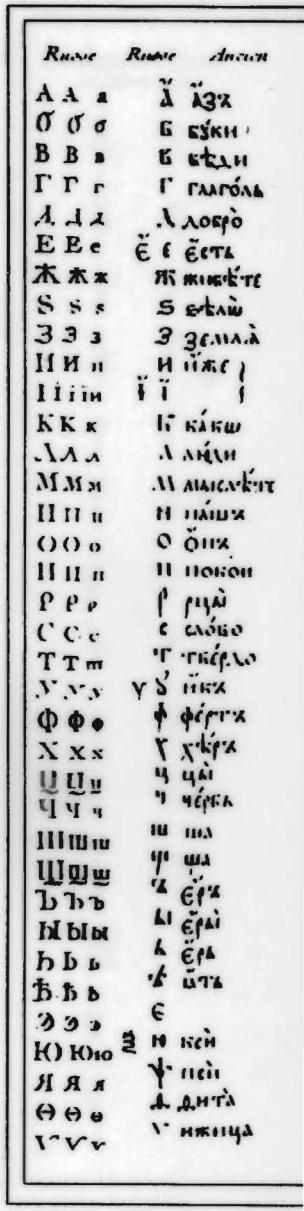
Z chwilą gdy oddaliśmy się jakiejś namiętności – wzniosłej, czy też plugawej, nieważne – mamy pewność, że będziemy szli od udręki do udręki. Już sama zdolność do niej świadczy dobitnie, że pisane nam jest cierpieć. Kochamy tylko dlatego, żeśmy podświadomie wyrzekli się szczęścia. Nie do odparcia jest bramińskie powiedzenie: „Każda nowa więź, jaką sobie tworzymy, jest nowym cierpieniem, jeszcze jednym gwoździem, który wbijamy sobie w serce". Wszystko, co rozpala nam krew, co daje wrażenie pełni życia, nieuchronnie zmienia się w cierpienie. Namiętność sama w sobie jest karą. Ten, kto jej ulega, choćby nawet uważał się za najszczęśliwszego, musi swe rzeczywiste czy też wyimaginowane szczęście okupić niepokojem. Namiętność przydaje wielkości

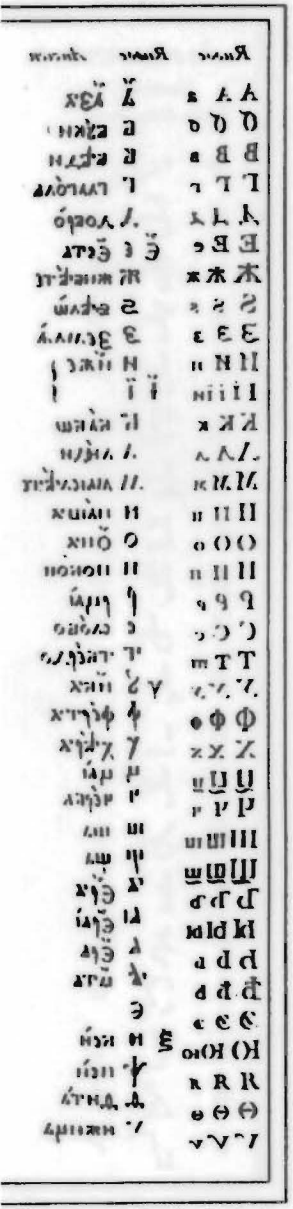
i kształtw temu, co ich nie posiada, na bożka lub potwora kreuje cień, jest grzechem wobec prawdziwej substancji istot i rzeczy. Nadto okrucieństwem wobec innych i siebie, bo nie można jej przeżywać nie dręcząc siebie i innych. Oprócz niewrażliwości (i może jeszcze pogardy) wszystko jest zgryzotą, nawet przyjemność, owszem, głównie ona, skoro jej funkcja polega nie na odsuwaniu bólu, lecz na p r z y g o t o w a n i u go. Nawet przyjmując, że nie mierzy tak wysoko i prowadzi tylko do rozczarowania – to czyż może być lepszy dowód ich niedostatków, braku intensywności, jej wręcz n i e i s t n i e n i a?! Rzeczywiście, unosi się wokół niej jakaś oszukańcza aura, której nie znajdujemy nigdy w pobliżu bólu; przyjemność obiecuje wszystko, a nie daje nic, jest z tej samej materii co pragnienie. A nie zaspokojone pragnienieto cierpienie; p r z y j e m n o ś c i ą jest tylko w trakcie zaspokajania, potem staje się rozczarowaniem.

Nie ma bólu nierzeczywistego; ból istniałby nawet gdyby nie istniał świat. Gdyby nawet wykazano jego kompletną bezużyteczność, i tak potrafilibyśmy znaleźć dlań zajęcie, mianowicie napełnianie substancją otaczających nas fikcji. Bez bólu wszyscy bylibyśmy kuklami, bez bólu nigdzie nie byłoby żadnej treści. Ból samą swoją obecnością przemienia cokolwiek bądź, nawet pojęcia. Wszystko, czego dotyka, zostaje wyniesione do rangi wspomnienia: pozostawia ślady w pamięci, którą przyjemność ledwie muska. Człowiek, który cierpi, jest n a p i ę t n o w a n y (tak jak napiętnowany jest rozpustnik, właśnie dlatego, że rozpusta to cierpienie). Cierpienie nadaje spójność naszym doznaniom i jedność naszemu „ja", a po rozwianiu się wszystkich naszych pewności pozostaje jedyną nadzieją na uniknięcie metafizycznej katastrofy.

Jedynym, co może zbawić człowieka, jest miłość. I choć pod tym twierdzeniem podpisywało się tyle ludzi, trzeba zupełnie nie znać miłości, nigdy jej nie doświadczyć, żeby uznać je za banał.

Fragmenty książek:
Emil Cioran
Upadek w czas
Na szczytach rozpaczy
przełożył Ireneusz Kania
Oficyna Literacka, Kraków 1994, 1992





i kształtw temu, co ich nie posiada, na bożka lub potwora kreuje cień, jest grzechem wobec prawdziwej substancji istot i rzeczy. Nadto okrucieństwem wobec innych i siebie, bo nie można jej przeżywać nie dręcząc siebie i innych. Oprócz niewrażliwości (i może jeszcze pogardy) wszystko jest zgryzotą, nawet przyjemność, owszem, głównie ona, skoro jej funkcja polega nie na odsuwaniu bólu, lecz na p r z y g o t o w a n i u go. Nawet przyjmując, że nie mierzy tak wysoko i prowadzi tylko do rozczarowania – to czyż może być lepszy dowód ich niedostatków, braku intensywności, jej wręcz n i e i s t n i e n i a?! Rzeczywiście, unosi się wokół niej jakaś oszukańcza aura, której nie znajdujemy nigdy w pobliżu bólu; przyjemność obiecuje wszystko, a nie daje nic, jest z tej samej materii co pragnienie. A nie zaspokojone pragnienieto cierpienie; p r z y j e m n o ś c i ą jest tylko w trakcie zaspokajania, potem staje się rozczarowaniem.

Nie ma bólu nierzeczywistego; ból istniałby nawet gdyby nie istniał świat. Gdyby nawet wykazano jego kompletną bezużyteczność, i tak potrafilibyśmy znaleźć dlań zajęcie, mianowicie napełnianie substancją otaczających nas fikcji. Bez bólu wszyscy bylibyśmy kukłami, bez bólu nigdzie nie byłoby żadnej treści. Ból samą swoją obecnością przemienia cokolwiek bądź, nawet pojęcia. Wszystko, czego dotyka, zostaje wyniesione do rangi wspomnienia: pozostawia ślady w pamięci, którą przyjemność ledwie muska. Człowiek, który cierpi, jest n a p i ę t n o w a n y (tak jak napiętnowany jest rozpustnik, właśnie dlatego, że rozpusta to cierpienie). Cierpienie nadaje spójność naszym doznaniom i jedność naszemu „ja", a po rozwianiu się wszystkich naszych pewności pozostaje jedyną nadzieją na uniknięcie metafizycznej katastrofy.

Jedynym, co może zbawić człowieka, jest miłość. I choć pod tym twierdzeniem podpisywało się tyle ludzi, trzeba zupełnie nie znać miłości, nigdy jej nie doświadczyć, żeby uznać je za banał.

Fragmenty książek:
Emil Cioran
Upadek w czas
Na szczytach rozpaczy
przełożył Ireneusz Kania
Oficyna Literacka, Kraków 1994, 1992

E. M. Cioran

Z l ę k u p r z e d c i e r p i e n i e m usiłujemy unicestwić rzeczywistość. Gdy się nam to uda, samo unicestwienie okazuje się źródłem cierpień.

Głębokie i prawdziwe jest tylko to, co się ukrywa. Stąd siła nikczemnych uczuć.

Znajomość siebie samego, najbardziej gorzka, jest też najrzdsza: po co przyłapywać się od rana do wieczora na złudzeniach, analizować bezlitośnie źródła każdego czynu i przegrywać sprawę za sprawą przed swym własnym trybunałem?

Gdybyśmy mogli spojrzeć na siebie oczami innych, umarlibyśmy natychmiast.

Świadomość jest czymś więcej niż drzazgą, jest sztyletem wbitym w ciało.

Dwóch wrogów to ten sam człowiek, p o d z i e l o n y.

„Prawda pozostaje ukryta dla tego, kogo wypełnia pragnienie i nienawiść" (Budda), – To znaczy dla wszystkich istot żywych.

Wszelka przyjaźń jest niewidocznym dramatem, serią subtelnych ciosów.

Istnieć to stan rwnie mało wyobrażalny jak jego przeciwieństwo, co ja mówię, jeszcze bardziej niewyobrażalny.

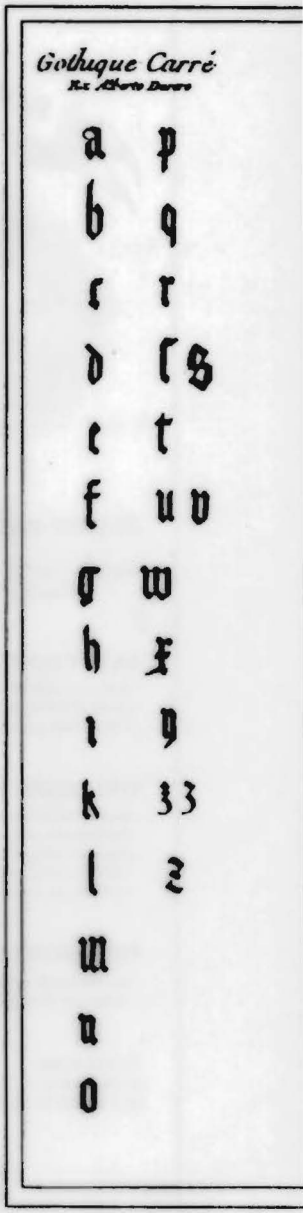
Za każdym razem, gdy natrafiamy na coś, co istnieje, co jest realne, pełne, chciałoby się bić w dzwony jak z okazji wielkich zwycitw albo wielkich kataklizmów.

Wszyscy się mylą, wszyscy żyją w iluzji. Można co najwyżej przyjąć skalę fikcji, hierarchię nierealności, przyznawać pierwszeństwo tej a nie innej, ale w y b i e r a ć między nimi, nie, zdecydowanie nie.

Żyje się w fałszu tak długo, jak się nie cierpi. Ale gdy zaczyna się cierpieć, wkracza się w domenę prawdy po to tylko, by żałować fałszu.

Kiedy się kogoś kocha, pragnie się – po to, by go jeszcze bardziej do siebie przywiązać – aby przytrafiło mu się wielkie nieszczęście.

Fragmenty książki
E. M. Cioran
Aforyzmy
przełożyła Joanna Ugniewska
Czytelnik, Warszawa 1993



E. M. Cioran

Z lęku przed cierpieniem usiłujemy unicestwić rzeczywistość. Gdy się nam to uda, samo unicestwienie okazuje się źródłem cierpień.

Głębokie i prawdziwe jest tylko to, co się ukrywa. Stąd siła nikczemnych uczuć.

Znajomość siebie samego, najbardziej gorzka, jest też najrzdsza: po co przyłapywać się od rana do wieczora na złudzeniach, analizować bezlitośnie źródła każdego czynu i przegrywać sprawę za sprawą przed swym własnym trybunałem?

Gdybyśmy mogli spojrzeć na siebie oczami innych, umarlibyśmy natychmiast.

Świadomość jest czymś więcej niż drzazgą, jest sztyletem wbitym w ciało.

Dwóch wrogów to ten sam człowiek, podzielony.

„Prawda pozostaje ukryta dla tego, kogo wypełnia pragnienie i nienawiść" (Budda), – To znaczy dla wszystkich istot żywych.

Wszelka przyjaźń jest niewidocznym dramatem, serią subtelnych ciosów.

Istnieć to stan rwnie mało wyobrażalny jak jego przeciwieństwo, co ja mówię, jeszcze bardziej niewyobrażalny.

Za każdym razem, gdy natrafiamy na coś, co istnieje, co jest realne, pełne, chciałoby się bić w dzwony jak z okazji wielkich zwycitw albo wielkich kataklizmów.

Wszyscy się mylą, wszyscy żyją w iluzji. Można co najwyżej przyjąć skalę fikcji, hierarchię nierealności, przyznawać pierwszeństwo tej a nie innej, ale wybierać między nimi, nie, zdecydowanie nie.

Żyje się w fałszu tak długo, jak się nie cierpi. Ale gdy zaczyna się cierpieć, wkracza się w domenę prawdy po to tylko, by żałować fałszu.

Kiedy się kogoś kocha, pragnie się – po to, by go jeszcze bardziej do siebie przywiązać – aby przytrafiło mu się wielkie nieszczęście.

Fragmenty książki
E. M. Cioran
Aforyzmy
przełożyła Joanna Ugniewska
Czytelnik, Warszawa 1993

JEDEN RACHUNEK A TYLE MOŻLIWOŚCI

Dzięki niemu będziesz wygodnie dysponować swoimi środkami a przy okazji ***wygrasz z inflacją***

ŁATWY DOSTĘP DO GOTÓWKI

- realizacja czeków w całym kraju - w bankach i w urzędach pocztowych,
- karta SEZAM akceptowana w sieci ponad 100 bankomatów BPH SA, i od połowy grudnia 1997 roku w ponad 200 bankomatach sieci Euronetu;

OSZCZĘDNOŚĆ CZASU I WYGODA

- możliwość automatycznego przekazywania środków na lokatę terminową,
- regulowanie stałych opłat za czynsz, gaz, energię itp.,
- płatności bezgotówkowe za towary i usługi za pomocą kart BPH-PolCard i BPH-VISA Classic,
- telefoniczna informacja o stanie konta;

FINANSOWA POMOC W POTRZEBIE

- bez zbędnych formalności - w ramach przyznanego limitu kredytowego,
- ułatwiony dostęp do innego rodzaju kredytów.

Centrala Banku:
ul. Na Zjeździe 11, 30-527 KRAKÓW
tel.: (12) 422 33 33, 618 78 88, fax: (12) 421 62 12

BANK BPH
BANK PRZEMYSŁOWO-HANDLOWY SA

Teatr im. *Heleny Modrzejewskiej*
ul. Jagiellońska 5
31-010 Kraków

Informacje
tel. 421 29 77
fax 421 33 53

Teatr Stary / Sala im. *Heleny Modrzejewskiej*
ul. Jagiellońska 1, kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1
tel. 422 40 40 lub centrala tel. 422 85 66, 422 87 63, 422 80 20

Teatr Kameralny
ul. Starowiślna 21, kasa biletowa – ul. Starowiślna 21
centrala tel. 421 19 95, 421 19 98

Teatr Ludowy
ul. Słomkowska 14, kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1
tel. 422 40 40 lub centrala 422 85 66, 422 87 63, 422 80 20

Kasy biletowe prowadzą sprzedaż:
wtorek, środa, czwartek, piątek, sobota
10^{00} – 13^{00} i 17^{00} – 19^{00} oraz 2 godziny przed spektaklem
niedziela 17^{00} – 19^{00} oraz 2 godziny przed spektaklem
przedsprzedaż rozpoczyna się 5 dni przed spektaklem

Biuro Obsługi Widzów
ul. Jagiellońska 1
rezerwacja biletów indywidualnych i grupowych
pokoje kasy zostają wolne
codziennie z wyjątkiem niedziel i dni świątecznych 8^{00} – 16^{00}
w soboty 9^{00} – 13^{00}
tel. 422 40 40 lub centrala tel. 422 85 66, 422 87 63, 422 80 20

Biuro Teatru Ludowego
ul. Jagiellońska 1
centrala tel. 422 85 66, 422 87 63, 422 80 20
czynne na godzinę przed przedstawieniami i w czasie spektaklu

Publikacja przygotowana: *Anna Błaszczak*
Opracowanie graficzne: *Lech Przybylski*
Opracowanie komputerowe: *Piotr Kołodziej*

JEDEN RACHUNEK A TYLE MOŻLIWOŚCI

Dzięki niemu będziesz wygodnie dysponować swoimi środkami a przy okazji wygrasz z inflacją

ŁATWY DOSTĘP DO GOTÓWKI

- realizacja czeków w całym kraju - w bankach i w urzędach pocztowych,
- karta SEZAM akceptowana w sieci ponad 100 bankomatów BPH SA, i od połowy grudnia 1997 roku w ponad 200 bankomatach sieci Euronetu;

OSZCZĘDNOŚĆ CZASU I WYGODA

- możliwość automatycznego przekazywania środków na lokatę terminową,
- regulowanie stałych opłat za czynsz, gaz, energię itp.,
- płatności bezgotówkowe za towary i usługi za pomocą kart BPH-PolCard i BPH-VISA Classic,
- telefoniczna informacja o stanie konta;

FINANSOWA POMOC W POTRZEBIE

- bez zbędnych formalności - w ramach przyznanego limitu kredytowego,
- ułatwiony dostęp do innego rodzaju kredytów.

Centrala Banku:
ul. Na Zjeździe 11, 30-527 KRAKÓW
tel.: (12) 422 33 33, 618 78 88, fax: (12) 421 62 12

BANK BPH
BANK PRZEMYSŁOWO-HANDLOWY SA

Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej
ul. Jagiellońska 5
31-010 Kraków

Sekretariat
tel. 421 29 77
fax 421 33 53

Duża Scena i Sala im. Heleny Modrzejewskiej
ul. Jagiellońska 1, kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1
tel. 422 40 40 lub centrala tel. 422 85 66, 422 87 63, 422 80 20

Scena Kameralna
ul. Starowiślna 21, kasa biletowa – ul. Starowiślna 21
centrala tel. 421 19 95, 421 19 98

Mała Scena
ul. Sławkowska 14, kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1
tel. 422 40 40 lub centrala 422 85 66, 422 87 63, 422 80 20

Kasy biletowe prowadzą sprzedaż:
– wtorek, środa, czwartek, piątek, sobota
10^{00} – 13^{00} i 17^{00} – 19^{00} oraz 2 godziny przed spektaklem
– niedziela 17^{00} – 19^{00} oraz 2 godziny przed spektaklem
– przedsprzedaż rozpoczyna się 5 dni przed spektaklem

Biuro Obsługi Widzów
ul. Jagiellońska 1
rezerwacja biletów indywidualnych i grupowych
sprzedaż kart stałego widza
– codziennie z wyjątkiem niedziel i dni świątecznych 8^{00} – 16^{00}
– w soboty 8^{00} – 13^{00}
tel. 422 40 40 lub centrala tel. 422 85 66, 422 87 63, 422 80 20

Muzeum Starego Teatru
ul. Jagiellońska 1
centrala tel. 422 85 66, 422 87 63, 422 80 20
czynne na godzinę przed przedstawieniami i w czasie spektaklu

Redakcja programu: Anna Błaszczak
Opracowanie graficzne: Lech Przybylski
Opracowanie komputerowe: Piotr Kołodziej

ZE ZBIORÓW
Andrzeja Hauschandtke

UNIA TEATRÓW EUROPY

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY KRYSTYNA MEISSNER

Tankred Dorst

Fernando Krapp napisał do mnie ten list

(Fernando Krapp hat mir diesen Brief geschrieben)

STUDIUM O PRAWDZIE
Współpraca Ursula Ehler

Przekład Jacek St. Buras

OSOBY:

Fernando Krapp	Krzysztof Globisz
Julia	Maja Ostaszewska
Hrabia	Jacek Romanowski
Ojciec	Stefan Szramel
Psychiatrzy	Zygmunt Józefczak, Jan Monczka
Dwaj mężczyźni	Kazimierz Borowiec, Jan Güntner

REŻYSERIA I OPRACOWANIE MUZYCZNE

Krystyna Meissner

SCENOGRAFIA

Aleksandra Semenowicz

RUCH SCENICZNY

Jacek Tomasik

W spektaklu wykorzystano utwór
O. Messiaena *Première communion de la Vierge* z płyty O. Messiaen *Vingt regards sur l'Enfants-Jésus*, Wydawnictwo Muzyczne *Melodia*, Moskwa 1990. Fortepian: Anton Baganow.

Przedstawienie zrealizowano dzięki finansowej pomocy BANK BPH
BANK PRZEMYSŁOWO-HANDLOWY SA

!!! W CZASIE PRZEDSTAWIEŃ NIE WOLNO FOTOGRAFOWAĆ, FILMOWAĆ ANI DOKONYWAĆ NAGRAŃ DŹWIĘKOWYCH !!!

Z-ca dyrektora ds. administracyjnych Ryszard J. Skrzypczak • Kierownik muzyczny Mieczysław Mejza

inspicjent	*Zbigniew Kaleta*
sufler	*Marta Baster-Górecka*
kostiumy:	
pracownia krawiecka damska	*Halina Drahus*
pracownia krawiecka męska	*Fryderyk Kałkus*
dekoracje:	
pracownia butaforska	*Barbara Nowak*
pracownia malarska	*Małgorzata Talaga*
pracownia stolarska	*Wiesław Wróbel*
pracownia ślusarska	*Leszek Bubak*
pracownia tapicerska	*Jan Regulski*
charakteryzacja	*Teresa Niedrygas*
światło	
dźwięk	*Wiesław Ochal*
główny brygadzista	
kierownictwo techniczne	*Andrzej Starzyk, Anna Kammer, Jerzy Kolak*
koordynacja pracy artystycznej	*Urszula Wać, Małgorzata Tusiewicz, Katarzyna Gaweł*

!!! PREMIERA NA NOWEJ SCENIE DNIA 26 KWIETNIA 1998 ROKU !!!

Patrice Chéreau, Tankred Dorst

Tankred Dorst, Robert Wilson

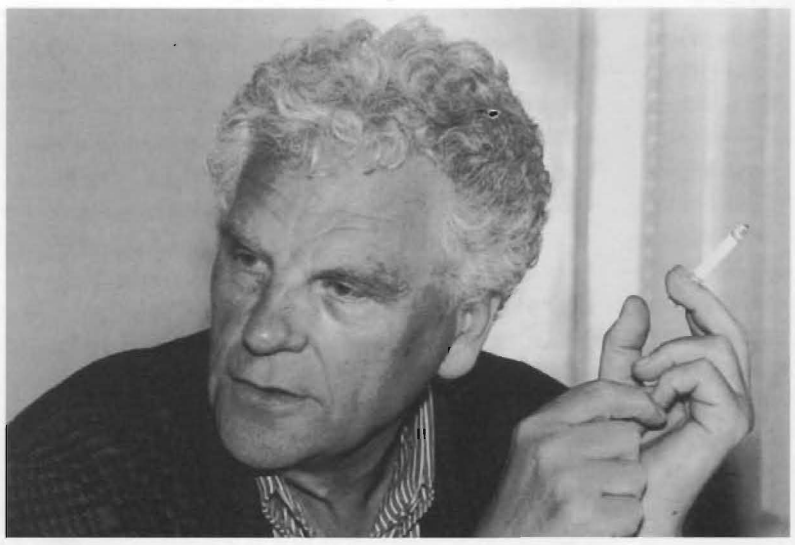
Tankred Dorst (w środku), Peter Palitzsch

Tankred Dorst, O. E. Hasse, Peter Zadek

TANKRED DORST (ur. 1925) – niemiecki dramatopisarz, tłumacz, scenarzysta filmowy, reżyser, pedagog, dyrektor Biennale Sztuk Współczesnych w Bonn.
Urodził się w zamożnej mieszczańskiej rodzinie w Oberlind koło Sonnenbergu (Turyngia); tam też spędził młodość. W 1944 roku został powołany do wojska; dostał się do niewoli i do 1947 roku przebywał w amerykańskich i angielskich obozach jenieckich. Po powrocie z niewoli zdał maturę. W 1951 roku podjął w Bambergu studia germanistyki, historii sztuki i teatrologii; kontynuował je w Monachium; studiów tych nie ukończył. Na utrzymanie zarabiał pracując dorywczo. Współpracował ze studenckim teatrem marionetek „Das kleine Spiel", dla którego pisał sztuki. Jego pierwsze „dorosłe" sztuki – *Die Kurve* (1960), *Grosse Schmährede an der Stadtmauer* (1961), *Der Kater oder wie man das Spiel spielt* (1963) – pisane były jeszcze pod wpływem teatru marionetek. Dopiero *Toller* (1968), traktujący o roli intelektualisty w czasach rewolucji, budzi powszechne zainteresowanie nie tylko problematyką ale również interesującą konstrukcją dramatu.
Dorst zaczyna współpracować z wybitnymi reżyserami: Peter Palitzsch inscenizuje obok *Tollera* również *Goncourt oder Die Abschaffung des Todes* (1977) oraz realizuje film telewizyjny *Sand*. Peter Zadek reżyseruje m.in. przedstawienie *Eiszeit* (1971) i widowisko *Kleiner Mann – was nun?* według Hansa Fallady (1972). Patrice Chéreau wystawia *Tollera* w Paryżu i w Piccolo Teatro w Mediolanie. Robert Wilson, niedawny Gość Starego Teatru, realizuje w Thalia Theater w Hamburgu spektakl *Parzival auf der anderen Seite des Sees*.
Od wczesnych lat siedemdziesiątych Dorst współpracuje z Ursulą Ehler, która jest współautorką jego najbardziej spektakularnego przedsięwzięcia, prawie dziesięciogodzinnego widowiska scenicznego *Merlin oder Das wüste Land* (1981). Sztuka *Fernando Krapp napisał do mnie ten list* (1991) powstała również we współpracy z Ehler na motywach opowiadania Miguela de Unamuno *Nada menos que todo un hombre*.
Karierę Tankreda Dorsta na polskich scenach rozpoczął Tadeusz Łomnicki sztuką *Ja, Feuerbach* (Teatr Dramatyczny w Warszawie, 1988), w której stworzył wybitną kreację niespełnionego aktora. Potem w Polskich teatrach pojawiły się m.in. *Fernando Krapp...*, (polska prampremiera w Teatrze im. Horzycy w Toruniu, 1994) i *Pan Paweł* (Teatr Studio, Warszawa, 1994). We wprowadzeniu dramaturgii Tankreda Dorsta na polskie sceny ma swoje zasługi wybitny tłumacz literatury niemieckojęzycznej, Jacek St. Buras.
Tankred Dorst został uhonorowany wieloma prestiżowymi nagrodami w Niemczech i na całym świecie za ogromny wkład w rozwój współczesnej dramaturgii i teatru.

Zdjęcia pochodzą z książki: Peter Bekes *Tankred Dorst. Bilder und Dokumente*, Monachium 1991

Ursula Ehler



Tankred Dorst