

EDUARDO DE FILIPPO
CYLINDER

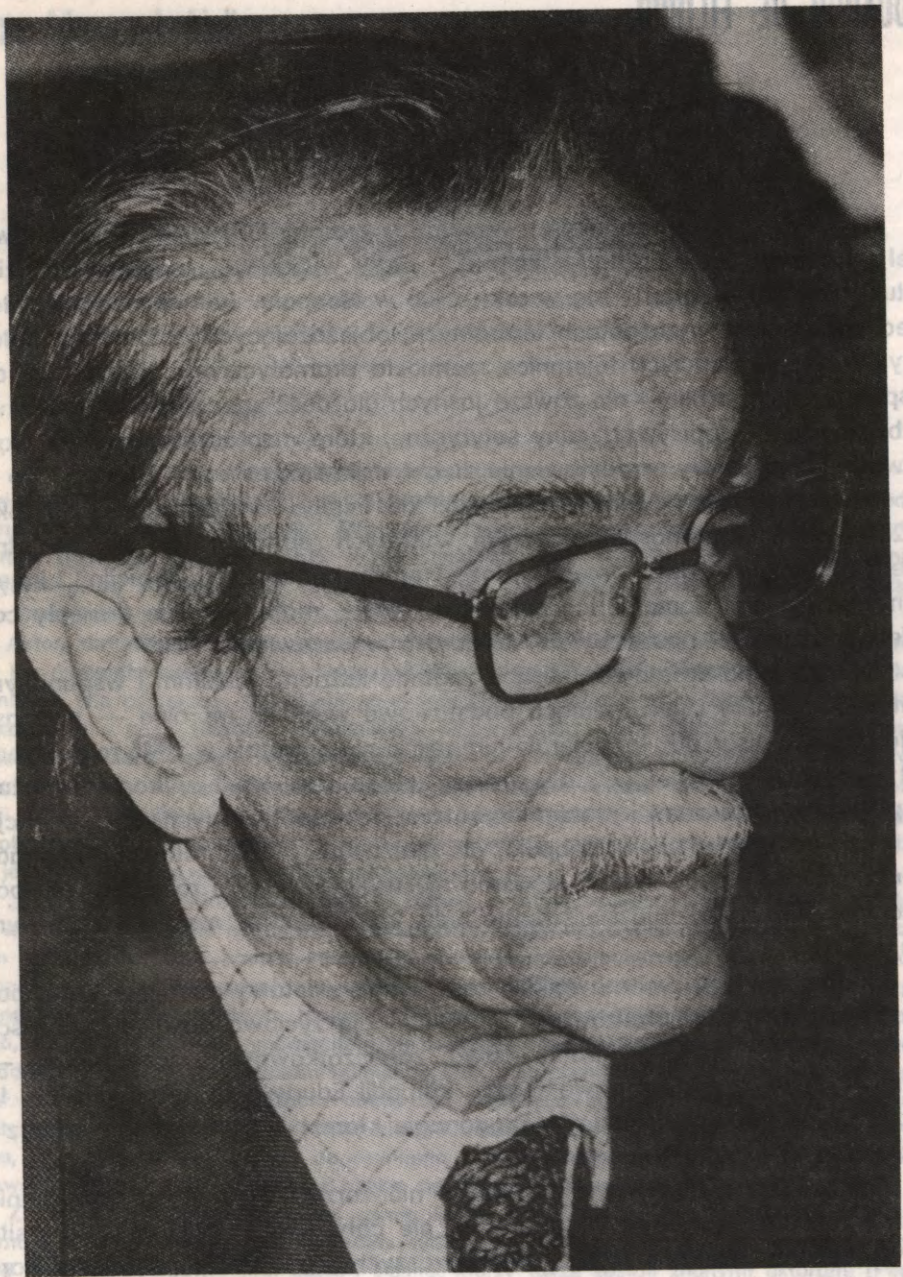


MASZKARON

TEATR SATYRY

KRAKÓW

**UL. BOHATERÓW STALINGRADU 21/II P
SCENA STUDIO**



EDUARDO DE FILIPPO. Chociaż z jednej strony ojciec Edwarda nie...

EDUARDO DE FILIPPO,

najwybitniejszy współczesny dramaturg włoski, przedstawiciel włoskiego neorealizmu — kierunku, który wydał tyle znakomitych dzieł sztuki filmowej — urodził się w roku 1900 w Neapolu. Już jako młody chłopiec występował w zespołach teatralnych, objeżdżających południowe Włochy. Wcześniej uchwycił tajemnice rzemiosła dramatycznego, często też do współczesnych sztuk — nie zawsze jasnych dla dość specjalnej, prymitywnej publiczności — dopisywał sceny satyryczne, które rozpraszały wszelkie wątpliwości i zapewniały przedstawieniu długotrwałe sukcesy.

Od tych krótkich scenek przechodzi de Filippo — poczynając od roku 1925 — do sztuk pełnospektaklowych, w których zabłysnął jego nieprzeciętny talent („Człowiek i dżentelmen”, „Boże Narodzenie w domu Cupiello” i inne). Bohaterowie jego komedii, ich przeżycia i gesty, małe i wielkie dramaty codziennego życia — naszkicowane są bardzo prawdziwie.

Druga wojna światowa, niosąca zagładę ludziom, miastom i wspaniałym pomnikom kultury i podważająca podstawowe wartości moralne — wstrząsnęła głęboko pisarzem. Po czteroletnim milczeniu powstaje w 1945 roku „Neapol — miasto milionerów”, otwierający okres tzw. wielkiej komedii, sztuk wypełnionych obrazami i problematyką z życia współczesnych Włoch. Akcja tych sztuk rozgrywa się w Neapolu, ale ukazywane w nich stosunki i zagadnienia dotyczą całych Włoch, a wśród niezwykle żywych i różnorodnych postaci bohaterów znajdują się świetne typy, które spotkać możemy w każdym kraju.

Skomplikowany proces walki o zachowanie postawy moralnej, która pozwoli narodowi, zdemoralizowanemu dewaluacją życiową dawnych wartości, „przetrawić noc” okresu barbarzyństwa, zapoczątkowanego przez wojnę — stanowi główny problem powojennych komedii Eduarda de Filippo („Ach, te duchy”, „Filumena Marturano”, „Długonogie kłamstwo”, „Głosy z zewnątrz”, „Strach nr 1” i „Wielka magia”).

Ten pisarz, reżyser, dyrektor teatru nie zarzucił aktorstwa: szczególnie ważne role kreował sam, wkładając w nie cały swój kunszt aktorski i siłę wewnętrznego przekonania. Do najciekawszych jego kreacji należy Gennaro ze sztuki „Neapol — miasto milionerów”.

Alina Adamczyk-Aiello

STAŁ SIĘ EDUARDEM

„Nie tytułujcie mnie senatorem. Całe życie zużyłem na to, aby stać się Edwardem” — powiedział Edward De Filippo, gdy 26 września 1981 składano mu gratulacje z powodu mianowania go senatorem „a vita” Republiki Włoskiej, na miejsce zmarłego poety Eugenio Montale (laureata Nagrody Nobla w dziedzinie literatury z 1975). Ten tytuł dożyłotnio otrzymali przed Edwardem De Filippo tylko dwaj inni artyści: Artur Toscanini i rzeźbiarz Piotr Canonica.

Aktor, dramaturg, reżyser, poeta — to najważniejsze dziedziny Edwarda De Filippo. Tak jak monarchowie znany jest rzeczywiście — przynajmniej we własnym kraju — tylko z imienia. Nie potrzebuje też kolejnego numeru, jest niepowtarzalny. Sędziwy artysta doczekał się nie tylko zaszczytu senatorstwa, otrzymał także dwa doktoraty honoris causa w dziedzinie literatury: w 1977 na uniwersytecie w Birmingham, a w 1980 w Rzymie. Na temat twórczości i życia Edwarda napisano około tuzina książek biograficznych, a publikacji luźnych, esejów i artykułów jest tyle, że nikt nie zna ich dokładnej ilości i zasięgu. Po otrzymaniu doktoratu honoris causa na uniwersytecie rzymskim artysta skromnie i pysznie jednocześnie, jak wszyscy wielcy, oświadczył:

„Kto wie, czy doktorat honorowy za dobrze przeżyte życie nie ma większej wartości lub większego znaczenia niż dyplom uniwersytecki uzyskany w wieku lat 25 czy 26. W każdym razie kiedy prasa podała informację do wiadomości publicznej, wiele osób bezpośrednio lub telefonicznie zadało mi pytanie, jakie właściwie ty masz wykształcenie? Z przyjemnością odpowiem im teraz. Mając lat 13 opuściłem gimnazjum w połowie roku szkolnego, po czym całkowicie poświęciłem się teatrowi. Ale żyć teatrem, mieszkać na scenie z oddaniem, rzekłbym z ferworem religijnym, jak ja to czyniłem, czyż to nie wymaga studiów, przykładania się i poczucia obowiązku większego niż obowiązek szkolny? Robiąc teatr wchodzi się w kontakt ze sztuką nie tylko teatralną jak recytacja, dramaturgia, reżyseria, ale równocześnie ma się do czynienia z malarstwem, rysunkiem, rzeźbą, muzyką, śpiewem i tańcem; z konieczności trzeba się nauczyć wszystkiego po trochu”.

Z tego komentarza wynika, że szkołą Edwarda był teatr. Teatr i życie. Urodził się 24 maja 1900 w Neapolu jako naturalny syn aktora, komediopisarza i impresaria teatralnego Edwarda Scarpetty. Miał brata i siostrę, którzy także zostali znanymi aktorami (Pepino i Titina De Filippo). Cała trójka nosiła nazwisko matki i dopiero w latach sześćdziesiątych w prasie włoskiej, czyli niejako oficjalnie, został ujawniony fakt biograficzny całej aktorskiej rodziny Scarpetta — De Filippo. Chociaż z jednej strony ojciec Edwarda nie-

wątpliwie przekazał mu pasję teatralną i talent artystyczny większy od własnego, to z drugiej strony Edward De Filippo odczuwał konsekwencje urodzin z pozalegalnego związku i już z tego doświadczenia wysnuwał materiał do przyszłych sztuk scenicznych przez siebie napisanych („De Pretore Vincenzo”, przestawna „Filumena Marturano”). Jest sprawą oczywistą, że motorem poczynań artystycznych Edwarda De Filippo były zawsze uczucia, podniety emocjonalne i wrażliwość na warunki człowieczego istnienia. Reagował swoją twórczością na niesprawiedliwość, oburzał się na hipokryzję, buntował się przeciwko przestarzałym prawom i zwyczajom nie nadążającym za rozwojem jednostki i społeczeństwa. Jako młody chłopiec często asystował procesom trybunału neapolitańskiego, gdzie w czasie różnych miejskich „pyskówek”, ale także podczas dramatycznych starć prawa z ludzką ułomnością, kształtowały się w jego umyśle zarysy przyszłych postaci scenicznych neapolitańskiej rzeczywistości będącej soczewką problemów uniwersalnych. O doświadczeniach owych arysta mówi:

„W wieku 14—15 lat miałem przyjaciela, bratanka pewnego adwokata neapolitańskiego, imieniem Triola, który mieszkał w okolicy Porta Alba. To on zaprowadził mnie po raz pierwszy do sądu. Pamiętam, jak pewnego zimowego ranka zobaczyłem w ponurych salach wydziału karnego trzech chłopaków z Neapolu. Byli bladzi, chudzi, obdarci, skuci razem jednym łańcuchem ze stali czy żelaza. Mieli być sądzeni za drobne kradzieże, myślę, że chodziło o niezbyt ciężkie przewinienia popełnione nie wiadomo już kiedy. Najbardziej zrobiło na mnie wtedy wrażenie to, że pierwszy złodziejasek był już osądzony i dostał wyrok, ale nie był absolutnie zdolny do rezygnacji i oczekiwania na sąd pozostałych dwóch, połączonych z nim wspólnymi okowami. Oczywiście, między jednym wyrokiem a drugim czas mija, bo w sądzie są przyzwyczajeni do nieszczęśliwych winowajców i nic nikogo nie wzrusza; to tak jak chirurg po pierwszych studenckich wstrząsach przyzwyczajają się do krwi i operuje. Tak więc sędzia rozkazywał komuś głośno, woźny rozprawił o swoich rodzinnych perypetiach, czuło się obojętność — tak właśnie: obojętność — w stosunku do skazanego chłopaka, który w pewnym momencie wstał i powiedział: Ja już chcę stąd wyjść. Dostałem wyrok, kaźcie mnie wyprowadzić. Dosyć! Już nie chcę dłużej tu przebywać! — Nikt go nie słuchał, kazano mu tylko usiąść. Wtedy w chłopcu raptem eksplodowały złość i rozpacz, dawał im ujście szarpiąc łańcuch i kajdanki i tłukąc żelazem w czoło tak mocno, że tryskająca krew plamiła ściany sali sądowej, a twarz nieszczęślika stała się czerwoną maską. Nawet wtedy nie został wyprowadzony. Przewodniczący kazał publiczności opuścić salę, wszyscy wyszli i ja także, poczułem ulgę powracając na świeże powietrze. Było to dla mnie doświadczenie wstrząsające. Chyba to ów młody człowiek w wiele lat później podsunął mi myśl stworzenia mojej postaci scenicznej De Pretore Vincenzo. Jak już powiedziałem, epizod zrobił na mnie ogromne wrażenie. Wróciłem jeszcze wiele razy do sądu z moim przyjacielem, potem już chodziłem sam, no i powolutku uciutałem własny tłum wyklętych, ignorantów, ofiar i prześladowców, złodziei, prostytutek, oszustów, istot brutalnych i heroicznych, aniołów uważanych za diabłów i odwrotnie, diabłów noszących etykietkę aniołów. Jeszcze dziś wszyscy oni są ze mną, razem z innymi, którzy stopniowo powiększali początkowy zbiór postaci. Kiedy rodzina i przyjaciele zdumiewają się, że potrafię przez długi czas przebywać w osamotnieniu, na uboczu i pozornie w bezczynności, nie wiedzą, że wtedy właśnie z tamtymi postaciami przebywam, rozmawiam i dyskutuję, wysłuchuję ich przypadków, ich aspiracji zbyt często kończących się rozczarowaniem i nieodzownymi protestami”.

Na deskach scenicznych Edward znalazł się po raz pierwszy jako 4-letnie dziecko. Oczywiście, był on przy tej okazji raczej rekwizytem niż aktorem, tym niemniej było to pierwsze bezpośrednie odczucie obecności widowni i olśnienie teatralnymi reflektorami. Przez całe dzieciństwo Edward wraz z rodzeństwem bawili się „w teatr”, jak inne dzieci bawią się „w dom”, „w mamę i tatę”, „w wojsko” i tym podobne. Jednocześnie praw-

dziwy teatr Scarpetty dawał tym dzieciom możliwość brania udziału w spektaklach za każdym razem, kiedy przedstawienia (głównie komedie obyczajowe) tego wymagały. Ponadto od najstarszego Edwarda wymagano przepisywania ról, pomocy w charakterze chłopca do wszystkiego, inspicjenta, targarza i suflera. Sam artysta lubi powtarzać, że w teatrze najpierw uczył się teatralnego rzemiosła, a następnie sztuki.

W 1914. Edward De Filippo po raz pierwszy wszedł w stały skład trupy teatralnej Wincentego Scarpetty (syna Edwarda Scarpetty ze związku legalnego). Od owego momentu nie opuścił już sceny aż do swej śmierci. Mając lat dwadzieścia Edward napisał swoją pierwszą jednoaktówkę ogłoszoną drukiem. W ciągu długich lat intensywnej twórczości napisał ponad 40 drukowanych i granych sztuk scenicznych, komedii i dramatów. Tylko kilka z nich nie zostało włączonych do obiegu publicznego, lecz spoczęło w archiwach cenzury teatralnej i chodzi tu o utwory napisane w okresie panującego we Włoszech faszyzmu. Jak wiadomo, faszyzm kultywował przesadną czystość języka włoskiego i nie tolerował twórczości wyrażanej w dialekcie. Ponad 30 krajów uczyniło tę dialektową twórczość zrozumiałą poprzez tłumaczenia, publikacje utworów scenicznych i ich grę na scenie najlepszych teatrów świata. De Filippo był grany w Londynie, Moskwie, w Nowym Jorku, w Paryżu, Budapeszcie, Berlinie, w Ameryce Południowej... Używanie przez Edwarda dialektu neapolitańskiego nie jest wbrew pozorom lokalnym ograniczeniem jego teatru, lecz atrakcyjną cechą charakterystyczną. I w tym leży zasługa i artyzm Edwarda, że dokonał rzeczy trudnej, dowiódł bowiem, że środowisko neapolitańskie może być odnośnikiem do życia i w każdym mieście świata.

Autor i aktor w jednej osobie tekstów gorzkich i komicznych jednocześnie, treści groteskowo-tragicznych wprowadził do teatru „samo życie”, a życie jest w swojej zasadniczej strukturze wszędzie jednakowe. Edward De Filippo dramatyzuje i nie zgadza się na ludzką krzywdę i w sposób bardzo konkretny, niemetafizycznie, ośrodkiem jego zabiegów jest zwykły człowiek. Taki normalny przeciętny człowiek czasem zostaje postawiony przez los wobec wielkich kwestii egzystencji, wobec problemów poznania — u Edwarda następuje to w sposób prosty, a nawet banalny: właśnie tak, jak to bywa w życiu. Autor, aktor i reżyser własnych sztuk (ale nie tylko własnych) Edward wygrywał w swoim teatrze kompletną gamę ludzkich uczuć tak dnia powszedniego jak momentów przełomowych. Różni się od Pirandella konkretnością proponowanych rozwiązań, nie ma w nim nihilistycznego relatywizmu, jaki charakteryzuje wielkiego dramaturga sycylijskiego. Edward był wielbiicielem Pirandella, w grudniu 1935 napisali wspólnie sztukę „L'abito nuovo” (Nowe ubranie), opartą na noweli tego ostatniego. W rok później, tuż przed rozpoczęciem prób teatralnych, Pirandello zmarł na zapalenie płuc i Edward De Filippo przez długi czas wyrzucał sobie nie dość szybkie przygotowanie spektaklu, na co Pirandello nalegał.

Kilka lat temu na premierze w Teatrze Narodowym w Mediolanie sztuki Wincentego Scarpetty „La donna immobile” (Kobieta nieruchoma) w reżyserii Edwarda De Filippo (a występował w tym przedstawieniu kolejny potomek teatralnego rodu, Łukasz De Filippo, syn Edwarda), publiczność mediolańska sprawiła Edwardowi owację przekraczającą wszelkie wyobrażenia. Krzykom i oklaskom nie było końca, do chwili, kiedy Edward zabrał głos. Podnosząc legendarną brew (mimika i wyrazistość jego ascetycznej twarzy jest niemal przysłowiowa), ciepłym głosem zwierzył się:

„Teatr... teatr... to tajemnica. Teatr to zdumienie, wyobraźnia. Jakby tu rzecz? Fantazja. Teatr to wszystko. Może chwilowo zwolnić kroku, potem znów dogania. Teatr jest wiecznie żywy, odradza się ciągle. Dlaczego? A dlatego, że teatr to zagadka. Kino i telewizja mogą odnosić wielkie sukcesy, ale potem więdną, są to mechanizmy, które zostaną zastąpione przez inne mechanizmy. Teatr natomiast to sekretne powikłany spłot zrodzony z niczego, dający się kształtować i odnawiać, dający nam możliwość zrozumienia, kim byliśmy i kim jesteśmy, czego chcieliśmy i jakie jest nasze życie”.

Poezja Edwarda De Filippo była jeszcze jednym wyrazem jego osobowości. Poezje swoje także pisał dialektem neapolitańskim i tworzył je od lat młodości. Chętnie je recytował w czasie wieczorów literackich i spotkań z publicznością. Drukiem ogłoszono je dwukrotnie: w 1951 wyszedł zbiór wierszy zawierający 62 utwory pod tytułem „Il paese di Pulcinella”, w 1975 tom „Le poesie di Eduardo”. Kiedy Edward recytował swoje poezje, dzielił się ze słuchaczami swoją miłością do Neapolu, swoją goryczą wobec tego co groźne i złe w jego rodzinnym mieście, wyrażał ironię obserwatora i przenikliwość badacza spraw domowych.

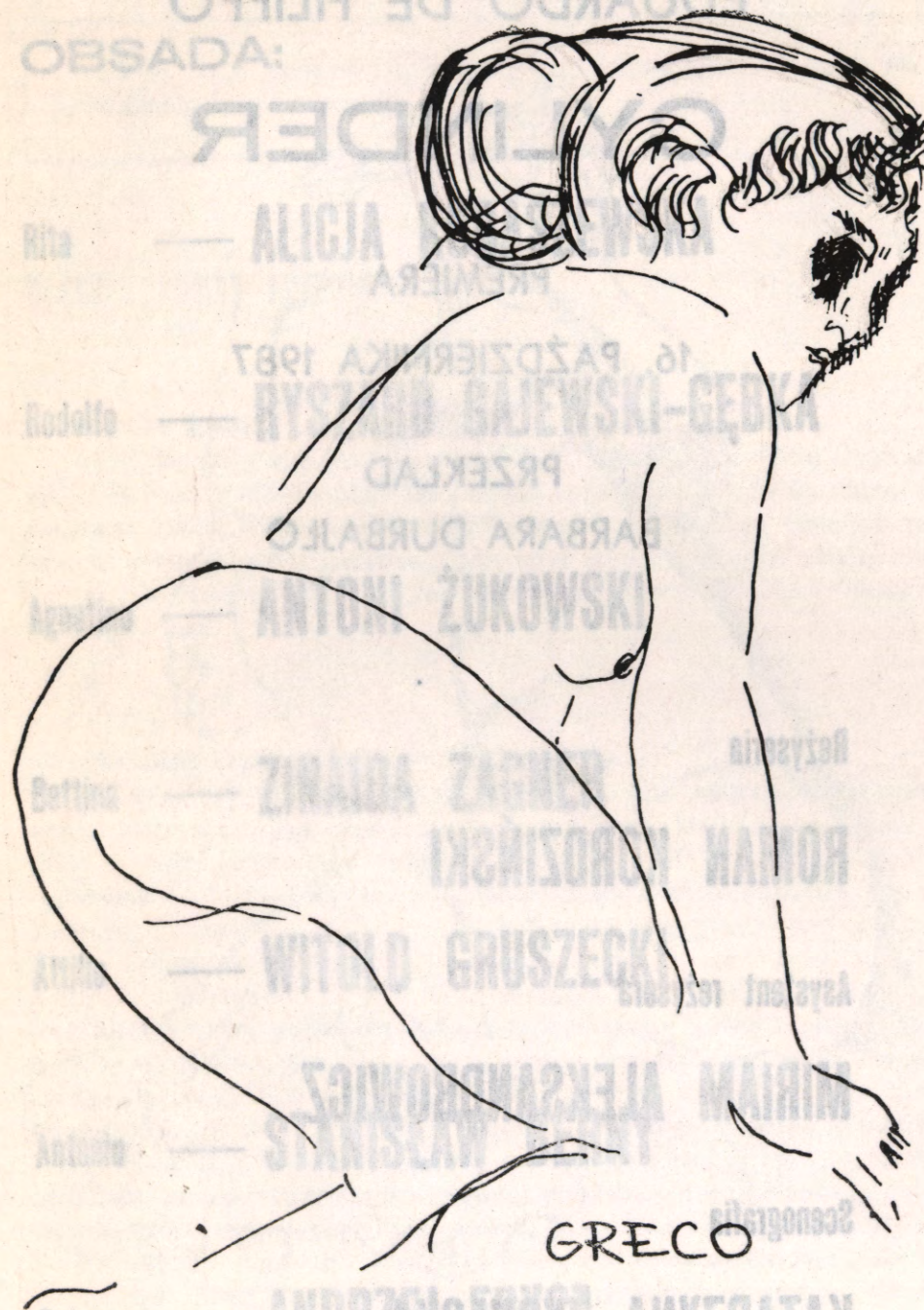
Ostatnią nowiną włoskiego twórcy dla życia literacko-teatralnego była „Burza” Szekspira przetłumaczona przez Edwarda na język neapolitański. Właśnie nie na język włoski, nie na dialekt współczesny neapolitański, lecz na język neapolitański szesnastego wieku; język, w którym pisano ówczesne utwory literackie i którym posługiwano się w Neapolu powszechnie. De Filippo uważał, że ten język tak bliski języka łacińskiego, bogaty i elastyczny, antyczny lecz zrozumiały, to idealny ekwiwalent języka, w którym zostało napisane dzieło Szekspira. „Burzę” wydano wiosną 1984 w Turynie (wyd. Einaudi), a Edward zapowiadał jej wystawienie w najbliższych miesiącach. Do międzynarodowej sławy Edwarda przyczyniły się w ogromnej mierze filmy oparte na jego sztukach teatralnych, m. in. „Napoli milionaria” z 1949 i „Oro di Napoli” (Złoto Neapolu) wyprodukowany wkrótce potem.

Edwardowi De Filippo życie nie oszczędziło cierpień. W 1960 zmarła mu dziesięcioletnia córeczka, w rok później żona. Kilka lat temu zmarła aktorka Titina De Filippo i brat aktor Peppino De Filippo. Zdrowie Edwarda było poważnie zagrożone już kilka razy, zniósł wiele zabiegów chirurgicznych. 84-letni artysta pracował, tworzył, wychowywał nowych adeptów sztuki teatralnej, zajmował się problemami domów dla młodocianych przestępców, organizował pomoc dla dotkniętych wypadkami losowymi. W jednej z ostatnich napisanych sztuk „Esami che non finiscono mai” (Egzaminom nigdy końca), w usta jednego z protagonistów włożył następującą refleksję:

„Człowiek wie, że musi umrzeć i że nic na to nie można poradzić. Wie, że nie można tego dobrowolnie odłożyć na później, to prawda, ale wie także z całą pewnością, że kiedy zaczyna żyć jak drzewo, kiedy zaczyna przez całe dni przebywać w fotelu i spędzać czas na czytaniu książek i gazet, koniec nie może być daleko”.

I tak się właśnie stało. Odszedł, choć był, jak to się mówi, w pełni sił twórczych.

(„Życie Literackie”)



EDUARDO DE FILIPPO

CYLINDER

PREMIERA

16. PAŹDZIERNIKA 1987

PRZEKŁAD

BARBARA DURBAJŁO

Reżyseria

ROMAN KORDZIŃSKI

Asystent reżysera

MIRIAM ALEKSANDROWICZ

Scenografia

KATARZYNA ŻYGULSKA

OBSADA:

Rita — **ALICJA KUBASZEWSKA**

Rodolfo — **RYSZARD GAJEWSKI-GĘBKA**

Roberto
~~Agostino~~ — **ANTONI ŻUKOWSKI**

Bettina — **ZINAIDA ZAGNER**

Attilio — **WITOLD GRUSZECKI**

Antonio — **STANISŁAW BERNY**

Roberto — **ANDRZEJ FRYGA**



„Wędruję, bo szukam miejsc, w których istniałaby szansa robienia nie tylko spektaklu, ale i teatru”.

REŻYSER ROMAN KORDZIŃSKI

— o istocie teatru:

Teatr jest przedziwną sztuką mimetyczną, sztuką naśladowczą. Jego specyfika — i nic tu odkrywczego nie powiem — polega na łączeniu wszystkich możliwych sztuk i jednoczesnym posiłkowaniu się nimi, by stworzyć swój własny, niepowtarzalny i szybko przemijalny odruch czasu, odruch człowieka, odruch zbiorowości. I na tej pokornej przemijalności, nieuchwytności polega jego istota.

— o kształcie i funkcji teatru:

Wszelkie drogi teatru opartego na słowie i jego wyczelowanej wymowie, a nie teatru opartego na problemie i obrazie, który go rejestruje, nie mają w moim przekonaniu szansy. (...) Chociaż nie chciałbym być mylnie rozumiany, bo to literatura jest nieustannie moim źródłem inspiracji. Właśnie literaturę, te znaczenia pojęte szerzej, kulturowo, usiłuję przekazywać. Oczywiście, poprzez przekładanie jej na język teatru, a więc język związany z obrazem, dźwiękiem, ruchem. Chcę przez to powiedzieć, że teatr literacki jako formacja porennesansowa w Europie, wynikający z określonych społecznych uwarunkowań, jest tylko jedną z odmian, jest tylko częścią teatru ogólnie pojmowanego. Najważniejszy jest, według mnie, swoisty słuch społeczny. Mówiąc inaczej: próba oddawania przejawów naszego istnienia w poczuciu ich znikomości, przemijania, ale też ze zrozumieniem, że są one częścią głębszego obrazu osadzonego w dawnej przeszłości i zmierzającego ku bliżej nam nieokreślonej, choć przeczuwanej przyszłości. Najważniejszy dla teatru jest więc moment „tu i teraz”, ale powiązany dwoma czasami: przeszłym i przyszłym. Teatr nie może być niepolityczny! Jednakże wąskie i doraźne rozumienie polityczności teatru jest jego samounicestwieniem. Przy zoriento-

waniu na dzisiaj musi być osadzony w przeszłości. Dopiero wtedy coś z tego może wynikać. Bo przecież nie można zapominać czemu i komu ma teatr służyć. Teatr służy publiczności najlepiej wtedy, kiedy daje szansę refleksji, polemizuje, przekazuje treści, które nie są łatwe do zaakceptowania. Teraz — nieśmiałość, doraźność i interwencyjność teatru zdarza się tak naprawdę raz na kilkadziesiąt lat, gdy zbiegają się dwa momenty: historyczny i artystyczny. Nie można jednak tendencyjnie poszukiwać ciągłej aktualności w sensie politycznym, bo wtedy dochodzi do jakiejś dewiacji, zubożenia, do pewnej demagogii w widzeniu świata. (...)

A przecież jest jeszcze druga strona. Najważniejszy problem wiąże się ze społecznym funkcjonowaniem teatru, czyli z jego publicznością. Teatr nie ma — w gruncie rzeczy — rzetelnego odstępu zapotrzebowania społecznego. Proszę wystąpić w Polsce z ideą teatru popularnego. Wszyscy to wyśmieją! A przecież wiadomo, że za tą etykietą może kryć się właśnie społeczne funkcjonowanie teatru. To z kolei wiąże się z mecenatem. Nie można tylko formułować teoretycznych postulatów, że teatr ma służyć publiczności; teatr musi mieć na to realną szansę.

— o teatrze swoich marzeń:

(...) Przez blisko dekadę usiłowałem budować teatr swoich marzeń. Bezskutecznie. (...) Bo komu udało się uzyskać zespołowość? (...) Mnie się nie udało. Potrzebne jest tu uściślenie: przez zespołowość nie rozumiem kompanii teatralnej. Dla mnie to pewnego rodzaju stan, rozumienie, które musi się rozkładać na jednostkę: na aktorów, scenografów, reżyserów, a ci z kolei muszą ten stan, owo poczucie zbiorowości, budować w sobie jako warunek niezbędny dla żywotności teatru. Zespołowość jest więc pojęciem jednocześnie abstrakcyjnym i konkretnym. To nie formuła teoretyczna, tylko przejście od pewnej filozofii teatru do praktyki. Konsekwencją tego stanu świadomości staje się spektakl. A chorób wszelakich teatru należy upatrywać właśnie w braku poczucia zespołowości. Zelwerowicz był wybitnym pedagogiem nie tylko dlatego, że uczył rzemiosła, techniki, ale również owej świadomości; moralności rozumianej jako zespół zobowiązań spoczywających na każdym członku zbiorowości zwanej teatrem.

(na podstawie miesięcznika „Scena”)



Państwowy Teatr Satyry „MASZKARON“ Sezon 1987/1988

Aleksander Gelman

STUKNIĘTA

Aleksander Gelman, autor słynnej „Ławeczki”, to niewątpliwie jeden z najciekawszych współczesnych dramaturgów radzieckich. Bohaterką „Stukniętej” jest dziewczyna niezwykła, niepospolita — czy też, jak chce jej środowisko, naiwna, nadgorliwa — stuknięta! Dlatego mianowicie, że ideały — idee o pracy, zdroworozsądkowe poglądy — nie są dla niej pustymi frazesami, hasłami od święta, lecz czymś zupełnie naturalnym, wręcz niezbędnym; częścią osobowości. W sposób może niecodzienny podejmuje walkę z konformistami, ludźmi dwulicowymi. Do końca zadajemy sobie pytanie: czy naprawdę jej się uda, czy w ogóle można wygrać ze spryciarzami i hochsztaplerami?

Jean Giraudoux

WARIATKA Z CHAILLOT

Jean Giraudoux, najwybitniejszy międzywojenny francuski autor dramatyczny, tworzy teatr intelektualny o świetnym dialogu i żywym dowcipie. „Wariatka z Chaillot” — to komedia o rzekomo niepoczytalnej starszej damie, która wykazuje więcej mądrości, szlachetności i rozsądku niż tzw. ludzie normalni, opanowani jedynie chciwością, pogonią za pieniądzem, egoizmem. Okazuje się, że tylko wariaci i szaleńcy potrafią odkrywać prawdziwe radości i uroki życia, prawdziwe wartości. Świat jest nieszczęśliwy, gdyż „ludzie, którzy udają budowniczych, w gruncie rzeczy zajmują się rujnowaniem”. Piękne fasady nie mówią nic o tym, co się za nimi kryje.

Jean Genet

BALKON

Sztuka ilustruje typowy dla Geneta problem rozkojarzonych, rozdwojonych jaźni. Rzecz dzieje się w zupełnie nietypowym domu publicznym, gdzie kupuje się nie pieszczoty, lecz możliwość stania się, choćby na chwilę, postacią z najgłębszych, najskrytszych marzeń. Ludzie zwykli, przeciętni, pospolici, zafascynowani dostojeństwami i godnościami — w domu iluzji, w tym kupionym świecie pozorów i złudzeń, udają dostojników, świeckich i duchownych — tylko przed sobą, bo właściwie samych siebie kupili, przyobleczoonych w nieco inną skórę... Z balkonu — „Balkonu”! — widać nie tylko tych ludzi śmiesznych, tragikomicznych, żałosnych, lecz właściwie nas wszystkich, uwikłanych w nierealne marzenia, nieszczęśliwych z powodu niemożności ich zrealizowania.

Krzysztof Daukszewicz

CYCEK

We współczesnym świecie niemal wszyscy się w głębi serca obawiają, że TO mogłoby się zdarzyć: że ktoś nieodpowiedzialny przycisnie guzik — i — tak po prostu — przestaniemy istnieć. „Cycek” przedstawia smutną, tragiczną, rozpaczliwą wersję tego, jak może wyglądać „the day after”. Wojnę jądrową przetrwała w schronie niewielka grupa osób, staruszków, którzy nawet wobec perspektywy całkowitego wyginięcia ludzkości wolą raczej wydać nową wojnę ludziom, którzy, jak się wydaje, przetrwali po „ich” stronie — niż zrezygnować z nienawiści, z chęci panowania nad całym, choćby i martwym światem... Sztuka Krzysztofa Daukszewicza została nagrodzona w polsko-jugosłowiańskim konkursie: „Mały człowiek ma prawo myśleć inaczej”.

Państwowy Teatr Satyry
„MASZKARON”

Śledzę uważnie te polemiki o kryzysie w teatrze... Cała prasa rozpisuje się na ten temat... Moim zdaniem przyczyna leży gdzie indziej. Społeczeństwo nie potrafi odnaleźć prawdziwych wartości, gdyż wojna spowodowała przewartościowanie zasad moralnych, dewaluację wartości kulturalnych — i ten proces wciąż się nasila. Nie ma już dramatopisarzy z prawdziwego zdarzenia. Widz idzie do teatru, żeby zapomnieć o kłopotach osobistych i zawodowych, a nie po to, by zagłębiać się w morze symboli, alegorii, które ostatecznie nie ofiarują nic poza próbą dwuznacznego rozwiązania „ciemnych sprawek” umieszczonych w centrum wydarzeń. To zrozumiałe, że ludzie przestali chodzić do teatru. Ja pierwszy z tego zrezygnowałem. Kiedy mam pół godziny wolnego czasu, zasiadam przed telewizorem. Nie ma już ludzi piszących dla teatru, mam rację?

Społeczeństwo bardzo prędko rozpoznaje tych, którymi kierują nieczne zamiary: rozszyfrowuje ich i przestaje słuchać. Aktorzy są dojrzałymi ludźmi i potrafią myśleć przy pomocy własnego rozumu. Trzeba pomóc teatrowi, umożliwić mu ustabilizowane życie i wolność, a nie kontrolować go, jak piastunka niemowlaka. Społeczeństwo dojrzało, pragnie własnego autora — takiego, który opowie o sprawach na tyle bliskich, że widz rozpozna siebie w którejś z postaci dramatu. Autora, o którym można powiedzieć, że wchodzi na scenę wejściem dla aktorów, a wychodzi pod rękę z publicznością, przez drzwi parteru. Ci o złych zamiarach wchodzić tylnymi drzwiami i przez nie również wychodzą; biegną aż do domu, zamykają się w nim i nie pokazują się więcej.

(Eduardo de Filippo, „Sztuka komedii”)

Państwowy Teatr Satyry

„MASZKARON”

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
BRUNON RAJCA

Zastępca ds. Technicznych: MAGDALENA ZAGÓRSKA; Zastępca ds. Administracyjno-gospodarczych: JERZY KASTURA; Reżyser: TADEUSZ JUNAK; Asystent reżysera: ANDRZEJ NOWAKOWSKI; Kierownik literacki: HENRYK CYGANIK; Scenograf: KATARZYNA ZYGULSKA; Kierownik muzyczny: ANDRZEJ RADNIECKI.

Dział Organizacji Pracy Artystycznej. Kierownik: Alicja Pakulanka; koordynator pracy artystycznej: Marta Kuśnier; inspicjentka: Dorota Ruśkowska-Misztal.

Dział Organizacji Widzów i Reklamy. Kierownik: Halina Gottwald, zespół: Małgorzata Bazarnik, Stefania Bugaj, Agata Chruściel, Jerzy Dworakowski, Krystyna Dziekan, Stanisława Witecka.

Dział Administracyjno-gospodarczy. Kierownik: Eugeniusz Sudot; zespół: Grażyna Chwistek, Irena Ciaputa, Józef Drogosz, Maria Duniec, Marian Dziedzic, Bronisław Gąstoł, Alicja Kałucka, Katarzyna Kielkiewicz, Krzysztof Kula, Maria Laszczyk, Grzegorz Misztal, Marek Poznański, Maria Szczucka, Ludmiła Wilkosz.

Dział Techniczny. Kierownik: Piotr Anyszek; zastępca: Bożena Jazgar; remonty-inwestycje: Bolesław Beroński; zespół obsługi sceny: Andrzej Franczak, Agnieszka Hermanowska, Marta Klimek, Bożena Malinowska, Władysław Nowakowski, Bolesław Nosal, Dorota Sadowska, Adam Skierkowski, Roman Sorbjan, Beata Szczech, Zbigniew Szczech.
Główny specjalista ds. elektro-akustycznych: Andrzej Czop; zespół: Andrzej Baster, Konrad Idus, Ryszard Nowak, Tomasz Słupczyński.

Dział Księgowo-finansowy. Główna księgowa: Anna Korzycka-Sudot; zastępca: Zofia Tomaszek, zespół: Maria Bartnik, Lucyna Buławka, Teresa Flis, Wiesława Kostuch.

Kancelaria: Elżbieta Smurzyńska; pomoc biurowa: Justyna Bielecka.

Samodzielny referat kadr: Kamila Pajor. Radca prawny: Elżbieta Wąchal.

Sceny Teatru: Rynek Główny 1; ul. Bohaterów Stalingradu 21, II p.

Dyrekcja i administracja: ul. Bohaterów Stalingradu 21, II p.; tel. 21-41-20, 21-56-46, 21-45-71, 21-16-57, 21-15-69, 22-75-88, wewn. 148.

Organizacja widowisk: ul. Bohaterów Stalingradu 21, tel. 21-55-25, 21-50-16.

Cena: 70 zł

Drukarnia Wydawnicza im. W. L. Anczyca Kraków, zam. 3259/87, nakł. 1000 egz. D-16/2438

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI



EGZEMPLARZ BEZPŁATNY.