

XIV 7.2. 1968

TEATR im. J. OSTERWY w GORZOWIE WLKP.



Sezon 1968/69

Molier

WARTOGŁÓW

czyli

ZAWSZE NIE W PORĘ

Pierwsza premiera sezonu

Dyrektor teatru:
JAN BLESZYŃSKI

Kierownik literacki
BOŻENA WINNICKA



Portret Moliera w kostiumie Sganarela

*Teatr nie potrzebuje żadnej innej
legitymacji prócz zabawy.*

Bertolt Brecht

MOLIER

WARTO GŁÓW

czyli
ZAWSZE NIE W PORĘ

(*L'etourdi ou le contretemps*)

Komedia w 5-ciu aktach

Przekład: Tadeusz Boy-Żeleński

o s o b y:

LELIUSZ, syn Pandolfa	KONRAD FULDE
CELIA, niewolnica Tryfaldyna	IRENA KOMAN
MASKARYL, służący Leliusza	MAREK KĘPIŃSKI
HIPOLITA, córka Anzelma	BARBARA DOBROWOLSKA
ANZELM, ojciec Hipolity	KAZIMIERZ GAWĘDA
TRYFALDYN, starzec	JERZY BRASZKA
PANDOLF, ojciec Leliusza	WŁODZIMIERZ MIKŁASIŃSKI
LEANDER, młody szlachcic	RYSZARD KOLASZYŃSKI
ANDRES, mniemany Egipcjanin	ROMAN MICHAŁSKI
ERGAST, przyjaciel Maskaryla	MAREK NOWAKOWSKI
MASKA	PIOTR WYSZOMIRSKI
	RYSZARD KŁAKOWICZ
	JAN SZULC

Rzecz dzieje się w Messynie

Scenografia:
TERESA TARGOŃSKA

Reżyseria:
JAN BŁESZYŃSKI

Muzyka:
RYSZARD GARDO

Asystent reżysera:
KAZIMIERZ GAWĘDA

Premiera 5. 10. 1968 r.



Portret Moliera w kostiumie Sganarela

Teatr nie potrzebuje żadnej innej
legitymacji prócz zabawy.

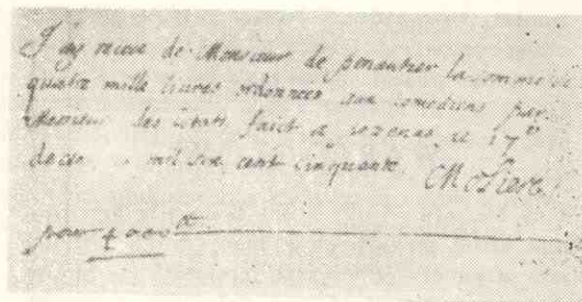
Bertolt Brecht

M O L I E R

Krótką kronika życia i twórczości

- 1622 — 15 stycznia w Paryżu urodził się Jan Baptysta Poquelin, który pod przybranym później pseudonimem „Molier” przeszedł do historii teatru i dramatu.
- 1632 — Młody Poquelin rozpoczyna naukę w kolegium Jezuitów w Clermont.
- 1636 — Chlubne zakończenie nauki w kolegium. Na życzenie ojca Poquelin przygotowuje się do studiów prawniczych.
- 1640 — Do Paryża przybywa Tiberio Fiorelli, zwany Scaramouche, znany aktor komedii włoskiej. Poquelin poznaje Scaramouche i w tajemnicy przed ojcem pobiera u niego lekcje gry aktorskiej. W tym samym roku Jan Baptysta poznaje aktorkę Madeleine Béjart.
- 1641 — Chcąc oddalić syna od Madeleine Béjart ojciec wysłał go do Narbonne.
- 1643 — Poquelin ucieka z Narbonne, przystaje do trupy Béjartów. 30 czerwca podpisuje kontrakt jako aktor do ról tragicznych.
- 1644 — Poquelin przyjmuje pseudonim „Molier”. Trupa Béjartów podróżuje po całej Francji. Molier staje się wkrótce jednym z jej najlepszych aktorów, zaś w r. 1650 — dyrektorem.
- 1655 — Lyon. Molier spotyka aktorów komedii włoskiej. Píše swoje pierwsze scenariusze teatralne i pierwszą komedię wierszem — „Wartogłów, czyli zawsze nie w porę”.

- 1658 — Trupa Béjartów powraca do Paryża. 24 października Molier po raz pierwszy występuje w Luwrze, w obecności króla. Zespół odnosi wielki sukces. Król staje się mecenasem Moliera.
- 1659 — Zespół Moliera obejmuje teatr Petit — Bourbon w Paryżu. 18 listopada wielki sukces nowej komedii Moliera „Pocieszne wykwintnisie”.
- 1661 — Molier pisze komedię „Don Garcia z Nawarry”. Przedstawienie kończy się porażką, ale w tym samym roku „Szkoła mężów” odnosi wielki sukces.
- 1662 — Molier żeni się z Armandą Béjart. Powstaje „Szkoła żon”.
- 1664 — „Świętoszek”.
- 1665 — Premiera „Don Juana”.
- 1666 — „Mizantrop”.
- 1668 — „Amiirion”, „Grzegorz Dandin”, „Skąpiec”
- 1673 — Ostatnia sztuka Moliera „Chory z urojeń”. Odbywa się czwarte przedstawienie tej komedii. Molier gra główną rolę. W trakcie spektaklu poczuł się bardzo źle. Umiera w nocy 17 lutego.



J'ay recue de Monsieur de pomantier la somme de quatre mille livres remboursées aux conditions par Monsieur les inter fait le 20 Mars 1673
deux mille six cent cinquante M. Molière

Autograf Moliera



Strona tytułowa pierwszego wydania „Dzieł”
Moliera

W ł a d y s ł a w G u n t h e r

„WARTOGLÓW”

Gdy Moliera — dyrektora zawodziły przedstawienia sztuk poważnych i znanych jak „Herakliusz”, „Cynna”, „Rodogune”, ratował go Molier — autor wystawiający swe przeróbki z czasów wędrowek po prowincji. Z kolei przedstawił on ko-

medię pt. „Wartogłów”. Sztuka ta odegrana została po raz pierwszy w Lyonie; niepewne jest tylko, czy stało się to w r. 1653, jak przypuszcza przedmowa sztuki przy pierwszym wydaniu jej drukiem w r. 1682, czy też w r. 1655 jak twierdzi w swym „Registrze” La Grange, „pierwszy amant” i kronikarz molierowskiej trupy. Paryż ogląda tę komedię po raz pierwszy w listopadzie 1658 roku ciesząc się nią długo i często, a z nim razem dwór, kardynał Mazarin i Ludwik XIV.

„Wartogłów” może być doskonałym wzorem ulubionego naówczas typu komedii, w której ceniono zręczność w wikłaniu i rozwiązywaniu łamigówek scenicznych i wdzięk nieprawdopodobieństwa intrygi. „Wartogłów” jest wymownym przykładem tego „idealistycznego” teatru XVII w. idealistycznego nie stanowiskiem autora, ani treścią zazwyczaj trywialną i etycznie wątpliwą, lecz jej oddaleniem od życia i zbiorem nieprawdopodobnych wypadków, dziejących się chyba w jakimś świecie idealnym, bo na ziemi niemożliwych.

Molier pisząc komedię „Wartogłów”, tkwi w stylu współczesnej mu epoki. Świadczy o tym sposób powiązania momentów tej komedii, jej intryga banalna swem nieprawdopodobieństwem, jak i jej zakończenie. Całość ratuje Maskaryl najgenialniejszy ze służących, który swym sprytem i pomysłowością, dziesięć razy, dosłownie dziesięć razy, ratuje miłość swego pana Leliusza, unicestwiającego jego starania swem roztrzepaniem i niezdarnością.

Komedię „Wartogłów” najwięcej podnosi wiersz, żywy, barwny, płynny i dźwięczny, mimo że jest pierwszą jaką nas doszła, próbą molierowskiego wierszowania. Język posiada tu jakiś rozmach młodości, który romantykowi, przede wszystkim zaś Wiktorowi Hugo, kazał go cenić wyżej nawet od spokojnego i klasycznego zrównoważenia wiersza np. komedii „Uczone białogłowy”.

Wstęp do „Dzieł” Moliera Lwów 1912

COMMEDIA DELL'ARTE

Człowiek zachwycony swym arlyzmem

Po teatrze religijnym średniowiecza żaden inny teatr czasów Odrodzenia nie wydaje się tak reprezentacyjny jak *commedia dell'arte*. *Commedia dell'arte* stała się czystym wyrazem humanizmu. Człowiek wolny, zachwycony swą swobodą, zadowolony z siebie, szydzący z otoczenia, wystąpił na scenie. Po raz pierwszy w dziejach Europy powstał teatr tak bardzo artystyczny w sensie kulturalnej zabawy.

Znane są stałe, osiadłe teatry tego typu, np. w Paryżu, w Wiedniu. Ale *commedia* była z głębokiego przekonania teatrem wędrownym. Występy gościnne stawały się elementem zasadniczym. Aktorzy grali dwa lub trzy dni w jednej miejscowości. Za to repertuar mógł być obfity. Każda historyjka lokalna, zdarzenie znane jednemu z aktorów, jakiś fakt prawdziwy z życia miasteczka, plotka szczególnie aktualna, mogły być punktem wyjścia przedstawienia. Niewątpliwym warunkiem była aktualność.

Wędrowni artyści nie korzystali na razie z budynku teatru, którego nie było. Ponieważ zaś aktorzy mogli zapłacić za salę, więc starali się ją wynająć w większej gospodzie, w szczęśliwym wypadku w pałacu. Jeżeli jednak sali nie znaleźli, budowali estradę wysoką na metr z desek na małym placu lub u zbiegu ulic.

Przedstawienie odbywało się na oczach publiczności przez cały czas bez kurtyny, przy stałych, skąpych, umownych dekoracjach, na tle akcji mało skomplikowanej, też ubogiej. Publiczność najczęściej stała. To wszystko przemawiało przeciwko antraktom. Jeżeli był on potrzebny ze względów technicznych, np. zmiany maski przez aktora wobec objęcia nowej roli, to

widzów zabawiali inni artyści wstawkami mało różniącymi się od głównego przedstawienia, tak jak dzisiaj dzieje się w cyrku.

Teatr tego typu wymagał inteligencji, a nawet wtajemniczenia. Ale cechy te teatr Odrodzenia kształcił. Warunkiem odbioru tego dzieła sztuki stało się wyrobione poczucie humoru. Aktorzy musieli być wirtuozami, gdyż cała uwaga skupiała się na ich postaciach, grali więc swoje role aż do śmierci: „Raz arlekin, na zawsze arlekin”.

W środkach ekspresji najważniejszy udział miał ruch, gest całego ciała. W *commedii dell'arte* aktor musiał być niezmiernie pomysłowy w odcieniach, odchyleniach, w nadłamaniach i odmianach gestu, aby w granicach typu pozostać indywidualnym. Gest ciała miał być sprężysty, taneczny, oszczędny i mądry, ale równocześnie służący do najbardziej cyrkowej akrobacji rąk i nóg. Dobry artysta musiał umieć wyrazić swój nastrój, swoje myśli i uczucia nie tylko bez słów, ale nawet bez pokazania twarzy.

Charakteryzacja aktora stanowiła część jego kostiumu. Razem z nim wiodła się z karnawału, nieraz z ludowej zabawy. Maski, przesadny nos, broda ostra i długa, odpowiednio ustawione oczy, podporządkowane były szerszemu problemowi całości kostiumu jako symbolowi typu.

Nie wszystkie postacie miały maskę, osłabiałoby to jej wartość. Kontrast osób zamaskowanych i z twarzami własnymi wprowadził drugi stopień teatru w teatrze. Postacie liryczne, „prawdziwe”, mogły w ogóle grać bez maski.

W żadnym innym teatrze, łącznie z dzisiejszym, przebranie aktora nie było tak ogólnie symboliczne, tak oznaczające typ, jak w *commedia dell'arte*. Strój aktora, w większej mierze niż tekst literacki, był początkiem przedstawienia: zapowiadał publiczności, kogo

ma przed sobą, kierował akcją, predystynował sposoby rozwiązania sytuacji, a nawet zakończenie przedstawienia.

Widownia musiała być jak najbliżej sceny, bez dystansu. Aktor stale komunikował się z publicznością, śledził jej reagowanie, odpowiadał na jej inicjatywę, przekonywał się, czy jest oceniany, dostosowywał nie tylko swoją grę, ale dalszy tok akcji do zachowania widzów.

Maszyna, w sensie dekoracji ruchomej lub źródła „cudów”, była mało potrzebna i trudna do przewożenia. Konieczne było nagłe znikanie i pojawianie się bohaterów w miejscach odległych, ale tego mogła dokonać zręczność aktorów z użyciem efektów świetlnych. Zmianę dekoracji zastąpiono więc, dla lepszej wspólnej zabawy, elementami umownymi, w duchu tego teatru.

Śpiew i muzyka, obecne na scenie, łączyły się z grą w jedną całość, bez wysuwania się naprzód. Stanowiły akompaniament, ilustrację tekstu, tańca, gry.

Taniec był konieczny aktorowi w sensie ekspresyjnego gestu, umownego i pełnego znaczenia ruchu, a nie dla ozdoby. Cała jego gra musiała być taneczna w tym znaczeniu. Aktor musiał być zgrabnym akrobatą, przy tym do zręczności dodawał śmieszność...

Inscenizator, w znaczeniu dzisiejszym, nie miał pola do popisu, ale reżyser, obdarzony zaufaniem, był niezbędny. Jednak nie mógł on być widoczny. Doskonałość zdań i gestów, precyzyjnie przygotowana, na scenie musiała być niewidzialna.

Cel przedstawienia stanowiła zabawa estetyczna, nieraz i moralna. Udział w niej miała nie tylko widownia. Zapewne i twórcy widowiska cieszyli się własną znakomitą grą i „bawili uczać” razem z publicznością. Ten stosunek do teatru, przejrzystość okazywany, należy do *commedia dell'arte*.

„Wybór maski”



Scena z komedii dell'arte: „Arlekin w opalach”

A l l a r d y c e N i c o l i

W ŚWIECIE ARLEKINA

Teatr Arlekina miał rozmaite nazwy we wczesnych swych latach, obecnie określa się go zazwyczaj osiemnastowiecznym tytułem, „*commedia dell'arte*”. Powstał około 1550 r. i szybko rozpowszechnił się po wszystkich krajach europejskich, docierając nawet do Moskwy i dając początek stałemu Théâtre Italien w Paryżu. Przetrwał jako poważna siła z górą dwa stulecia, by następnie w ciągu dalszych stu pięćdziesięciu lat odgrywać we Włoszech mniej wybitną rolę. W czasie swej działalności wycisnął głębokie piętno nie tylko na scenach ludowych wielu innych krajów, ale również na największych pisarzach dramatycznych tej epoki, wśród których należy wymienić Szekspira, Lope de Vegę i Molięra...

Choć błazeńskie sztuczki odgrywały poważną rolę w komedii dell'arte i choć błazeństwa z pewnością pojawiały się w krzykliwych i nadmier- nie rozbudowanych formach u drugorzędnych trup, to jednak — i trzeba to z całym naciskiem podkreślić — typ dramatu, o który nam tu cho- dzi, był naprawdę komedią, a nie tylko zbierani- ną bufonad, jak to twierdzili niektórzy współ- cześni o purytańskich poglądach. Jądrzem kome- dii dell'arte była sztuka, w której mogły się po- jawiać i z pewnością pojawiały się, błazeńskie epizody, która jednak nie była pomyślana po prostu jako nagromadzenie w znacznej mierze niepowiązanych z sobą incydentów farsowych. Komedie ta była oparta na kombinacji mowy i działania, a nie na samej tylko pantomimie...

Improwizacja — inny rys charakterystyczny, i to bardzo ważny, komedii dell'arte. Odmienne od innych dzieł dramatycznych, sztuki te nie po- dają żadnego dialogu dla wprowadzonych post- aci; wszystko to, co dostarcza autor, ogranicza się do szeregu „wejść” i „wyjść”, ze wskazów- kami co do treści różnych scen. Owa treść obej- muje nie tylko instrukcje o tym, co postaci ma- ją czynić ale także o tym, co mają mówić. Wy- jaśni to typowy przykład początku drugiego aktu:

Olivetta wysłana przez Flaminie, żeby opowiedzieć Isabelli o Oraziu:

na to

Pedrolino, z domu Isabelli, dowiada się od Olivetty, że przyszła, aby mówić z Isabellą na temat Orazia i Capitana. Pedrolino odsyła ją do domu, oświadczając, że powinna wszystko to pozostawić w jego rękach; ona wychodzi, on zaś zostaje.

Komedie dell'arte odkryła oprócz wynalazku specjalnej metody portretowania postaci drama- tycznych zaletę improwizacji, dzięki której akto- rzy stawali się swymi własnymi autorami. Oczy- wiście umiejętność improwizacji nie każdy po- siada, równie jasne jest, że zależy ona ostatecz- nie od wrodzonej zdolności, chociaż ćwiczenie

może odgrywać pewną rolę w doprowadzeniu jej do doskonałości.

Powszechnie przyjęta interpretacja terminu *commedia dell'arte* zakłada, że *arte* oznacza to, co w elżbietańskim języku teatralnym znaczyło *quality*, a co dzisiaj rozumie się jako „profesję”... Jednak powszechna interpretacja nazwy *comme- dia dell'arte* nie może się dziś ostać; musi raczej chodzić o *arte* w znaczeniu znanym we wczesnym okresie, jako o „specjalnej zdolności” albo „szcze- gólnym talencie”. Tak więc ten rodzaj widowiska teatralnego, można trafnie uważać za „komedię sprawności”...

Jeżeli chodzi o podstawowe wymagania (wobec aktorów), nie było w tym względzie żadnej wąt- pliwości: żądano i giętkości ciała, i żywej wyo- braźni. Szybkość, wyobraźnia i umiejętność przy- stosowania się, i to w nie lada jakiej mierze, były warunkiem wstępnym. „Ten rodzaj komedii — powiada pewien komentator — nie dopuszcza mierności u aktorów: jest absolutnie niezbędne, aby byli oni doskonali”.

Sama wyobraźnia oczywiście nie wystarcza; aktorzy musieli się uczyć, lecz zamiast studiowa- nia sztuk teatralnych czytali najlepszą literaturę swego czasu, specjalnie zaś takie książki, które mogłyby być znane tego rodzaju postaciom, jakie przedstawiali. Wielu współczesnych nam aktorów szczególnie chyba angielskich i amerykańskich, boi się książek; natomiast najlepsi aktorzy z ko- medii dell'arte byli naprawdę wykształceni i — niby wedle najczystszej metody Stanislawskiego — pogrążali się w literackich badaniach postaci które odtwarzali; co więcej, bardziej krytyczna część widowni oczekiwała tego po nich.

Dzisiaj nie oczekujemy, by recenzent przed- stawiając nową aktorkę tłumaczył jej tytuł do sławy tym, że jest ona dr phil. i członkinią wielu towarzystw literackich, a właśnie to zrobił Nico- las Boindin witając w 1716 r. w Paryżu Elenę Balletti. „Oto jest — pisał — kobieta wielkiego rozumu i znakomita aktorka; jednym z dowodów

jej rozumu jest to, że uznano ją za godną wyboru do czterech akademii, w Rzymie, Ferrarze, Bolonii i Wenecji". Wysnuwa stąd wniosek, że biegłość jej improwizacji musi być nadzwyczajna.



Arlekin

Zainteresowanie komedią dell'arte, wykazane w ciągu obecnego stulecia, wyszło niemal całkowicie ze strony ludzi niezadowolonych z realistycznego, naturalistycznego, propagandowego

teatru, który jest potomkiem tych osiemnastowiecznych dramatów sentymentalnych, wykonywanych przez wiek rozumu. W latach od 1800 do 1900 teatr skłaniał się do tego, aby być bądź głupi, bądź poważny — głupi w swych melodramatach i farsach, poważny w swoich sztukach usiłujących odmalować rzeczywistość i uczynić dramatopisarzy filozofami z określonym posłannictwem. Coraz to więcej opanowały scenę albo trywialna rozrywka, albo ponura powaga. Przeciw temu buntowali się w pierwszych latach obecnego stulecia młodzi ludzie teatru i w swoim buncie znaleźli w komedii zręczności coś, co mogli podziwiać, a co niekiedy mogło im nawet dać natchnienie. Komedia dell'arte nigdy może nie zdoła powrócić w swoim pełnym kształcie, chociaż istnieją jeszcze aktorzy, którzy przy odpowiedniej okazji i zachęcie potrafiliby interpretować postaci komedii w starodawnym stylu, i chociaż nie wiemy, jakie osiągnięcia zapowiadają na przyszłość eksperymenty już dokonane. Na pewno jednak stanowi komedia dell'arte dla reżyserów, dramaturgów i krytyków jakiś ważny sprawdzian, pozwalający wypróbować i osądzić ich filozofię teatru.

„W świecie arlekina”

Warszawa 1967 r.

KOMEDIA DELL'ARTE

Sama nazwa *commedia dell'arte* jest stosunkowo niedawna. Przedtem mówiło się: *commedia all'improvviso*, *commedia a soggetto* albo *commedia di zanni*. We Francji mówiło się po prostu *comédie italienne*. Niekiedy nazywano ten teatr *commedia popolare* albo wreszcie *comédie de masques*. Rzeczywiście komedia dell'arte jest czymś bardzo skomplikowanym i trudno znaleźć nazwę, która by ją ściśle określała.

Charakterystyczną i trwałą cechą komedii włoskiej, jej znakiem szczególnym są jasno określone postacie sceniczne, prawie niezmiennie, prowadzące się do kilku ustalonych typów (*tipi fissi*.) Oto główne postacie komediantów włoskich: dwaj starcy (Pantalon i Doktor), Pierwszy i Drugi Zanni (komiczni pokojowcy, na przykład Brighella i Arlekin), Kapitan, Pierwszy i Drugi Amant (innamorato), Pierwsza i Druga Dama (Donna Innamorata) i Subretka (Fantesca).

Dwaj zanni to najpopularniejsze i najbardziej charakterystyczne postacie komedii dell'arte. Nawet drugi zanni, który odznaczał się szczególną głupkowatością, cieszył się pełną sympatią publiczności. W przeciwieństwie do Pantalona, Doktora i Kapitana zanni zawsze triumfuje na scenie i jeżeli nawet zdarzy mu się uwikłać w jakąś nieprzyjemną awanturę i zostaje nagle zdemaskowany, prawie zawsze jakoś wykręci się z powodzeniem.

Żaden teatr nie umiał tak zręcznie wykorzystać różnorodności stylu poszczególnych postaci i specjalnego kolorytu każdej z nich. Toteż ludowa komedia włoska, która narodziła się gdzieś w zajeździe, na jarmarku, w biedzie, prawie że na wielkich traktach, zdobyła Europę i czuła się równie dobrze na dworach królów i książąt, jak i na placu publicznym.

„Komedia dell'arte” Wrocław 1961 r.

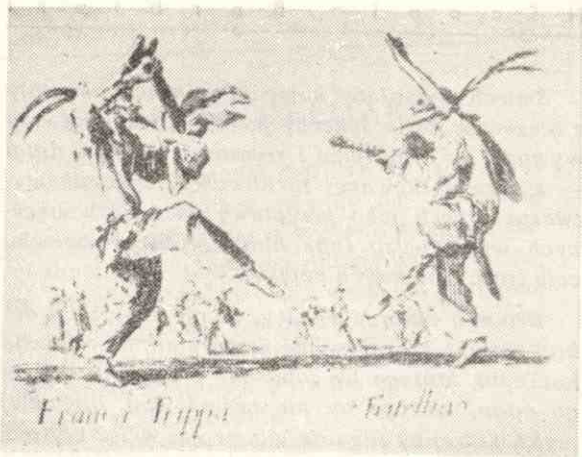
Śmiech wywołany komedią i śmiech powstały z błazeństw są to śmiechy podobne, lecz pierwszy wywodzi się z dowcipu i zręcznego dialogu, drugi — z nieumiarkowanej ruchliwości... Komik wytwarza śmiech jako przyprawę do swoich zręcznych wypowiedzi; tępy błazen robi ze śmiechu całą treść i cel swych popisów.

Dzisiejsi aktorzy są tacy, że nie znajdziesz dobrej książki, której by nie przeczytali, dowcipnego konceptu, którego by sobie nie przyswoili, ładnego opisu, którego by nie naśladowali, głębokiej myśli, której by nie uczynili swoją; wciąż czytają, wciąż zbierają piękno z książek.

„La supplica”
Wenecja 1634 r.



Scena z komedii dell'arte: „komiczny bój”



Maski komedii dell'arte

A. P e r u c c i

ZANNI

Obydwaj ci służący nazywają się pierwszy i drugi zanni. Pierwszy musi być przebiegły, żywy, zabawny i dowcipny; powinien umieć zaintrygować, wykpić ludzi, oszukać ich i wodzić za nos. Język musi być cięty, ale cum moderamine, ażeby dowcipy, które po łacinie nazywają się *diceria*, były zabawne, a nie płaskie. Drugi zanni musi być głupawy, o ciężały do tego stopnia, że nie potrafi odróżnić strony prawej od lewej. Rola pierwszego zanni polega na prowadzeniu intrygi, stwarzaniu zamętu. Sam temat sztuki musi znać jak swoje pięć palców, aby móc prowadzić niezawodnie intrygę, zmyślać bez zastanowienia, być bystrym i szybkim i na każde pytanie mieć gotową odpowiedź, nie odrywać się zbyt od tematu sztuki, żeby w każdej chwili go podjąć, od czasu do czasu strzelić jakimś dowcipem, ale nie mówić głupstw, nie wychodzić ze swej roli i nie konkurować z drugim zanni w komicznej głupocie.

Dell'arte rappresentativa,
premeditata ed all'improvviso, Neapol 1899

A. Zannoni — Brighella

Znany aktor komedii dell'arte w r. 1787 wydał zbiór około 750 powiedzonek, bons mots, satyr, kalamburów, które stosował w swej aktorskiej praktyce i które zaleca innym. Oto niektóre z nich.

O STAROŚCI

Prócz zwyczajnych pięciu zmysłów starcy mają jeszcze trzy: zmysł kaszlu, zmysł dyskusowania i zmysł zrządzenia.

NA PYTANIE O TWÓJ WIEK

Mam czterdzieści siedem lat, sześć miesięcy, dwa tygodnie, cztery dni, sześć godzin i dwadzieścia pięć minut.

ŻONATY Z MAŁĄ KOBIETĄ

Ona jest mała, ale przynajmniej dla innych nie nie zostanie.

GDY PYTAJĄ O TWÓJ ZAWÓD

Wykonywałem zawód mój tak rzetelnie, że ten, kogo obsłużyłem, nie mógł się na mnie skarżyć — Jakiż więc jest twój zawód — Do usług — robię trumny.

NIEŚLUBNE DZIECKO

Zakazana książka wydana bez upoważnienia cenzorów.

O TAKIM, CO UTRZYMUJE KOBIETĘ

Ma w swoim mieszkaniu grządkę z warzywami, aby nie chodzić na targ po salate.

KORZYSTNE JEST ŁAGODNE POSTĘPOWANIE

Więcej much złapie się na łyżkę miodu niż na beczkę kwasu.

MIŁOŚCI NIE MOŻNA ZATAIĆ

Nie można zataić miłości, podobna jest do dziury na czarnej pończosze.

TAKI CO SAM DO SIEBIE MÓWI

Podobny jest do moskita w butelce.

NIE TRZEBA BAĆ SIĘ ŚMIERCI

Najcudowniejszy kontrakt został zawarty między nami a śmiercią: kiedy tu jesteśmy, nie ma śmierci. Kiedy tu jest śmierć, to nas już nie ma. W ten sposób unika się nieprzyjemnych spotkań.

O TAKIM, CO SIĘ UBRAŁ NA CZARNO

Ten pan ubrał się na czarno, aby uzyskać pełną harmonię — ubrania z duszą.

NOC

A jednak świta. Ta noc jest długa, zimna i ponura jak utwór kiepskiego poety.

PRZY STOLE

Przy stole nie powinno być mniej osób niż jest Gracji, nie więcej niż jest Muz, bo jeśli jest mniej niż trzy, to jest samotność, jeżeli więcej jak dziewięć — jest tłok.

LEKARZE

Lekarze są szczęśliwsi od ludzi innych profesji, gdyż omyłki medycyny pokrywa ziemia.



Scena z komedii dell'arte: „komiczna serenada miłosna”

ROZMOWA z REŻYSEREM

Widzowie nasi oglądali parę przedstawień reżyserowanych przez dyr. Jana Bleszyńskiego. Jednak do tej pory tak się składało, że nie mieliśmy okazji zamieścić z nim rozmowy w naszych programach. Przy „Przedwiośniu” zamieściliśmy rozmowę z adaptatorem, przy „Trębaczach” — z autorem wyboru i układu tekstu, przy „Wilczych dołach” wreszcie — z autorem sztuki. Jest to więc pierwsza nasza rozmowa.

— Widzowie nasi z pewnością są ciekawi dlaczego akurat „Wartogłów”. Skąd wybór tej jednej z pierwszych komedii Moliera, granej w Polsce raz tylko i to przed wojną?

— Komedie ta — pierwszy duży utwór Moliera — ma moim zdaniem ogromne walory teatralne. Sam się dziwię, dlaczego nikt się dotąd nią nie zainteresował. Mimo pełnej, wykończonej formy literackiej i dramaturgicznej jest ona właściwie scenariuszem przedstawienia, w którym rola reżysera — inscenizatora i aktorów

jest prawie tak ważna jak autora. W „Wartogłowie” wpływ komedii dell’arte jest chyba najbardziej czytelny.

— Tych komedii Moliera, opartych na wzorach dell’arte jest znacznie więcej we wczesnym okresie twórczości. Wszystkie one: „Zazdrość koczmołucha”, „Miłość lekarzem”, „Miłość malarzem”, „Szelmowskie sztuczki Scapina” i wiele innych, to przecież literacko przetworzone scenariusze komedii dell’arte.

— Oczywiście. Ale w „Wartogłowie” wzory dell’arte są chyba najbardziej wyraźne. Prosta intryga — przygody amanta i jego służącego w zdobywaniu dziewczyny — służą jedynie jako pretekst do nabudowywania szeregu sytuacji komediowych. Sam tekst, choć bardzo zabawny, jest tylko kanwą, na której zbudować można dużą ilość zabawnych spięć, gagów, pomysłów.

— Pomaga w tym oczywiście nieprawdopodobieństwo intrygi, zwłaszcza jej rozwiązania.

— Moliere — jak w wielu zresztą swoich komediach i zgodnie z obowiązującymi wtedy kanonami — świadomie zastosował ten chwyt: zakończenie na zasadzie „deus ex machina”. Ale wróćmy jeszcze do dell’arte. A więc mamy tu klasyczne typy z tej komedii. Bohaterskiego amanta Leandra, śmiesznych starców, dwie amantki, a przede wszystkim — raz jeden tylko u Moliera — dwóch klasycznych, tradycyjnych, dell’artowskich zannich. Jeden sprytny, przebiegły, prowadzący intrygę — Maskaryl, najgenialniejszy służący molierowski; i drugi — głupi, nieporadny, fajtlapa Leliusz tym razem zanną w roli amanta. Wszystko to „ciągnie” wprost do podjęcia próby wyinscenizowania dziś, sprawdzenia dell’arte.

— Ale nie próba rekonstrukcji.

— Skądże. Rekonstrukcja jest praktycznie rzecz biorąc nierealna. Jeśli ktoś może się dziś zdobyć na taką próbę, to tylko Włosi, ale nie my. U nas nie ma przecież tradycji aktorstwa ko-

mediowego, opartego na całkowitej harmonii ruchów, gestu, mimiki, słowa. Uprawiamy komedię „intelektualną”, ale nie sytuacyjną. Musimy więc spojrzeć na dell’arte poprzez nasze, rodzime jej potomstwo.

— A gdzie dziś szukać dell’arte?

— Chyba w cyrku.

— W cyrku?

— Tak. Dwaj clowni cyrkowi, prawdziwi clowni — artyści, to przecież w prostej linii potomstwo zannich z komedii dell’arte. Komizm polega tu na robieniu sobie nawzajem na złość. Jest to więc zawsze zabawa kosztem bliźniego. Komizm cyrkowy jest w zasadzie absurdalny. Polega między innymi na wyolbrzymianiu wszelkich cech, na doprowadzaniu do absurdu sytuacji realistycznych, na ośmieszaniu wszystkiego i wszystkich podobnie, jak w komedii dell’arte.

— Wobec tego „Wartogłów”...

— „Współczesny cyrk molierowski” — tak nazwałbym przedstawienie. Tekst potraktowany jako scenariusz, na podstawie którego montuję szereg komediowych sytuacji, często absurdalnych.

— Ale powiązanych z tekstem.

— Niejednokrotnie są one „z zewnątrz”, ale jeśli nawet nie wypływają z tekstu, zawsze z nim korespondują.

— To wszystko? Jedynie założenie inscenizacji?

— Nie. Przy okazji zamierzamy pokpić sobie zdrowo z dziewiętnastowiecznego teatru mieszczańskiego, ze wszystkimi jego atrybutami: pudełkową sceną, naiwną iluzyjnością, prawdopodobieństwem czasu i obrazu scenicznego, z całej jego „teatralności”. Teatr ten — celowo używam tu sformułowania paradoksalnego — zgubił i zniszczył istotę teatru, powoli i konsekwentnie zabijał wyobraźnię widza, starając się możliwie wiernie udawać „prawdziwość” świata. A przecież prawdziwy nurt teatralności, niesiony od

tysięcy lat od obrzędów religijnych, przez greckie i rzymskie maski, dell'arte i późniejsze formy teatru plebejskiego, zawsze polegał i nadal polega na tworzeniu własnego, odrębnego świata teatralności, rządzącego się swoistymi prawami.

— To temat zbyt obszerny i skomplikowany jak na dość krótką wypowiedź w programie teatralnym.

— Tak, ale niesłychanie ważny, bo dotyczy istoty współczesnego widowiska teatralnego. Ale wracając do „Wartogłowa”. Postanowiliśmy także zastosować tu parodię innych rodzajów teatru — opery i baletu, również parodię pewnego określonego stylu aktorstwa. Reasumując: przy pomocy tekstu molierowskiego stwarzam zamknięty, odrębny świat fantastyki i absurdu komediowego, świat w którym wszystko jest możliwe i prawdopodobne, świat rządzący się jedynym, jedynym prawem — prawem komizmu.

— A cel?

— „Ponad wszystko ważniejszy jest śmiech”.

Rozmawiała B. W.



Typy komedii dell'arte

REPERTUAR TEATRU IM. J. OSTERWY

SEZON 1966/67

Antoni Cwojdzński: „HIPNOZA” występy gościnne
Teatru Współczesnego w Warszawie
reżyseria — Antoni Cwojdzński
scenografia — Agnieszka Kossakowska
premiera — 18. 09. 1966
przedstawień 12; widzów 4.940

Jean Paul Sartre: „LADACZNICA Z ZASADAMI”
reżyseria — Teresa Żukowska
scenografia — Michał Puklicz
premiera — 1. 10. 1966
przedstawień 20; widzów 4.581

Robert Thomas: „DRUGI STRZAŁ”
reżyseria — Teresa Żukowska
scenografia — Ryszard Kuzyszyn
premiera — 19. 10. 1966
przedstawień 42; widzów 15.946

Aleksander Fredro: „MAŻ I ŻONA”
reżyseria — Janusz Obidowicz
scenografia — Michał Puklicz
premiera — 3. 11. 1966
przedstawień 11; widzów 3.253

Gabriela Zapolska: „MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ”
reżyseria — Stefania Domańska
scenografia — Teresa Targońska
premiera — 3. 12. 1966
przedstawień 42; widzów 16.061

Jan Makarius: „TRZY BIAŁE STRZAŁY”
reżyseria — Ewa Kologórska
scenografia — Adam Krassowski
premiera — 2. 01. 1967
przedstawień 54; widzów 23.949

Sławomir Mrozek: „KAROL”, „STRIP TEASE”, „NA PEŁNYM MORZU”

reżyseria — Lech Emfazy Stefański
scenografia — Teresa Targońska
premiera — 4. 03. 1967
przedstawień 17; widzów 5.511

Moller: „SZKOŁA ZON”

reżyseria — Stefania Domańska
scenografia — Teresa Targońska
premiera — 1. 04. 1967
przedstawień 32; widzów 11.061

SEZON 1967/68

Stefan Żeromski: „PRZEDWIOSNIE”

adaptacja — Jerzy Adamski
reżyseria — Jan Bleszyński
scenografia — Michał Puklicz
muzyka — Augustyn Bloch
premiera 17. 09. 1967
przedstawień 32; widzów 14.400
w tym przedstawień w terenie 5; widzów 2.250

Włodzimierz Perzyński: „SZCZĘSCIE FRANIA”

reżyseria — Lucyna Tychowa
scenografia — Teresa Targońska
premiera — 30. 09. 1967
przedstawień 24; widzów 8.740
w tym przedstawień w terenie 18; widzów 6.552

„TRĘBACZE” — wybór i układ tekstów Wiktor Woroszyński

inscenizacja — Teresa Targońska i Jan Bleszyński
muzyka — Włodzimierz Kruszyński
układ ruchu — Krystyna Mazurówna
premiera — 4. 11. 1967
przedstawień 21; widzów 4.777
w tym przedstawień w terenie 4; widzów 1.500

Ludomir Legut — „KŁOPOTY ZBOJA MADEJA”

reżyseria — Jan Bleszyński
scenografia — Michał Puklicz
muzyka — Zygmunt Jankowski
choreografia — Krystyna Mazurówna
premiera 30. 12. 1967
przedstawień 65; widzów 27.457
w tym przedstawień w terenie 43; widzów 18.173

Michał Bałucki — „RADCY PANA RADCY”

reżyseria — Janusz Obidowicz
scenografia — Wojciech Zieleziński
teksty piosenek — Krystyna Wodnicka
muzyka — Filip Nowak
choreografia — Roman Matysiak
premiera — 14. 01. 1968
przedstawień 41; widzów 15.377
w tym przedstawień w terenie 18; widzów 6.750

Juliusz Słowacki: „ZAWISZA CZARNY”

reżyseria — Lech Emfazy Stefański
scenografia — Wojciech Zieleziński
muzyka — Stanisław Prószyński
premiera — 24. 02. 1968
przedstawień 19; widzów 7.733
w tym przedstawień w terenie 2; widzów 814

William Szekspir — „ROMEO I JULIA”

reżyseria — Lech Emfazy Stefański
scenografia — Teresa Targońska
muzyka — William Byrd
premiera — 6. 04. 1968
przedstawień 15; widzów 5.544

Zdzisław Morawski: „WICZE DOLY”

reżyseria — Jan Bleszyński
scenografia — Michał Puklicz
premiera — 18. 05. 1968
przedstawień 5; widzów 1.813

Franciszek Zabłocki: „FIRCYK W ZALOTACH”

reżyseria — Maria Wiercińska
scenografia — Teresa Targońska
muzyka — Ryszard Gardo
premiera — 30. 06. 1968

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY
TEATRU IM. JULIUSZA OSTERWY
W GORZOWIE WLKP.
W SEZONIE 1968/69

JAN BŁESZYŃSKI — dyrektor teatru
BOŻENA WINNICKA — kierownik literacki
TERESA TARGOŃSKA — scenograf

Danuta Borowska, Elżbieta Borkowska-Lorenc,
Barbara Dobrowolska, Irena Koman, Monika
Lipowska, Ewa Lichodziejewska, Teresa Kamiń-
ska-Nowakowska, Jerzy Braszka, Konrad Fulde,
Kazimierz Gawęda, Marek Kępiński, Ryszard
Kłakowicz, Ryszard Kolaszyński, Krzysztof Kur-
sa, Roman Michalski, Włodzimierz Mikłasiński,
Marek Nowakowski, Janusz Obidowicz, Mirosław
Smolarek, Jan Szulc, Piotr Wyszomirski.

KUPON KONKURSOWY

Wierząc w dobry gust i wyrobiony smak artystyczny widza naszego miasta i powiatu licząc na jego życzliwy i serdeczny stosunek do teatru gorzowskiego otworzyliśmy nowy sezon z pełną wiarą w stale zacieśniającą się więź i współpracę teatru ze społeczeństwem miasta i powiatu gorzowskiego.

Pragnąc jak najdokładniej poznać kierunek zainteresowań teatralnych naszej publiczności rozpisujemy — podobnie jak w ubiegłym roku — konkurs-ankietę. Ankieta nasza okazała się bardzo cennym miernikiem opinii i gustów gorzowskiej publiczności. Pozwoliła na „odkrycie” ulubionych dramaturgów i sztuk teatralnych, a nawet przyczyniła się do zmiany repertuaru w ubiegłym sezonie i dostosowania go do propozycji widzów.

Teraz również liczymy na szczere, analityczne wypowiedzi na temat dotychczasowej działalności teatru oraz na postulaty związane z dalszą działalnością (repertuar, ocena poszczególnych przedstawień, aktorów itp.).

Najciekawsze wypowiedzi zostaną nagrodzone oraz opublikowane w programach naszego teatru.

Przewidujemy w konkursie naszym:

I nagrodę — zł 1.500,—

II nagrodę — zł 750,—

oraz kilka nagród książkowych.

Wypowiedzi prosimy wrzucać do skrzynki na foyer teatru, lub przysyłać na adres:

Państwowy Teatr im. J. Osterwy
w Gorzowie Wlkp.
ul Teatralna 9

z dopiskiem na kopercie „konkurs”.
Dziękujemy za szeroki udział w ankiecie.

ANKIETA

Wiek

Płeć

Zawód

1. Czy podobało ci się dzisiejsze przedstawienie?*)

a) Bardzo

b) Średnio

c) Nie podobało się

2. Czy podobały ci się dekoracje i kostiumy?*)

a) Bardzo

b) Średnio

c) Nie podobały się

3. Którzy aktorzy podobali ci się najbardziej?

.....

.....

4. Jakich autorów sztuki pragnąłbyś oglądać na naszej scenie?

.....

.....

5. Wymień kilka sztuk, jakie chciałbyś oglądać w naszym teatrze

.....

.....

*) Niepotrzebne skreślić

Przygotowanie muz.

Obsługa

Przedstawienie pro

Kontrola tekstu

Kierownik technicz

Główny elektryk

Brygadier sceny

MIE

Rekwizytor

Prace fryzjerskie

Prace ślusarskie

Garderobiana

Kierow

malarskiej

stolarskiej

krawieckiej damski

krawieckiej męskie

S

Składał:

Lechosław Mazurkiewicz
Józef Pauliński

Łamał:

Franciszek Warchlewski

Drukował:

Stanisław Gomulak

*Porucznik wojskowy, ale
zyskał mi*

Opracowanie i redakcja
programu:

BOŻENA WINNICKA

Zdjęcia do programu
wykonał:

ZBIGNIEW ŁĄCKI

ANKIETA

Wiek

Płeć

Zawód

1. Czy podobało ci się dzisiejsze przedstawienie?*)

a) Bardzo

b) Średnio

c) Nie podobało się

2. Czy podobały ci się dekoracje i kostiumy?*)

a) Bardzo

b) Średnio

c) Nie podobały się

3. Którzy aktorzy podobali ci się najbardziej?

.....

.....

4. Jakich autorów sztuki pragnąłbyś oglądać na naszej scenie?

.....

.....

5. Wymień kilka sztuk, jakie chciałbyś oglądać w naszym teatrze

.....

.....

*) Niepotrzebne skreślić

Przygotowanie muzyczne zespołu
ZANETA KALICIECKA

Obsługa przedstawienia:

Przedstawienie prowadzi
IRENA KOMAN

Kontrola tekstu
BARBARA DOBROWOLSKA
RYSZARD KŁAKOWICZ

Kierownik techniczny
ZDZISŁAW WALOSZEK

Główny elektryk
ZDZISŁAW WITKOWSKI

Brygadier sceny
MIECZYSLAW ADAMKIEWICZ

Rekwizytor
ADAM ASANOWICZ

Prace fryzjerskie
HELENA JANICKA

Prace ślusarskie
JAN KALWASIŃSKI

Garderobiana
EUGENIA ADAMKIEWICZ

Kierownicy pracowni:

malarskiej
MICHAŁ PUKLICZ

stolarskiej
BERNARD KOKTYSZ

krawieckiej damskiej
MARIA LASECKA

krawieckiej męskiej
STANISŁAW NASZCZYNIC

Cena 3,— zł

W repertuarze:

Franciszek Zablocki
FIRCYK W ZALOTACH

W przygotowaniu:

PROCES
(SPRAWA ŚWIĘTOJURSKA)
Scenariusz i opracowanie dramaturgiczne:
BOŻENA WINNICKA