





TEATR im. CYPRIANA NORWIDA
w Jeleniej Górze

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Grzegorz Mrówczyński

Zastępca Dyrektora
Marcin Podworski

Kierownik Literacki
Urszula Likszet

Sponsorzy :



Elektrownia Turów

Patronat radiowy



Jan Andrzej Morsztyn
KOMEDIA PASTERSKA

Musical barokowy
według AMINTAS Torquato Tasso

Autor spektaklu
ADAM HANUSZKIEWICZ

Muzyka
Andrzej Żylis

Kostiumy i dekoracje
Xymena Zaniewska i Mariusz Chwedczuk

Chóry przygotował
Bogdan Dominik
Choreografia
Leszek Czarnota

500 premiera Teatru im. Cypriana Norwida!

Premiera na Dużej Scenie 27 września 1997 r.
L III sezon. Pierwsza premiera sezonu 1997/98.

Obsada:

Kupid o	–	Grzegorz Cinkowski
Sylwia	–	Agnieszka Sosówna
Amintas	–	Andrzej Kępiński
Dafnida	–	Krystyna Dmochowska
Nerina	–	Magdalena Kuźniewska
Tyrsis	–	Jacek Grondowy
Ergast	–	Jacek Paruszyński
Elpin	–	Piotr Przeniosło
Satyr	–	Bogusław Siwko
Chór	–	Zbigniew Górski
Pasterz	–	Tadeusz Wnuk

Pasterki:

Irmina Babińska, Olga Barbara Długońska, Henryka Dygdałowicz,
Lidia Filipek-Czarny, Elżbieta Kosecka, Iwona Lach,
Marta Łacka, Małgorzata Osiej

Pasterze:

Robert Dudzik, Tadeusz Dylawerski, Piotr Koniecznyński,
Kazimierz Krzaczkowski

Spektakl z przerwą

Asystenci reżysera

Marta Łacka i Tadeusz Wnuk

*W spektaklu wykorzystano piosenki z repertuaru Budki Suflera
pt. TAKIE TANGO z płyty NIC NIE BOLI TAK JAK ŻYCIE
muzyka – R. Lipko, słowa – A. Mogielnicki
produkcja P. Skura i R. Lipko
New Abra, 1997*

HANUSZKIEWICZ: ROZMOWY W PRZERWIE ...

W swojej pracy w teatrze zajmowałem się romantykami – to było moje główne zainteresowanie.

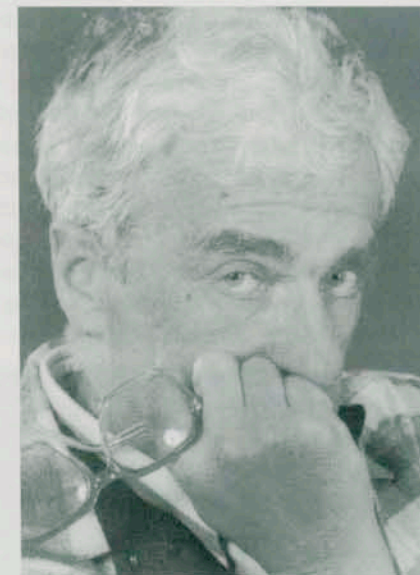
W ciągu całej swojej twórczości, całej roboty scenicznej, reżyserskiej, zrealizowałem właściwie cały kanon polskiej klasyki romantycznej: robiłem i *Mickiewicza* (młodość i historię filomatów), i *Pana Tadeusza*, i *Dziady*, i Słowackiego prawie całego, Kochanowskiego *Treny*, Garczyńskiego, Apolla Korzeniowskiego. Robiłem pozytywistów, przede wszystkim pierwszego pozytywistę – Norwida, bo to przecież nie jest późny Romantyk. Robiłem Prusa (*Lalkę* dwa razy i *Emancypantki*), robiłem Żeromskiego *Przedwiośnie* i *Leśmiana*. I chcę rozszerzać tę paletę, bo przecież my nie mamy tyle arcydzieł co Niemcy, Anglicy, Hiszpanie czy Włosi. Tym bardziej więc godne jest pracy, godne jest zająć się arcydziełami nieznanymi – polskimi. A są takie. Kto to powiedział, chyba Krasicki: *Cudze rzeczy wiedzieć dobrze jest, swoje – obowiązek*. Mógłbym to wypisać jako motto całej tej roboty na scenie.

I tak trafiłem na Morsztyna. Na obu Morsztynów. Piotra też. Zachwyciłem się ich językiem: *Elegiami* Piotra, a przede wszystkim zachwyciłem się *Cydem*, którego właściwie nie znałem, tak samo jak teatru polskiego. Robią tego Wyspiańskiego, który wielkim dramaturgiem jest, ale, niestety, nie w *Cydzie*. *Cyd* jest bardzo niedobrą, bardzo niedobrą parafrazą Wyspiańskiego. Wielbię *Wesele*, ale ten jego *Cyd* jest okropny.

Przeczytałem tego Andrzeja Morsztyna i zaniemówiłem z zachwytem.

W polonistyce to zawsze uchodziło za arcydzieło, natomiast w teatrze za sztukę, której wyartykułować na scenie w sposób zrozumiały się nie da.

Żeby tego *Cyda* zrealizować, postanowiłem najpierw zrobić sobie wprawki na *Amintasię* Torquato Tasso (nazwałem to *Komedią pasterską*). Pomyślałem sobie: to nie jest znany utwór, jak się to wysypie, nie będzie katastrofy. Efekt był taki, że w ciągu dwóch tygodni debiutujący Janek Frycz (może największy młody talent, z jakim się zetknąłem wśród mężczyzn) i w bardzo dobrej formie wtedy – Kamiński, codziennie oddawali mi rolę, mówiąc: „Szeffie, ja tego w ogóle nie rozumiem, tego się nie da wyartykułować. Przecież ja Kucówny nie rozumiem, a pan chce, żebym ja to mówił zrozumiale”. I tak było przez dwa tygodnie. Po dwóch tygodniach mówią: „Szeffie (i tu „k” powiedzieli), to zaczyna być zrozumiałe”. A potem powiedzieli: „Szeffie, to się wspaniale mówi.” A skończyło się: „Szeffie, to jest cudowne!” I tak zrobiłem tę *Komedię pasterską*. Piosenki do niej napisał Żylis, potem zrobiłem ją drugi raz, i teraz trzeci raz. Chciałbym od razu zaznaczyć: to przedstawienie różni się zasadniczo od tamtych. Jest czym innym, bo w innym czasie zrealizowane. Tak jak moja *Balladyna* zrobiona dzisiaj i ta sprzed 20-tu lat. To są dwie różne *Balladyny*. Myślę, że obie są wpisane w swój czas – druga tak samo jak pierwsza. A mam na to dowody, bo tak jak mi pierwszą opluto, tak mi opluwają drugą. A jak mi opluwają drugą, to piszą, że pierwsza była genialna (ci sami, co opluwali pierwszą). I potem zrobiłem *Cyda*. I jak go zacząłem robić, to go robię w kółko. Zrobiłem go w Ateneum po tym jak mnie wywalili z Narodowego (a miałem to robić w Narodowym z Olbrychskim i z Olbrychskim zrobiłem). Potem w



Teatrze Powszechnym w Łodzi, a potem zrobiłem to jeszcze w teatrze moim – Nowym, w cudownym entourage'u, bo robiłem premierę w Łazienkach w Teatrze na Wodzie. To było cudowne: grało się tę komedię miłosną – noc, księżyc wylał z chmur, pawie krzyczały, a oni w tych cudownych barokowych kostiumach łazili po tych barokowych ruinach naszego nieszczęśliwego króla Stasia, który pierwsze spektakle baletowe sam reżyserował w tym teatrze. Miało to niepowtarzalną aurę.

Komedia pasterska jest utworem przepięknym. Tasso jest wspaniały, ale Morsztyn jest równie wspaniały. Morsztyn właściwie napisał według Tassa polską sztukę. Poszedł bardzo daleko i napisał ją genialnie. Język Morsztyna, ten język baroku jest dla mnie najpiękniejszym językiem polskim – najbardziej zmysłowym z wszystkich języków mojego kraju, które dzięki tym poetom poznałem. Tak jak Kochanowski wymyślił nasz język na 400 lat naprzód (dzisiaj fragmenty *Trenów* brzmią jak Skamandryci), tak Słowacki w *Beniowskim* zaczął ten język nasz używać jak szpadę, jak szablę z damasceńskiej stali. To jest taki wirtu-

oz języka, że nikt go nie przeskoczy. A potem poszedł w metafizykę i znowu ten język wybudował tak muzycznie, że można obłędu dostać, jak się słucha tych jego tyrad z *Księdza Marka*, *Lamentu Judyty*, *Samuela Zborowskiego* czy *Snu srebrnego Salomei*. To są szczyty polskiej dramaturgii metafizycznej i myślę, że gdyby one były napisane, wpisane w literaturę angielską, hiszpańską, francuską, byłyby arcydziełami baroku światowego i kanonem światowego teatru. Niestety, nasz język hermetyczny jest, a przetłumaczyć baroku na inny barok się nie da, tak jak naprawdę nie można przetłumaczyć Szekspira na polski. To się nie da. To się naprawdę nie da, mimo usilnych starań. Oczywiście, że mamy też polskiego Szekspira, którym dla mnie osobiście jest Paszkowski, ale różnica między Paszkowskim a Szekspirem jest dosyć poważna.

Co to jest ta *Komedia pasterska*? To jest bajka o miłości. To jest bajka o dziewczynie, która jest sługą Diany i uważa polowanie za najbardziej zmysłowe przeżycie kobiety, i pędzi mężczyzn. Pędzi tego



A. Hamuszkiewicz w "Sulkowskim"
Jelenia Góra, 1946

kochanka, który świata poza nią nie widzi, kpi z niego, podporządkowując sobie. I pod wpływem nieszczęścia ulega mu. Ulega miłości. Całość kończy się apoteozą miłości. Pięknie jest to napisane, pięknym językiem. Myślę, że piękną muzykę napisał do tego Żyliš. I co mogę powiedzieć jeszcze? Jak w telewizji: "Życzę przyjemnego odbioru".

Jestem przekonany, że sens tego języka, uroda tego języka i jego czytelność dotrze do widza, bo tak mówili nasi pra-pradziadowie i gdyby taki pra-pradziad tym językiem mówiący przyszedł dzisiaj do nas, wszyscy byśmy go przecież zrozumieli. To jest nasza wielka "muzyka barokowa", to są nasze Mozarty, to są nasze Beethoveny, to są nasze Bachy. Tylko trzeba mieć słuch. A słuch to jest to, co się ma od Boga. Nie jest niczyją zasługą, że ktoś ma, ani winą, że ktoś go nie ma. Dlatego obowiązkiem jest przekazać muzykę tego baroku młodym i młodych nauczyć wyartykułowania urody tego języka. I myślę, że zespół, z którym

miałem szczęście tutaj pracować, w pełni wydobyl wdzięki tego tekstu, za co mu składam przy okazji bardzo serdeczne podziękowania ...

Koń jaki jest, każdy widzi. Teatr, jaki dzisiaj jest – też każdy widzi. Myślę, że powodów jest kilka. I wszystkie są ważne.

Strona artystyczna, to znaczy po prostu teatr jako gatunek sztuki, bo przede wszystkim o tym warto mówić. W każdym razie teraz, kiedy publicystyka jest, powiedziałbym, aż za nadto wolna. To właściwie jest anarchia, a nie wolność. Dzisiaj nie ma już powodu robić teatru, który coś tam aluzyjnie mówi, że należałoby tak albo inaczej, albo, że "władza jest taka czy taka". Jaka była ta władza w PRL-u – nikt nie miał przecież wątpliwości. Starałem się natomiast w owym czasie poszerzać granice tej wolności na tyle, na ile się dało. Ale dziś jest taka sytuacja dla niektórych z nas, którzy porobili kariery właśnie na teatrze politycznym: teatr polityczny się skończył. Koń się skończył. Oni mi trochę przypominają takiego lekarza dyżurnego z Teatru Wielkiego we Lwowie, który codziennie na przedstawieniu siedział w łożu proscenium. Miał proszki uspokajające, waleriane, jodynę, aspirynę, jakiś bandaż, i tak funkcjonował chyba 20 lat. Pewnego dnia zasłabła aktorka; wezwali go, jak zawsze, za kulisy, on ją wziął za puls i powiedziało mu się: "Oj, tu trzeba doktora." Wydaje mi się, że część teatrów tak właśnie funkcjonuje: robi te swoje przedstawienia, przypominając mi tego doktora (milego, zresztą, człowieka), albo kolejarza, który podczas postoju pociągu chodzi z młotkiem na długim trzonku i opukuje osie. Kiedyś ktoś go zapytał:

- Co pan robi?

- Osie opukuję.

- Po co?

- Wie pan, kiedyś wiedziałem, ale zapomniałem.

I rzeczywiście, ten rodzaj pasywności jest katastrofą i za to odpowiedzialni są ludzie, którzy to robią. Ci, którzy uważają, że jest jeden, jedyny doskonały model każdego przedstawienia Fredry i trzeba tylko ten model odtworzyć i potem robić go w kółko, bo "tak chciał autor". To jest wszystko nieprawda! Autor napisał sztukę. Potem przychodzą ludzie z teatru, którzy muszą to przenieść na scenę. A to nigdy nie jest przeniesienie automatyczne, jak się niektórym kolegom piszącym wydaje. Wszystko jest napisane, tylko zrobić!? To nie jest przepis na rybę po żydowsku czy babkę wielkanocną! A i te się czasem nie udają, mimo że według przepisu robione.

Teatr jest gatunkiem (Będę mówił prawdy banalne, ale jest czas, że trzeba zacząć od prawd banalnych. Zresztą, co to jest banal? Banal to jest prawda często powtarzana.), otóż teatr jest gatunkiem, którego podstawowym instrumentem - niezbywalnym - jest człowiek. I scena. I drugi człowiek siedzący i patrzący na niego. Bez tego nie ma teatru: jeden aktor przynajmniej i jeden widz przynajmniej. Proszę zwrócić uwagę, że może nie być tekstu (pantomima), może nie być muzyki, może nie być dekoracji, kostiumów, światła elektrycznego. Musi być tylko widno, ale nawet w ciemności można grać (*Czarną komedię* gra się w ciemności). Natomiast musi być aktor i musi być widz. A jeżeli tak, to znaczy, że oni są najważniejsi, od nich są zależne losy teatru. A jeśli tak, to trzeba im wszystko oddać, żeby używali tego – pod kontrolą, rozsądnie, żeby rozczapierzyć, rozszerzyć, wydobyć z siebie wszystko to, co jest w człowieku nadbudową, nadzwierzęcością, (aczkolwiek wierzę, że zwierzęta też mają duszę, i nie jest już tak, jak się kiedyś myślało, że nie). Żeby wydobyć z nich to, co w każdym człowieku siedzi: boskość tego stworzenia. Wydobyć z nich pochwałę świata i radość istnienia, bo, obok tych wszystkich mordów, wszystkich tych okropnych rzeczy, dzieją się też rzeczy wspaniałe, o których (utożsamiając świat z *Wiadomościami* wieczornymi), zapomnieliśmy. Przecież są wielkie miłości, ludzie się kochają, dzieci się rodzą. Ludzie przecież i dziś zabijają się z powodu zawiedzionej miłości. Przeczytałem w gazecie: dwoje młodych zrozpaczonych ludzi, którym rodzice zabronili się pobrać, złapało

się za ręce, siadło na szosie i w ostatniej chwili wskoczyło pod samochód i auto ich zabiło. Co to znaczy? To znaczy, że to jest uczucie. Miłość, na przykład. Oczywiście, że to jest związane z erotyką, to jest jeden z elementów – silnych – żywotności teatru. U nas to się mówi pod parafią, że to wstyd, że to grzech, że to brud. I nie jest przypadkiem, że ktoś mnie zapytał:

– "Robiłeś *Kordiana*? – robiłeś, a teraz robisz o erotyce i seksie". Ja odpowiedziałem: No tak, bo *Kordiana* w tamtym ustroju były zabronione, a teraz jest zabroniona obyczajowość, nawet mówienie o tym. No to robię to, co jest zabronione, bo od tego jest teatr, żeby poszerzał granice rzeczy niedozwolonych".

Postęp w sztuce – każdej gałęzi sztuki – polega na przewyżnianiu zastanej estetyki, czyli tego, co się w książkach nazywa "literaturą". Jest to zawsze trochę skostniała już forma i dobry pisarz przełamuje tę "literackość", tworząc nową. W tych strukturach wszystko już zostało napisane, nic tu się nie da zmienić, można już tylko robić kopie. Oczywiście, jak mawia pewien reżyser: "Ja jestem nowoczesny, bo mam metodę, a mianowicie robię odwrotnie niż należy." Mój przyjaciel Janek K. powiedział, że on jest podwójnie szczęśliwy, bo, po pierwsze – ma metodę, a po drugie wie, "jak należy".

Otóż, dla mnie "żywe" przedstawienie (nie wiem, czy dobre, ale żywe, chociaż myślę, że żywe jest w jakimś sensie dobre), to jest takie przedstawienie, które trzyma w napięciu uwagę widzów przez dwie – trzy godziny. To jest bardzo trudne dzisiaj. Bardzo. Epoka słuchania pięknego słowa skończyła się. Teraz trzeba pokazać – oczy wyszły na pierwszy plan. Zmieniło się: inaczej patrzymy, inaczej słyszymy, inaczej dotykamy, inaczej smakujemy. Epoka się zmieniła. *Wąchać czas musi artysta* – mówił Duniowski (niektórzy rozumieją to jako wąchanie koniunktury).

Otóż, najkrócej mówiąc, minęła epoka Fogga, pieśniarza, i zaczęła się epoka Jacksona. I cóż z tego, że Fogg mówił, że jak światło elektryczne wysiada, to on śpiewa, a ich nie słychać? No i cóż z tego? Na ogół nie wysiada. I to śpiewanie dzisiaj jest związane z mikrofonem. W związku z tym, jak już powiedziałem, teatr żywy dzisiaj, to jest takie przedstawienie, które wciąga i które nie mogło powstać 20 lat temu. Nie mogło. To jest znak czasu. W dodatku kłopot żywego reżysera ("żywego") to nie znaczy, że chodzi na nogach, tylko, że mu się tam roją jakieś obrazy w głowie) polega na tym, że w sztuce nie można siebie kopiować. Jeżeli młody reżyser zrobi dobre przedstawienie i powtarza je potem po raz drugi i trzeci, to się kończy, ponieważ kopia siebie samego (jak każda kopia) jest martwa. Każde przedstawienie musi zawierać elementy nowości – tego reżysera i tych aktorów, którzy w tym grają. Nie – nowości w ogóle. Mój wspaniały profesor mawiał: "Trzeba się starać być lepszym nie od kolegi, tylko



A. Hanuszkiewicz w "Sulkowskim"
Jelenia Góra, 1946

rać elementy nowości – tego reżysera i tych aktorów, którzy w tym grają. Nie – nowości w ogóle. Mój wspaniały profesor mawiał: "Trzeba się starać być lepszym nie od kolegi, tylko

od siebie. To ewentualnie można, bo od kolegi lepszy nie będziesz, szczególnie – od świetnego kolegi." Naprawdę wystarczy być lepszym od siebie – w poprzednich przedstawieniach.

Kiedyś mnie zapytano, kiedy przestanę reżyserować. To dosyć trudne pytanie. Wystarczy przypomnieć sobie Przyborę i Wasowskiego, którzy w jednym ze swoich kabaretów sprzedawali ciężarówkę. Sprzedają tę ciężarówkę, a nabywca mówi:

- Ale tu siedzi jakiś starszy pan obok kierownicy.
- To jest nasz dziadek.
- No to powinien wysiąść.
- Nie, on nie wysiądzie.
- A dlaczego?
- Bo się przyzwyczail.

Czasem może być trudno, kiedy się człowiek przyzwyczai. Pamiętam, a dzisiaj chcę to powtórzyć, że wtedy odpowiedziałem dokładnie tak: "Odejdę wtedy, kiedy pani będzie mogła (znając tytuł sztuki, którą biorę na warsztat) przewidzieć moje przedstawienie. Jeżeli będzie takie, jak pani sobie wyobraziła, będzie to znaczyło, że przestałem być twórczy i już kopiuję siebie." A ciagle piszą (a ja mam już 73 lata), że Hanuszkiewicz jest kontrowersyjny, drudzy krzyczą na mnie, że to, co robię jest koszarne, a entuzjaści robią mi owacje na stojąco. To znaczy, że jestem żywy. Nie to, że jestem dobry – że żywy. A to jest warunek. "Ja bardzo lubię sławę popularną, lękam się tylko wymuszkanej sławy" – mówię to często na spotkaniach. Złośliwi mówią wtedy, że Hanuszkiewicz lata za popularnością, a ja odpowiadam: "Przepraszam, to Słowacki. – Nie! – Tak!" To powiedział Juliusz Słowacki.

Każdy wielki pisarz marzy o tym, aby dotrzeć do wielkiej ilości odbiorców, a ci co mają w tyłku widzów – mają pustki na widowni. To się nazywa *malum necessarium* – zło konieczne. I ci są elitarni – w swojej własnej świadomości. Być elitarnym artystą we własnej świadomości, to trzeba być przede wszystkim głupcem.

Ciągle się chwale, mówiąc o sobie, ale to Gombrowicz mówił, że "najskromniej jest mówić o sobie, bezczelnością jest mówić o Norwidzie" – i to też jest prawda. Nasz zawód jest troszeczkę narcyzowaty i, żeby to nie było takim nudnym wykładem na temat, co wiem, a czego nie wiem (a ciągle więcej nie wiem, niż wiem), przypomnę taką anegdotkę: Był kiedyś świetny aktor w Teatrze Polskim, (...), i on zwykł był mawiać "Strasznie państwa przepraszam, ja od godziny mówię o sobie, pomówmy teraz o was. Byliście na moim przedstawieniu? Jak wam się podobałem?"

Młodzież w teatrze. Tak zwani "gówniarze". Mnie moja generacja i krytycy (najzabawniejsze, że właściwie też "gówniarze") zarzucają, że ja się ich generacji podobam. Ja rozumiem, że "starczy" mi to zarzucają, ale...?! A ja tych "gówniarzy" bardzo cenię, dlatego, że to jest najlepsza młodzież – ta, która przychodzi do teatru. Ich już dzisiaj nie można zgonić na widownię. To się skończyło. Dzisiaj młodzież jak nie chce, to nie przyjdzie. A do mnie ciągle łążą. I nie autobusami, nie. Ja nawet w Narodowym nie miałem organizacji widowni. Miałem zorganizowaną sprzedaż biletów, a to jest różnica.

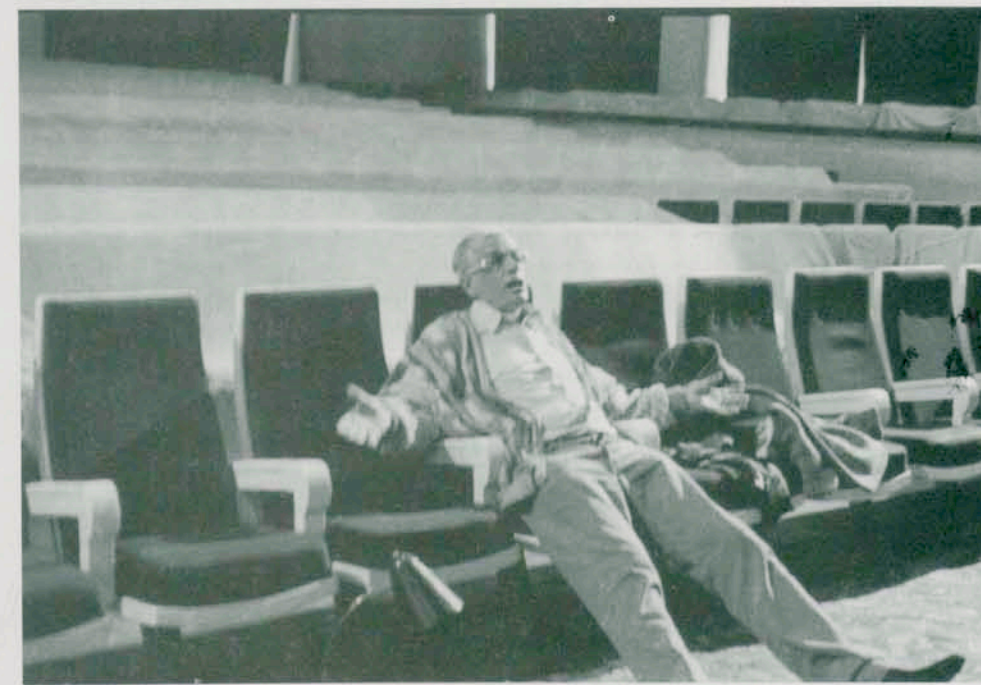
Dlaczego oni są ważni? Dlatego, że oni urodzili się w tej epoce i nawiązanie kontaktu z nimi w teatrze jest nawiązaniem kontaktu z tą epoką (jakakolwiek ona jest). A wiadomo przecież, że dla starych każda następna epoka jest do kitu: jest głupia, wulgarna. I tak jest od Greków. A ja uważam, że cała narastająca brutalność tej młodzieży, nie jest jej winą – przecież taki świat jej stworzyliśmy. Kto pcha piłkę nożną w brutalność, kto pcha tenis w atomowe serwy, które wylamują ręce, kto? Młodzież?! Tak przecież igrzyska wyglądają: pobić, zabić! I później dziwimy się, że w trakcie meczu jeden facet odgryza drugiemu ucho! Należy się raczej dziwić, że głowy mu nie odgryzł! Gdzie ten boks Drogosza, czasy Pelego, gdzie czasy tenisistów: Tłoczyńskiego, Borotry. To eleganccy panowie, pięknie grający. A tu nie: zabić, przybić, przebić, trupem zrobić – to jest zwycięstwo!



Adam Hanuszkiewicz podczas prób *Komedii Pasterskiej*
w Teatrze im. C. Norwida.



Adam Hanuszkiewicz podczas prób *Komedii Pasterskiej*
w Teatrze im. C. Norwida.



I jest jeszcze coś takiego: znudactwo. Ponieważ przyjmujemy taką masę informacji, tylko ta pierwsza (i to rozpaczliwa, tragiczna) do nas dociera, a drugi raz powtórzone to samo, już nas nie obchodzi. Trzeci raz ziewamy. Kiedy się dowiadujemy, że kilkanaście osób zginęło w wypadku, mówimy "wiemy, znamy". Jest zabawną rzeczą, ale kiedy pytam (a spróbujcie Państwo zrobić to samo wśród swoich znajomych), ile razy Amerykanie lądowali na Księżycu, to mi odpowiadają, że chyba dwa razy. Siedem razy byli – nikt nie zauważył! Tylko pierwszy raz. A kiedy lecieli po raz drugi i telewizja amerykańska to transmitowała, widzowie woleli mecz koszykówki. I dopiero, kiedy podczas któregoś lotu kosmonautom groziła katastrofa, zażądano transmisji. To jest nasz świat, a nie naszej młodości. To myśli stworzyli, moje pokolenie: wojny, obozy, przewroty, głód. No i są jeszcze katastrofy – trzęsienia ziemi, powodzie. I bardziej prozaiczne: brak perspektyw, brak mieszkań. Co ta młodzież ma robić. Może najpierw zajmijmy się ich losem – jak oni żyją, co oni jedzą, jakie mają szanse? O wiele łatwiej zaczynać od pretensji.

Ci młodzi są ważni. Ja się w nich przeglądam jak w lustrze życia, jak w lustrze czasu. Czy jeszcze jestem w tym czasie, jeżeli idę na *Pulp Fiction* i słyszę od reprezentantów mojego pokolenia: "koszmarny film, wyszedłem po półgodzinie", a ja jestem zachwycony tym filmem? Widzę, że to jest kino ewangeliczne o rodzeniu się dobra na najniższym poziomie myślowym. O tych, którzy, zabijając na początku, dochodzą do tego, że nie można zabijać, nie wolno kraść. I potem się okazuje nagle, że to jest idol młodzieży. Kiedy powiedziałem w teatrze, że *Pulp Fiction* jest arcydziełem, które zestawiam z arcydziełami (w swoim czasie) Felliniego, Tarkowskiego czy Kurosawy (Bergmana specjalnie nie kocham), i kiedy zapytałem mojego technika, czy widział ten film, a on mi odpowiada, że 7 razy, to wiem, że jestem z nim. Takim *Pulp Fiction* z czasów mojej młodości, był *Ohywatel Kane* Orsona Wellesa, który oglądałem 10 razy i za każdym razem był lepszy. *Pulp Fiction* widziałem 3 razy i też za każdym razem był lepszy. *Romeo i Julia* – fenomenalne kino, nie wiadomo, czy lepsze jeszcze zobaczę.

Dlaczego o tym mówię? Ponieważ trzeba mieć świadomość, że na widowni naszych teatrów siedzą ludzie, którzy oglądają te filmy. I słusznie. Ci, którym to się nie podoba, nie interesują mnie, bo są z innej epoki. Kiedyś Kucówna powiedziała o nich: "Urodzili się przed wojną i umrą przed wojną." To są ci "martwi dojrzały", o których pisał Gombrowicz. Taki widz mnie nie interesuje na widowni mojego teatru.

Dziecko: zdolność zdziwienia, zachwycenia, zdolność do płaczu, zdolność do oburzenia. Picasso powiedział w ostatnim swoim wywiadzie:

– Teraz dopiero jestem dzieckiem. – Mistrzu, po osiemdziesiątce!?

Chodzi o to, żeby zebrać wszystkie doświadczenia z własnego życia, ale zachować szeroko rozwarte oczy dziecka. Proszę się przypatrzeć dzieciom – najdrobniejszym – 3, 4-letnim. Przyjrzyjcie się, jakimi oczami one patrzą na świat, jak wrywają te obrazy i wchłaniają je – jak agenci FBI. Wszystko widzą. Jakie mądre są. Potem głupieją, kiedy im szkoła mówi, co jest dobre, a co jest złe.

Gombrowicz mówił, że nauka od sztuki tym się różni, że nauka buduje model świni – gromadzi wszystkie cechy świni w jedną. Takiej świni nie ma, to jest synteza świni. *A sztuka* – pisze Gombrowicz – *to jest umiejętność odróżniania jednej świni od drugiej, pokazywanie, jak głęboko jedna świnią od drugiej się różni. Jak nie przymierzając – człowiek od człowieka.*

Nie dać się znieczulić na to, że ludzie są mordowani w biały dzień, zachować świeżość protestu i buntu wobec faktu, że każde morderstwo jest aktem przemocy i jest straszne. Tak jak każde urodzenie dziecka jest cudem. Za każdym razem. I od tego jest między innymi teatr: od przypominania ludziom o cudowności tego świata. Bo, mimo wszystkich

Teatr Miejski
w Jeleniej Górze

Dnia 29. VIII. 1945
Uroczyste otwarcie pierwszego Teatru Polskiego
na Dolnym Śląsku
PREMIERA! PREMIERA!
ZEMSTA
Komedia ALEKSANDRA FREDRY w 4 aktach - 5 odsłonach

Reżyser	Stefania Domańska
Dekoracje	Smuczek Kazimierz
Kostiumy	Halina Halubek
Effekty świetlne	Toczyłowski Włodzisław

Przedstawienie rozpoczyna się o godzinie 19.00
Po 3-cim przedstawieniu następuje przerwa na 15 minut

Dnia 30. 8. 1945	ZEMSTA
" 31. 8. 1945	ZEMSTA
" 1. 9. 1945	ZEMSTA
" 2. 9. 1945	ZEMSTA

Przedstawienie rozpoczyna się o godzinie 19.00
Po 3-cim przedstawieniu następuje przerwa na 15 minut

ZEMSTA
komedia ALEKSANDRA FREDRY w 4 aktach
w 5 odsłonach

OSOBY:

Cześnik Raptusiewicz	Zemsta Wincenty
Kłosa, jego synowie	Calonna-Walawka Indulga
Rejent Młczek	Odoława Antoni
Wacław, syn Rejenta	Hanuszkiewicz Adam
Podstolina	Ojczisko Nina
Papka	Dziadek Kazimierz
Dydałski	Sępianer Jerzy
Smigalski	Turkiewicz Tadeusz
Pawlik, kurba	Muchowski Igo
Murarz I	Sobieraj Jerzy
Murarz II	Zimowski Maciej

RZECZ DZIEJE SIĘ
odsłona 1, akty I, II i IV w mieszkaniu Cześnika,
odsłona 2, akty I w ogrodzie przy murze granicznym
i akty III w mieszkaniu Rejenta

Reżyser	Domańska Stefania
Dekoracje	Smuczek Kazimierz
Kostiumy	Halubek Halina
Effekty świetlne	Toczyłowski Włodzisław

Afisz i wkładka obsadowa pierwszej premiery w teatrze jeleniogórskim (1945)

koszmarów, jakie ten świat niesie, życie jest piękne i świat jest piękny. Myślę, że te okropności świata podkreślają i uwypuklają jego piękno – niepowtarzalność cudu istnienia.

Sens życia. Sensem życia jest samo istnienie (wszystko inne, to są doróbki) i ludzie, którzy muszą mieć jakiś cel, bo nie wystarczy im sam fakt, że istnieją. Kobiety mają cel wpisany w genach. Macierzyństwo. Tak, macierzyństwo jest konkretnym celem – biologicznym. Nie ma kobiety patologicznie pozbawionej instynktu macierzyńskiego. Bo co to jest ojcostwo? Zapłodnienie? Można mieć kilkanaścioro dzieci, w ogóle o tym nie wiedząc, no więc trzeba wymyślić sobie teatr albo misję: "przekazać ludziom swoją osobowość". Przekazać można pieniądze w banku. Jak ktoś ma osobowość, to nie musi jej przekazywać, ona sama wyjdzie. To chyba Gombrowicz powiedział, że "najczęściej chcą osobowość pokazywać ci, którzy są jej pozbawieni".

Czasami mówi się: "Pan zrobił karierę. – Ja? W PRL-u?" Myślę, że jeżeli jest jakiś sposób na zrobienie, pożałuj Boże, kariery, to jest jeden jedyny: z radością i satysfakcją robić każdą swoją robotę, każdy zawód, bez pieniędzy, dla samej przyjemności, bez chęci zysku. Jeżeli można by było żyć bez jedzenia, to wtedy, przy okazji, można zrobić karierę. Świadomie się nie da. Ci wszyscy, którzy sobie postanowili zrobić karierę (mówię do młodych, bo starzy to wiedzą) i, którzy zrobili karierę – jeżeli cokolwiek robili, to robili to z pasją, z miłością, z radością, nie myśląc o karierze. Gorki mówił, że "świadomie oryginalnym być nie można."

Teraz o Jeleniej Górze 50 lat temu. To też było związane z tymi emocjami właśnie. Wtedy nie zastanawialiśmy się, jaką mamy wolność, o tym się nie mówiło. Nim się zorientowaliśmy, przyszedł stalinizm. A przecież pierwsze lata, to była euforia: Przyjechaliśmy tu

do Jeleniej Góry grać dla polskiej publiczności ze Wschodu. To było szczęście grania po polsku. To była dobra publiczność. Tego się nie da porównać z niczym. Jeździliśmy po całym terenie. Pamiętam, pojechaliśmy do takiej małej salki w małym miasteczku, gdzie na widowni siedzieli chłopcy w Polesia, którzy pierwszy raz byli w teatrze. Graliśmy, zdaje się, *Moralność pani Dulskiej*. Trudno było grać, bo siedzieli cicho jak w kościele – chyba bardzo im się podobało, bo w skupieniu słuchali. Kiedyśmy wyszli się kłaniać, proszę sobie wyobrazić, oni wszyscy wstali i też złożyli nam głęboki ukłon – nie wiedzieli, że się bije brawo. Cudowna publiczność. A pamiętam jeszcze, kiedy graliśmy w sanatorium gruźliczym. (Ledwie przyjechali Polacy, a już sanatorium było pełne dzieci chorych na gruźlicę.) Graliśmy tam chyba *Zemstę*. Przed spektaklem podszedł do nas dyrektor i poprosił: "Grajcie wesoło, bo kilkoro z tych dzieci jutra nie doczeka." Ja w *Zemście* grałem amanta, Wacława i, jak każdy gówniarz, byłem sobą zachwycony, bo na ogół miałem brawa. Po którymś przedstawieniu przyszły do mnie dwie takie myszy (przeważnie moje wielbicielki to były myszy: za okularami, szaro-zielone), takie dwa mysie kosmyki z bukietem kwiatów, zerwanych chyba tutaj gdzieś na okolicznych łąkach. Ja wychodzę z garderoby, szminkę starłem, ale w końcu ja to ja, a one pytają mnie, gdzie tu się ubiera pan Hanuszkiewicz. Odpowiedziałem, że to ja jestem Hanuszkiewicz. Kwiatki wypadły im z rąk ze zdumienia. Takie było moje pierwsze zetknięcie z wielbicielkami. Potem było lepiej.

Jelenia Góra była w tamtym czasie czysta, schludna, w ogródkach warzywa, kwiatki były posadzone. Niemcy tacy speszeni chodzili po ulicach, my też – młodzi, speszeni, bo tak jakoś głupio. Jednak głupio. Mieszkaliśmy na Okrzei, ale jak przyjechaliśmy, to tam jeszcze byli Niemcy. Widzieliśmy, jak się pakowali – okropne. Wszedłem do mieszkania, gdzie jeszcze stały ciepłe konfitury – ohydztwo. Opuściłem mieszkanie tak, jak zastałem, mimo, że moja rodzina wszystko we Lwowie zostawiła. Inaczej nie można było.

Zabawne rzeczy pamiętam. Mieliśmy w teatrze jakieś samochody ciężarowe, którymi jeździliśmy po okolicy. Pojechaliśmy np. do Wieńca Zdroju – tam jest po drodze taki zakręt śmierci. Okoliczni mieszkańcy pokazywali nam szczątki ciężarówki z żołnierzami radzieckimi, która tam spadła, a to przepaść głęboka: 300-400 m. Opowiadali nam też o młodym chłopcu, który chyba z szabru miał motocykl (albo ukradł – taki polski gieroj) i stał nad tą przepaścią i patrzył, a motor miał zapalony. I w pewnym momencie ten motocykl sam wyjechał mu spod nóg i spadł w dół.

Cieplisce – bardzo piękne, bardzo piękny teatr. Graliśmy tam.

I ta idylla trwała jakiś czas – krótko. Przyjechał bohater (prawie) Związku Radzieckiego i krzyczał tu głośno, że on służył w NKWD i ma tu mieć wszystko, co potrzeba. Nazywał się (...) Wszystkich nas wyrzucił, a swoich artystów, no, lepszych – z Warszawy – którzy gdzieś tam za okupacji występowali (a nie powinni byli), wepchał do głównych ról i cała aura się dla nas skończyła. On szalał przez parę lat, jako urodzony bolszewik i komunista, aż mu ktoś wynalazł przedwojenną broszurkę pt. *Jasio bolszewik* i skończyła się jego kariera.

Ale mnie tu już wtedy nie było ...

Wysłuchała Urszula Likszet

(Tekst został wydrukowany bez autoryzacji Pana Adama Hanuszkiewicza)

Jan Andrzej Morsztyn

NOWE ZIELE

Miedzy roznemi, których ogrod moj ma wiele,
Osobliwie panienki lubią jedno ziele,
Ktore rwą nie na wieńce zdobić krasne czoła,
Nie na równianki, nie na poświęć do kościoła
Nie wachać, nie na trumny, nie na nieboszczyki,
Nie wódki distilować ani do aptyki.
A to ziele nie jest mak gnuśny, ani wiosny
Pierwiastkowe fiołki, nie co kwiat niesprosny
Rozwijają lilije, ani powoj kręty,
Nie lotnemi tulipan przywiezion okręty,
Nie roża skropiona krwią najgładszej boginie,
Nie wartogłow słonecznik, nie kwiat na jaśminie,
Nie stokroć, nie majeran zapachem niebrzydki –
Insze to ziele, insze ma swoje pożyki.
Korzeń sie doprzod w spadku w dwie cybulki dzieli,
Łodyga się a gładka i bez sęków bieli,
Ale... .. i ma w sobie rowki,
Ktoremi lek z korzenia... ..
Pąk wierzchem jako i kwiat zawsze się czerwieni
I w tęgie mrozy swego szkarlatu nie mieni.
Pracej z tym ziołkiem nie masz i we dnie, i w nocy
Możesz go sadzić, lubo wiatry od północy
Zimę niosą i wicher, lubo dmy w południe
Nadętą gębą zephyr puszcza, wschodzi cudnie.
Toż jest w zimie, toż w lecie i odmiana czasu,
I obrot roku nic mu nie zada niewczasu,
Ani gruntu upatruj, ni się o uprawę
Staraj, wszędzie się przymie i znajdzie swą strawę.
Choć go w podłużną brozdę, choć w okrągły dołek
Wsadzisz, wszędzie wesoly podniesie wierzchołek.
A gdy sie krzewić pocnie i od spodu liście,
I meszek kędzierzawy puści oczywiście,
W ten czas już rękę zniesie i znoj ogrodowy,
I jak palma podnosi pod ciężarem głowy
Zwłaszcza w panińskich rękach, gdy go jak po chwoście
Kota pogłaszcze która i wzmiaż, i wzwyż roście.
Jakoż one chcąc swoje tym ozdobić sady
I wirydarze zieleń bawią sie z nim rady.
A ziele też na wdzięczność wszelką sie zdobywa
I krasy im przydaje, i piersi nadziewa

Wesołymi kwiatkami, i która z nim zadrze,
 Wnet jej nową ozdobą wypełni zanadrze.
 Przytym wszystkie przypadki białej płci jakoby
 Najwybredniejszy doktor leczy i choroby.
 Która ladaco jaka albo która blada,
 Zarudzi się, gdy się tą łodygą okłada,
 A tę, co ma słaby wzrok i zapadłe oczy,
 Poratuje cybulka sokiem, który toczy.
 Która sny ciężkie miewa, przez sen się porywa,
 Niechaj się liściem miasto pierzynki nakrywa.
 Ktorej też czas iść za męża i już każą lata,
 I wygląda młodzieńców, a nie widać swata,
 Niech z tym korzeniem sypia, a on ztucznie może
 I bez czarów małżeńskie zgotować jej łożo.
 Ktorej zaś mąż odjedzie i nierychło wraca,
 Że się w łożu wpołpustym z tęsknicą wywraca,
 Gdy się tym głąbem pasie, które to ma ziele,
 Mniejsza będzie tęsknica i miększe pościele.
 Jasliś nieplodna, ani znasz chętnej Lucyny,
 Zaży kwiatków, a będziesz powijała syny,
 A gdyś kwiat zwiędły zwiesi głowę jakby ścięty,
 Weź świeży, a zastąpisz czasem i bliźnięty.
 Z którą na koniec mąż źle mieszka, którą trapi,
 Albo nie strojny, albo stary, albo chrapli,
 Jeszcze to za tym zieleciem nadgrodzona szkoda,
 Tylko go przybrać trzeba z cudzego ogrodu.
 Lecz która sposób brania chcesz wiedzieć i sztukę,
 I receptę, przydź do mnie skrycie na naukę.
 To ziele inisi kryją, drudzy się z nim drożą,
 Insi, a ci najgorsi, podkrzesywać grożą,
 Ja zaś z swoim niedrogi, kto chce i na targi
 Moje, i zbytnią cenę, nikt nie wniesie skargi.
 Dam i darmo a zwłaszcza grzecznej białogłowie
 I nie starej lekarce, bo idzie o zdrowie.
 Godne to ziele służyć ludzkiemu stworzeniu
 I być zawsze na jasnym słońcu, a nie w cieniu.
 Wiecież, co to za ziele, panny? Wiem, że wiecie,
 Ale że się gadkami nie rady biedzicie,
 Powiem wam! Gwoździć! Ale że jest w drugich mały
 Ogrodach, to w mym pełny i nic nie zbolały.
 Wam go daję, wy za to, za leki, za dzięki
 Brońcie go od żydowskiej i balwierskiej ręki,
 Bo widziawszy, co robią w ogrodzie nożyce,
 Nie chce się mu na warstach ani do bożnice.

Jan Andrzej Morsztyn (ok. 1613 - 8 I 1693)

Od dawna twórczość Jana Andrzeja Morsztyna uznawano za nieomal synonim polskiej poezji barokowej. Jego wiersze służyły za dowód barokowego mistrzostwa słowa poetyckiego, drugim za dowód pustosłowia. Jego biografia wnosi jeszcze dodatkowe komplikacje i pytania, kim był ów zagadkowy polityk i poeta, który pod koniec życia zaplątał się w dziwne afery, dotychczas nie wyjaśnione.

Główna twórczość Morsztyna przypada na lata 1638-1661. Wprawdzie jego pierwszym próbom poetyckim patronował wuj matki, Walerian Otwinowski, który był tłumaczem Owidiusza i Wergiliusza, ale młody poeta wzorów poetyckich szukał na Zachodzie. Na wybór jego indywidualnej drogi twórczej wielki wpływ wywarł włoski poeta, Giambattista Marino.

W poezji Morsztyna na plan pierwszy wysuwa się swobodna i liryczna analiza wartości ziemskiego szczęścia, które co prawda jest wartością ulotną i związaną z cierpieniem, ale jest jedyną wartością pewną. Z pozoru poeta wydaje się być autorem, który pisze wiersze dla zabawy i rozstaje się z nimi bez żalu, uznając, że są tylko efektem przelotnej przygody intelektualnej, w rzeczywistości jest jednak zupełnie inaczej. Jest tu ciągła niepewność, czy wypracowane dzieło nie zawiera błędów. Prezentując takie stanowisko, Morsztyn jest typowym dzieckiem swojej epoki, w której panował kult artysty doskonałego, dążącego do osiągnięcia mistrzostwa. Przy takim skupieniu uwagi na technice, pozornie nie istnieje zagadnienie treści, która jest zamknięta w wyrazie poezji. Czy poezja jest odbiciem świata, czy też jest prawdą o rzeczywistości? Nie – uważa Morsztyn. Poezja jest osobistym wyrazem twórcy, wizją świata w świadomości jednego człowieka. Pracując nad doskonaleniem formy poetyckiej, Morsztyn wielokrotnie daje dowód pietyzmu wobec mowy ojczystej i stara się zachować w swych wierszach absolutną czystość języka, co mu się zresztą znakomicie udało.

Amintas Tassa powstał w 1573 r. i cieszył się w pierwszej połowie XVII w. i później ogromną popularnością. Poprzez swoją pochwałę szczęśliwego życia prostoty, poprzez subtelne połączenie erotyki i miłości, konwencję pasterskiego dialogu, bliiski był duchowi baroku. Morsztyn swoje tłumaczenie tej pasterskiej sielanki zadedykował żonie Aleksandra Lubomirskiego.

W podobnej tematyce mieści się następny sparafrazowany przez Morsztyna utwór *Psyche* – oparty na wątku Apulejusza *Amor i Psyche*.

Inny charakter miało trzecie większe przez niego tłumaczone: *Cyd albo Roderyk. Komedia hiszpańska* P. Corneille'a. Stanowi ono wzór dla polskiej literatury także i dzisiaj – mimo pojawienia się innych przekładów, nie straciło nic ze swego arcyzmu, co więcej – zyskało nowy walor: autentyzm dwornego dialogu.

Ogólnie rzecz ujmując, można stwierdzić, że Morsztyn, bazując na tworzywie francuskim, włoskim i łacińskim, poprzez swój język i sposób parafrazowania, osiągnął absolutną doskonałość w precyzyjnym operowaniu słowem. Wysoką rangę literacką przyznano mu dopiero w 1859 r., kiedy ustalono, że to spod jego pióra wyszły tomy liryków *Kanikuła albo psia gwiazda* i *Lutnia*, przypisywane wcześniej Z. Morsztynowi.



ZESPÓŁ TECHNICZNY TEATRU IM. C. NORWIDA

Kierownik techniczny:

RYSZARD PAŁAC

Rekwizytor:

STANISŁAW NOWOSIELSKI

Garderobiane:

GRAŻYNA NUREK

ELŻBIETA POCZYNEK

Perukarka:

MAŁGORZATA SPANIER

Elektrycy:

ADAM JANUSZKIEWICZ

WALERIAN STOLARCZYK

Akustycy:

MACIEJ DĄBROWSKI

WALDEMAR SOBOŃ

Pracownicy techniczni sceny:

KAZIMIERZ GRYGOROWICZ – kierownik sceny

MARIAN KOBIAŁKA – brygadier sceny

ADAM BIGOŃ

ALEKSANDER DATKUN

RYSZARD POLITAŃSKI

WALERIAN SINKUĆ

Pracownia krawiecka:

JADWIGA WITCZAK

ANNA JANKOWSKA

MARIA BARNOWSKA

Pracownie techniczne:

HENRYK OLESZKIEWICZ – kierownik pracowni technicznej

EWA CHORAŻYCZEWSKA – plastyk-butafor

ALEKSANDER CHROBAK

ZENON DATKUN

– stolarze

JAN LESZCZYŃSKI

Dział Marketingu Teatru im. Norwida

LIDIA OSTROWSKA

HANNA ŻUKOWSKA

ELŻBIETA FANG – kasa biletowa

W repertuarze Teatru w sezonie 1997/98

Duża Scena

Mikołaj Gogol **OŻENEK**

reż. Siergiej Fiedotow

KRÓL MACIUSZ PIERWSZY

wg Janusza Korczaka

reż. Cezary Domagała

Scena Studyjna

Tadeusz Różewicz **STARA KOBIETA WYSIADUJE**

reż. Andrzej Bubień

W przygotowaniu :

Sławomir Mrożek **ZABAWA**

reż. Andrzej Hrydzewicz

(premiera na Scenie Studyjnej – 3 października 1997 r.)

Zamówienia na bilety indywidualne i zbiorowe

przyjmuje Dział Marketingu Teatru Norwida

Jelenia Góra, Aleja Wojska Polskiego 38

tel. 75 223 25 i 76 47 273-5 w. 124

Foto – Robert Kutkowski
oraz archiwum Pana Adama Hanuszkiewicza

Opracowanie i redakcja programu
URSZULA LIKSZTET

ARCHIWUM

TEATRU im. CYDEMUNA NORWIDA
w JELENIEJ GÓRZE

Nr 500