BAŁTYCKI
TEATR
DRAMATYCZNY
im. J. Słowackiego
KOSZALIN
SŁUPSK

PREMIERA
12. V. 1967
SŁUPSK

STANISŁAW
PRZYBYSZEWSKI

ŚNIEG

STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI 1868 — 1927; W CZTERDZIESTĄ ROCZNICĘ ŚMIERCI

POLSKI FAUSTUS

Nazwano go w Berlinie genialnym Polakiem. Pierwsza część epitetu musi się dzisiaj wydać mocno przesadzona, natomiast z podziwem trzeba myśleć o przenikliwości ludzi, którzy tak kategorycznie zwrócili wówczas uwagę na polskość młodego pisarza. Kiedy po latach czterdziestu, jakie upłynęły od jego śmierci, to, co napisał, odczytujemy na nowo, musimy przyznać im rację: nie wątki kulturowe i idee, które łączyły go z zachodem Europy, ale właśnie polskość Przybyszewskiego wydaje nam się najciekawsza. On sam w głośnym manifeście artystycznym, w swoim wyznaniu wiary zatytułowanym Confiteor określa więzy, jakie łączą twórcę z własnym narodem, w sposób następujący:

Naród to cząstka wieczności i w nim tkwią korzenie artysty, z niego, z ziemi rodzinnej ciągnie artysta najżywotniejszą swą siłę. W narodzie tkwi artysta, ale nie w jego polityce, nie w jego zewnętrznych przemianach, tylko w tym, co jest w narodzie wiecznym: jego odrębność od wszystkich innych narodów...

Jeśli można sądzić, traktował te słowa podobnie jak my jesteśmy skłonni je dzisiaj traktować — jako prawo rządzące każdą twórczością i jako postulat pod adresem artysty. Wątpię jednak, czy w pełni zdawał sobie sprawę, w jak dziwaczny sposób ten postulat swą twórczością zrealizował.

Pozornie trudno o szczęśliwsze życie artysty, o życie obfitujące w większe sukcesy. Autor kilkunastu dramatów, wystawianych w kraju i na pierwszych scenach Europy, autor kilkudziesięciu tomów powieści, którego pierwsze młodzieńcze rapsody i pisma teoretyczne wywołały burzliwy oddźwięk w wielkim międzynarodowym środowisku artystycznym Berlina. Jego twórczość bywała przedmiotem wielu obcojęzycznych monografii, jego życie odnajdujemy na kartach niejednej ówczesnej powieści. Nazwisko jego jest i pozostanie związane na zawsze z Młodą Polską. Jako teoretyk ruchu ma u nas miejsce wyjątkowe — niewiele też było takich postaci w historii europejskiej literatury. Trzydziestoletni pisarz w chwale międzynarodowych sukcesów zjeżdża do Krakowa, obejmuje redakcję Życia, staje się iskrą w magazynie prochu, wodzem pokolenia.

Osobowość jego miała wiele cech faustycznych. Nie dlatego, że często mówił o szatanie. Synagoga szatana, Dzieci szatana, czarne msze — osobiście byłbym skłonny upatrywać w tym jedynie ubocznych (choć koniecznych może) atrybutów zewnętrznych takiej postawy. Moim zdaniem, dwa są wyróżniki faustycznej osobowości: niezwykłe i wygórowane ambicje badawcze (np. chęć wyjaśnienia ostatecznej Tajemnicy Bytu) zespolone z ambicjami odkupiciela. Te dwa komponenty psychiki zadecydowały, jak sądzę, o życiu i wczesnej twórczości Przybyszewskiego. Myślę, że on odkrył naprawdę ostateczną Tajemnicę Bytu i wyjaśnił istotę sztuki, choć jest to odkrycie, z którego my dzisiaj nie możemy skorzystać — odkrycie z rodzaju tych, które nieustannie w każdym pokoleniu muszą być ponawiane. Myślę także, że zaspokoił swoje ambicje odkupiciela. W Moich współczesnych porównuje swą rolę w sztuce do roli Winkelryda przyjmującego we własną pierś ostrza, które były przeznaczone dla innych. Tak było rzeczywiście: skupił na sobie wszystkie ataki, sam zebrał wszystkie razy, utorował drogę tym, którzy szli za nim. Gdyby nie Przybyszewski, losy percepcji Wyspiańskeigo, Żeromskiego, wielu innych poetów Młodej Polski byłyby na pewno trudniejsze.

Te uwagi mówią o roli pisarza w epoce, nie wyjaśniają jednak dzisiejszej dwuznacznej sytuacji Przybyszewskiego. Dlaczego nie umieliśmy go dotąd ani w całości przyjąć, ani zupełnie odrzucić? Dlaczego ciągle są ponawiane próby rewindykacji tej twórczości, choć każda próba rewindykacji, odkrycia na nowo tego pisarza była dotąd — mówiąc delikatnie — co najwyżej połowicznym sukcesem? Może nie miał talentu, nie umiał pisać? Może to, co zwykliśmy określać mianem dzieła Przybyszewskiego, było w rzeczywistości pustym naczyniem? Już współcześni mówili przecież, że gdyby tworzył na miarę swojej tęsknoty, stałby się wielkim pisarzem — twierdzili nie bez słuszności, że jego zamierzenia i ambicje twórcze przerastały możliwość realizacji. On sam, stojąc nad grobem, w wyjątkowym przystępie skromności mówił o sobie w ten sposób:

Zakpił sobie Pan Bóg ze mnie, gdy zasadził ziarno jakiejś tropikalnej palmy w za małym kuble. Goniłem całe życie i chciałem je utrwalić, te rzadkie chwile w życiu pojedyńczego człowieka, w których świadomość innego, pozazmysłowego Bytu urasta do tej potęgi, że pozwala człowiekowi patrzeć Bóstwu oczy w oczy. Może parę razy udało mi się te chwile pochwycić — ale jakie one biedniuteńkie w rzeczywistości!

Dlaczegośmy dotąd nie potrafili go odrzucić, nie umieścili tej twórczości jako rozdziału całkowicie zamkniętego w historii literatury? Bo przecież zdajemy sobie sprawę, że nawet jeśli pewne wątki i myśli zawarte w tej twórczości są nam dzisiaj ponownie bliskie, nie jest to jego zasługą. Nasze czasy, okres, w którym żyjemy, koresponduje w jakiś sposób w okresem, w którym tworzył Przybyszewski — nastroje stabilizacji i marazmu, prawdy o zniewoleniu jednostki, jakie rodzą się zawsze z takich nastrojów, niejako automatycznie przybliżyły do nas jego twórczość, ale my te prawdy będziemy musieli nazwać — i już nazywamy — dla siebie na nowo, i na pewno nie potrafimy w tym skorzystać z diagnoz zawartych w jego tekstach.

A jednak to dzieło czytane po latach fascynuje nas nadal — i jednocześnie odpycha. Nie dlatego odpycha, że okazało się puste. Dramaturgię Przybyszewskiego można bez wstydu — a często z dużą satysfakcją — porównywać z wielu głośnymi dramatami okresu, można tropić w niej te same mechanizmy, które rządziły twórczością największych — Strindberga, Czechowa; w jego rozprawie teoretycznej O dramacie i scenie odczytujemy spontaniczny choć powierzchowny akces do metody Stanisławskiego. W związku z tą dramaturgią nasuwają się zresztą analogie bliższe nam i ciekawsze — nie wahałbym się np. porównać bohaterów Przybyszewskiego z uwikłanymi we własnym wnętrzu i zagubionymi w świecie ludźmi, których pokazuje w swych filmach Antonioni. W jednym tylko będzie się różnił zasadniczo od wszystkich zjawisk, ówczesnych i dzisiejszych, z jakimi można go zestawić — w swej nieokiełznanej, nieznośnej, emfatycznej, bombastycznie napuszonej uczuciowości. Znał tylko jeden chwyt artystyczny i jeden środek artystycznego wyrazu: siłę uczuć. Śpiewał na jednej strunie, więc musiał ją ponad granice wytrzymałości przeciągnąć. Nigdy nie umiał się cofać, umilknąć, wygasić nastroju, ba, niechby skłamać nawet — po to, aby z tym większą siłą uderzyć. Nie, on zaczyna od krzyku, od najwyższego krzyku serca w nadziei.

że potem jakiś nadgoplański duszek albo diabeł spod polskiej wierzby ten krzyk mu spotęguje!

Tutaj dochodzimy do sedna: problem Przybyszewskiego dla nas zaczyna się nie w tym, co go łączy lub łączyło z awangardą Europy, ale dopiero w tym, co jest jego cechą typowo polską. W owym napiętym, histerycznym, rozwrzeszczanym tonie wypowiedzi, związanym nie tyle może — jak skłonni bylibyśmy mniemać — z naszą nadmiernie wybujałą uczuciowością, ile z pewnym specjalnym modelem uzewnętrzniania uczuć. Zarzuca mu się fałsz artystyczny. Ależ on był zbyt prawdziwy! I właśnie dlatego, że zaczynał zawsze od uczciwych deklaracji, potem kłamać musiał: prawa sztuki i wewnętrzna logika roli, którą sobie narzucił, zmuszały go do nieustannego przelicytowywania własnej prawdy uczuć wzwyż — ponad stan, ponad własne możliwości. Im prawdziwszy chciał być w pierwszym słowie, tym fałsz na końcu zdawał się ogromniejszy. I oto w jego tekstach stała się rzecz straszna: zabrzmiały śmiesznie te słowa — i tylko te słowa — które on sam traktował poważnie.

Nasza odrębność od wszystkich innych narodów... Mówiliśmy o Strindbergu, o Czechowie, o Antoniony. Słuszniej byłoby go porównać z mistrzem Twardowskim. W swoich ambicjach faustycznych, w zamierzonym tragiźmie i niezamierzonych śmiesznościach, w niezwykłych odkryciach i pożałowania godnych szarżach na kogucie — miał w nim godnego poprzednika. Jak tamten, podpisał własną krwią cyrograf z diabłem na rozstajnych drogach, i słono na końcu zapłacił za diable przysługi; był alchemikiem i posiadł tajemnicę przemiany metali, a w wolnych chwilach sztuki czarnoksięskie w zwierciadle pokazywał, godząc je wszakże z czcią i bojaźnią Bożą — a jednak... A jednak, mówiąc o nim dzisiaj, nie możemy ustrzec się od uśmiechu: polski Faustus. Faustus na kogucie!

Oglądam tę twórczość jak krzywe lustro przystawione do własnej twarzy. Jak ciekawą lekcję i groźną przestrogę skierowaną do mnie samego. Karygodna prawdomówność i karygodna uczciwość; pełne podziwu zachwycenie się sobą, własnym temperamentem, własnym nieszczęściem, własną uczciwością — ale i chęć zainteresowania, zachwycenia, zaskarbienia sobie podziwu Obcych; brak umiaru we wszystkim, choćby umiaru artystycznego — ten specyficznie polski, karykaturalnie polski diapazon uczuć. Ten znajomy, napięty ton histerycznej uczuciowości, który umieliśmy wprawdzie skutecznie okiełznać mówiąc i przebywając ze sobą, ale który pojawia się natychmiast, ilekroć głos Polaka ma rozebrzmieć w świecie. Uczucia nad stan, gesty nad stan, słowa nad stan, słowa ponad siły, ponad własne możliwości, w których już się sami nie rozpoznajemy — jakby jakiś szlachecki czy wiòskowy diabeł, a może sam Geniusz Narodu wkładał je nam w usta, aby zadziwić Obczyznę. Posłuchajmy Przybyszewskiego:

Nagle zerwało się egzotyczne, zamorskie zwierzę:

— Teraz wam zagram najniesłychańszą rzecz, jaką Kościół katolicki w świętym swoim majestacie stworzył — a stworzył ją w jednym kraju, który posiadł klucze do tajemnic katolickiej wiary — w Polsce! Słuchajcie! Teraz zagram wam: „Święty Boże, Święty Mocny".

Raz, drugi i trzeci!

I stało się coś zdumiewającego:

W głębokiej piwnicy grubego handlarza win rozległa się pieśń nad pieśniami: „Święty Boże, Święty Mocny".

Wszyscy śpiewali — oczywiście bez słów, których by nawet wymówić nie mogli, ale z taką czcią i tak głębokim nabożeństwem, żem rady dać nie mógł i z ciężkim trudem powstrzymywałem ciężki ryk płaczu — konwulsyjnego płaczu nostalgii za „tą jedną jedyną", niech Bóg broni, nie „Ukrainą" — ale za Łojewem i tym cudownym kościołkiem w Górze, gdzie mi wielkiej i świętej pamięci ksiądz Kompf dawał pierwszą komunię.

Opowiadałem, że podczas tej pieśni ciężko grzeszni ludzie kładą się krzyżem na posadzce kościoła.

— Jak, jak? — pytali z gorączkowym zaciekawieniem.

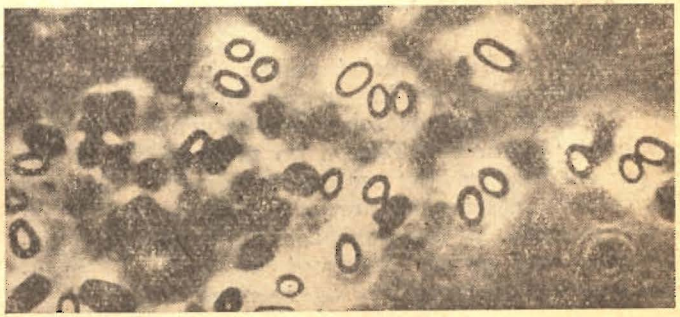
— Ot, tak! — i wyciągnąłem się na krzyż w piwnicy handlarza win w Oslo, i ryknąłem ciężkim płaczem — ha, ha, ha! — z tęsknoty za Łojewem...

Ba, żeby on był chociaż polski w dobrym i w złym! Ale on jest polski w tym tylko, co w jego twórczości złe. On nas sobą karykaturuje. A tego wybaczyć nie można. Trzeba go nienawidzić głęboko, jak czegoś, co jest częścią nas samych. Ale ponieważ jest częścią nas samych, nie można się od niego uwolnić... W chwilach zachwytu nad sobą porównywał swą drogę do drogi meteoru — i zapowiadał swoje powroty. Myślę, że miał rację.

A. F.

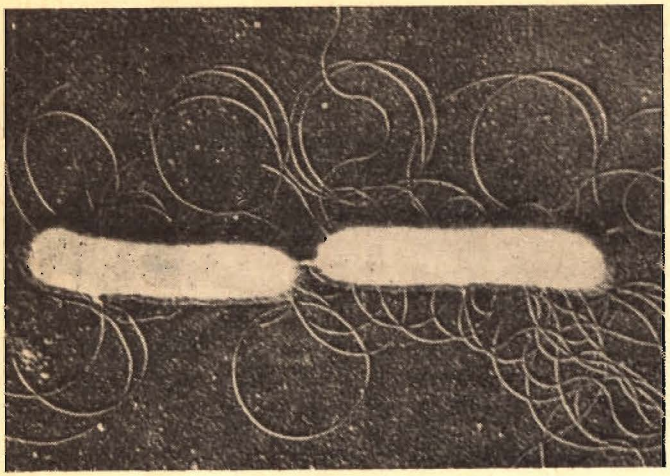
ANTONIONI: Bezpośrednio po wojnie interesowało nas ukazywanie społecznej rzeczywistości, warunków społecznego bytowania. Dziś wszystko to zostało już obejrzane i pokazane. Tematyka naszych dni — to problemy, z których jeden próbowałem rozwinąć w „Czerwonej pustyni", ale nie sądzę, bym go wyczerpał.

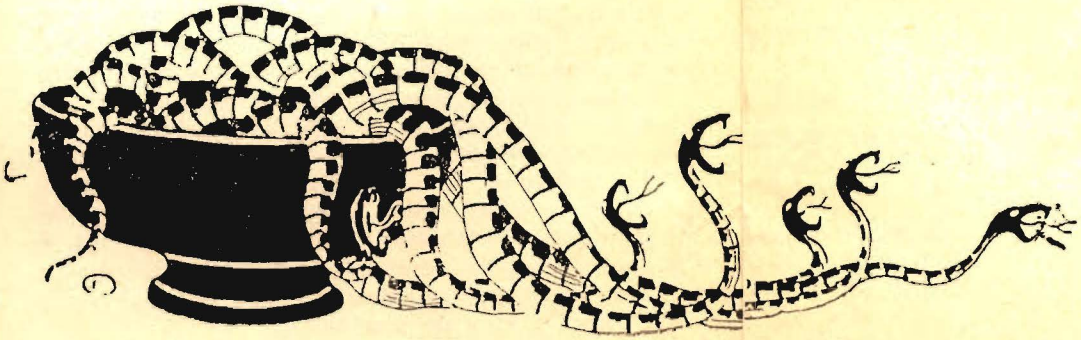
PRZYBYSZEWSKI: Sztuka tendencyjna, sztuka pouczająca, sztuka-rozrywka, sztuka-patriotyzm, sztuka mająca jakiś cel moralny lub społeczny... Sztuka wczorajsza była na usługach tak zwanej moralności. Nawet najpotężniejsi artyści z małymi wyjątkami nie byli w stanie śledzić przejawów duszy oderwanych od tak zmiennych pojęć, jak pojęcia moralne lub społeczne; zawsze potrzebowali dla dzieł swych płaszczyka moralno-narodowego. Sztuka w naszym pojęciu nie zna przypadkowego rozklasyfikowania objawów duszy na dobre lub złe, nie zna żadnych zasad czy to moralnych, czy społecznych; dla artysty w naszym pojęciu, są wszelkie przejawy duszy równomierne, nie zapatruje on się na ich wartość przypadkową, nie liczy się z ich przypadkowym złym lub dobrym oddziaływaniem, czy to na człowieka lub społeczeństwo, tylko odważa je wedle potęgi, z jaką się przejawiają.



ANTONIONI: Artysta nie może brać za punkt wyjścia gotowych definicji socjologicznych czy moralnych. To nieprawda, co utrzymuje często krytyka, że moje filmy są ilustracją pewnych modnych definicji: alienacji i niemożności porozumienia się. Nie o to chodzi. Artysta może — i musi — opisywać życie i ludzi w całej prawdzie, z całą przenikliwością, z całym zrozumieniem, na jakie go stać, ale nie może przekładać na język filmu naukowych definicji, choćby najsłuszniejszych. W żadnym z moich filmów nie przeprowadzam żadnej tezy. Nie biorę za punkt wyjścia żadnej prawidłowości socjologicznej czy psychologicznej. Opisuję tylko ludzi i zdarzenia. Jeżeli przeprowadzam jakiś dowód — to tylko na płaszczyźnie poetyckiej. Oczywiście, moje opowiadanie może mieć — i na pewno ma — pewien sens socjologiczny, psychologiczny i moralny. Ale to wszystko można odczytać w gotowym utworze, ex post.

PRZYBYSZEWSKI: Przedstawiciel nowej sztuki całkiem odwraca się od tego „zewnątrz" jako od rzeczy przypadkowej, zmiennej, wlania się w siebie, chwyta w swej duszy rzeczy słowem nie ujęte, szuka poza złudnym obrazem tak zwanej rzeczywistości całą drobniuteńką sieć pobudek, wpływów, obrazów niejasnych, rzeczy niesformułowanych logiką, stara się wniknąć w zagmatwanie wpływów i oddziaływań wzajemnych, jakie zachodzą pomiędzy całą przyrodą a człowiekiem, jednym słowem, nie da się mamić świadomości, a wszystkich przyczyn szuka poza jej obrębem.





STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI

Ś N I E G

dramat w czterech aktach

o s o b y:

Tadeusz	—	WŁADYSŁAW JEŻEWSKI
Bronka, jego żona	—	CECYLIA PUTRO
Ewa, jej przyjaciółka	—	HANNA WOLICKA
Kazimierz, brat Tadeusza	—	STEFAN IŻYŁOWSKI
Makryna	—	WELA LAM
Lokaj	—	JAN MIŁOWSKI

SCENOGRAFIA
KAZIMIERZ WIŚNIAK

REŻYSERIA
LECH KOMARNICKI

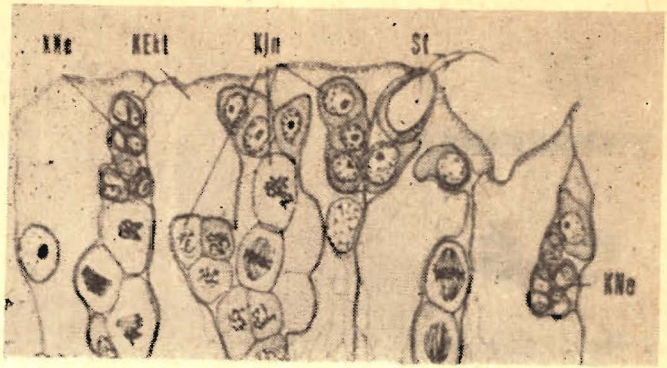
MUZYKA
AUGUSTYN BLOCH

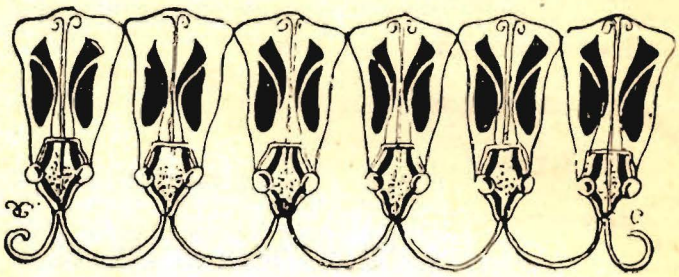
SUFLER
WANDA MIŁOWSKA

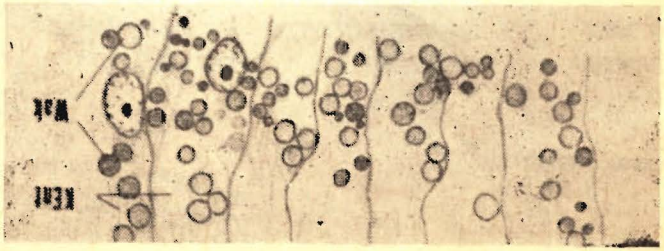
AS. REŻYSERA
WŁADYSŁAW JEŻEWSKI

INSPICJENT
KAMILLA IŻYŁOWSKA

Siódma premiera sezonu 1966/67





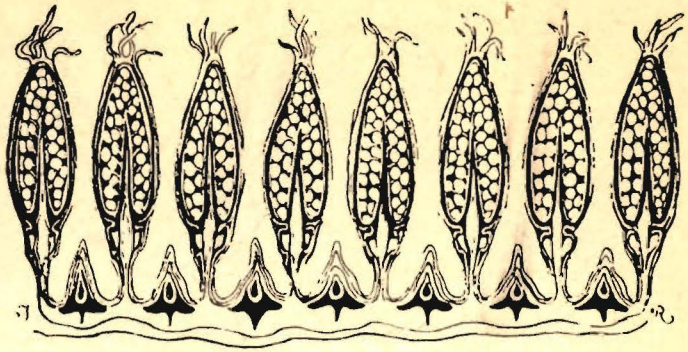


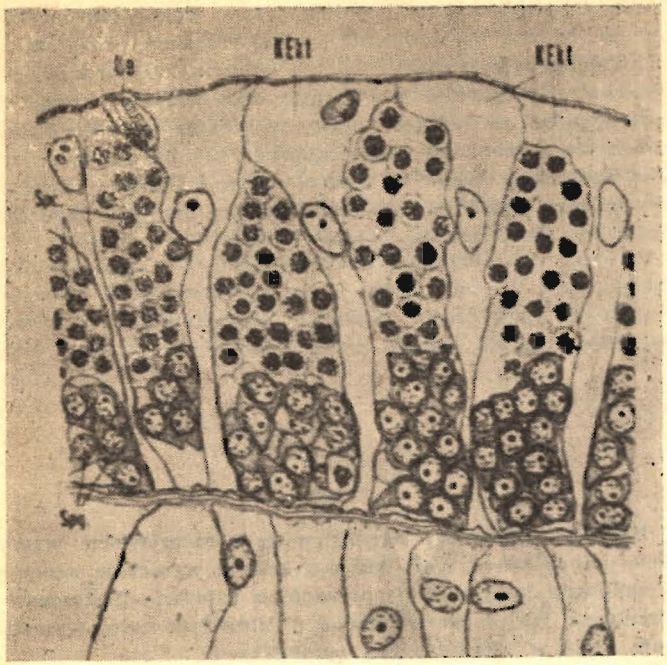
ANTONIONI: Interesuje mnie dramaturgia wewnętrznych, a nie zewnętrznych zdarzeń.

PRZYBYSZEWSKI: Zasadniczą różnicą między starym a nowym dramatem jest to, że dawniej kładziono główny i prawie jedyny nacisk na to, co się na zewnątrz dzieje, na dramat zewnętrzny poza bohaterem, podczas gdy w dramacie nowoczesnym właściwie nic się nie dzieje. Scena przestała być mistrzynią życia, przestała być tanią kazalnicą, z której aktor tak niezmiernie napuszone, a w gruncie rzeczy czcze tyrady deklamował lub wygłaszał mniej lub więcej głupie sentencje, ale za to stała się widownią krwawych walk, jakie się w duszy człowieka staczają, wahań i porywów, rozkoszy i boleści, nieokiełznanych pragnień i zaledwie przeczutych żądz. Scena dzisiejsza wydłużyła się, że tak powiem, otwiera nowe horyzonty, nowe perspektywy życiowe, tłumaczy ukryte zjawiska na dnie duszy ludzkiej i rozwiera przed oczyma widza całą jej głębię.

ANTONIONI: Wielu krytyków mówiło w związku z „Przygodą" o oddramatyzowaniu. Dzisiejszy człowiek przeżywa wielkie dramaty. Ogromne okno jest otwarte i pokazuje szeroki świat. Możliwe, że uczeni nie boją się nowych horyzontów, ale prości ludzie są zastraszeni tymi fantastycznymi perspektywami, przy których intymny dramat wygląda właściwie śmiesznie. Chęć pokazania — mimo wszystko — intymnego dramatu ludzkiego, narzuca takie a nie inne środki wyrazu. Mówię więc o uczuciach ludzkich inaczej niż mówiło się dotychczas. Gdybym zastosował konwencjonalną narrację, nie ukazałbym rzeczy, o którą mi chodziło: reakcji bohaterów poprzez atmosferę, poprzez gęstość opisu.

PRZYBYSZEWSKI: Jeżeli artyście dramatycznemu o nic więcej nie chodzi, jak tylko przedstawić nagi szmat życia, to oczywiście symbolu nie potrzebuje. Jeżeli atoli chce pokazać głębsze, że tak powiem, metafizyczne znaczenie jakiejś tragedii, jeżeli chce w tej jednej kropelce pokazać, jak się całe niebo w niej rozściela, to bez symbolu obyć się nie może.





ANTONIONI: Jestem człowiekiem kierującym się uczuciami, nastrojami. Moje dotychczasowe filmy robiłem sercem. Filmy powstają we mnie podobnie jak wiersze w sercu poety. W myślach tworzą się słowa, obrazy, koncepcje — to wszystko dokładnie się miesza razem i w ten sposób powstaje wiersz. Wydaje mi się, że z filmem jest podobnie. Wszystko, cośmy czytali, widzieli, przemyśleli, odczuli, konkretyzuje się w danym momencie w obrazach-ujęciach, a z tych obrazów powstaje potem opowiadanie, tok akcji.

PRZYBYSZEWSKI: Jest to pojęcie czegoś nieuchwytnego; każde wrażenie przestaje być przedmiotem myśli, a staje się samym sobą: fenomenem. W tej głębi, w absolutnej świadomości tracą wartość wszystkie asocjacje myślowe stworzone za pomocą zmysłów, a kojarzą się nowe, jedynie rzeczywiste związki i połączenia uczuciowe. Poza zmysłową asocjacją dźwięku li tylko z dźwiękiem, barwy li tylko z barwą istnieje uczuciowa asocjacja najróżniejszych wrażeń, bo mają ten sam podkład uczuciowy: w chwili, kiedy spłynęły do duszy, skojarzyły się nierozerwalnie równą intensywnością. Za pomocą nie zmysłowego, ale uczuciowego kojarzenia wrażeń roztworzyć pragniemy nowe widnokręgi, odsłonić rzeczy tajne i w słowa nie ujęte. Jeżeli jakakolwiek sztuka, to sztuka aktorska jest par excellence wizjonerską. Być aktorem — artystą znaczy posiadać możność miewania wizji. Być dramaturgiem znaczy posiadać możność artyście-aktorowi poddawać te wizje, a stosunek zarówno dramaturga, jak aktora do publiczności polega na tym, że publiczność wizję przyjęła jako f a k t r e a l n y.

ANTONIONI: ...Pomalowałem trawę wokół baraku nad grzęzawiskiem, by wzmocnić nastrój rozpaczy, grozę śmierci. Trzeba było wyrazić istotną prawdę krajobrazu: gdy drzewa są martwe — przybierają taką właśnie barwę. Nigdy bym też nie nakręcił sceny w baraku, w czasie której mówi się o środkach podniecających, bez użycia czerwieni. Nie zrobiłbym tego w czarno-białym filmie. Czerwień wprowadza widza w stan umożliwiający przyjęcie tego dialogu bez sprzeciwu.

PRZYBYSZEWSKI: Dźwięk może i rzeczywiście wywołuje potopy barw, woń jakiegoś kwiatu wywołuje zupełnie przedziwne konglomeraty wrażeń, a zaledwie dostrzegalny przebłysk jakiejś barwy może w nieświadomości wywołać całe życie w nieskończonej perspektywie.

ANTONIONI: Kryzys, jaki przeżywa Giuliana, dotyczy nie tylko naskórkowych kontaktów ze światem zewnętrznym, percepowania dźwięków i barw, stosunków z otaczającymi ją obojętnymi ludźmi, lecz — również jej wewnętrznego systemu wartości (sposobu bycia, moralności, wiary), który uległ zupełnej dewaluacji i nie stanowi dla niej żadnego oparcia. Czyniono mi zarzut, że wybrałem patologiczny przypadek. Gdyby jednak moja bohaterka była kobietą normalną — nie byłoby dramatu. Nie mówię przecież o neurozie w ogóle. Mówię o życiu pewnej kobiety. Wydaje mi się, że jej brak równowagi jest granicznym przypadkiem pewnej ogólnej sytuacji współczesnych ludzi, że w tym wszystkim, co ją spotyka, tkwi coś więcej i coś ważniejszego niż w zjawisku choroby umysłowej.

PRZYBYSZEWSKI: Są w naszej duszy dziwnie splątane i powikłane krużganki, grobowce wspomnień, życia przed życiem, podziemne korytarze, do których nigdy jeszcze nie wnikło światło. Tylko w ciemnych nocach płonących snów tryśnie raz po raz zielony płomień, rozlegnie się dźwięk, jakby najbardziej oddalone, najtajniejsze echo, błyśnie przeczucie gdyby odbicie bladej gwiazdy w rozkipieniu ciemnych fal. Ala rzadko, rzadko roztwiera się głębia przed oczyma człowieka; ślizgamy się dalej po cienkiej skorupce lodu, pod którym spoczywa mistyczne mare tenebrarum i nie zważamy na te jakieś dalekie a niepojęte wspomnienia i przeczucia, co gdyby cienie zamorskich cyprysów po szklistej powierzchni naszej świadomości się prześlizgują.

ANTONIONI: Konkluzja, do której dochodzą moje postacie, nie polega na anarchii moralnej. Jest to przede wszystkim wzajemne współczucie. Powie ktoś, że to też przestarzałe. Lecz cóż by nam zostało bez tego? Co np. znaczy ów erotyzm, który dominuje dziś w literaturze i spektaklach? To symptom choroby, która trawi nasze uczucia. Corrado w „Czerwonej pustyni" marzy o zaszyciu się gdzieś w odległej Patagonii i nie ma jasnego wyobrażenia o tym, co należałoby w życiu robić. Wystarczyło, by spotkał kobietę — i już mamy kryzys, który podważa wszystkie jego plany. W „Przygodzie" katastrofa jest wywołana impulsem erotycznym — tanim, niepotrzebnym, rozpaczliwym. Nie wystarczy jednak być tego świadomym. Mój bohater (śmieszne słowo!) zdaje sobie w pełni sprawę z elementarnego charakteru tego impulsu, z jego zbyteczności. To stanowczo za mało. Oto jeszcze jeden mit rozsypujący się w gruzy: złudzenie, że wystarczy wiedzieć o sobie wszystko, umieć analizować na poczekaniu najbardziej skryte tajniki duszy, aby uzyskać wewnętrzną równowagę!

PRZYBYSZEWSKI: Jednostka dnia dzisiejszego nie posiada spontanicznych bodźców: zastąpiła naiwną radość, płynącą z użycia nadwyżki sił, pragnieniem odurzenia się. Całe życie staje się zwykłym szukaniem środków odurzenia. Stąd w następstwie gonitwa za rozkoszą. Przychodzi w niej do głosu duch, który żrącym kwasem swego rozumowania niszczy wszystko, duch, który dawno przestał wierzyć w siebie samego i wobec własnych zadań nastawiony jest nieufnie i negatywnie; duch, który bada samego siebie i nie może brać samego siebie poważnie; który umie się śmiać z samego siebie i tańczyć na własnej głowie: duch, niezadowolony z najwyższej finezji swej ludzkiej przenikliwości; duch, który po długim szukaniu doszedł do przekonania, że wszystko było daremne i że ponad samego siebie wznieść się nie może.

W REPERTUARZE:

W. Shakespeare — ANTONIUSZ I KLEOPATRA

S. Mrożek — TANGO

M. de Ghelderode — ZEJŚCIE AKTORA

F. Dürrenmatt — FIZYCY

Kierownik techniczny	Józef Karbowiak
Kier. prac. perukarskiej	Halina Wasilewska
Kier. prac. krawieckiej	Stefan Rogala
Kier. prac. stolarskiej	Ignacy Walendowski
Ślusarz	Jerzy Meszyński
Malarz	Franciszek Piątek
Modelator	Tadeusz Gościniak
Tapicer	Władysław Teodorowicz
Farbiarka	Apolonia Kuźmicka
Główny elektryk	Stanisław Jeziorski
Elektroakustyk	Jan Laskowski
Brygadier sceny	Stanisław Kawalec

STAŁE DNI GRANIA W KOSZALINIE I SŁUPSKU

piątek, sobota, niedziela

PRZEDSPRZEDAŻ BILETÓW

Kasa teatru (z wyj. niedziel i poniedziałków)
godz. 11—13,
w dniach przedstawień ponadto
godz. 18,30—19,30
Orbis (z wyj. niedzieli) 10—17

ZAMÓWIENIA NA BILETY

Koszalin telefon 20-58

Słupsk telefon 51-85

Program wydaje

Dyrekcja Bałtyckiego Teatru Dramatycznego im. J. Słowackiego w Koszalinie

Opracowanie literackie i układ graficzny — Andrzej Falkiewicz. Źródła tekstów: Stanisław Przybyszewski „Z psychologii jednostki twórczej", „Confiteor", „O nową sztukę", „O dramacie i scenie", „Moi współcześni" oraz fragmenty wywiadów przeprowadzonych w latach 1962—67 z M. A. Antonionim.

Ilustracje: Stanisław Przybyszewski — rysunek Wyspiańskiego, winiety E. Okunia i J. Rembowskiego, fotografie preparatów mikroskopowych.

KZG Koszalin D-351 24. 4. 67 1500 W-5/419

Cena zł 2,—

Egzemplarz bezpłatny

Dyrektor i kierownik artystyczny
LECH KOMARNICKI

Dyrektor administracyjny
EDWARD CZYŻNIEWSKI

Kierownik literacki
ANDRZEJ FALKIEWICZ

Sezon 1966-1967

ze zbiorów
Szanepana Bassowskiego