ATENEUM

Teatr im. Stefana Jaracza

MARK MEDOFF
DZIECI MNIEJSZEGO BOGA

Reżyseria WALDEMAR MATUSZEWSKI

Teatr
ATENEUM
Im. Stefana Jaracza
w Warszawie

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
JANUSZ WARMIŃSKI

Dlaczego tak się stało
Jak gdyby jakiś mniejszy Bóg stworzył świat
Ale zabrakło mu sił, by światu nadać
odpowiedni kształt?

Tennyson „Królewskie idylle"

Prapremiera polska w marcu 1989 roku
Trzecia premiera w sezonie 1988/89

MARK MEDOFF
DZIECI MNIEJSZEGO BOGA
(CHILDERN OF A LESSER GOD)

Przekład
KAZIMIERZ PIOTROWSKI

Reżyseria
WALDEMAR MATUSZEWSKI

Scenografia
MAŁGORZATA TREUTLER

Opracowanie muzyczne
ADAM GZYRA

Konsultacja języka migowego
Mirosława Sosnowska

Asystent reżysera
Tomasz Kozłowicz

OBSADA

James Leeds, nauczyciel mowy w Państwowej Szkole dla Głuchych — KRZYSZTOF KOLBERGER (gościnnie)

Sara Norman, głucha od urodzenia — MARIA CIUNELIS

Orin Dennis, trochę słyszy, czyta z ust — TOMASZ KOZŁOWICZ

Pani Norman, matka Sary — WANDA MAJERÓWNA

Franklin, kierownik szkoły dla głuchych — PIOTR PAWŁOWSKI

Lidia, trochę słyszy, czyta z ust — KATARZYNA MIERNICKA

Edna Klein, adwokat — GRAŻYNA STRACHOTA

WALDEMAR CHOŁODOWSKI

JAMES LEEDS ZATYKA USZY

Chce nie słyszeć, aby lepiej pojąć świat ludzi głuchych. Zamysł chwalebny i chybiony. Jedyna droga, żeby zbliżyć wyobraźnię człowieka słyszącego do obszaru pojmowania człowieka głuchego, tyle że droga zakończona ślepym murem. Gdyby nawet James w porywie szaleństwa pozbawił się słuchu, bariery oddzielającej go od Sary nie przekroczy. Jego doświadczenia, wiedza sposoby komunikowania z otoczeniem zostały ukształtowane uprzednio, kiedy słyszał — w olbrzymiej mierze podświadomie. Dla niego niesłyszenie może być jedynie brakiem, ograniczeniem. Dla Sary jest koniecznością, niezbywalnym elementem jej świata. Może się buntować, rezygnować i załamywać, walczyć. Może chcieć dokonać swoistej transgresji, przekroczenia i mówić językiem ludzi słyszących, ale jej świat bezdźwięczny pozostanie światem kompletnym. Niezależnie od poczucia krzywdy, jakie zapewne mają wszystkie dzieci mniejszego Boga. Naturalnym językiem Sary jest miganie. Werbalizacja jest zaledwie tłumaczeniem, przekładem z jednego na inny system semantyczny, wyobrażeniowy, skojarzeniowy, emocjonalny.

Miganie — w pewnym aspekcie — wydaje się wyobrażeniem gestykulacji uznawanej za naganną w świecie słyszących dobrze wychowanych ludzi. Znaki języka migowego wyrażające frazy, słowa i pojedyńcze litery muszą tworzyć zupełnie inne napięcia między rozmówcami, niż te, których sam mogę doświadczać. Relacja „ja-ty" wyrażona „wskazaniem palcem" jest chyba czymś innym niż wypowiedzenie tych sylab. Konieczność literowania nazw czy pojęć abstrakcyjnych — to niezależnie od woli migającego akcentowanie przez zwolnienie toku wypowiedzi. Do

tego emocje wyrażane mimiką twarzy i gestem, ekspresją całego ciała, odmienna siatka skojarzeniowa, tym samym odmiennie budowane metafory. Nieprzenikniona dla mnie — słyszącego laika — wspólnota ludzi głuchych, ale mówiących danym językiem lokalnym: polskim, niemieckim, angielskim oraz międzynarodowa wspólnota głuchych mogących się częściowo porozumieć za pomocą migania.

Inaczej musi wyglądać stosunek do czasu i przestrzeni, inaczej poruszanie się w nich. Dla uzmysłowienia: jest to ostrzejsza i subtelniejsza zarazem różnica w oglądzie świata, jak ta, która jest między człowiekiem z cywilizacji przemysłowej, cywilizacji linii prostych i Afrykanina mieszkającego w kopczykowatym domu i znającego — w zasadzie — tylko linie krzywe. Języki dwojga tych ludzi nie przekładają się, muszą być uzupełnione antropologicznym omówieniem, jak wówczas, gdy trzeba omówić poszczególne znaki języka chińskiego układające się w pojedyńcze pojęcie.

Tak jak mówi się o doznaniu pozazmysłowym, tak chciałoby się mówić o języku pozadźwiękowym — nie uboższym o dźwięki, ale znajdującym się „poza" nimi, niezależnie od nich.

Przy podobnych założeniach człowiek słyszący nie może dotrzeć do istoty, tajemnicy, którą kryje język migowy, pozostanie profanem i wtedy, kiedy nauczy się płynnie migać. Nie można być głuchym i słyszącym zarazem. Można jedynie grać głuchego.

Oto jeden z dylematów dobrego nauczyciela, Jamesa Leedsa.

Czy nie podobnie jednak myśli o sobie Sara mówiąc: będę tylko grała słyszącą! Jej bunt, odmowa nauki mówienia jest odmową przyjęcia roli na warunkach świata słyszących, odmową udawania, odmową przyjęcia relacji uczennica-nauczyciel, gorsza-lepszy; jest wyrazem bolesnej potrzeby akceptacji na niezmiennych, zastanych, lecz równoprawnych zasadach: ja nie słyszę, wy słyszycie.

Jesteśmy więc — w tym ujęciu — integralnymi przekaźnikami, które już same przez siebie warunkują przekaz; są przekazem jak chce Marshall McLuhan.

Wąska jest ścieżynka porozumienia między Sarą i Jamesem. I kruchutkie na niej mostki. Czy tak jest tylko między głuchą a słyszącym? — o tym za chwilę. Na razie trzymajmy się wykładni melodramatycznej, w której istnieje porozumienie oczywiste ciał mężczyzny i kobiety — tutaj Mark Medoff objawia nie najgorszej próby poczucie humoru — ale prawie każda sytuacja życiowa grozi konfliktem, nieporozumieniem: i przygotowywanie, i spożywanie posiłku, dzwonek telefonu i muzyka słuchana przez Jamesa, i włączony przez słabo słyszącą Lidię telewizor na full, i gra w karty na

przyjęciu, i kolacja w knajpce z tańcem, kiedy to rytm Jamesa wyznaczają uszy, rytm Sary — wibracje odczuwane całym ciałem i,i,i...

Potraktujmy jednak sztukę Medoffa inaczej... Do autoanalizy Jamesa wpiszmy monolog, którego tam wprost nie ma, ale który mógłby być:

„Jestem wolny. A czy inni też są wolni? Piotr, Jan, Tadeusz — co z nimi? Czy oni istnieją tak jak ja? To zależy. Z punktu widzenia każdego z nich zapewne tak. Nie mam prawa temu zaprzeczyć. Ale z mojego punktu widzenia istnieją oni inaczej. Dla mnie są oni przedmiotami. Dla nich najważniejsza jest ich świadomość, jak moja dla mnie. Ale ich świadomość jest mi niedostępna. Nie widzę jej. Widzę twarze, oczy, ręce, ciała. Słyszę mowę. Dostrzegam gesty, ruchy, działania. Dla nich wszystko to ma sens, gestykulują, ruszają się, działają w jakimś celu. Ale dla mnie ten sens może być z gruntu inny. A cel, który dla mnie wynika z obserwacji, jako cel, przez każdego z nich postawiony przed sobą, może zasadniczo różnić się od tego nieznanego mi celu, przyjmowanego przez nich w rzeczywistości. Imputując im pewien cel, interpretując ich zachowanie się, traktuję ich jako rzeczy. Uprzedmiotawiam ich. Zniewalam. Odbieram im wolność, gdyż ograniczam ich możliwości. Piętrzę przed nimi przeszkody, z których największą jestem ja sam. Przez fakt, że na nich patrzę, że o nich myślę, że tworzę sobie pewien ich obraz, podczas gdy oni nie mają żadnego wpływu na to, co widzę, co myślę, co wyobrażam sobie — przez ten fakt stają się oni zależni ode mnie. Tak jak ja jestem zależny od nich." — i dalszy ciąg już nie słowami Krzysztofa Pomiana relacjonującego myśl Jeana Paula Sartre'a — „Niezależnie od tego czy Sara jest głucha czy nie, im bardziej ją kocham, tym bardziej uprzedmiotawiam ją, niewolę. O mniejszy Boże, który nas wszystkich stworzyłeś: Piekło to inni."

Interpretacja ta byłaby dopuszczalna, gdyby nie zaprzeczające jej przekonanie zawarte w dramacie Medoffa, że mimo wszystko porozumienie między ludźmi jest możliwe, a warunkuje je miłość rozumiana jako współczucie, wzajemne czucie, trudny do definiowania pierwiastek w człowieku, który skłania nas do nadziei happy endu. Wówczas niemożliwe staje się możliwym. Ludzie muszą odnaleźć w sobie tolerancję. Im większą ktoś ma przewagę fizyczną, psychiczną, etyczną tym bardziej powinien być tolerancyjny, tym więcej wyczulony na personę — osobę w innym.

Sztuki piękne dopuszczają godzenie wewnętrznych sprzeczności. W notatkach o powstawaniu dramatu, stanowiących wprowadzenie do „Dzieci mniejszego Boga" Mark Medoff powiada mianowicie, że niejako wbrew samemu sobie stanął po stronie Jamesa Leedsa, jak on — mężczyzny, jak on — słyszącego. Nie mógł

Phyllis Frelich (Sara Norman) i John Rubinstein (James Leeds) w „Dzieciach mniejszego Boga". Reżyseria Gordon Davidson. Mark Taper Forum, Los Angeles, 1979 r.

postąpić inaczej, chociaż pierwotnie zamyślił, iż postacią pierwszoplanową — nie medium wywołanym w umyśle Jamesa — będzie Sara, sceniczne odbicie Phyllis Frelich, głuchej aktorki, żony słyszącego Boba Steinberga, teatralnego scenografa i operatora światła — to oni nasunęli mu pomysł napisania sztuki; im, jej w szczególności jest poświęcona.

Tak więc „Dzieci..." jako konstrukcja teatralna są wyrazem skrajnego uprzedmiotowienia, uzależnienia wszystkich postaci od medium — Jamesa. Zarazem jest to stanowisko uczciwe, sprawiedliwe rozwiązanie na tym padole niesprawiedliwości.

Pokrętność polega na tym, że Sara Norman jest w sposób oczywisty Markiem Medoffem, jak Madame Bovary jest Gustavem Flaubertem, a zarazem nie jest nim. Autor kreując postać zdaje się deklarować, iż pragnie równocześnie zachować integralność postaci przez się stworzonych.

Wypada tu stwierdzić, że niejednokrotnie niejednoznaczność postaci czy sytuacji wynikająca z przyjętej konwencji scenicznej, bądź z nieujawnionego do końca bogactwa wewnętrznego postaci gwarantowała wielu sztukom bogate życie teatralne. Być może tak jest i w tym wypadku.

Medoff i dosyć liczna grupa współpracowników, z którymi tworzył ostateczny kształt dramatu w latach 1978-1980 dali nam pewną wypadkową filozoficznych, etycznych, społecznych i politycznych doświadczeń pokolenia tamtoczesnych trzydziestoparolatków, których reprezentuje James Leeds, palący książeczkę wojskową w czasie wojny wietnamskiej, zapewne walczący o prawa Murzynów, przychylny ruchowi WomLib, Guys, jeden z tych młodych ludzi w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, dla których sygnałem rozpoznawczym, znakiem przynależności do wspólnoty pokoleniowej i zarazem wspólnoty poglądów były długie włosy, odnajdywanie się w muzyce nie tylko grup „The Beatels" i — co dla sztuki istotne — uznawanie zasady nie stosowania przemocy — non violence.

Ślady tych doświadczeń odnajdujemy w wyznaniach Jamesa. Jego dylematy w stosunkach z podopiecznymi i Sarą jako uczennicą, Sarą jako żoną z tamtych, młodzieńczych doświadczeń wynikają. Przecież James — nauczyciel ucieka się do przemocy w stosunku do opornych uczniów. Narzuca im siebie, swoje wyobrażenia o miejscu ludzi głuchych w społeczeństwie słyszących. Wbrew ideologii dzieci-kwiatów, którą zdaje się dzielić, nie jest od początku guru, którego wychowankowie wybrali, jest jednym z elementów wrogiego im estabilishmentu (tutaj dyrekcji i nauczycieli szkoły dla głuchoniemych).

Z punktu widzenia Orina — przywódcy głuchych walczących o swoje prawa, James, — podobnie jak Edna Klein — adwokatka jest tylko sprzymierzeńcem, przedstawicielem gnębiącej większości słyszących, który może być pomocny dla osiągnięcia celu: zrównania głuchych ze słyszącymi w naborze nauczycieli i instruktorów do szkoły.

Nie wiem na ile społecznie aktualny jest ten problem w USA. Ale nie ma go przecież w filmie (znajdującym się obecnie na polskich ekranach pod tytułem „Dzieci gorszego Boga") Randy Haines późniejszym od sztuki o lat sześć. Być może rozwiązany, jak od lat sześćdziesiątych rozwiązano wiele kwestii „mniejszościowych", wydał się twórcom filmu zbędny. Zastąpili go pokazaniem osoby głuchej, która odniosła sukces zawodowy, Marian Loesser.

Usiłowałem w tym szkicu postąpić podobnie jak James Leeds, tyle tylko, że dla zrozumienia musiałem szerzej otwierać oczy, aby

z opisanej, nieznanej mi rzeczywistości wydobyć niektóre przynajmniej wątki, choćby ów fenomen XX wieku (sięgający do połowy wieku XIX, do zniesienia niewolnictwa), charakterystyczny dla wielu krajów rozwiniętych cywilizacyjnie i — jak się okazuje — przy całym brutaliźmie wielkomiejskiego życia w USA, wskazującym na wrażliwość etyczną, poczucie sprawiedliwości, poczucie obowiązku silniejszych wobec słabszych, poczucie obowiązku silniejszych w wielu sensach do pełnego uznania praw tych, których za słabszych, za mniejszość się uważa.

Zrozumieć, uszanować innych, inaczej myślących i inaczej czujących. Czy nie to przekonanie zrodziło takie, znane u nas ruchy, jak Muminków czy AA?

JOYÉ ORTEGA Y GASSET

CZŁOWIEK I LUDZIE

Świat mego życia jawi mi się jako różny ode mnie, bowiem stawia mi opór, poczynając od ciała — stół stawia opór dłoni; lecz samo moje ciało, choć jest w moim świecie rzeczą mi najbliższą, także stawia mi opór, nie pozwala mi czynić wszystkiego, na co miałbym ochotę, sprawia mi ból, przysparza chorób i zmęczenia, dzięki czemu odróżniam je od siebie; z drugiej zaś strony miarkuje moje nieroztropne pomysły, przerosty mej fantazji: dlatego, w przeciwieństwie do tego, co zwykło się sądzić, to ciało jest żandarmem ducha. Tym niemniej wszystkie te opory i *zaprzeczenia mnie*, jakie mój świat dla mnie stanowi, są moje, oczywiste dla mego życia i do niego należące. Nie można więc po prostu stwierdzić, że mój świat to nie-ja. W każdym razie będzie on *moim* nie-ja i dlatego względnym tylko nie-ja. Ale w ciele człowieka, który jako owe ciało należy do mego świata, zapowiada mi się i ogłasza pewien byt — Inny — i jakiś Świat, należący do niego, które są dla mnie całkowicie obce, cudze, nieznane mi i temu, co moje. Teraz już można mówić o pewnym nie-ja. Czystym nie-ja nie jest więc świat,

lecz inny człowiek wraz ze swoim „ego" na zewnątrz mego i ze swym światem bez łączności z moim. Ów świat innego jest dla mnie nieosiągalny, niedostępny, mówiąc ściśle. Nie mogę weń wejść bezpośrednio, bo nie mogę sprawić, aby „ja" kogoś innego stało się dla mnie oczywiste. Mogę je podejrzewać i to podejrzewanie, które jest dla mnie oczywiste, które spotykam w swym własnym, pierwotnym świecie sprawia, że współobecnia się dla mnie to faktyczne i właściwe nie-ja, jakim jest dla mnie ów inny i jego świat. Oto ów olbrzymi paradoks: *w moim świecie* pojawiają się — wraz z istnieniem innych — światy obce, światy *jako takie*, światy, które przedstawiają mi się jako nieprzedstawialne, dostępne mi jako niedostępne, które stają się widoczne jako istotnie ukryte.

Stąd nieporównana ważność, jaką dla życia ludzkiego, które zawsze jest moim życiem, posiada współobecna obecność innego Człowieka. Inny bowiem nie jest innym w banalnym sensie, tak jak kamień, który widzę i dotykam, jest czym innym niż ja, lub czym innym niż drzewo itp. Kiedy pojawia się przede mną drugi Człowiek, jawi mi się coś innego niż całe moje życie, niż całe moje uniwersum, a więc coś krańcowo innego, niedostępnego, nieprzeniknionego, co jednakże istnieje, istnieje na równi z kamieniem, który widzę i dotykam. Proszę mi nie zarzucać, że porównanie to jest niepoprawne, bowiem kamień istnieje dla mnie, „ponieważ" widzę go i dotykam, a to co niedostępne, jak sama nazwa wskazuje, jest czymś, do czego nie mam dostępu, czego nie mogę zobaczyć, ani dotknąć, lecz co zawsze pozostaje na zewnątrz, ukryte, poza tym wszystkim, co znajduje się w moim zasięgu. Ależ o to właśnie chodzi: nie twierdzę, że wraz z innym Człowiekiem stanie się dla mnie dostępne to, co niedostępne; przeciwnie, powiadam, że wraz z nim odkrywam niedostępne *jako takie*, niedostępne w swej niedostępności, dokładnie tak samo, jak wraz z jabłkiem dana mi jest we współobecności ta jego połowa, której nie widzę — której nie widzę, lecz która *jest tu dla mnie*.

Zasadniczą cechą charakterystyczną tego, kogo nazywam drugim Człowiekiem, jest jego odpowiedź, faktyczna lub potencjalna, na moje działanie wymierzone w niego, co zmusza mnie do antycypującego liczenia się z jego reakcją, w której z kolei liczy się on z moim działaniem. Mamy więc tu do czynienia z nową rzeczywistością *sui generis*; nie do pomylenia z żadną inną, mianowicie z działaniem, w którym uczestniczą dwa jego podmioty — ja i drugi; z akcją, w którą jest wtłoczona, wpleciona i wtopiona akcja kogoś drugiego, a zatem z inter-akcją. Moje działanie jest więc społeczne — *w powyższym znaczeniu tego słowa* — wtedy, gdy

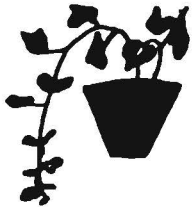
biorę w nim pod uwagę ewentualną wzajemność Drugiego. Drugi, Człowiek, *ab initio* jest tym, który się odwzajemnia, a zatem *jest* społeczny. Kto nie jest zdolny do sprzyjającego lub wrogiego odwzajemniania się, nie jest istotą ludzką. Nie należy jednak zapominać o odwrotnej stronie zdolności kogoś innego do wzajemności. Zdolność ta wymaga założenia, iż Inny jest „życiem ludzkim" takim samym jak moje; a więc życiem swoim, a nie moim, z własnym „ja" i własnym światem, które są wyłączne, nie są moje, które są na zewnątrz, poza, są transcendentne wobec mego życia. Wynika stąd, że jedyny rodzaj istot zdolnych do tego, by odpowiadać mi — by współ-odpowiadać mi i współ-żyć ze mną — inni ludzie, od których mógłbym oczekiwać, że sprawią, iż będę mógł wyjść ze swej samotności i wejść z nimi w kontakt, właśnie dlatego, że są *innymi* ludźmi i *innymi* żywotami takimi jak moje w swojej najgłębszej rzeczywistości, nie mają ze mną łączności. Komunikacja między nami jest zawsze względna, pośrednia i wątpliwa. Zarówno teraz jak i ostatecznie, to znaczy na początku i pod koniec mego doświadczania innego Człowieka, jest on dla mnie z gruntu Obcą Istotą, obcą istotowo. I kiedy obcując z nim dochodzę do wniosku, że znaczna część jego świata zbiega się z moim, że zatem żyjemy we wspólnym świecie, to okazuje się, że owa wspólnota obszaru, na jakim współ-istniejemy, daleka od otwarcia szczeliny w dwóch naszych samotnościach, aby obie, niczym dwa wodospady, łamiąc zaporę, połączyły się, wymieszały i płynęły we wspólnym łożysku i bycie, przedstawia coś przeciwnego. Albowiem mój własny świat, świat mego życia w jego najgłębszej rzeczywistości — choć stawia mi opór, zawadza, zaprzecza mi wieloma elementami swojej zawartości — jest ostatecznie moim, ponieważ jest dla mnie oczywisty przynajmniej w tym samym stopniu co moje życie i ja sam. W tym oto sensie należy do mnie, jest mi bliski, a mój stosunek do niego jest ciepły, jak do wszystkiego co domowe. Zarazem uciska mnie on i chroni. Niemcy i Anglicy dysponują słowami dla wyrażenia rozkosznego, subtelnego odczucia tego co intymne, nasze i domowe: powiadają *gemütlich* i *cosy*. W hiszpańskim języku literackim brak takiego słowa; znakomicie wyraża jednak jego sens asturiański regionalizm, który postaram się uprawomocnić, mianowicie słowo *atopadizo* (przytulny). Mój świat jest przytulny, razem z tym, co sprawia mi w nim ból.

Tłumaczenie: Henryk Woźniakowski

Fragment książki J. Ortego y Gasseta *„Bunt mas i inne pisma socjologiczne"*, PWN, 1982 r.

MARK MEDOFF

PHYLLIS FRELICH



Wszyscy mi mówią, że Phyllis Frelich nie można się oprzeć. Poznać ją — to znaczy ulec jej urokowi. Postanawiam stawić jej opór — myślę sobie: głucha od urodzenia, upośledzona — ludzie przesadzają w zachwytach z litości — ale ja nie dam się nabrać.

A wiem już o niej sporo. Jej męża, scenografa, Boba Steinberga (żeby nie było wątpliwości — słyszącego) znam już od ponad roku. Wiem, że Phyllis była aktorką Narodowego Teatru Głuchych — tam też zaczynał pracę Bob. Po ślubie odeszła od zawodu, zajęła się domem i wychowywaniem dwóch synów. Ach! Ale gdybym znał ją w czasach, gdy była aktorką!

Pierwsze spotkanie... Nie zdaję sobie sprawy, że mówię bardzo głośno, jakby poziom decybeli miał spowodować, że mnie usłyszy. Starannie wymawiam sylaby: „Cześć Phyl-lis, jak-że się cie-szę, że cię po-zna-łem". Na tyle jestem ignorantem, że wydaje mi

się, iż wszyscy głusi czytają z ust. Otóż nie wszyscy — w tym Phyllis Frelich. (Jej rodzina: głusi rodzice i ośmioro głuchego rodzeństwa. Naturalnym sposobem porozumiewania się jest język migowy. Dla nich, to my jesteśmy upośledzeni.)

Bob tłumaczy. Strzelam, natychmiast, następną gafę — zamiast do niej mówię do niego — jakby znajdowała się gdzieś daleko, a Bob był centralą telefoniczną. Przypominało to zapamiętane z dzieciństwa filmy o Indianach i kowbojach: „Powiedz Czerwonej Chmurze — ja chcę być jego przyjaciel".

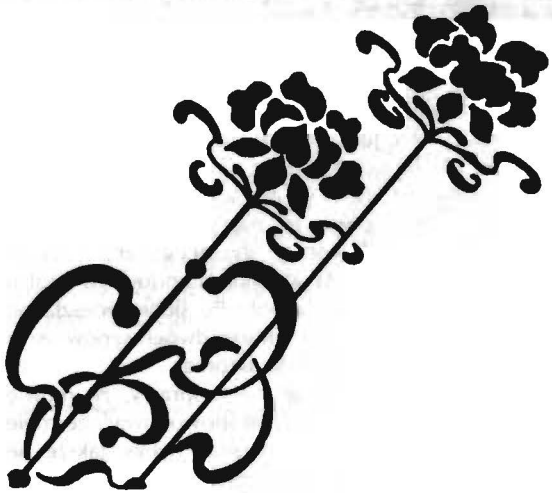
Pod koniec drugiej wizyty, a umiałem już wtedy migać „Jak się masz? Bo ja świetnie" — trudno to, w zasadzie, nazwać „porozumiewaniem się", ale czułem się już swobodnie, mówię, że napiszę dla niej sztukę.

Dlaczego? Bo jest godną litości, głuchą kobietą? Bo chcę „zbawić" głuchych i zaskarbić sobie wiekopomną wdzięczność jednej z ostatnich mniejszości?

Nie. Bo udowodniła mi, że w „normalnym" teatrze nie ma ról dla głuchych aktorów, a poza tym, to tych dwoje — Phyllis i Bob — oddzielnie, jak i razem... no... jak to powiedzieć... trudno im się oprzeć... Fantastyczni, pełni życia, miłości — otwarci, jak nikt inny kogo znałem.

Myślą, że to kurtuazyjny gest — „Mówi, że napisze dla ciebie sztukę" — ot, takie gadanie — spowodowane miłym towarzystwem, oczarowaniem, kilkoma drinkami... Nie wiedzą co ich czeka.

Fragment przedmowy M. Medoffa do *„Dzieci mniejszego Boga"*, James T. White § Company, Clifton, New Jersey, 1980 r. Przetłumaczył Z.M.



MARK MEDOFF

ur. 18.III.1940 r. Wykładowca literatury, aktor, reżyser, dramaturg. Od 1978 dziekan Wydziału Dramatu New Mexico State University w Las Cruces, gdzie mieszka wraz z żoną Stephanie, córkami Debrą, Rachelą, Jessicą i... (niestety imienia najmłodszej córki jeszcze nie znamy).

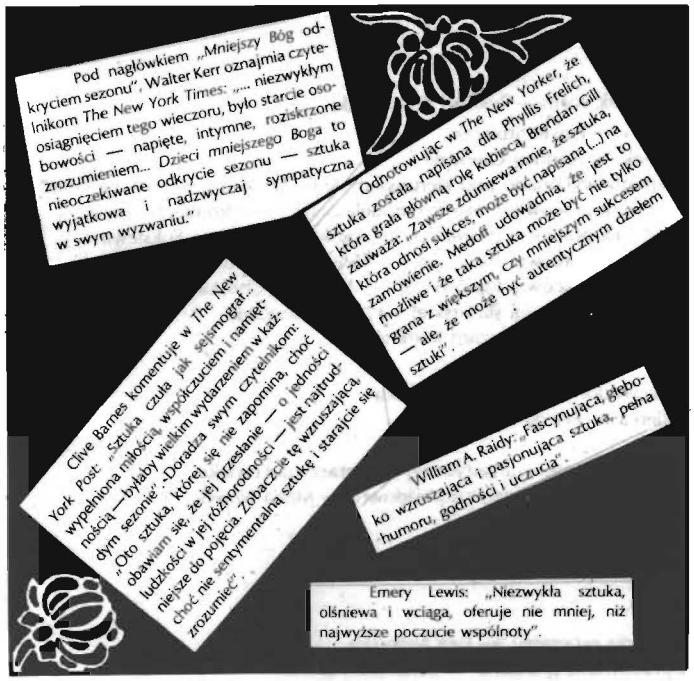
Autor „When You Comin Back, Red Ryder?", „The Wager", „The Kramer", „The Conversion of Aaron Weiss", „Firekeeper", „The Halloween Bandit" i innych.

Prapremiera „Dzieci mniejszego Boga" miała miejsce 25.IV.1979 r. w New Mexico State University, w reżyserii autora. Sztuka powstała w trakcie prawie półrocznego „warsztatu", przy którym współpracowali Phyllis Frelich (grająca rolę Sary), jej mąż Robert Steinberg (grający Jamesa) oraz wykładowcy i studenci Wydziału Dramatu.

Sztuka, po kolejnych przeróbkach (z 13 postaci w pierwotnej wersji, zostaje 7; na nowo napisany akt II), zostaje wystawiona w Mark Taper Forum w Los Angeles. Grana jest od 26.X. do 9.XII.1979 r. Reżyseruje Gordon Davidson. U boku Phyllis Frelich, pojawia się w roli Jamesa, John Rubinstein.

Przedstawienie jest wielkim sukcesem, staje się obiektem zainteresowania producentów z Broadwayu. — po niewielkich retuszach zostaje przeniesione do Nowego Jorku. — premiera 30.III.1980 w Longacre Theatre.

I znów wielki sukces, zarówno u publiczności jak u krytyki — czego wyrazem nagrody — Outer Crities Circle Award, Drama Desk Award oraz nagroda „Tony" w 3 kategoriach: dla Phyllis Frelich — najlepszej aktorki, dla Johna Rubinsteina — najlepszego aktora, oraz dla Marka Medoffa — autora najlepszej sztuki sezonu 1979-1980 na Broadwayu.



Zastępca dyrektora
BARBARA ŚWIRSKA

Kierownik literacki
LECH BUDRECKI

Kierownik literacki Sceny na Dole
BEATA GOŚCIK

Kierownik muzyczny
JANUSZ STOKŁOSA

Kierownik techniczny
ANTONI POROŚ

Kierownik sceny – Ryszard Komarnicki
Światło — Paweł Stolarek
Dźwięk — Andrzej Olendzki
Kostiumy wykonano pod kierunkiem Anny Dezór i Jerzego Kopcińskiego
Kierownik pracowni malarsko-modelatorskiej — Wojciech Szewczyk
Kierownik pracowni fryzjersko-perukarskiej — Danuta Fuksiewicz
Kierownik pracowni stolarskiej — Aleksander Kornacki
Kierownik pracowni tapicerskiej — Wojciech Chojnacki
Kierownik pracowni ślusarskiej — Jan Teodorczyk
Brygadier sceny – Ryszard Kamiński

Inspicjentka — Regina Dąbrowska
Suflerka — Halina Budzińska

Organizator pracy artystycznej — Katarzyna Lewicka
Kierownik działu organizacji widowni — Maria Nowocień

Redakcja programu — Ewa Natorska
Opracowanie graficzne — Mirosław Malcharek

PONADTO W REPERTUARZE TEATRU

Policja — Sławomir Mrożek, reżyseria — Jan Świderski, scenografia — Jan Kosiński, rekonstrukcja — Irena Burke

Garaż — Emil Bragiński, Eldar Riazanow, tłumaczenie — Jerzy Koenig, reżyseria — Janusz Warmiński, scenografia — Marcin Stajewski, muzyka — Włodzimierz Korcz

Szalbierz — György Spiró, tłumaczenie — Mieczysław Dobrowolny, reżyseria — Maciej Wojtyszko, scenografia — Marian Kołodziej, muzyka — Zbigniew Karnecki

Samobójca — Nikołaj Erdman, tłumaczenie — Maryla Masłowska, reżyseria — Andrzej Rozhin, scenografia — Marcin Stajewski, muzyka — Andrzej Zarycki

Godzina prawdy — Krzysztof Choiński, reżyseria — Zdzisław Tobiasz, scenografia — Marcin Stajewski, muzyka — Tomasz Bajerski

Paweł Pierwszy — Dymitr Mereżkowski, adaptacja i reżyseria — Krzysztof Zaleski, scenografia — Wiesław Olko, kostiumy — Irena Biegańska, muzyka — Jerzy Satanowski, ruch sceniczny — Janusz Józefowicz

SCENA 61

Brel — tłumaczenie — Wojciech Młynarski, scenariusz — Emilian Kamiński, reżyseria — Wojciech Młynarski, Emilian Kamiński, opracowanie muzyczne — Janusz Stokłosa, choreografia — Janusz Józefowicz, scenografia — Marcin Stajewski

Śmierć na raty czyli czapa — Janusz Krasiński, inscenizacja i reżyseria — Marek Wilewski, opracowanie muzyczne — Krzysztof Kozłowski

Madame de Sade — Yukio Mishima, tłumaczenie — Stanisław Janicki, Yukio Kudo, reżyseria — Aleksandra Śląska, scenografia — Marian Kołodziej

SCENA NA DOLE

Hemar — scenariusz — Wojciech Młynarski, Rudolf Gołębiowski, reżyseria — Wojciech Młynarski, choreografia — Janusz Józefowicz, kierownictwo muzyczne — Janusz Stokłosa, scenografia — Marcin Stajewski, kostiumy — Małgorzata Blikle

Kabaret Kici Koci — Miron Białoszewski, adaptacja i reżyseria — Tadeusz Słobodzianek, scenografia — Jan Banucha, muzyka — Janusz Stokłosa, konsultacja choreograficzna — Adriana Nora Pizzino

Moje piosenki — Recital Krystyny TKACZ, **Wieczór kameralny** — Recital Michała BAJORA