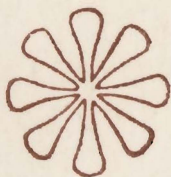


TEATR
im. WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO
W KALISZU

Odznaczony Orderem Sztandaru Pracy I Klasy

JOHN OSBORNE

MIŁOŚĆ
i
GNIEW



Dyrektor Teatru
WALDEMAR WILHELM

Kierownictwo Literackie
KRYSTYNA SROCYŃSKA
i LECH PIOTROWSKI

Kierownik muzyczny
BARBARA GRABIŃSKA

MIŁOŚĆ I GNIEW

Moja sztuka drażniła i irytowała wielu ludzi. Inni znów objawiali entuzjazm — bez mała podrzucali kapelusze w górę. Niektórzy mówili, że przykro jest żyć w świecie pozbawionym moralności — inni, że ładunek moralności zawarty w tej sztuce zdumiewa swoim ogromem. Ja naturalnie nie posiadałem się z radości. Żaden pisarz nie może żądać więcej. Jeżeli ktoś odczuwa gniew — znaczy to, że się przejmuje; a ponieważ otacza nas ze wszystkich stron obojętność, apatia i coś, co można by określić mianem „strachliwego gwizdania na wszystko” — nie jest źle, kiedy autor do tego stopnia potrafi zirytować pewnych widzów, że trzaskając krzesłami wychodzą przy otwartej kurtynie z teatru. Każdy artysta musi się liczyć z tym, że nie zostanie zrozumiany — nawet jemu samemu nie zawsze łatwo jest zrozumieć, co właściwie chce wyrazić w swoim dziele. Nic więc dziwnego, że reakcja niektórych osób bywa niespodziewana lub wręcz zaskakująca.

Niestety, odczuwamy wciąż ibsenowski kociokwik, który skłania nas do rozpaczliwych poszukiwań „posłannictwa”. A tymczasem zbyt wielu ludzi w chwili wejścia do teatru chowa do kieszeni wraz z torebką cukierków całą swą wrażliwość, zdolność odczuwania — aby nie przeszkadzały podczas spektaklu. Jeżeli sztuka jest poważna, śledzą jej bieg w roztargnieniu i czekają na „kawałki reklamowe”.

„No, dobrze, dobrze — ale co właściwie chciałby nam pán sprzedać?”, „Look Back in Anger” ma swoje „kawałki reklamowe”. Nawet kilka, niektóre nie były zresztą moim zamierzeniem. Reakcja widza zależeć będzie od tego, jakim jest człowiekiem, ale przede wszystkim i ponad wszystko jest to sztuka o ludziach. Jeżeli utwór dramatyczny nie porusza, nie zajmuje się sprawami żywych, prawdziwych ludzi — nie znajduje sobie miejsca na żadnej scenie. Z powyższego twierdzenia widz sam musi wyciągnąć moralne, społeczne i polityczne wnioski.

Chciałbym powiedzieć kilka słów o ludziach, występujących w tej sztuce, zwłaszcza o Jimmy'm Porterze. Nie dajcie się zwieść drwinom na temat jego domniemanej skłonności do litowania się nad samym sobą. Mówienie o własnych cierpieniach — czy zresztą radościach — stało się zjawiskiem dość rzadkim, ale zapewniam was, że postacie sceniczne robiły to od wieków. Otóż to właśnie jest przyczyną antypatii, jaką niektórzy odczuwają do Jimmy'ego Portera.

Jimmy Porter mówi o sobie — nie jest powściągliwy. Angielska publiczność i angielscy krytycy przyjęliby to bez protestów od postaci z Szekspira czy Czecho-wa; nie mogą jednak przyjąć tego od kogoś, kto mówi o prawdziwych cierpieniach, o rozpaczach, o beznadziejności czasów w których żyjemy. Zadaniem dramatur-ga jest budzić w ludziach świadomość. Nie można się dziwić, że wielu ludzi tego nie lubi — tym bardziej, że takie mnóstwo pieniędzy i czasu poświęca na to, żeby świadomość tę przetypić. Jimmy Porter jest czymś więcej niż młodym mężczyzną, który pragnie gorąco dać z siebie maksimum i czuje się zraniony, ponieważ nikt — nawet jego żona — nie interesują się tym, co on ma do zaoferowania.

Alison naprawdę jest niezdolna do lojalności — nawet względem samej siebie; nie jest nawet buntowni-kiem, buntującym się bez powodu. Chwytana mię-dzy dwa niepewne światy nie potrafi się zdobyć na wierność wobec żadnego z nich. Jej ojciec — nawet on — zdaje sobie z tego sprawę; wie, że Alison dopuszcza się zdrady, kiedy pisząc listy do matki nie wspomina w nich o Jimmy'm. Nie chciałbym aby ktoś zrozumiał, że nie darzę Alison współczuciem. Przeciwnie, współczuję jej z całego serca. Napisałem sztukę nie o Jimmy'm Porterze, tylko o dwojgu ludzi. Ludzie ci kochają się, otacza ich zaś splot okolicznoś-ci, który nie wolno nam zamykać oczu.

Przykro mi było, gdy spotkałem się ze zdaniem — co prawda odosobnionym — że Cliff to tępy dureń, przyglądający się biernie degradacji ludzi, wśród któ-rych żyje. Moim zdaniem, stosunek łączący tych dwóch mężczyzn ma swój odpowiednik, swoje wzory w życiu. Jest tylko czymś nowym na angielskiej scenie, Jimmy i Cliff są do siebie głęboko, serdecznie przywiązani. Nie potrafią może tego wyrazić, ale nie to jest przecież ważne. Kiedy Cliff mówi: „Bołą mnie nogi” — Jimmy wkłada mnóstwo serca w swoją od-powiedź: „A może byś tak uprał skarpetki?” — Nie potrafi — nie może powiedzieć nic innego.

Natomiast Sheila... Sheila należy do ludzi, którzy zadają pytania w rodzaju: „Co cię właściwie gniewa?” Nie miała dotąd w życiu problemów, z którymi nie można by się było uporać z pomocą odrobiny zdro-wego rozsądku — dopóki nie spotkała Jimmy'ego. Żyje w zupełnie innym świecie i chociaż stara się rozpaczyliwie zrozumieć coś, czego nie jest w stanie pojąć — a co mimo i wbrew wszystkiemu zaczyna kochać — w końcu ponosi klęskę.

Jest rzeczą ważną, aby atmosfera sztuki, klimat duchowy występujących w niej postaci, zostały uchwycone i utrwalone już w pierwszych momentach po podniesieniu kurtyny. Kiedy mówię: atmosfera sztuki, nie mam na myśli nastroju, dającego się określić przy pomocy przymiotników w rodzaju posępny, beznadziejny itp. Ludzie, których w oprawie scenicz-nej „Look Back in Anger” mierzi brzydota i ubóstwo,

nieświadomi są otaczającej ich rzeczywistości; zapo-minają, że w naszym kraju wciąż brak jest mieszkań. że wiele domów to brudne i odrzucające kamienie czynszowe, że często sami żyją wśród takiej niezau-ważalnej brzydoty. Kiedy jest się młodym — żyje się po prostu w nastroju oczekiwania na wyprowadzkę. Porterowie czekają na wyprowadzkę — chociaż nie wiedzą dokąd.

Motyw niedźwiadków i wiewiórek prowadził do wielu nieporozumień. Zakończenie sztuki nie jest sen-tymentalne. Jest ironiczne. Mówi o dwojgu ludzi, któ-ry nie mogą już znieść dłużej bólu, jaki sprawia im ich własne człowieczeństwo. Stają się więc małymi, kosmatymi zwierzątkami, odczuwającymi dla siebie wzajem nieskomplikowane, niebolesne uczucia. Nie jest to jakiś wybryk fantazji; ludzie inteligentni i wrażliwi często w tym właśnie szukają ucieczki.

Tłum. Krystyna Tarnowska

Ta sztuka zapoczątkowała przed dwudziestu laty wielkość współczesnego dramatu angielskiego i wielkość współczesnego teatru angielskiego, teatru auto-rów, aktorów i reżyserów, rozpoczęła Living Theatre.

Wiele rzeczy wiąże się ze współczesną sytuacją an-gielską, wiele jest protestem obyczajowym dziś już w Anglii nieaktualnym, ale chyba to co pozostało podstawową sprawą jest dzisiaj u nas aktualne, aktu-alna jest niemożność znalezienia sobie miejsca w świecie zastanym przez młode pokolenie wstępujące w życie dorosłe, aktualny jest protest moralny, poli-tyczny, obyczajowy przeciw zastanemu światu, prze-ciw pokoleniu rodziców.

Sposób w jaki ci ludzie wypowiadają swoje uczucia i myśli, jest sposobem ciągle u nas zaskakującym, szokującym i odbiegającym od ogólnie przyjętej nor-my, brutalizacja postępowania, która ma być mani-festowaniem postawy bezkompromisowej ciągle jest u nas czymś niezwykłym i chociaż wiemy jak prze-biegało ostatnie dwadzieścia lat życia reprezentantów ruchu gniewnych, wiemy, że był on kolejnym kom-promisem tzn. że skończył się klęską, wydaje się, że niepokoję i bunt, nawet odczuwane jako suma klęsk i niepowodzeń są i powinny być czynnikiem składo-wym naszej młodości, bo bez nich młodość i dojrze-wanie są niepełne. Tak już jest, że z młodości prze-chodzimy w dojrzałość, która najczęściej jest sumą kompromisów na które z biegiem czasu musimy się godzić, ale to dopiero dojrzałość może być sumą kom-promisów, gdy tymczasem widzimy, że w pokoleniu o dwadzieścia lat młodszym, które gniewne mogłoby

JOHN OSBORNE

MIŁOŚĆ i GNIEW

„Look Back in Anger”

przekład: WACŁAWA KOMARNICKA
i KRYSTYNA TARNOWSKA

Obsada:

Jimmy Porter	—	JACEK CHMIELNIK
Alison Porter	—	JOANNA LISSNER
Cliff Lewis	—	MAREK JAGODA
Helena Charles	—	ILONA BARTOSIŃSKA
Pułkownik Radfern	—	ZBIGNIEW BARTOSZEK

Scenografia:
BARBARA ZAWADA

Inspicjent:
DANUTA DROBNIEWSKA

Reżyseria:
JAN MACIEJOWSKI

Asystent reżysera:
MAREK JAGODA

Sezon 1977/78

22 X 1977

być dzisiaj, dojrzałość następuje bez poprzedzającego ją buntu, że oni od razu uczą się być konformistami i dlatego może właśnie dla nich dzieje buntu bohaterów „Miłości i gniewu” mogą być pożyteczne, mogą zwrócić uwagę, że start w życie może odbywać się inaczej.

Zawsze biorąc się do roboty myślimy i o odmiennej części zagadnienia, o tym, że chcielibyśmy przedstawić **atrakcyjne wydarzenie**, myślimy jakich użyć sposobów, żeby nie pozostać na poziomie mniej czy bardziej słusznej wypowiedzi socjologicznej, żeby to był wieczór w teatrze, który będzie liczyć się w pamięci widzów. Oczywiście jeżeli ludzie, których przedstawiamy na scenie mają być niekonwencjonalni i sytuacje w jakich się znajdują także są niekonwencjonalne to zarówno aktorzy jak i reżyser muszą szukać takich sposobów, które odbiegałyby od utartych i to jest to nad czym powinniśmy skoncentrować się w tej części pracy, to co jest w niej dla nas zadaniem podniecającym.

Reprezentuję podobne pokolenie co autor sztuki, w latach kiedy powstawała „Miłość i gniew” pracowałem w Kaliszu i teraz po dwudziestu paru latach powracam do tej sztuki i do Kalisza.

Jan Maciejowski

JOHN OSBORNE

ur. 12.XII.1929 Londyn, angielski dramaturg. Kształcił się w Londynie, lecz jako szesnastoletni chłopiec został wyrzucony ze szkoły. Pracował przez osiem lat w jednym z prowincjonalnych zespołów teatralnych. Debiutował sztuką „Miłość i gniew” („Look Back in Anger”, 1956), która zaszokowała londyńską publiczność, ale też przyniosła autorowi natychmiastowy rozgłos. Bohaterem jej jest młody inteligent, który buntuje się przeciwko społecznym i obyczajowym konwencjom, ograniczającym swobodę jednostki, dławiącym autentyczność jej uczuć i przeżyć. W zjadliwych, dowcipnych, zaskakujących kwestiach bohatera brzmią więc nie tylko nuty gniewne, ale wyzwalają się także pragnienia i tęsknoty do pełnej, żywej, głębokiej miłości. Znana także z wersji filmowej sztuka ta stała się programowym utworem grupy „młodych gniewnych” („Angry Young Men”) — angielskich pisarzy startujących w 2 poł. lat pięćdziesiątych, którzy w swej twórczości obrócili ostrze krytyki przeciwko konformizmowi moralnemu, stagnacji i zubożeniu mieszczańskiego społeczeństwa.

Była ona zarazem pokazem nowych technik dra-

maturgicznych i nowych sposobów wyrazu scenicznego; polegają one na odrzuceniu klasycznej struktury dramatu, opartej na aktach i odsłonach, operują wyzwoleń od reguł dramaturgicznego kształtowania i stopniowania akcji zapisem literackim kolejnych faz psychicznego życia i rozwoju człowieka miotanego potężnymi, przełamującymi wszelkie ograniczenia obyczajowe namiętnościami. Inny charakter ma druga sztuka Osborne'a „Music Hall” („The Entertainer”, 1957), mówiąca o upadku tradycji angielskich, o kryzysie obyczajowym dzisiejszego społeczeństwa. Jej bohater, aktor komiczny, trochę szalbierz, który nie potrafi już zdobyć sukcesu ani na scenie, ani w życiu osobistym, przeżywa tragedię samotności i niemożności porozumienia się z innymi, nawet bliskimi osobami. Doszedł w tym dramacie do głosu skrajny pesymizm autora, stepiło się ostrze krytyki społecznej.

Kolejne sztuki Osborne'a: „Epitaph for George Dillon” (1960, „Epitafium dla George'a Dillona”), „The World of Paul Slickey” (1962, „Świat Pawła Slickeya”), „Luther” 1963, „Nie do obrony” („Inadmissible Evidence” 1966) oraz „Time Present” (1968, „Czas obecny”) i „Hotel in Amsterdam” (1968, „Hotel w Amsterdamie”), zachowują dynamikę konstrukcji dramaturgicznej właściwą dla Osborne'a od chwili jego debiutu, ale w coraz wyraźniejszy sposób redukują zakres penetracji społecznej. Są to już teraz studia psychologiczno-obyczajowe, dokonywane w różnych przekrojach środowiskowych, odzwierciedlające pustkę moralną i duchową jałowość mieszczańskiej egzystencji, doprowadzającą z reguły bohaterów do życiowej klęski.

Nie pozbawione walorów komediowych, pisane językiem wartkim i żywym, trafnie rekonstruują charakterystyczny dla różnych środowisk sposób wyrażania się, przestały jednak być wyzowaniem rzuconym konformistycznym poglądom moralnym i etycznym — stały się żelaznymi pozycjami repertuarowymi teatrów już nie tylko awangardowych, ale i eklektycznych w wielu krajach świata.

Wacław Sadkowski



Z-ca dyrektora
EDMUND SOCHA

Główny Księgowy
LECH PAWLAK

Kierownik Techniczny
WOJCIECH TATARA

Damska pracownia krawiecka:
BARBARA HUMELT, JADWIGA KURZAWA,
GENOWEFA PLEWA

Męska pracownia krawiecka:
JÓZEF PODOGRODZKI, MARIAN SZYMANSKI,
MICHAŁ SUDOLSKI

Pracownia stolarska:
JERZY GRABOWSKI i RYSZARD MATASKA

Prace tapicerskie:
ANDRZEJ NOWAK

Prace malarskie:
JERZY SOLIŃSKI i PAWEŁ DZIECHCIAROW

Prace ślusarskie:
JAN PAWŁOWSKI

Prace fryzjerskie:
WIESŁAWA ANTCZAK i KRYSZYNA KARBOWSKA

Światła:
KRZYSZTOF TRZECIAK, ROMAN STASZAK,
ANDRZEJ MUSIELAK

Brygadzysta sceny:
JAN SWIDERSKI

Rekwizytor:
EWA DOLATA i MAREK WITCZAK

Organizator widowni:
JÓZEF KACZKOWSKI



Zamówienia na bilety zbiorowe prosimy kierować do
Działu Organizacji Widowni — tel. 30-57.

Przedsprzedaż biletów w kasie Teatru.
Kasa czynna codziennie oprócz poniedziałków w go-
dzinach 11.00—13.00 i 16.00—19.00, tel. 30-57.

W REPERTUARZE:

JAN MAKARIUS

TRZY BIAŁE STRZAŁY



W PRZYGOTOWANIU :

OSKAR WILDE

BRAT MARNOTRAWNY



Z MAJAKOWSKIM

SAM NA SAM

RZECZ O POECIE I REWOLUCJI

(SCENA MAŁA)



BEZPŁATNE

Cena 6,— zł