

TEATR POLSKI W BYDGOSZCZY

SCENA KAMERALNA

Napoleon
Był
Dziewczynką.



PREMIERA • PAŹDZIERNIK 1986

W repertuarze

SCENA TEATRU POLSKIEGO

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WESELE

reżyseria — ALOJZY NOWAK
scenografia — RYSZARD STRZEMBAŁA

premiera w maju 1986 r.

MIKOŁAJ GOGOL

REWIZOR

przekład — JULIAN TUWIM
reżyseria — ALOJZY NOWAK
scenografia — JERZY MOSKAŁ

premiera w listopadzie 1985 r.

WILLIAM THACKERAY

PIERŚCIEŃ I RÓŻA

baśń dla dzieci z muzyką Jacka Szczygła

reżyseria — WIESŁAW RUDZKI
scenografia — MARIAN FISZER
choreografia — WOJCIECH KĘPCZYŃSKI

premiera w czerwcu 1986 r.

SCENA KAMERALNA

LADISŁAW FUKS

PALACZ ZWŁOK

przekład — JANUSZ ANDERMAN I TADEUSZ LIS
adaptacja i reżyseria — MAREK MOKROWIECKI
scenografia — KRZYSZTOF PANKIEWICZ
muzyka — TADEUSZ KOCYBA

premiera w lutym 1986 r.

MAURICE HENNEQUIN

Napoleon Był Dziewczynką.

PREMIERA • PAŹDZIERNIK 1986

WOKÓŁ FARSY



Farsa należy do jednej z najstarszych form komediowych. Pod postacią fabula Atellana uprawiana była w starożytnej Italii jako ludowe, improwizowane, pełne rubasznosci przedstawienie. Cechy farsy posiadały później dialogi plebejsko-mieszczańskie, *commedia dell'arte*, sowizdrzalska, komedia dworska, by wreszcie objawić się w teatrze XIX-wiecznym pod postacią lekkich, bulwarowych sztukek mieszczańskich powstałych głównie we Francji i Niemczech.

Od najdawniejszych czasów farsa zaliczana była do niskich odmian komedii, nawet gdy przybierała formę dworskiej, bardziej wyszukanej zabawy, czy mieszczańskiej burleski sytuacyjnej. Dziś uległa nobilitacji ze względu na swoją atrakcyjność, możliwości iscenizacyjne, zmienność akcji, wieczny humor, oparty na trwałych mechanizmach komediowych. Oba jej nurty: rubaszny — ludowy i mieszczański — delikatniejszy, oparte były na błahych konfliktach, realizowanych głównie środkami komizmu sytuacyjnego, błazeńskimi wyjaskrawieniami, efektami groteski i karykatury. W najbardziej jaskrawym jej obliczu bezinteresowna błazenada i często wulgarny dowcip łączył się z elementami satyry politycznej, społecznej i obyczajowej.

Farsy Hennequina i jego rówieśników absorbowaly satyrą obyczajową, spiętrzeniem akcji, zawilocią konfliktów. Towarzyszył im miły sceptycyzm. Dowcip sytuacji, prowadzenie wątku wystarcza na tyle aby spowodować niewinne rozbawienie. Komedie małżeńskie XIX-wiecznych Francuzów podszyte są subtelnym komizmem, gdzie farsa „o rogaczu” — jak pisze we „Flircie z Melpomeną” Boy-Żeleński — „jest instytucją niemal tak samo tradycją, jak walka byków

w Hiszpanii. Czy to jest estetyczne, czy to jest moralne, tego nie ma co dyskutować, tak samo jak walki byków, zwyczajów narodowych się nie dyskutuje”.

Ponieważ historia teatru jest historią sposobów prezentacji modeli świata, można by na farsę spojrzeć w tym aspekcie. Funkcjonuje ona w swoistej próżni, co tym samym określa jej model. Farsa posługuje się umową z widzem, zakładaną a priori, że widz będzie uczestniczył w procesie nadawania rzeczom i ludziom innego znaczenia od tego, jakie posiadają faktycznie. Tak jest w przypadku jej najbardziej rozbudowanej formy — krea-cyjnej. Częste chwytły, to okresowe powtarzanie się jakiegoś wyrazu lub sceny, symetryczne odwracanie ról, postęp (niejako geometryczny) wszystkich *qui pro quo*. Bergson w swojej książce o śmiechu pisał o jednym z najbardziej istotnych efektów farsy: „śmiejemy się za każdym razem ilekroć nasza uwaga jest zwrócona na stronę fizyczną osoby, podczas gdy w grę wchodzi jej strona duchowa” (s. 10).

Gatunek ten najbardziej lubi dzieje prześladowcy, który w końcu staje się ofiarą manii prześladowczej, dzieje oszukanego oszusta i intruza. Prawość w farsie to dziwactwo. Transponuje ona uczucia wyższe na niższe. Lubi degradację, bufonadę, przekształcenia i urojone konflikty. Błaha sprawa urasta do rangi problemu, komplikuje się do tego stopnia, że potrafi zająć całe trzy akty akcji. Postaci komiczne ściśle dopasowują się do sztywnych ram swoich funkcji. Bywamy śmieszni tylko od tej strony, która uchodzi naszej świadomości. Poeta farsy musi dobrze znać ludzi aby uczynić ich słabości tematem, bo ma przecież ona za cel głównie wady człowieka i do nich jego przywiązanie. Znaleźć się w położeniu swoich postaci jest konieczną umiejętnością autora farsy.

Najbardziej wzorcowa w historii farsy stała się francuska komedia mieszczańska tzw. „bulwarowa”, która stanowiła szlachetniejsze oblicze farsy ludowej. Później farsę utożsamiano również z krotochwilami i wodewilami. W 20-leciu międzywojennym w Polsce nawiązywali do farsy: bydgoszczanin — Adam Grzymała-Siedlecki, Z. Kawecki, S. Kiedrzyński, S. Krzywoszewski, K. Wroczyński, po wojnie między innymi: Z. Skowroński, J. Jurandot, K. Barnaś.

Zbigniew Wróbel



„...jeżeli odrzucimy w osobie ludzkiej to wszystko, co działa na naszą wrażliwość, co potrafi nas wzruszyć, to pozostałości mogą stać się komiczne, a sam komizm będzie wprost proporcjonalny do owego usztywnienia, które uwidoczni”

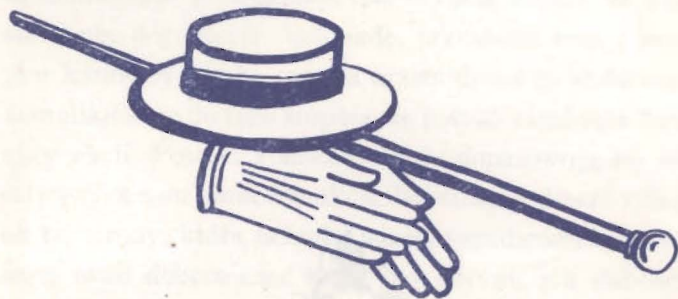
*

„Im głębsze roztargnienie, tym wyższa komedia”

*

„Nawet najszczęśliwszy śmiech skrywa w zakamarkach myśli jakieś tajne porozumienie — rzekłbym niemal współwinę z pozostałymi, rzeczywistymi lub urojonymi towarzyszami śmiechu. Jak to nieraz podkreślano, śmiech widzów w teatrze jest tym żywszy im pełniejsza sala.”

(H. BERGSON, „Śmiech”,
Wyd. Lit. Kraków, str. 182,
180, 50)



Maurice Hennequin

**NAPOLEON
BYŁ
DZIEWCZYNKĄ**
(MON BÉBE)

komedio-farsa w trzech aktach

przekład: HANNA PIECZARKOWSKA

Reżyseria

ALOJZY NOWAK

Scenografia

ANDRZEJ MARKOWICZ

Opracowanie muzyczne

RYSZARD KNIEĆ

Sufler

GRAŻYNA JUSZCZYK

Inspicjent

AURELIUSZ KOCIKOWSKI

Spektakl grany jest z 2 przerwami

Osoby:

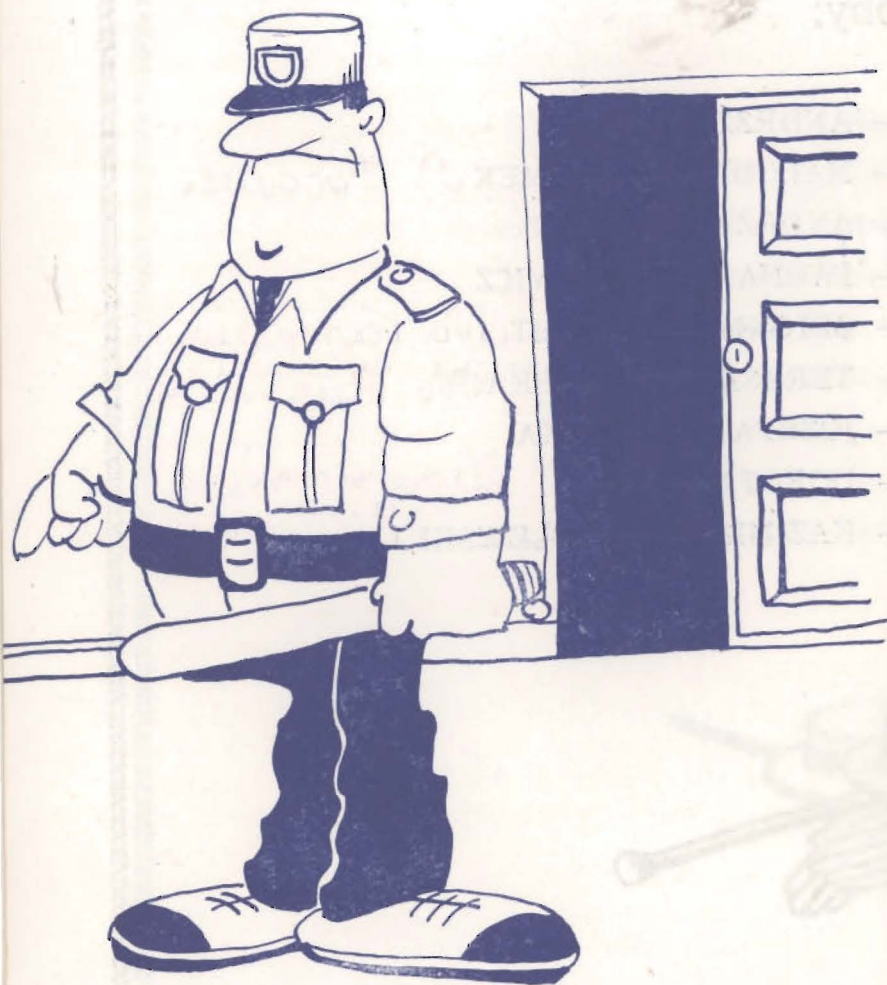
<i>Wiktor Hervier</i>	—	ANDRZEJ MUSIAŁ	
<i>Lili Hervier</i>	—	MAŁGORZATA OZIMEK	<i>A. Krowce</i>
<i>Filip Serin</i>	—	ANDRZEJ WALDEN	
<i>Sylvia Serin</i>	—	IWONA DOMASZEWICZ	
<i>Henryk, starszy kelner</i>	—	ZBIGNIEW SZPECHT	<i>Mr. Tar nowski</i>
<i>Julia Villier, kierowniczka żłobka</i>	—	TERESA WĄDZYŃSKA	<i>Mr. Jusinińska</i>
<i>Zoe, pokojówka</i>	—	JÓZEFA SZALAŃSKA	
<i>Dziewczyna od praczki</i>	—	DOROTA WÓJCIK	<i>P. Leżnińska</i>
<i>Policjant</i>	—	KAZIMIERZ MOTYLEWSKI	<i>P. Minerawicz</i>



Rzecz dzieje się w Paryżu, przed wojną

BENTLEYA ANALIZA FARSY

(fragmenty)



„...farsa stwarza szczególną okazję: osłonięci rozkoszną ciemnością i usadowieni w ciepłej pewności korzystamy z przywileju całkowitej bierności, podczas gdy na scenie, przed naszymi oczami, nasze najdroższe i niewypowiedziane życzenia spełniają się dzięki najgwałtowniej działającym osobom, jakie kiedykolwiek zrodziły się w ludzkiej wyobraźni. W farsie smakujemy przygodę zdrady małżeńskiej pomyslowo przesadzonej do najwyższego stopnia, nie biorąc przy tym na siebie żadnej odpowiedzialności i nie cierpiąc w poczuciu winy. Nasze żony wtórują nam śmiechem.”

„Freud rozróżnia dwa rodzaje dowcipów: jeden niewinny i nieszkodliwy i drugi z zamiarem, z tendencją i jakimś celem na widoku. Rozróżnia on dalej dwa rodzaje zamiarów: niszczycki i ujawniający. Niszczycki dowcipy noszą takie określenia, jak sarkazm, skandal i satyra; ujawniające zaś — sprośność, nieprzyzwoistość.”

„Mamy zatem dowcipy napastliwe i dowcipy nienapastliwe. Niemniej można przyjąć, że w naszej szeroko rozpowszechnionej kulturze warstw średnich istnieje preferencja dla dowcipów nienapastliwych.”

„Są ludzie, którzy chętnie słuchają dowcipów wesołych i nieszkodliwych, i są ludzie, którzy domagają się fars wesołych i nieszkodliwych. Powszechnie zaś interpretuje się farsę jako wesołe potraktowanie czegoś, co w innym razie byłoby przedmiotem niewesołym.”

„Farsa może wydawać się rzeczą prostą nie tylko ludziom prostym, ale nawet tym, którzy doceniają jej głębię. Z ich punktu widzenia farsa jest prosta, ponieważ prosto bierze się do rzeczy. Powalcie na ziemię waszą teściową — i nie ma tu co owijać w bawełnę.”

„Farsa skupia w sobie bezpośrednie i dzikie fantazje i powszednią, szarą rzeczywistość. Wzajemne oddziaływanie obu czynników stanowi kwintesencję tej sztuki — dialektykę farsy.”

„Skoro kwintesencją farsy jest wzajemne oddziaływanie okrucieństwa i jeszcze czegoś, wynika z tego, że samo okrucieństwo nie jest kwintesencją farsy. Okrucieństwo Chaplina staje się dramatyczne w kontekście wielkiej szlachetności. Okrucieństwo Harpo Marxa jest równoważone przez coś równie ważnego dla jego ról: przez jego znakomicie poważną grę na tym najdelikatniejszym z instrumentów, którym jest harfa.”

„Sztuka dramatyczna, generalnie rzecz biorąc, jest sztuką skrajności, a farsa była i jest skrajnym przypadkiem tej skrajności. Farsa w sposób wydatny podnosi i wykorzystuje możliwie najjaskrawszy kontrast pomiędzy tonem a zawartością, powierzchnią a substancją, i z chwilą, gdy któregoś z tych elementów, w skrajnej lub czystej formie, zabraknie w dialektycznej rozgrywce, jest nader prawdopodobne, że osłabi to dramat. W farsie mówimy: „Zamorduję cię własnymi rękami” — mówimy to żartobliwie lub tonem, w którym powaga i wesołość tak zmieszane są z osobą, że nadaje to wypowiedzi farsowy odcień — w takim stopniu jednak, by i tamtej możliwości nie można było wykluczyć: w jakimś ułamku słowa lub działania musi stać się jasne, że mordercze myśli istnieją na tym świecie, i to w tej właśnie chwili.”

(Dialog, Kronika, 1965, nr 5)



„Mężczyzna musi swoje odczucia przekształcić w wyobrażenia, kobieta swoje wyobrażenia w odczucia. Jego nie zawodzi wyobrażenie, jej odczucie”

NOVALIS



„Kobiety, jak to kiedyś powiedział jakiś dowcipny Francuz inspirował nas do tworzenia arcydzieł i zawsze uniemożliwiają nam ich wykonanie”

WILDE



„Nie widziałem takich, którzy by nie mieli więcej pragnień niż istotnych potrzeb, a więcej potrzeb niż zadowolenia.”

WOLTER



„Mężczyźni są strasznie nudni, gdy są dobrymi mężami i wstrętnie zarozumiali, gdy nimi nie są”

WILDE



„Kiedy natura ukształtowała już rodzaj ludzki i wyposażyla nas w instynkty, w egoizm ku samoobronie, a życzliwość dla obrony innych, w miłość właściwą wszystkim rodzajom żywym oraz w niewytlumaczalną zdolność kojarzenia znacznie większej ilości pojęć, niż to potrafią uczynić wszystkie żywe istoty razem wzięte — kiedy już w ten oto sposób przypięczętowała nasz los, rzekła: a teraz dawajcie sobie radę sami”

WOLTER



„Bardzo niebezpiecznie spotkać kobietę, która nas całkowicie rozumie, kończy się to zawsze małżeństwem”

„Kobieta wychodzi ponownie za mąż dlatego, że nienawidziła swego pierwszego męża. Mężczyzna żeni się ponownie dlatego, że uwielbiał swą pierwszą żonę. Kobiety próbują swego szczęścia, mężczyźni ryzykują utratę swego.



„Mężczyźni pragną zawsze być pierwszą miłością kobiety. Kobiety zawsze pragną być ostatnim romansem mężczyzny.

WILDE

ŚMIERĆ I ZBAWIENIE FARSY

(fragmenty)

„Albowiem farsa to raj, w którym słowa i style bytują beztrąsko, wyzwolone z tematów, jak dusze, z których zdjęto ciężar ciał. Tylko ciała do dusz nie wracają a tematy...”

„Farsa we współczesnym teatrze stała się czymś więcej niż gatunkiem scenicznym — gatunkiem mającym swe prawa, i swe konieczności, gatunkiem o określonym zasięgu tematów, o umówionym kodeksie estetycznym i moralnym. Stała się nawet czymś więcej niż rozrywką. Weszła do teatru jako styl pomocniczy — jest tym, czym w ortografii znak cudzołowy. Farsa jest rajem sztuk przestarzałych. Zaznacza dystans realizatorów do tekstu. Można nie tylko grać farsę — po prostu jakąś tam śmieszna czy nieprzyzwoitą farsę, w której wiadomo, że chodzi tylko o śmiech i o gołe nogi. Można grać „farsowo” każdy tekst, który nie podoba się zespołowi. Można grać „farsowo” każdy tekst, który prawdopodobnie nie spodoba się nowoczesnej publiczności. „Farsowość” odświeża, „uwspółcześnia”. Są teksty, których nie znosi współczesny gust, których nie trawi współczesna wyobraźnia i z którymi nie kontaktuje współczesne poczucie humoru, teksty, które już nie bawią. Wtedy można się bawić tekstami. „Farsowość” odwraca uwagę od przedmiotu. Zwraca całą uwagę na tekst, tekst czyni przedmiotem scenicznej gry.”

(Kij, „List z widowni”, Teatr 1957, nr 10, str. 21)

SEKRETARZ LITERACKI
EWA ADAMUS-SZYMBORSKA

KOORDYNATOR PRACY ARTYSTYCZNEJ
BERNADETA FEDDER

REDAKCJA PROGRAMU
ZBIGNIEW WRÓBEL

OPRACOWANIE GRAFICZNE
WOJCIECH POLASIK

REDAKTOR TECHNICZNY
JERZY BUT

KIEROWNIK TECHNICZNY
PIOTR RZEPECKI

BRYGADIER SCENY
EDMUND WALCZAK

KIEROWNICY PRACOWNI:

KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ
ELŻBIETA SENTKOWSKA

KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ
WŁADYSŁAW KLIMASZEWSKI

STOLARSKIEJ
ANTONI TROJANOWSKI

FRYZJERSKO-PERUKARSKIEJ
HALINA MUSIAŁ

MALARSKIEJ
WŁADYSŁAW GACKI

OŚWIETLENIE
RYSZARD NICKEL

AKUSTYK
TADEUSZ PAWŁOWSKI

REKWIZYTOR
HIERONIM GUZEK

SZEWC
FERDYNAND ROGUSZKA

TAPICER
BERNARD NOCULAK

ŚLUSARZ
JAROSŁAW ANDRYSIAK

ALEKSIEJ ARBUZOW
STAROMODNA KOMEDIA

przekład — HALINA ZAKRZEWSKA
reżyseria — JAROSŁAW KUSZEWSKI
scenografia — JERZY RUDZKI
opracowanie muzyczne — JÓZEF KLIMANEK

premiera w maju 1986 r.

AKOS KERTESZ
WDOWY

przekład — ALICJA MAZURKIEWICZ
reżyseria — ALOJZY NOWAK
scenografia — JERZY MOSKAL

premiera na Scenie Popularnej we wrześniu 1984 r.

ARYSTOFANES
RYCERZE

reżyseria — MAREK MOKROWIECKI
scenografia — MARIAN FISZER
muzyka — JANUSZ KOHUT

premiera na Scenie Popularnej w marcu 1985 r.

Zamówienia na bilety zbiorowe realizuje
DZIAŁ UPOWSZECHNIANIA TEATRU
kierownik — Krystyna Pankanin
Al. Mickiewicza 2, pokój 21, tel. 21-15-98
kasa biletowa Teatru Polskiego — tel. 21-12-38
kasa biletowa Sceny Kameralnej — tel. 22-33-14

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY

ALOJZY NOWAK

•

**ZASTĘPCA DYREKTORA
ROMUALD PRZEPERSKI**

•

KIEROWNICTWO MUZYCZNE

**GRZEGORZ KARDAŚ
RYSZARD KNIEĆ**

Cena programu 40 zł