



R  
a  
M

---

R a f a l M a c i a ą g

**Teatr im. J. SŁOWACKIEGO Miniatura**

DYREKTOR: BOGDAN HUSSAKOWSKI

**Rafał Maciąg** reżyser i dramaturg, urodził się w r.1960 w Krakowie. Jest absolwentem Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie studiował teatrologię oraz absolwentem Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie, w której ukończył reżyserię. Dotychczas opublikował utwory sceniczne: *Diabeł*, *Trzy wieki miłości do zwierząt*, *Błazen*. W r.1992 Stary Teatr w Krakowie zaproponował mu wystawienie *Diabła* w jego reżyserii, zaś w r. 1994 autorską realizację *Trzech wieków miłości do zwierząt*. *Błazna* zrealizowano w Teatrze Polskiego Radia (1996). Oprócz własnych dramatów reżyserował m.in. *Polcję* S. Mrożka, *Skłza* G. Zapolskiej, *Szkolę mężów* Mollera.

## ICH DWOJE I TA TRZECIA

Sądząc po lekturze większości tekstów literackich napisanych na scenę albo do czytania, materiałem najbardziej pożytecznym jako tworzywo jest wzajemne udręczanie się ludzi. Ludzkość, co wiadomo niejednemu Bogu, a chrześcijańskiemu na pewno, została może w zamyśle stworzona ku satysfakcji beztroskiego błędzenia po urokach edenu, ale coś musiało się w niej opierać takim anielskim założeniom, skoro dość szybko wyłądowna za bramą raju. Próbuje sobie wyobrazić pierwsze godziny rozmów naszych rajszych przodków tuż po słynnej eksmisji. Odziani w liście bananów albo paproci, zwłaszcza w miejscach grzesznych, wloką się obok siebie nie patrząc sobie w oczy ani nie trzymając się za ręce, jak to niegdyś bywało. Adam od czasu do czasu zaciska pięści i robi gwałtowny ruch w stronę Ewy, jakby chciał pomścić tamten nieszczęsny gest, który ich zgubił - zerwanie jabłka. Ona wtedy zasłania się ramieniem i przeklina węża, potem męża, potem cały męski ród, i zapewne też Bogu ducha winną jabłoń. Sprzeczka narasta, mnożą się pretensje. Cóż jednak z tego, skoro wszystko się już stało, niczego cofnąć się nie da. Będą tak udręczać się póki żywota. Kto winien bardziej, kto mniej, i dlaczego.

Ten schemat winy i udręki będzie żywił teatr na wiek wieków, i może właśnie Adam i Ewa powinni być pospólnymi patronami dramaturgii. Schemat ów w modelowy sposób powtarzają bohaterowie „Onej” Rafała Maciąga, choć chciałbym od razu zaznaczyć, że nie



Rafael  
Munoz





przypisuję tu młodemu dramaturgowi inspiracji idących wprost z Genesis. To taki niewymyślny żart krytyczny, za który przeproszam wszystkich z archaniołem Gabrielem na czele.

Ale problem Ich Dwojga (pod koniec sztuki Ich Trojga) zostaje. I jest to temat winy zawisłej nad nimi jak karzący miecz, powodujący, że kiedyś się rozstali - ze strachu? wstydu? - ale tak naprawdę rozstać nie mogli. Wina bowiem równie trwale spaja co miłość. To podwójne związanie każe im wciąż do siebie wracać. Bo nawet gdy ustała miłość, została wina. Winą w „Onej” jest unicestwienie dziecka. Używam enigmatycznego słowa „unicestwienie”, bo w sztuce nigdzie wyraźnie nie powiedziano, w jaki sposób dziecko przestało istnieć. Wątek ten, zatracając miejscami o sprawę kryminalną, nie jest bowiem najważniejszy, choć uruchomił całą lawinę okoliczności, łącznie z rozstaniem mężczyzny i kobiety, a potem ich wzajemnymi, udrażającymi powrotami. Najważniejsze jest życie w poczuciu winy i ono jest prawdziwym bohaterem sztuki. Bystry widz łatwo zauważy, że przy całych pieczołowitych pozorach realizmu, a nawet naturalizmu, łącznie z jedzeniem na scenie naprawdę upieczonych kurczaków, „Ona” jest utworem niemal poetyckim. Taniec tych dwojga wokół siebie przypomina jakieś tajemne rytuały, gdzie obowiązują niepisane, ale pilnie przestrzegane reguły. Ona czeka na niego z zastawionym stołem, choć z dialogu wynika, że wcale nie umawiali się na ten właśnie konkretny dzień. Rozbieranie się z przemoczonych rzeczy jest wstępem do czynności, których nie uprawia się ot tak, na

co dzień. To, co Ona wyrabia z jego mokrym ubraniem, jest zawiłą grą w uniemożliwienie mu odejścia; czy tylko dlatego, że właśnie dziś mężczyzna zapowiedział, że przychodzi po raz ostatni? Mówiąc, że oddaje jej swoje klucze?

Wiele wskazywałoby na konwencjonalny dramat „z życia”, gdyby nie natrętna ilość symboli podpowiadających coś o wiele więcej. Na przykład powtarzalność losu, niemożność ucieczki od wyroku. Pewne zrazu niewinne wątki pociągają za sobą następne skojarzenia. Po jakimś czasie orientujemy się, że wszystko dąży tam do wzajemnego pozazębiania, odbijania w kolejnych lustrach znaczeń.

Sztuka zaczyna się od zepsutego okna. Ona wykrzykuje, w złości, idiomatyczną uwagę o konieczności „zabicia dechami” tego okna. Tak się mówi, ale tak się nie robi. W „Onej” słowa stają się ciałem, okno zostaje zabite, później. Po oknie mowa jest o stole i o szafie. Zwłaszcza szafa odegra znaczną, bohaterską rolę, będąc symbolem erotycznym (to z Freuda), ale i znakiem pustki. Wejdzie też w milczący dialog z mokrymi rzeczami mężczyzny, kryjąc do końca pewną niespodziankę, której także i my tutaj nie ujawnimy.

Tuż obok tematu stołu i szafy pojawia się temat kurczaka. Jedną z obsesji tej sztuki. Kurczaki hoduje siostra bohaterki z mężem. Wygląda na to, że kurczaki są jedyną potrawą na stole Onej. On też je musi jeść, choć potem okazuje się, że mu szkodzą. Kurczak jest dzieckiem. Tematem winy Jego i Jej jest dziecko. Mordowanie i jedzenie kurcząt wygląda na psychodramę, ale psychodramę nieudaną, bo niczego nie rozwiązującą, nie uwalniającą od poczucia winy.

Z jedzeniem kurczaka związany jest temat rzygania. Motyw ten powtarza się tak często, że nie sposób udawać jego przypadkowości albo tylko powiązania z fizjologią złego trawienia. Wymiotować to opróżniać się wewnątrz. Ona, kobieta, czuje się stale opróżniona. „Nawet gdybym wlała w siebie hektolitry tego święstwa [mowa o alkoholu - T.N.] i zeżarła wszystkie kury mojej siostry, nie zapełniłabym tej kosmicznej pustki, która rozdyma mi brzuch!” - mówi. Pusty brzuch, dziecko, kurczak, szafa, wymioty, Rodzenie (wypełnianie) - zabijanie (opróżnianie), oto dwa bieguny obsesji Onej. Jej cały świat.

Kury mają ponadto puste kości, jak wszystkie ptaki. Kurczaki hodowane są tylko po to, by zostać zabite. Zabić można czymkolwiek, na przykład nożyczkami. To już nie odnosi się bezpośrednio do kurcząt, tylko do tematu zadawania bólu i śmierci. Nożyczki są też jednym z głównych przedmiotów realnych i symbolicznych w tej sztuce. Gdzie, jak widać, tematy i znaki krążą po wspólnych orbitach oplatając bohaterów niewidzialnymi niemi uzależnień.

Od tego szaleństwa nie będzie wolna nawet ta trzecia, która pojawia się... właśnie, jako kto? *Deus ex machina* na pewno nie, bo niczego nie rozstrzyga. Świadek męki? Z pewnością. Tym bardziej, że natychmiast włącza się ze swoimi obsesjami w wątki Jego i Onej. Jakby była tylko brakującym wierzchołkiem trójkąta, żeby dramat mógł zamknąć się w jeszcze innej konfiguracji. Więc nie jest wyłącznie świadkiem, ale aktywnym współbohaterem

zbiorowego losu. Powinna być całkiem inna niż tamta, choćby po to, by uatrakcyjnić sztukę. I tak jest. Ale jednocześnie dziwnie przypomina Tamtą... Jakby On - uciekając od Niej - podświadomie szukał Jej odbicia w innej... To jest częsty motyw psychologiczny, wykorzystany tu z całą premedytacją. Przecież nawet języki, jakimi mówią bohaterki, są tak podobne...

Nowoczesny dramat przyzwyczał nas, że nie musi go obowiązywać klasyczny finał wszystko rozwiązujący, po którym świat może się zacząć od nowa. „Ona” też się w jakiś sposób nie kończy. Sztuka przerywa się w miejscu, gdzie został wyczerpany jeden z wariantów dramatycznych losu trojga ludzi. Sam dramat będzie trwał dalej, tyle że już trochę inny, do nowego rozegrania w nowym kształcie. Ten ciąg dalszy możemy sobie już tylko wyobrażać. A jest o czym myśleć.

„Oną” uważam za jedną z najciekawszych i najlepszych sztuk, jakie napisano u nas ostatnimi czasy.

Tadeusz NYCZEK

W spektaklu wykorzystano piosenkę Wandy Warskiej





# ONA Rafał Maciąg

Ona	IWONA BIELSKA
Mężczyzna	KRZYSZTOF JĘDRYSEK
Kobieta	MARIA ANDRUSZKIEWICZ
reżyseria	PAWEŁ MIŚKIEWICZ
scenografia	PAWEŁ MIŚKIEWICZ i TOMASZ POLASIK
Asystent reżysera	MARCIN DEL FIDALI (PWST)
Inspicjent	IWONA CIEŚLIK
prapremiera	28 lutego 1997



## Duchy przeszłości

### ALEKSANDER MOISSI W TEATRZE IM. J. SŁOWACKIEGO

W stwierdzeniu, że był legendą współczesnego europejskiego teatru, nie ma cienia przesady. Co prawda żył w czasach, kiedy zaczęły się liczyć przede wszystkim gwiazdy filmowe, ale nie przeszkadzało to jego sławie ani trochę. Aleksander Moissi, bo o nim mowa, był bowiem przez całe swe życie artystyczne - od chwili debiutu w 1902 roku aż do śmierci w 1935 - prawdziwym Rudolfem Valentino sceny.

Urodził się w Trieście w 1880, a według metryk prawosławnych w 1879 r. Pochodził z rodziny o albańsko-włoskich korzeniach. Do siedemnastego roku życia mieszkał w Albanii. Po śmierci ojca - handlarza futer - przeniósł się z matką i siostrami do Wiednia. Któregoś dnia, podczas spaceru alejami Rosen Park, zauważył ogłoszenie o naborze statystów do Burgtheater. Spróbował - i od razu zwrócił na siebie uwagę słynnego aktora - Josefa Kainza. Dzięki jego wstawiennictwu otrzymał *engagement* w Pradze, gdzie zaczęło się pasmo jego wielkich sukcesów i seria słynnych ról, takich jak Franz Moor w *Zbójcach* i Mortimer w *Marii Stuart* Schillera czy Cyrano de Bergerac w dramacie Rostanda. Najważniejszy rozdział w życiu aktora zaczął się w 1903 r. Podczas występów w Wenecji, gdzie Moissi debiutował jako tenor w *Lucji z Lammermooru* Donizettiego, zobaczył go na scenie sam Max Reinhardt - jeden z największych w XX wieku reformatorów europejskiego teatru. Rok później Moissi pojechał do Berlina i został tam jednym z najwybitniejszych aktorów Reinhardta. Jego role w *Jedermannie* Hofmannsthala, *Upiorach* Ibsena czy *Fauście* Goethego przeszły do historii.

Moissi bardzo dużo podróżował. W latach dwudziestych i trzydziestych jego tournée trwały niemal bez przerwy. Występował nie tylko w Stanach Zjednoczonych, we Francji, Szwajcarii czy Szwecji, ale też w Egipcie, Argentynie i Meksyku. Aż cztery razy odwiedził Kraków. W 1925 r. w Teatrze Bagatela Moissiemu towarzyszył przypadkowo dobrany zespół. W sali Starego Teatru odbył się popis złożony





z fragmentów ról. Tak naprawdę dopiero występy w Teatrze im. J. Słowackiego miały poważny charakter i były starannie przygotowane. Pierwszy raz wystąpił Moissi na scenie przy placu św. Ducha za dyrekcji Teofila Trzciańskiego, który znalazł go wcześniej z przedstawień Reinhardta i był na organizowanych przez wielkiego inżyniera festiwalach teatralnych w Salzburgu. Od 12 czerwca do 5 lipca 1926 r. Moissi zagrał 15 razy. Zaprezentował wtedy Hamleta, tytułową rolę w *Henryku IV czyli Żywej masce* Pirandella, Protasowa w *Żywym trupie* Tolstoja i Edypa w tragedii Sofoklesa. Dwa lata później, za dyrekcji Zygmunta Nowakowskiego, między 29 marca a 4 kwietnia 1928 r., w 8 przedstawieniach powtórzył rolę Protasowa a także zagrał Oswalda w *Uptorach* i Mefistofelesa w *Fauście*.

Występy miały istic „operowy” charakter i oprawę. Moissiego „wmontowano” w grane już wcześniej przedstawienia - tak było w przypadku *Hamleta* wystawionego w pochodzącej jeszcze z 1914 r. inscenizacji Tadeusza Pawlikowskiego. Innym razem „na chybcika” przygotowywano przedstawienie „pod gwiazdę” - np. nieporadnego *Króla Edypa* w reżyserii Antoniego Piekarskiego. Zdarzyło się też, że sam Moissi nieco pomagał w reżyserii spektaklu, w którym miał wystąpić - tak było w 1926 r. z *Żywym trupem* w reżyserii Romana Niewiarowicza. Najciekawszy od strony inscenizacyjnej (a zarazem najbardziej „reinhardtowski”) był jednak *Faust* zrealizowany przez Zygmunta Nowakowskiego. Największe emocje widowni budziła orgiastyczna scena sabatu czarownic, w której Nowakowski „poruszaniem się za wiatrem drzew i gałęzi, u których wiszą i niesamowicie dyndają się obmierzłe strzygi, rozesłaniem w głębi czarnego tła na krwawą pożogę i kolejnym jej gaszeniem, osiągnął efekt wiru, szafu i ekstazy, przypominający wizje Boscha a jeszcze bardziej niestwory i przeraży z «Kuszenia św. Antoniego» Grünewalda”. Ciekawe, dlaczego tę scenę „wycięto” w czasie występów Moissiego. Czyżby za bardzo odwracała uwagę widowni od wirtuozerii Mistrza?...

Wrażenie operowej konwencji występu potęgował fakt, że Moissi grał po niemiecku, co stawało w dość trudnej sytuacji polskich aktorów. A nie był to „jakiś tam” prowincjonalny zespół! Wystarczy wspomnieć,

że reinhardtowskiemu artyście partnerowali m.in. Zofia Jaroszevska (Ofelia, Masza, Jokasta, Regina) i Władysław Woźnik. Zdarzało się, że recenzenci podkreślali przewagę Moissiego nad polskimi aktorami. Częściej jednak okazywano sceptycyzm: „Moissi suwerennie zagarnął rządy, nie troszcząc się zbyt o całość ani o współgrających”. Nie wszyscy byli też zachwyceni dwujęzycznym tekstem. Owszem, byli tacy, którzy twierdzili, że „cudna niemczyzna doskonale splata się z polskimi kwestiami partnerów”. Większość - jak Maciej Szuklewicz - była natomiast zdania, że „Warunki, w jakich oglądamy go na naszej scenie, są nader niekorzystne. Kiedy z ust p. Moissiego płynie zachwycający swą jednością lub uczuciowym kolorytem tekst Goethego, polski przekład szeleści jak papier i na odwrót; kiedy się wsłuchać w grzeszący nieścisłością ale śpiewny i rzewny przekład Zegadłowicza, niemczyzna brzmi jak zgrzyt zardzewiałych zawias.” Pomieszanie głosów zachwyty z objawami najsurowszej krytyki nie może dziwić. Kraków nie był prowincją artystyczną. Wręcz przeciwnie - był miastem o żywych tradycjach teatralnych sięgających czasów Wyspiańskiego. W latach dwudziestych wystawiano tu bardzo nowoczesny repertuar, niejednokrotnie w awangardowej scenografii. Krakowskiem znawcą niełatwo było więc zaimponować. Doceniali, jak Tadeusz Sinko, sztukę aktorską: „Moissi, mówiąc, często prawie śpiewa; tyle uczucia mieści w sobie każde jego zdanie”, ale też dostrzegali brak umiaru w doborze środków artystycznych: „Przy całej swej ślicznej dykcji p. Moissi grzeszy nią ustawicznie, przeskakuje z pianą w forte, że zdławionego szepotu w polityowane a nie zawsze tekstem usprawiedliwione nasilenie strun głosowych. Bas i średnica w koloraturze p. Moissiego są nienaganne, góra nieco wrzaskliwa i przyostrza. Drugim środkiem ekspresji p. Moissiego jest gest. W doskonałości jego dochodzi on często do przesady. W ogóle grzeszy w swych gestach skłonnością do pleonazmu: ma ich nadmiar i wyprawia często rękami istne hokus pokus” (Szuklewicz).

Tymczasem Moissi oczarowywał, przesiadywał u Pollera, rozdawał dziesiątki swoich fotografii z dedykacjami, otrzymywał kilogramy bilecików zarówno od statecznych dam jak i od gimnazjalistek. Ale i tu został przejrany na wylot. Karol Hubert Rostworowski bezlitośnie

demaskował „chwyty” aktora, który „jest teatralnym kokietem. Wszystkie środki techniczne służą Moissiemu niezawodnie. Nawet ten ukłon po każdym akcie, taki bezbronny, prawie że chłopięcy, a tak szatańsko celny. To dla zazdrosnych panów. Moissi zdaje się przeproszać za gromadny szal pań - za te stopy listów i bilecików, które na pewno... Mniejsza! Majster życiowy i tyle: świetnie nosi swoją sztukę. A jak ją odczuwa? Na to pytanie bardzo trudno odpowiedzieć. Gra Moissiego imponuje mi, ale mię nie wzrusza”.

Mimo uznania dla jego kunsztu, porównanie Moissiego z aktorami polskimi nie wypadło najlepiej. Na przykład Zygmunt Nowakowski znacznie wyżej cenił Karola Adwentowicza: „Moissi przy nim to maniera, to dosyć płytki szablon. O ileż uboższy w ekspresję, chłodny, pozbawiony żywiołu. Gdyby Niemcy ujrzeli Adwentowicza w taktm *Ojcu*, poszaleliby chyba! Mógłby jeździć od miasta do miasta, nie rozcharakteryzowując się”. I chociaż legenda reinhardrowskiego gwiazdora wywarła niewątpliwy wpływ na wielu polskich artystów - chociażby na Mieczysława Kotlarczyka - twórcę Teatru Rapsodycznego, czy Juliusza Osterwę, i w tym przypadku nie brakowało sceptyków. W 1935 r. Kazimierz Wierzyński pisał o roli Osterwy w *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego: „Konrad w pierwszym akcie był może zbyt „odpateryczniony”, lamal się w niepotrzebnych przegięciach i cierpiał na manieryczny, przerysowany „moissizm””.

Diana POSKUTA-WŁODEK

## Duża scena

Anonim Wenecki z XVI w.  
AMORI

A. Czechow  
WIŚNIOWY SĄD

R. Harwood  
ZAI PRZECIW

Ks. J. Kitowicz  
OPIS OBYCZAJÓW cz. II

A. Ostrowski  
NASZ CZŁOWIEK

A. Słonimski  
RODZINA

W. Szekspir  
WIECZÓR  
TRZECH KRÓLI

## Miniatura

E. Albee  
TRZY WYSOKIE KOBIETY

F. Dostojewski  
BOBOK

W. Hildesheimer  
MARY STUART

B. Schulz  
SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ

W. Szymborska  
KONIEC I POCZĄTEK

D. Williamson  
PRZYJAŹŃ I PIENIĄDZE

G. Zapolska  
ŻABUSIA

*Najbliższe premiery:*

*T. Kowalczyk*

BOHIN

*T. Słobodzianek*

OBYWATEL PEKOSIEWICZ



*Dyrektor*  
Bogdan HUSSAKOWSKI

*Zastępca dyrektora*  
Wiktor HERZIG

*Kierownik literacki*  
Tadeusz NYCZEK

*Koordynacja pracy artystycznej*  
Kinga GŁOWACKA

*Sekretarz literacki*  
Anna STAFIEJ

*Kierownik Impresariatu*  
Janusz OGONOWSKI

*Kierownik archiwum*  
Diana POSKUTA-WŁODEK

*Asystent scenografa*  
Elżbieta WÓJTOWICZ-GULAROWSKA

*Dział muzyczny:*  
Bolesław RAWSKI  
Józef FRYCHLIK  
Krzysztof SZWAJGIER

*Kierownik techniczny ds. eksploatacji*  
Ryszard Starobrański

*Organizacja produkcji*  
Andrzej Rybak

*Realizacja światła*  
Adam Dąbroś, Andrzej Dolński

*Realizacja dźwięku*  
Wojciech Pacuła

*Brygadier sceny*  
Bogusław Wójcik

*Rekwizytor*  
Ryszard Bystrzycki

*Kierownicy pracowni:*

*krawieckiej damskiej*  
Maria Szczypczyk

*krawieckiej męskiej*  
Leszek Wyżga

*malarsko modelarskiej*  
Marta Hodur

*stolarskiej*  
Stanisław Nieć

*ilusarskiej*  
Adam Rojek

*perukarskiej*  
Bożena Rybak

*tapiicerskiej*  
Michał Rzepka

*Projekt graficzny plakatu i programu: Władysław Pluta*  
*Przygotowanie do druku: Fabryka Grafiki s.c.*  
*Druk: Agencja Graf*

Zespół  
Biuro Dokumentacji  
ZG ZASP

BEZPŁATNE

Teatr im. Juliusza Słowackiego, Pl. św. Ducha 1, 31-023 Kraków  
Informacja i rezerwacja biletów - Impresariat Teatru tel. (12) 22-40-22, 22-45-75 w. 25

Kasa biletowa czynna od wtorku do soboty  
w godz. 11-14 i 15-19, tel. (12) 23-17-00, 22-45-75 w. 26

W niedzielę 2 godziny przed spektaklem

Przedprzedaż rozpoczyna się pięć dni przed spektaklem

W kasie można kupić wydawnictwa:

„Co dzień powtarza się gra...” - Diana Poskuta - Włodek

„Dwadzieścia kroków wszczepić i wzdużyć...” - pod redakcją Krystyny Zbijewskiej

Komplet pocztówek: „Dziady” Adama Mickiewicza, inscenizacja z 1901 roku

Wypożyczalnia kostiumów

ul. Radziwiłłowska 3, tel. 21 34 13, czynna codziennie w godz. 9.00-13.00