



TEATR NARODOWY

ZALOŻONY W ROKU 1765

Wiesław Myśliwski

REQUIEM DLA GOSPODYNI

Requiem dla gospodyni

dyrektor naczelny
Krzysztof Torończyk

dyrektor artystyczny
Jerzy Grzegorzewski



TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

Wiesław Myśliwski

REQUIEM DLA GOSPODYNI

scena przy Wierzbowej
prapremiera 10 grudnia 2000



TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

Wiesław Myśliwski

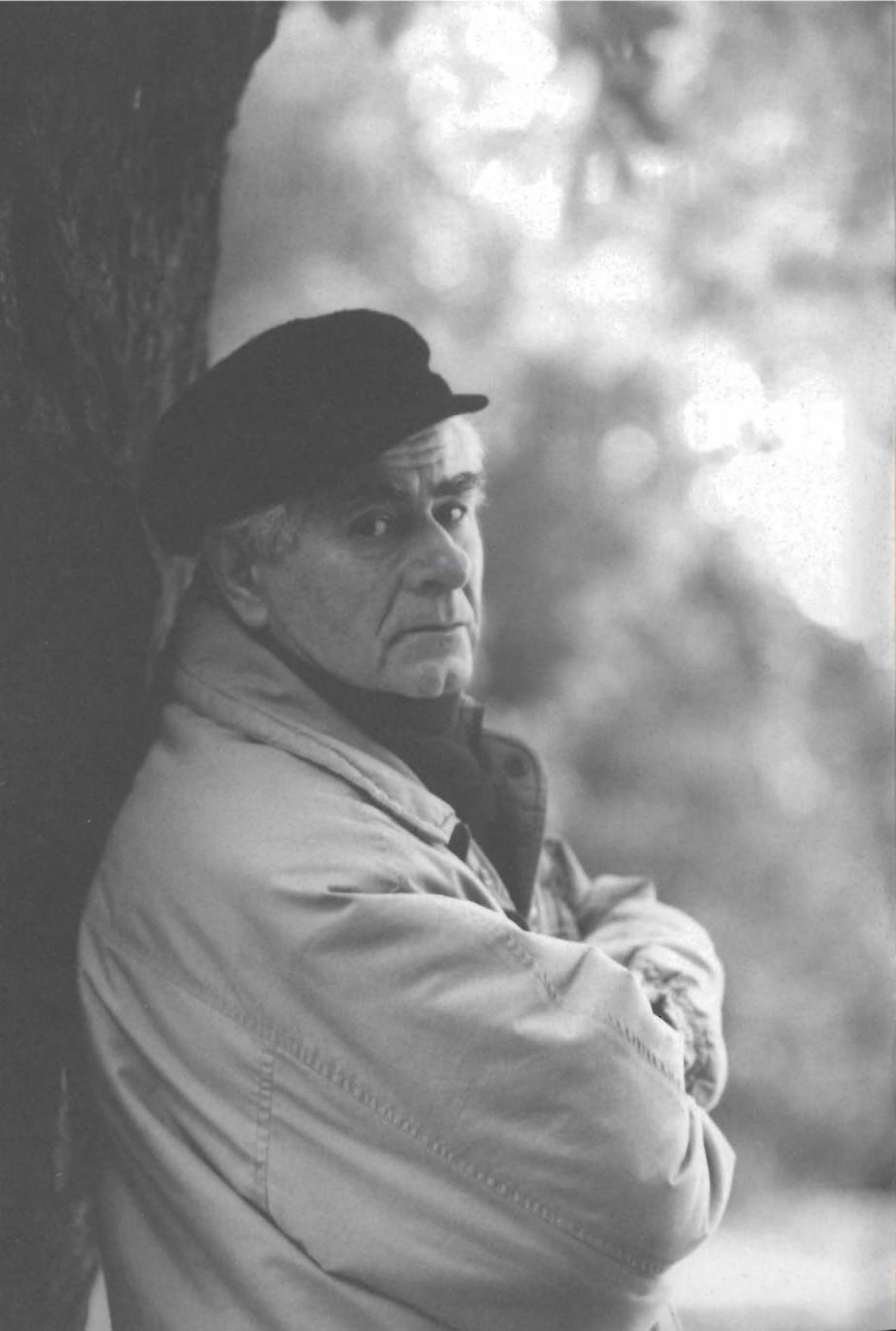
REQUIEM DLA GOSPODYNI

Ewa Konstancja Bułhak, Dorota Landowska
Monika Niemczyk (gościnnie), Sylwia Nowiczewska
Beata Ścibakówna, Sławomir Federowicz
Krzysztof Gosztyła (gościnnie), Emilian Kamiński
Miroslaw Konarowski, Łukasz Lewandowski
Jacek Różański, Stefan Szmidt (gościnnie)
Zdzisław Tobiasz (gościnnie), Paweł Tołwiński
Maciej Wojdyła, Janusz Zakrzeński (gościnnie)
Leszek Zduń

reżyseria Kazimierz Dejmek
scenografia Jan Polewka
muzyka Stanisław Radwan

SCENA PRZY WIERZBOWEJ
prapremiera 10 grudnia 2000

dyrektor naczelny Krzysztof Torończyk
dyrektor artystyczny Jerzy Grzegorzewski



Janusz Majcherek

Widnokrąg, który przed trzema laty przyniósł Wiesławowi Myśliwskiemu literacką nagrodę Nike, był jego czwartą powieścią; *Requiem dla gospodyni* jest jego czwartą sztuką teatralną. Rzec więc można – mechanicznie sprawę traktując – że twórczość tego wielkiego pisarza dzieli się – jak dotychczas – równo po połowie: na część prozatorską i część dramaturgiczną. Z przypadku tak czy z rozmysłu? No chyba jednak z rozmysłu, o tyle przynajmniej, że nie wydaje się, iżby Myśliwski traktował pisanie dramatów jako zajęcie uboczne. W przypadku takiego autora jak on trudno mówić o jakimkolwiek ubocznym czy użytkowym pisaniu. Na utwory Myśliwskiego czeka się długo, coraz dłużej; Myśliwski nieśpiesznie waży słowa.

Charakterystyczne, że gdy w 1967 roku debiutował *Nagim sadem* miał trzydzieści pięć lat. Debiut późny, ale od razu doskonały, widać było, że powieść wyszła spod pióra wiedzionego pewną ręką; pisarz najwyraźniej wolał dać sobie czas, niż rozmieniać się na drobne czy szafować niedojrzałością.

Po *Nagim sadzie* powstała oszalamiająca proza *Palacu*, a po niej dwie sztuki: *Złodziej* (1973) i *Klucznik* (1978), obie stosunkowo jeszcze regularne, to znaczy nie stawiające teatru w kłopotliwej sytuacji. W kłopotliwą sytuację teatr popadł w momencie, gdy Myśliwski opublikował *Drzewo* – jedną z najwybitniejszych, ale i najtrudniejszych do wystawienia polskich sztuk. Trudność polega bodaj na tym, że autor *Drzewa* otwarcie zakwestionował pewien standard teatral-

ności, który – niezależnie od rozmaitych eksperymentów – wciąż obowiązuje. Zbuntował się – co sam zresztą przyznał – przeciw rygorom sceny, niemal ostentacyjnie przestał się liczyć z jej – jak to określił – wytrzymałością.

Można by sądzić, iż Myśliwski postąpił jak nowator czy reformator poszukujący nowej i niezwyklej formy dramatu. Ale chyba nie, chyba nie chęć reformowania czegokolwiek w teatrze grała tu rolę, przynajmniej jeśli dać wiarę słowom samego pisarza. Powiada on tak: „dramat – wbrew różnym teoriom – jest dla mnie literaturą, przede wszystkim literaturą, nie zaś »przepisem na tort«, jak chcą niektórzy. A literatura – w moim jej rozumieniu – nie uznaje narzuconych granic ni rygorów, ni dziedzicznych porządków. Wszelkie jej podziały na gatunki są bezsensowne, wszelkie wypychanie jej w ustalone formy jest gwałtem na niej. Każda materia życia dopomina się własnej, tej jedynej niepowtarzalnej formy, każda forma jest naczyniem jednorazowego użytku”.

To wyznanie, opublikowane przed premierą *Drzewa* w Teatrze Polskim w reżyserii Kazimierza Dejmka, w gruncie rzeczy unieważnia ów podział twórczości Myśliwskiego na połowę prozatorską i połowę dramaturgiczną. Niech więc będzie tak: dysponujemy ośmioma utworami Wiesława Myśliwskiego, z których każdy jest niepowtarzalnym „naczyniem jednorazowego użytku”. Tak zwana teatralność czy nieteatralność jest tu kwestią drugorzędą, zwłaszcza, że istnieją uzasadnione interpretacje, które w prozie Myśliwskiego deszyfrują zasadę teatralną; i zwłaszcza gdy pamięta się, że według *Palacu*, *Kamienia na kamieniu* czy *Widnokregu* powstały świetne monodramy czy nawet przedstawienia, a z *Drzewem* nie uporał się dotychczas nikt, choć próby Dejmka, Nazara czy Cywińskiej warte są zapamiętania.

I oto chronologicznie biorąc ósmy utwór Myśliwskiego, *Requiem dla gospodyni*. Bez wątpienia napisany z myślą

o scenie, w swej „literackości” bodaj nie tak radykalny jak *Drzewo*, co wcale nie znaczy, że w swej „teatralności” oczywisty. (Pewnie jest sprawą czystego przypadku, że tytuł utworu przywodzi na pamięć *Requiem dla zakonnic* Williama Faulknera, *notabene* dzieło, które jest bardzo oryginalną kombinacją dramatu i prozy, grywane zresztą w swoim czasie w teatrach.)

Sytuacja wyjściowa jest najprostsza z możliwych, rzecz by można – elementarna: umarła Gospodyni, żona Gospodarza; wdowiec spodziewa się, że zgodnie z tradycją ludzie ze wsi przyjdą czuwać nad zwłokami; będą żałobne śpiewy, będzie poczęstunek. Z dziada pradziada tak postępowano, chodzi więc o wypełnienie rytuału czy ceremonii, starszej bodaj niż chrześcijaństwo, lecz u Myśliwskiego, i poprzez tytułowe *requiem*, i poprzez rozsiane po tekście odniesienia do Ewangelii, najwyraźniej należącej do obrządku chrześcijańskiego (zarazem warto zauważyć, że żaden przedstawiciel instytucjonalnego kościoła nie pojawia się w sztuce). Ceremonia żałobna spełnić się nie może albo spełnia się pokracznie, na opak: misterium zamienia się w szopkę. Nie dopełnione czy odwrócone ceremonie to zresztą motyw, który w polskim dramacie co jakiś czas powraca: u Mrożka miała być zabawa; u Gombrowicza miał być prawdziwy ślub; u Wyspiańskiego – wspólny czyn... Myśliwski w jakiś sposób zamyka sekwencję *Wesele-Ślub-Zabawa*. Z sekwencji tej wynika, że w życiu narodowym, społecznym i indywidualnym nic z niczym nie może się zgodzić: idea z cieniem, marzenie z rzeczywistością, *ego* z *id*.

Diagnoza Myśliwskiego brzmi jeszcze bardziej pesymistycznie: w dzisiejszym świecie życie nie zgadza się ze śmiercią. Nie chodzi jedynie o to, że cywilizacja eliminuje czy spycha na margines problem śmierci. Umieranie stało się czymś takim jak wydalanie: wiadomo, że jest konieczne, ale trzeba uczynić wszystko, żeby odbywało się możliwie skrycie i możliwie higienicznie. Ważniejsze w *Requiem dla*

gospodyni wydaje się co innego: że życie oddzieliło się od śmierci w planie, by tak rzec, egzystencjalnym i metafizycznym. Wszystko zresztą się podzieliło, a ludzie żyją jakby połówkami możliwych bytów, wyobrażeń, wartości: stracili pamięć i wiedzę o tym, że istniała jakaś całość. Już prawie nikt z żywych nie jest w stanie obcować z umarłymi, nie ma do nich dostępu. A jeśli już ktoś ma, to sam jest na poły umarłym. *Requiem* Myśliwskiego oplakuje śmierć wyobraźni: tej, która pozwalała Mickiewiczowskiej gromadzie widomie obcować z duchami; tej, którą pożytkował się Wyspiański sprowadzając zjawy do bronowickiej chaty; w końcu tej, która Kantorowi pozwoliła jeszcze stworzyć Teatr Śmierci. I przecież nie o zjawy i duchy tak naprawdę chodzi, lecz o więź żywych z umarłymi, czyli o tradycję, która mogłaby scalić pokawałkowany świat. Czy to jest w ogóle jeszcze możliwe, Myśliwski zdaje się wątpić. Przypadkowi goście, którzy zjawiają się na czuwaniu to figury dzisiejszego społeczeństwa, doszczętnie ośmieszone i skompromitowane – wtedy, gdy prezentują nowoczesną paplaninę i wtedy, gdy silą się na równie nowoczesną „duchowość”.

Jeśli nie liczyć starego Gospodarza, który choćby z racji wieku należy do minionego świata, pozostaje tajemniczy Boles: żywy on czy umarły? z tego czy z tamtego świata? wiejski głupek czy figura świętego albo nawet samego Jezusa? – Boles jest pastuchem: to słowo, choć zdegradowane, odsyła przecież do Ewangelii albo jak kto woli do Heideggera – człowiek jest pasterzem bytu... Tak czy inaczej to Boles (w którego imieniu pobrzmiwa ból cierpiącego Boga i całego stworzenia) wydaje się jedynym łącznikiem między światem widzialnym i niewidzialnym, ostatnim gwarantem całości istnienia. Ale ostatnie słowo Bolesia brzmi: umarłem.

Byłbyż Myśliwski aż takim pesymistą?

Henryk Bereza

Suwerenność

Twórczość dramatyczna Wiesława Myśliwskiego – *Złodziej* (1973), *Klucznik* (1978), *Drzewo* (1988) i czwarty utwór *Requiem dla gospodyni* (2000) – jest od samego początku wysoko ceniona, ale nie widzi się w niej takiej doniosłości, jaką przypisuje się twórczości dramatycznej Witolda Gombrowicza lub Tadeusza Różewicza czy nawet Sławomira Mrożka.

Witold Gombrowicz i Tadeusz Różewicz kształtują prawie każdym swoim utworem dramatycznym polską sztukę teatralną, Wiesław Myśliwski działa w dużej niezależności od niej, dopracowuje się swojej własnej filozofii dramatu, nie ograniczając się praktykami teatralnymi.

W dramatach Wiesława Myśliwskiego – inna kwalifikacja gatunkowa niż dramat nie bardzo jest dla nich możliwa – nadrzędna jest ich pisarskość, ich literacka autonomia.

Dramaty nie powstają na uboczu jego twórczości powieściowej, są z nią ściśle powiązane, stanowią z nią integralną całość.

Świadectw takiej integralności jest bardzo wiele, przywołam niektóre z nich, szczególnie jaskrawe.

Wielkim poetyckim dramatem w prozie powieściowej jest *Pałac* (1970), druga po *Nagim sadzie* (1967) powieść Myśliwskiego.

W *Palacu* dochodzi do wielkiego wybuchu indywidualnych i zbiorowych namiętności, które muszą się gromadzić i narwarstwiać w duszy każdego, kto czuje się w każdej z historycznych postaci świata społecznie pokrzywdzony, komu roi się w głowie społeczny rewanz za swoje i innych krzywdy, kto łaknie sprawiedliwości.

Utwór Myśliwskiego, w którym żadne formalne i użytkowe miary dramatu nie są brane pod uwagę, jest wizjonerskim dramatem w czystej postaci, o jego górnych koligacjach poetyckich i filozoficznych aż strach myśleć, mógłby on w każdym swoim fragmencie zostać przeniesiony wprost na scenę niekonwencjonalnego teatru.

Dramatycznym – ni to tragicznym, ni to komediowym – epilogiem *Palacu* jest *Klucznik*, w którym wszechdramat społeczny znajduje finał w kameralnej grotesce lub tragifarsie. Równie jaskrawym przykładem integralności całej twórczości Wiesława Myśliwskiego jest miejsce w tym pisarstwie dramatu *Drzewo*.

Drzewo jest epilogiem chłopskiej epepei *Kamień na kamieniu* (1984) i prologiem jego głównego – pod względem społecznego uznania – dzieła, powieści *Widnokrąg* (1996) z jej wizją fundamentów rodziny, czyli z głębinową wizją fundamentów wszelkich powiązań społecznych człowieka.

W planie dramaturgii Myśliwskiego w *Drzewie* jest zapowiedź tej moralnej katastrofy rodziny ludzkiej, jaką ujawni dramat *Requiem dla gospodyni*.

W dramaturgii Myśliwskiego pytania o kształt artystyczny dramatu stawia się może nawet śmieiej niż w prozie pytania o kształt artystyczny powieściopisarstwa.

W całym pisarstwie Wiesława Myśliwskiego słowo jak w poezji stanowi pierwszą i podstawową materię kreacji, w dramacie jeszcze rzadziej niż w powieści uzyskuje ono aż taką dystynkcję.

Słowo w dramacie występuje zwykle – od najdawniejszych czasów, dziś tak samo jak dawniej – w ścisłej współpracy

z działaniem, jest z nim sprzęgnięte ścisłymi związkami współzależności, stanowiąc przez tę współzależność rodzajowy wyróżnik formy dramatycznej, myśli się niekiedy, że równowaga między słowem i działaniem jest w dramacie obowiązkowa.

Pod tym względem wszystkie dramaty Wiesława Myśliwskiego odbiegają więcej niż ostentacyjnie – bo wręcz programowo – od dramaturgicznych pryncypiów lub konwencji.

Akcji prawie w nich nie ma, ona jest albo z natury rzeczy niemożliwa lub uniemożliwiona, jej wszystkie funkcje przejmuje na siebie słowo, czyli mowa, zastępując sobą działanie.

Działanie – rdzeń i istota dramatu – podlega drastycznym redukcjom, staje się przedmiotem intelektualnej spekulacji, mnoży mu się wszelakie warunki, od jakich jest zależne, żeby mogło do niego dojść.

Honorowałyby się – można przypuszczać – tylko jedno, samo prawo do działania, gdyby przymusiła do niego bezwzględna konieczność.

Wbrew wszelkim oczywistym różnicom myślenie autora czterech dramatów nie jest odległe od dramaturgicznego myślenia Samuela Becketta, który odkrył punkt graniczny dramatu, niemożność takiego działania, które miałyby sankcje wyższych racji lub konieczności.

Niezależna konieczność stwarza u Myśliwskiego każdorazowo wyjściową i zarazem – przez niemożliwość realnego działania lub brak sankcji dla niego – całościową sytuację w jego dramatach.

Ona zamyka w *Złodzieju* jedną rodzinę na całą okupacyjną noc w izbie razem ze schwytanym w trakcie kradzieży przybyszem z miasta.

Ona – przez prawzór odwiecznych współzależności pana i sługi – więzi protagonistów *Klucznika* we wspólnym urojeniu (bo jak to inaczej nazwać), że trwa niezmiennie to, co pozornie przestało istnieć.

Ona biernego obrońcę prawa do istnienia wpędza na drzewo i na drzewie obezwładnia, gdy naruszone zostały fizyczne i moralne fundamenty zbiorowej egzystencji.

W tych wymuszonych przez konieczności sytuacjach dramatycznych – trzeba przyznać, że konieczności działają tu każdorazowo wymyślnie i niemal perwersyjnie – na słowo spada powinność pełnomocnego zastępstwa niemożliwości działania.

Słowo Wiesława Myśliwskiego przejmuje powinności działania i spełnia je z jakąś pierwotną mocą w sposób jak gdyby wobec działania równorzędny, staje się z działaniem tożsame. Słowo w *Złodzieju* jest głosem kary, która powinna nastąpić, i z pełnym dramatyzmem pokazuje brak filozoficznych, moralnych i realnych sankcji jej wykonania.

W *Kluczniku* słowo jest głosem prawdy w nim samym – w słowie – przez tysiąclecia ukształtowanej, która usamodzieliła się, zautonomizowała do tego stopnia, że za nic ma całą okazjonalność i przygodność zewnętrzności z jej wszystkimi pozorami.

Wielka mowa świata w *Drzewie* – mowa żywych i zmarłych, mowa święta i przeklęta – stwarza i uzasadnia moralny sprzeciw wobec destrukcji i zagłady duchowych i fizycznych warunków istnienia.

Wielkie mowy dramatów Wiesława Myśliwskiego są jego własną propozycją artystyczną dla dramaturgii, można ją wywieść z ważnych epok dziejów dramatu i teatru (teatr grecki, teatr szekspirowski i romantyczny), Wiesław Myśliwski demonstruje jej dzisiejszą żywotność.

Ta propozycja nie jest sprzeczna z tym, co proponuje Samuel Beckett, chociaż Myśliwski inaczej niż Beckett rozumie odnajdywanie fundamentów języka.

Requiem dla gospodyni wiąże się artystycznie z trzema wcześniejszymi utworami dramatycznymi Myśliwskiego i jednocześnie w czymś od nich odchodzi, może nawet w czymś im zaprzecza.

O kontynuacji świadczy podobna wyjściowa i całościowa sytuacja dramatyczna, którą tym razem stwarza determinacja najbezwzględniejsza i konieczność najbardziej konieczna, czyli śmierć.

W tym też widzieć wolno nawiązanie do najważniejszych tradycji.

Tytuł utworu sankcjonuje tę konieczność i wyznacza – zdawałoby się – charakter takiego z niej dramatycznego i teatralnego użytku, jaki wybiera się z wielu innych możliwości.

Z trzech wcześniejszych dramatów wynikałoby, że i tym razem nie zdarzy się, co powinno się zdarzyć według dramaturgicznej logiki, choć teraz nad tą powinnością wisi cała tradycja tysiącleci ludzkiej kultury i niemniejsza tradycja sztuki dramatu i teatru.

W *Requiem dla gospodyni* odchodzi się od własnej tradycji trzech utworów i to w punkcie dla nich bodaj najważniejszym.

Nie powtórzy się wielka przemiana dramatycznego działania w dramatyczne słowo, w dramat mowy.

Mowa tym razem nie jest jednorodna, funkcjonuje inaczej, myśli się, że jest w odwrocie, z jednej strony zapada się w siebie, w swoich tajemnicach, nie wyzwala z siebie spektakularnej energii, z drugiej wyręcza się widomie sztuką bezsłowa – muzyką.

Ta mowa nie może jednoznacznie pretendować do zastępstwa dla działania lub do przewagi nad nim.

Ale też i z samym działaniem rzecz ma się całkiem inaczej. W *Requiem dla gospodyni* dzieje się tak, jak gdyby w toku dramatu przestawała istnieć sama potrzeba działania, nie wspominając o konieczności.

Wbrew wszystkiemu, czego by można się spodziewać, zawodzi siła sprawcza zdarzeń, śmierć, tracąc naocznie swoją odwieczną fundamentalność.

W utworze Wiesława Myśliwskiego odsłania się i ujawnia – stopniowo, kwestia po kwestii, sekwencja po sekwencji – całkowita niefundamentalność śmierci.

Z niej jakby się ulotniła wszelka moc dramatyczna.

Dramatyczne mogłoby się stać jedynie jej unieważnienie, definitywna z nią rozprawa (pod hasłem śmierć śmierci), pełna manifestacja bezśmiertności.

Śmierć w tym utworze, który należałoby wywieść z epitafium, nie zachowuje już żadnych swoich atrybutów, jest śmiercią bez właściwości, śmiercią bez znaczenia.

Niefundamentalność, bezznaczeniowość śmierci demonstrują – świadomie lub nieświadomie – wszyscy protagoniści dramatu, z wyjątkiem dwóch, Gospodarza i Bolesia, jeśli bezzasadnie nie liczyć zmarłej.

Ci dwaj – w zróżnicowany sposób – wiedzą swoje.

Dla nich, mogliby raz jeszcze powiedzieć, śmierci nie ma, dla nich, dla każdego inaczej, żyje ta, która zmarła.

Dla nich jej śmierć nie ma znaczenia, ale w innym – tajemnym – sensie tych słów, w ich tajemnej mowie, czyli w mowie pełnej, w mowie poezji.

Dla nich w śmierci bez znaczenia spełnia się metafizyczny plan istnienia, którego wyznawcą i jakże dyskretnym rzecznikiem jest Boles, główna postać utworu.

Nowe (ale czy nowe) wcielenie pasterza z *Palacu* i wielu uosobień fundamentalnej mądrości, mądrości samej mowy, która w powieściach Wiesława Myśliwskiego znajdowała nawet całkiem przygodnych rzeczników.

W mowie dwóch postaci żywych i w żywej mowie zmarłej ocala się możliwość trwania wielkiej ludzkiej mowy pośród zalewu sztucznych mów i sztucznych słów wszystkich innych postaci, pośród ich wszelakiej pstrej mowy.

Dwusłowie nie pojawia się w pisarstwie Myśliwskiego po raz pierwszy, ono pojawiało się w *Palacu*, rozrastało się w *Kamieniu na kamieniu* i zwłaszcza w *Drzewie*, nie miało

jednak takiej stylistycznej potencji jak w *Requiem dla gospodyni*.

Ukrytej – ona nie jest na wierzchu, nie jest zadeklarowana – konfrontacji dwóch podstawowych gatunków mowy, dwóch gatunków słowa, nie wolno zignorować, ona ma decydujące znaczenie.

Dramat – w przeciwieństwie do liryki i epiki – organizowały i determinowały zawsze fundamentalne dychotomie dobra i zła, prawa i bezprawia, władzy boskiej i władzy ludzkiej, praw społeczeństwa i praw jednostki, rozumu i uczucia, życia i śmierci.

W dzisiejszej świadomości i w dzisiejszym dramacie taka dychotomiczność zacierą się, relatywizuje, w skrajnych przypadkach (Beckett, teatr absurdu) niemal całkowicie zanika.

Nie omija to także dramatów Wiesława Myśliwskiego.

Wielkie mowy w nich, które zastępują działanie i sankcjonują jego zaniechania, nie utwierdzają jednoznacznych dwudzielności, na winę i karę, na prawdę i złudzenie, na życie i śmierć.

W *Requiem dla gospodyni* wyczuwalna i słyszalna konfrontacja dwóch gatunków słowa ocala w wyszukany sposób naturę i strukturę dramatu, pozwala mu trwać nie na samej granicy jak u Becketta, ale blisko niej.

Bez tej konfrontacji nie byłoby dramatu, *Requiem dla gospodyni* mogłoby się zmienić w absurdalną farsę lub w absurdalną groteskę, one tkwią w tym utworze, są potencjalne, jest prawie pewne, że znajdzie się ktoś, kto je z tego dramatu wyzwoli.

Poprzez wyczuwalną i słyszalną konfrontację wieloznacznej mowy tajemnic słowa pierwotnego i naśladowniczej mowy słownego erzacu daje się ocalić echo tego requiem, którego w żadnej ze znanych postaci nie celebrytuje się i nie dopełnia.

Requiem przypomina się aluzyjnymi pogłosami w wybranych słowach, może się ono pojawić, tego się nie wyklucza,

w muzycznym bezsłowniu i nawet w poniekórym erzacu słowa, w pstrej mowie.

To wynika może z immanentnej energii mowy, która nie zanika natychmiast w zdeprawowanym słowie. Sztuczne mowy czysto pragmatycznego użytku potrafią niekiedy sprzeniewierzać się celom, dla których zostały stworzone, mówią same z siebie zupełnie co innego niż to, czego spodziewają się po nich ich twórcy i użytkownicy.

Może słowo nigdy nie daje się zdegradować do końca i także w swojej ułomnej postaci nie pozwala się używać nadaremno. O tym nie muszą wiedzieć fałszywi prorocy.

Taki kapłan słowa jak Wiesław Myśliwski musi o tym wiedzieć i wie świadomie lub nieświadomie.

Tajemna wiedza dyktuje mu słowa jego powieści i dramatów, jedne i drugie przynależą do wielkiej poezji mowy.

Taką poezją mowy mało kto włada dziś tak suwerennie w polskiej literaturze jak Wiesław Myśliwski.

Od reżysera

Sceniczna interpretacja *Requiem dla gospodyni* odchodzi od paru założeń i wielu szczegółów oryginału; wyraża jego istotność, nie jest wierna literze.

K. D.

W spektaklu wykorzystano tekst reklamy firmy McCain Poland

1 2 3 frytki – posiłek szybki



ogólnopolski patronat radiowy



Tylko w Trójce

„Magazyn Bardzo Kulturalny” Barbary Marciniak (teatr, literatura, wystawy oraz wszechobecna w Programie III muzyka) w sobotę, 14.00-15.00.

„Tylko Bez Polityki, Proszę” Anny Semkowicz (warsztaty aktorskie ze znanym aktorem-pedagogiem w roli mistrza) w co drugą niedzielę, 13.05-14.00.

„Nasz Parnas” Magdaleny Jethon (wywiad-rzeka z artystami sceny i ekranu) w niedzielę, 22.10-23.00.

„Trójkowo, Filmowo” Ryszarda Jaźwińskiego (magazyn aktualności filmowych) w co drugą niedzielę, 13.05-14.00.

„Radio Retro” Jacka Ejsmonda, Anny Brzozowskiej i Grzegorza Wassowskiego (bibliofilskie wydanie „Trójki Pod Księżycem”) w co drugi wtorek, 0.05-2.00.

Polskie Radio SA - Program III
ul. Myśliwiecka 3/5/7, 00-977 Warszawa
Dział Promocji tel./fax (022) 645 56 26
Agencja Reklamy tel./fax (022) 628 17 27

także w Internecie: <http://www.radio.com.pl/trojka>



 | **BANK PEKAO SA**

dyrektor techniczny
Mirosław Łysik

główny brygadier sceny
główny oświetleniowiec
główny elektroakustyk
główny mechanik
kierownik działu produkcji środków inscenizacji
kierownik pracowni stolarskiej
kierownik pracowni malarskiej
kierownik pracowni modelatorskiej
kierownik pracowni tapicerskiej
kierownik pracowni krawieckiej męskiej
kierownik pracowni krawieckiej damskiej
kierownik pracowni obuwia
kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej
kierownik zespołu garderobianych
kierownik zespołu charakteryzatorów
kierownik zespołu rekwizytorów
kierownik zespołu operatorów urządzeń scenicznych
kierownik zespołu mechaników sceny

główna księgowa
kierownik działu administracji
kierownik działu zaopatrzenia
kierownik działu zabezpieczenia technicznego
kierownik działu kadr

Lech Orzechowski
Krzysztof Trzaskowski
Mariusz Maszewski
Stefan Wójcik
Sylwester Paluch
Grzegorz Jończyk
Paweł Rozbicki
Marek Laudański
Waldemar Głowała
Roman Żbikowski
Maria Kosecka
Robert Rotuski
Edmund Kwiatkowski
Wanda Brożyńska
Leszek Galian
Zbigniew Fortuna
Wojciech Hulewicz
Krzysztof Mamaj

Jadwiga Wieczorek
Euzebiusz Kośla
Krzysztof Krupa
Paweł Mamla
Urszula Sternicka-Matyja

sekretarz artystyczny
Jan Skotnicki

dramaturg
Małgorzata Dziewulska

kompozytor
Stanisław Radwan

kierownik muzyczny
Mirosław Jastrzębski

kierownik działu koordynacji pracy artystycznej
Sławomira Łozińska

kierownik działu promocji, impresariat
Adriana Lewandowska

rzecznik prasowy
Maryla Zielińska

opracowanie typograficzne
Janusz Górski

zdjęcie Wiesława Mysliwskiego
fot. Piotr Wójcik / Agencja Gazeta

ISBN 83-913161-7-3

cena 7 zł

Kasa teatru przy Placu Teatralnym 3 czynna od poniedziałku do soboty 10-14 i 15-19, w niedzielę przed przedstawieniem od 16. W dniach przedstawień na scenie przy Wierzbowej bilety sprzedawane są także w kasie przy ulicy Wierzbowej 3 na godzinę przed rozpoczęciem przedstawienia.

Rezerwacja telefoniczna: 69 20 604, 69 20 664 poniedziałek - piątek 9-18. Rezerwacja za pośrednictwem internetu: bow@teatr.pol.pl

Teatr Narodowy
Plac Teatralny 3
00-077 Warszawa

<http://narodowy.pol.pl>

repertuar teatru także w Telegazecie TVP2 na stronie 220





TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

dyrektor artystyczny Jerzy Grzegorzewski

Wiesław Myśliwski

REQUIEM DLA GOSPODYNI

reżyseria Kazimierz Dejmek

scenografia Jan Polewka

muzyka Stanisław Radwan

Obsada

Gospodarz	Janusz Zakrzeński (gościnnie) / Krzysztof Gosztyła (gościnnie)
Gospodyni	Dorota Landowska
Boleś	Łukasz Lewandowski
Weronka	Ewa Konstancja Bułhak
Dominika	Beata Ścibakówna
Darek	Paweł Tołwiński
John	Jacek Różański
Trzej śpiewacy	Sławomir Federowicz Mirosław Konarowski Maciej Wojdyła
Turystka I	Monika Niemczyk (gościnnie)
Turystka II	Sylvia Nowiczewska
Turysta	Emilian Kamiński
Emeryt	Zdzisław Tobiasz (gościnnie)
Młodzieniec	Leszek Zduń
Półcywil	Stefan Szmidt (gościnnie)

asystent reżysera	Mariusz Bieliński
asystenci scenografa	Jadwiga Michalska Anita Trzaskowska
światło	Krzysztof Trzaskowski
realizatorzy światła	Zbigniew Szulim Korneliusz Wieczorek
realizatorzy dźwięku	Robert Jurek Maciej Rybicki
inspicjent	Adam Borkowski

SCENA PRZY WIERZBOWEJ

prapremiera

10 grudnia 2000 roku

Przed wejściem na widownię uprzejmie prosimy o wyłączenie telefonów komórkowych
i wszelkich innych urządzeń elektronicznych.