

T E A T R

**IM. JULIUSZA OSTERWY
W G O R Z O W I E**

**JAN
KOCHANOWSKI**

**ODPRAWA
POSŁÓW
GRECKICH**

**MACIEJ Z.
BORDOWICZ**

NON STOP





W R E P E R T U A R Z E:

Scena Mała

György Schwajda

H Y M N

przekład: Mieczysław Dobrowolny

reżyseria: Stanisław Kuźnik

scenografia: Janusz Miszczyk

W przygotowaniu:

P A S T O R A Ł K A

opracowanie: Jan Skotnicki



T E A T R

IM. JULIUSZA OSTERWY
W G O R Z O W I E

JAN
KOCHANOWSKI

**ODPRAWA
POSŁÓW
GRECKICH**

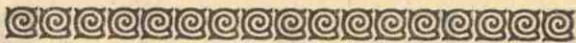
PREMIERA 22 WRZEŚNIA 1984

MACIEJ Z.
BORDOWICZ

NON STOP

PREMIERA 23 WRZEŚNIA 1984

SEZON 1984/85



OTWARCIE

„Wy, którzy Pospolitą Rzeczą
władacie” i Wy, o których mówi się
— rządzeni. My wszyscy. Jesteśmy
adresatami treści i przestania „Odprawy
postów greckich” i „Non stop”.
Renesansowy poeta, twórca naszej
poezji, humanista, szlachcic zatroskany
o Rzeczpospolitą i — współczesny
dramaturg wyczulony na tę
współczesność polską, na jej groźby
i pułapki mówią... o tym samym
właściwie: o postawie wobec narodu
i jego historii, o wyborze, o wolności
i koniecznościach. O naszym losie, na
który mamy wpływ wszyscy, choć nie
tak samo.

Otwieramy sezon tymi dwiema
premierami, łącząc je nie tylko w czasie;
chcemy, żeby ich treści przenikały się
wzajemnie w świadomości naszych
widzów, by zaakceptowali to nasze
połączenie, a jeśli będą się z nim spierać,
żeby był to spór twórczy, żeby była to
dyskusja nas wszystkich o nas.



JAN KOCHANOWSKI O PRZYCZYNACH UPADKU PAŃSTWA

Upadają Rzeczpospolite,
jako i każda rzecz wszelaka, albo prze
wnętrzną, albo prze zwierzchnią
przyczynę. Zwierzchnia przyczyna jest
gwałt lubo nieprzyjaciel postronny.
Wnętrznych zda się być więcej, ale
wszystki niemal jako strumienie do
głównej rzeki tak do niezgody się ciągną,
za którą Rzeczpospolite niszczą. Bo w
rozterku albo sama od swych sił
Rzeczpospolita upaść musi, co się
rzymskiej dostało, albo w
nieprzyjacielskie ręce przyjdzie, jako
Grecyja za niedawnych lat. Co się
postronnych nieprzyjaciół tycze, nikt nie
jest tak tępy, żeby nie baczył, między
jakimi sąsiady siedzimy i co za
niebezpieczeństwo stąd nad nami wisi,
bo i tym, którzy się nam jawnie
nieprzyjaciół stawią (prawda się rzecz
musi), odeprzeć nie możemy, i tych,
które sobie jakokolwiek za przyjaciół
poczytamy, nieprawie szanujemy.

Bo wiara i prawo zda się,
iż oboje ku jednemu kresu ciągną, to jest
ku utwierdzeniu i bezpieczeństwu
Rzeczypospolitych a kto jedno z tych
gwałci, ten jednako Rzeczypospolitej
szkodzi. A o ludziach co mam
powiedzieć? Obyczaję bowiem
niedostatkiem ludzi zginęły: z którego
upadku nie tylko że mamy liczbę dać,
ale jako o głowę mamy się sprawować,
naszymi bowiem występy, nie
nieszczęściem jakim, Rzeczpospolitą
słowy tylko trzymamy, ale rzeczą już
stracili.

Złe fedy a swawolne obyczaje,
jako się już nieraz rzekło, są przyczyną
zginienia Rzeczypospolitej. A złych
obyczajów zasię przyczyny skażone
nasze przyrodzenie naprzód, a potem
Rzeczypospolitej niedbałość, to jest
przełożonych, którzy ludzi swawolnych
i występnych w czas nie hamują albo
i sami zły przykład z siebie dają tak
w nabywaniu łakomym majątności jako
i we wszelakim inszym sposobie żywota.

ADAM MICKIEWICZ

O

JANIE KOCHANOWSKIM

WYKŁAD XXXVI

Piątek, 11 czerwca 1841

Znacie już, Panowie, stanowisko poetyckie Kochanowskiego w kraju tudzież wpływy obce, którym ulegał i w utworach swych dał wyraz. Z tych różnorodnych żywiołów wynika różnorodność jego utworów. Próbował wszystkich tonów i wszystkich form poezji lirycznej, których wzory znajdował u Greków i u Rzymian. Ma on wielkie podobieństwo z Horacym. Horacy również przejmował od Greków przeważną część swych motywów lirycznych, ale razem starał się czerpać natchnienie z ducha facjińskiego i umiał władać słowem narodowym.

Poeta polski próbował także dramatu: pierwszy w Europie przedsięwziął utworzyć dramat wedle prawideł albo raczej dramat literacki, wówczas bowiem nie przywiązywano wielkiej wagi do dramatu prawdziwego, dramatu narodowego, który odgrywano na scenach stawianych doraźnie, a który nosił nazwę misteriów. Aby zrozumieć dramat naszego poety, trzeba poznać publiczność do której się zwracał.

W miastach polskich nie było teatrów jak w miastach włoskich lub hiszpańskich: nie można było układać misteriów dla odgrywania ich przed liczną i oświeconą publicznością: trzeba było wybrać pisanie albo dla gminu, albo dla klasy wykształconej. Lud miał swoje nieduże widowiska, o których mówiłem niedawno, układane z kilku motywów zaczerpniętych z Ewangelii, z historii Narodzenia Pańskiego i Męki Pańskiej; nie odczuwał więc potrzeby dramatów pisanych. Publiczność zaś oświecona, panowie polscy kształceni we Włoszech, we Francji, ta publiczność obeznana z pisarzami starożytnymi, znajdowała upodobanie tylko w dziełach dobrze zbudowanych podług przyjętych wówczas prawideł literackich. Kochanowski, przeznaczając swe sztuki dla panów, z których niejeden sam pisał dzieła o literaturze starożytnej, musiał z konieczności odwoływać się do ich wspomnień klasycznych; był to jedyny sposób obudzenia ich ciekawości. Owe klasyczne wspomnienia stanowiły niejako powszechną przeszłość Rzeczypospolitej literackiej. Ktokolwiek czytał, pisał i zajmował się literaturą, znał lepiej historię Troi i Rzymu niżeli starodawne dzieje własnego kraju. Dodajmy, że historię trojańską przedstawili nawet pisarze słowiańscy, pisarze czescy, których w Polsce z upodobaniem czytano.

Kochanowski musiał tedy wziąć osnowę, przedmiot swego dramatu z mitycznych

dziejów greckich, aby móc znaleźć zrozumienie i trafić do smaku swej publiczności. Wziął go z trzeciej pieśni „Iliady”, gdzie opisane jest poselstwo Greków żądających od Trojańczyków zwrotu Heleny. Jest tam słynny ustęp z charakterystyką wymowy Menelausa i Ulissesa. Tyle co do osnowy. Kochanowski znał też poglądy greckich poetów cyklicznych oraz tragediopisarzy, którzy przetworzyli starożytne podanie homeryckie, i według tych poglądów kreślił charakter Antenora, Ulissesa i Parysa.

Co do budowy utworu, miał przed sobą jedną tylko drogę: naśladować Greków, zwłaszcza Eschyła oraz Sofoklesa. Przedstawienie sprawy, układ dramatu jest niezmiernie prosty; przypomina sposoby tych dwóch tragediopisarzy greckich.

Antenor, którego nasz poeta przedstawia jako wzór mądrego i przezornego doradcy, ukazuje się pierwszy na scenie. Scena podobnie jak u Greków przedstawia jakieś miejsce nieokreślone, które można uważać za przedsionek świątyni albo za plac publiczny przed pałacem królewskim. Antenor wychodzi z domu i w krótkim monologu rzecz zapowiada. (...)

Idzie na radę i spotyka Parysa. Tu zaczyna się dialog w zdaniach jednowierszowych, jakiego wzory często znajdujemy u pisarzy greckich, wcale żywy, a bardzo prosty. (...)

Teraz występuje chór, który wedle pojęć greckich określonych przez Horacego ma za zadanie dawać osobom dramatu rady, modlić się do bogów, wypowiadać uwagi moralne o akcji. Słowem, chór wyobrażał w teatrze greckim jak wiadomo, sumienie zbiorowe: chór był głównym aktorem dramatu. Cały dramat grecki wywodził się z chóru. Kochanowski przyjmuje taki chór i według powyższych pojęć, chór, owe jestestwo idealne, śpiewa mając na myśli Parysa, o przywilejach i o niebezpieczeństwach młodości: osiągnęłaby ona pełne szczęście doczesne, gdyby przy niej zawsze był rozum.

Po pieśni chóru nadchodzi Helena ze swą piastunką. Piastunka jest nieodzowną postacią dramatu greckiego; później zastąpiono ją przez powiernicę. Helena opowiada piastunce z prostotą o grozie swego położenia, o nieszczęsnym losie, jaki ją czeka: odwiozą ją do męża uwięznaną łańcuchem na statku greckim.

Następnie przybywa poseł i opowiada Helenie, co się działo na radzie. Opowiadanie to jest bardzo piękne i bardzo proste. Poseł powtarza przemówienia Antenora, Priama i wszystkich wodzów (trojańskich). Ta forma opowiadania była, jak wiadomo, wielokrotnie stosowana przez dramatopisarzy. Chór śpiewa wtedy przepiękną pieśń o łodzi, która przywiozła Helenę do Troi. Poeta zaczerpnął jej wątek z tragedii Eurypidesa, ale go zmienił i rozwinął. Pod koniec dramatu

ukazuje się Menelaus i Ulisses także wychodzący z pałacu królewskiego. Ulisses, zgodnie z charakterem nadanym mu przez poezję cykliczną, jako mąż roztropny czyni tu jakby przegląd polityczny stanu rzeczy; przewiduje klęskę Troi, rządzonej przez młodą wszeteczną i niedoświadczoną. Natomiast Menelaus wybucha klątwą. (...)

Motyw takiej tyrady, naśladowany z Eurypidesa, był później wielokrotnie powtarzany; formy tej użył nawet niedawno wybitny poeta francuski Quinet.

Na koniec cały dramat jest skupiony w przepowiedni Kassandry, postaci znanej w tragedii greckiej. Kassandrą zjawia się błada i drżąca i przepowiada nieszczęście Troi. (...)

Wieszczba Kassandry jest jednym z najpiękniejszych ustępów w poezji słowiańskiej z uwagi i na układ, i na styl. (...)

Poeta napomyka tu o znanym przemienieniu się Hekuby w sukę. Wiersz ten ma przedziwną moc i prostotę.

Tą straszną wieszczbą kończy się dramat. Nie jest on podzielony na akty jak dramat nowożytny. Chór zajmuje główne miejsce i przedziela sceny akcji.

Łatwo teraz zrozumieć, dlaczego dramat ten nie mógł być pojęty i oceniony przez ogół publiczności. Niewątpliwie, kanclerz Zamojski, który go wystawił w swym zamku, a który sam napisał klasyczne dzieło o starożytności, zdolny był zrozumieć wszystkie najłżejsze napomknienia i ocenić styl dramatu: kilku uczonych z grona przyjaciół Zamojskiego było słuchaczami godnymi tej sztuki; ale rzesza czytelników cóż mogła zrozumieć z całego dramatu, w którym nie było namiętnych wzruszeń ani intrygi? Naówczas jedyné zaciekawienie w dramacie budziła już tylko intryga. To, co się zwie intrygą, wprowadzono w dramat, kiedy w wieku XVII, a w Hiszpanii pod koniec XVI wieku, zaczęto dramatyzować sceny religijne i nader zawite romanse rycerskie. Tym sposobem zainteresowanie idealne i poetyckie zastąpiono zainteresowaniem sztucznym i — jeśli można tak powiedzieć — mechanicznym; stało się ono potrzebą publiczności. W naszym dramacie nie ma i śladu tego.

Później krytycy dziwili się, że człowiek tak wysoce utalentowany jak Kochanowski mógł ułożyć tak niekształtny szkic! Dla krytyków wieku przeszłego, przeważnie niedouczonej i w dziedzinie literatury dramatycznej nie znających nic oprócz sztuk francuskich, styl i kompozycja Kochanowskiego była martwą literą. Nic w tym dziwnego, bo smak powszechny często się zmienia. I tak wiadomo, że wszelkie utwory samego nawet Dantego i Szekspira przez wieki pozostały nieznanne i były ujemnie oceniane przez krytyków i przez publiczność.

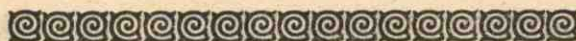
Dopiero niedawno, w wieku ubiegłym, sławny pisarz i poeta niemiecki Goethe próbował odtworzyć dramat grecki w jego formie pierwotnej, w „Ifigenii w Taurydzie”. Żałować wypada, że nikt nie porównał dwóch przepięknych utworów Goethego i Kochanowskiego. Okazałoby się, że Kochanowski był pod względem siły i namiętności niższy, ale może czystszy i bardziej grecki od Goethego. Kochanowski wybornie uchwycił i oddał wszystko, co znalazł w pisarzach greckich, jednakże Goethe czasem sięga wzrokiem poza obręb literatury i odgaduje szczegóły życia domowego, o których w historykach greckich nie ma żadnej wzmianki.

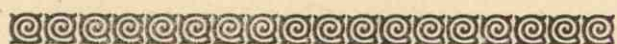
Także styl Kochanowskiego stawał się obcy dla jego następców; prostota, wdzięk, jasny tok jego opowiadania, nie mając w sobie nic nadzwyczajnego, nic zawitego, przesadnego, wydały się im zanadto prozaiczne. Około tego czasu zaznaczało się zwyrodnienie smaku we Włoszech i w Polsce. Starano się wydoskonalić formę, poeci obmyślali nowy krój wiersza, ubiegali się zwłaszcza o wynajdywanie bogatych rymów i nowych układów stroficznych; toteż zapomniano o prostej a dostojnej formie Kochanowskiego.

A przecież w tej właśnie formie umiał on znaleźć rytm wybornie dostrojony do dramatycznej poezji słowiańskiej, chóry zaś jego są ułożone w sposób bardziej kunsztowny, którego późniejsi niestety nie naśladowali.

Dramat Kochanowskiego pozostał tedy w literaturze jako zjawisko odosobnione, bez poprzedników i bez naśladowców.

A. Mickiewicz: „DZIEŁA” — LITERATURA
SŁOWIAŃSKA, wyd. jubileuszowe.
Tom IX. Warszawa 1955





JAN
KOCHANOWSKI

ODPRAWA POSŁÓW GRECKICH

CHÓR TROJAN a w nim:

Antenor STANISŁAW GAŁECKI
Aleksander MAREK CZYZEWSKI
Helena TERESA LISOWSKA
Pani Stara LUDWINA NOWICKA
Poseł WALDEMAR KWASIEBORSKI
Ulisses ZDZISŁAW SUKNAROWSKI
Menelaus WACŁAW WELSKI
Priamus BOGUMIŁ ZATOŃSKI
Kassandra MAŁGORZATA WOWER
Iketaon WIESŁAW SOKOŁOWSKI
Więzień TADEUSZ DOBROSIELSKI
Rotmistrz ROMAN GARBOWSKI
Panny Trojańskie BARBARA JĘDRASZAK
DANUTA LEWANDOWSKA
GRAZYNA EHRlich*
ALDONA PACZKOWSKA*
ANNA SOKOŁOWSKA*
Trybun I PIOTR KRĄWCZYK
Trybun II ZBIGNIEW MOSKAL
Paź TADEUSZ DOBROSIELSKI

Opracowanie dramatyczne i reżyseria:

WOJCIECH BORATYŃSKI

Scenografia:

TERESA DAROCHA

Muzyka:

ROMAN NOWACKI

Ruch sceniczny:

ROMAN MATYSIAK

Asystent reżysera:

TERESA LISOWSKA

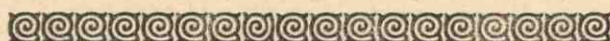
Inspicjent:

Irena Jasińska-Baniukiewicz

Sufler:

Eugeniusz Pauksztó

PREMIERA 22 WRZEŚNIA 1984



MACIEJ Z.
BORDOWICZ

NON STOP

Starsza Kobieta Starsza ALINA HORANIN

Starsza Kobieta Młodsza SIDONIA BŁASINSKA

Reżyseria:

TADEUSZ PLISZKIEWICZ

Scenografia:

JANUSZ TARTYŁŁO

Inspicjent:

Zdzisław Jankowski

Sufler:

Halina Bogus

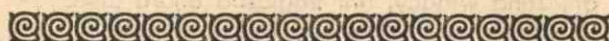
PREMIERA 23 WRZEŚNIA 1984

„NON STOP” miał prapremierę w Teatrze Polskim w Warszawie (Scena Kameralna) w 1968 roku.

Tekst sztuki poprzedził autor następującą notatką-dedykacją:

Inspiracją do napisania tej sztuki stało się autentyczne zdarzenie, które zarejestrował w jednym ze swych reportaży Krzysztof Kąkolewski. Pragnąłbym tą drogą podziękować mu serdecznie za jego wkład do mojej pracy.

M.Z.B.



JULIAN LEWAŃSKI

TEATR

WOJUJĄCEGO

HUMANIZMU

Zainteresowania dramatyczne Jana Kochanowskiego wyraziły się fragmentarycznym przykładem „Alcestis” Eurypidesa skwapliwie przez pisarza sowizrzańskiego potem wykorzystanym, oraz jedną tylko, ale ciekawą tragedią, „Odprawa posłów greckich”, podobnie jak cały dorobek poety oryginalną i twórczą. Skromna rozmiarami, naganiona przez autora, krytykowana potem przez historyków literatury, przyniosła jednak treści zgoła odkrywcze, zapowiadała rodzimy, polski styl dramatyczny.

Bezpośrednio po premierze określono „Odprawę posłów greckich” jako dzieło polityczne. Związek z programem wojennym Batorego i Zamoyskiego łatwiej jednak dojrzeć w „Orfeuszu sarmackim”, który po spektaklu był odśpiewany, ale faktycznie spraw publicznych w tej sztuce bardzo wiele, składają się na główną wartość podporządkowując sobie różne warstwy artystycznych wartości tragedii.

Powtórzmy listę zarzutów wytaczanych przeciw dramatyczności „Odprawy” — raz wymaga się od niej, aby odpowiadała regułom klasycznym, raz — nowożytnym. Nietrudno więc o narzekanie. Zwracano uwagę na to, że mało w niej akcji, że to tragedia statyczna. Rzeczywiście mało się tam dzieje na scenie. Oglądamy raczej sytuacje, które są już rezultatem poprzednio, za sceną, toczonych wydarzeń. Persony dramatu na oczach widzów faktycznie nie działają. Nie zatroszczył się też poeta o głębszy rysunek charakterów, nie obrazuje spięć uczuciowych. Napięcie emocjonalne ujawnia się przede wszystkim w monologu Kassandry; refleksja liryczna — w chórach. Ale chóry „Odprawy” są wyjątkowo jak na wzory antyczne odizolowane od akcji, nie biorą w niej udziału, ograniczają się do komentarza, przestrogi. Emocje, i te związane bezpośrednio z postaciami sztuki, i wyrażane przez chóry, oddzielone są niejako od akcji; można o nich powiedzieć, że nie mają charakteru dramatycznego. Jest to raczej jakiś patos bezosobowy, nie związany z sytuacjami dramatycznymi. Dołączmy do listy rzekomych braków jednostronne potraktowanie postaci, niewykorzystanie wręcz narzucających się spotkań i konfliktów. Priam odmalowany jest jako chwiejny władca — a gdzie tragedia ojca i króla? Helena — lekkomyślna kobieta, trochę nieszczęśliwa, ani to winowajczyni, ani żona władcy, ani tragiczna ofiara losu. Dlaczego nie mielibyśmy być świadkami

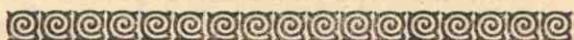
spotkania Menelausa i Heleny, Menelausa i Parysa? — Owe doznane mankamenty wynikają bardzo prosto z jednej podstawowej ale i zasadniczej cechy tragedii: starożytny gatunek dramatyczny przybrał pod piórem Kochanowskiego nową i oryginalną postać, jest to tragedia polityczna. Losy bohaterów, ich przeznaczenie, dola i niedola właściwie autora nie obchodzą. Bohater sztuki jest jeden — społeczność trojańska, państwo czy królestwo, zbiorowość ludzi wraz z systemem, który ich w określoną jednostkę organizuje. Dramaturg jezuicki w podobnej sytuacji wprowadził ogólnikową alegorię: „Genius Poloniae”, czy jakiego mu będzie potrzeba państwa. Kochanowski posyła na scenę reprezentantów trojańskiej społeczności: nie muszą nas wzruszać swoimi losami osobniczymi, ważny jest ich stosunek do Troi, ich działalność wobec ojczyzny. Dlatego tyle uwagi i tyle artyzmu włożył Kochanowski w relację Posła, w przedstawienie ważnego aktu państwowego. Dlatego najbardziej patetyczna scena wróżby Kassandry zwrócona jest do wszystkich i mówi o losach ogółu. Nie stosunki między ludźmi ważne są w tej tragedii, ale stosunek jednostki do państwa. Przyjawszy takie założenie nowego niejako gatunku dramatycznego, nie znanego ówczesnej dramaturgii włoskiej ani francuskiej, obcego w ogóle poetyce tragedii wieku XVI, wyliczone wyżej słabe strony warsztatu Kochanowskiego ocenimy jako zalety. Wątek homerski stał się przy takim pojmowaniu dramatu już właściwie formą — nie zabiegał Kochanowski o jego pogłębienie lub rozwinięcie, ale nasycił zupełnie nowymi treściami. Przyjęlibyśmy to z dezaprobatą, gdyby takiego zabiegu dokonał dla popisu literackiego, patrzmy na tę szkołę nowej, narodowej dramaturgii z szacunkiem, gdy konstatujemy, że społeczność polska tamtego wieku takiej właśnie tragedii politycznej oczekiwała i taką aprobowała. Niewiele wcześniej w podobny sposób Rej rozwija poetykę moralitetu na potrzeby reformacyjnej dyskusji, parę dziesiątków lat po „Odprawie” wyrosnie u nas cały gatunek komediowy broniący zawodu kleszego.

Mimo wielu trudności wynikających z wahania między postuszeństwem kanonom klasycznym, a istic renesansową godnością nowatora sztuka ma rysunek bardzo subtelny i szlachetny. Owa relacja Posła, wręcz konieczna wobec zakazu wprowadzenia na scenę więcej niż trzech osób, jest w swojej epickości bardzo dramatyczna, dająca słuchaczom doskonałą iluzję uczestniczenia w katastrofalnym posiedzeniu rady trojańskiej. Właściwa „fizyczna” katastrofa odsunięta jest przez poetę w przyszłość, jest zapowiedziana w groźnych i wstrząsających słowach. O jej nieuchronności i bliskości świadczy ukazujący się w ostatniej scenie Więzień — w ten sposób nastrój grozy wywołany jest

środkami bardzo subtelnymi, subtelniejszymi niż w tragedii greckiej. Odważny także jest skrót czasowy, jakby łąjący jedność czasu i zapowiadający nowe pojęcie teatru. Charakterystyczne dla renesansowej swobody jest powierzenie losów ludzkich czysto ziemskim i wręcz przyziemnym czynnikom. Nie ciąży nad Troją ani fatum, ani bogowie nie mieszają się do akcji. Tak być przecież musiało w sztuce, której osią tematyczną są losy królestwa. Czy chodziło Kochanowskiemu o królestwo polskie i w jakim stopniu — trudno dać umotywowaną odpowiedź. Obraz rady trojańskiej jest gorzkim atakiem na główną wadę magnacko-szlacheckiego systemu politycznego, na nieporadność sejmu. Z innych scen wyziera patriotyczna troska obywatela zatroskanego o losy państwa. Poszukiwanie nowej formy literackiej nie jest w tym wypadku takim eksperymentem warsztatowym jak próba przekładu Eurypidesa, nowa forma tragedii otwierała drogę sztukom o szerokim horyzoncie narodowym. Pozostała na niej aż po wiek XIX samotna.

— Tymi właśnie wartościami odbiega „Odprawa” znacznie od innych oryginalnych sztuk tamtych lat.

J. Lewański: WSTĘP DO „DRAMATÓW STAROPOLSKICH” T. 1. PIW Warszawa 1959



MACIEJ Z. BORDOWICZ

urodził się 16 września 1941 roku w Mińsku Mazowieckim. Ukończył Wydział Aktorski i Reżyserski Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie. Debiutował jako poeta na łamach tygodnika „Współczesność” w 1959 roku. W 1960 jest założycielem i zostaje członkiem „Orientacji Poetyckiej Hybrydy”.

Poeta, prozaik, autor sztuk scenicznych, aktor, reżyser.

Wydał m.in.: „Galaad” Poezje (1962), „Wstęp do święta” Poezje (1965), „Wielki Tydzień” Poezje (1967), „Toccata” Powieść (1972), „Fikcja” Powieść (1973), „Orkiestranty” Powieść (1974), „Handlarze jabłek” Powieść (1974)...

Sztuka „Idący o poranku” uzyskała nagrodę na Konkursie Debiutów Dramatycznych.

SŁAWA BARDIJEWSKA BORDOWICZ: KU POETYCKIEMU REALIZMOWI

Maciej Zenon Bordowicz — jeden z przedstawicieli „gniewnego” dramatu współczesnego — zaczynał swoją twórczość literacką jako poeta i prozaik. Jego poezja odznaczała się wyszukaną metaforyką, barokową bujnością i intensywnością, jako prozaik skłaniał się ku neonaturalizmowi i neoekspresjonizmowi nie rezygnując z właściwego poezji wyrafinowania formalnego. I właśnie w jego prozie po raz pierwszy zderzyły się dwa żywioły, wypełniające jego twórczość: żywioł konkretny i metafory, faktu i uogólnienia.

Ta podwójność wizji świata i dwoistość stylistyczna leży u korzeni dramaturgii scenicznej Bordowicza.

Teatr jest dla Bordowicza przedłużeniem poezji, szuka on w dramacie „poetycko-realistycznej precyzji”. Swoją dramaturgię określa mianem „realizmu komponowanego”, który pozwala ujawnić poezję utajoną w rzeczywistości potocznej i zawartą w faktach. Wierzy w nośność myślową i emocjonalną metafory, sądzi, że precyzyjna metafora „zapala wyobraźnię”. Wprowadza też do dramatu poezję bardziej bezpośrednio: jako wiersz, pieśń albo song.

...zarliwość zbliża go do „gniewnego” nurtu dramaturgii anglosaskiej lat pięćdziesiątych. Toteż w sztukach Pintera i Albee’ego podziwia umiejętność „trafiania w środek wszystkich garbów i schorzeń naszego wieku (...) z maestrią, impetem i precyzją”. (...)

Drugim źródłem inspiracji literacko-teatralnych Bordowicza jest egzystencjalistyczny nurt dramatu francuskiego. A więc wizja świata przepojonego śmiercią, człowiek samotny i osaczony, osobowość ludzka pozbawiona szans integracji, relacje międzyludzkie jako związki wzajemnej wrogości. A także polskie warianty sytuacji dramatycznych: zamknięcie i zagrożenie, heroizm i bezskuteczne próby wyzolenia się z pułapki, bunt jako forma przemocy, poszukiwanie azylu poprzez okrucieństwo wobec siebie i innych. W dramatach Bordowicza rozpoznajemy gorzką wiedzę egzystencjalistów o człowieku zdegradowanym przez wojnę, oglądamy bohaterów, których świadomość i instynkt moralny ujawniają swoją słabość wobec terroru i strachu. (...)

Związki między ludźmi są u Bordowicza przede wszystkim związkami wrogości. Jakby ludzie potrzebowali siebie przede wszystkim po to, by z sobą walczyć. W jednoaktówce „Jam session” („Dialog” 5/65) walka między bohaterami ma charakter psychologiczny i kameralny, polega na wzajemnym obwinianiu się o brak woli życia, zmęczenie i kompleksy. Zamknięci w czterech ścianach ciasnego mieszkania, torturowani przez dobiegającą od sąsiadów muzykę, analizują marzenia przeszłości, rozpamiętują niepowodzenia. (...) Żyjemy życiem pozornym, zastygli w geście odmowy wobec świata, wrogości wobec siebie i wzajemnej pogardy.

Ujęcie życia w kategoriach wzajemnej walki powraca w następnym dramacie Bordowicza, „Idącym o poranku”. Tu bohaterowie stawiają opór historii, społeczeństwu i sobie samym. Bordowicz ukazuje ich dwuznaczne biografie i niejasne, wątpliwe prawdy, pokazuje ich agresywne maski, nierzadko ukrywające lęk i nieprzystosowanie. Bohaterowie tej sztuki, wplątani w historię, zagarnięci przez politykę, zaakceptowali gotowe role, do których nie dorosli. Popętnili błędy, za które do dziś czują się odpowiedzialni. Szukają więc akspiacji i pociechy, urządzają zbiorowe rekolekcje i indywidualne spowiedzi. Zdegradowani przez historię, próbują sytuować się poza historią i polityką. (...)

„Idący o poranku” to sztuka, w której współczesność łączy się z historią. (...)

Współczesnym dramatem historycznym — a jednocześnie moralitetem — jest także następna sztuka Bordowicza, „Psalmów” („Dialog” 10/65). Akcja „Psalmów” rozgrywa się w pierwszych latach pokoju, bohaterami są byli partyzanci, których porachunki nie zostały jeszcze zakończone. (...) Ich spotkanie jest ceremonią rekolekcji i rytuałem sądu, wyznaniem dawnych win i wymierzeniem sprawiedliwości. Ta coroczna improwizowana Golgota z symbolicznym ukrzyżowaniem i torturami nie otwiera jednak nieba akspiacji i przebaczenia: Bóg jest wielkim nieobecny, a człowiek sam i w samotności musi myśleć o własnym zbawieniu. (...) Świat „Psalmów” ma zachwiany wymiar etyczny, gubi się w nim tragiczność, a pojawia się wszechobejmująca absurdalność, która zagarnia jednostkę, międzyludzkie relacje, całą zewnętrzną i wewnętrzną rzeczywistość człowieka. Utworem tym Bordowicz zbliżył się nieco ku Beckettowskiemu moralitetowi i formule teatru absurdu, różniąc się jednak konkretnością historyczną i psychologiczną. (...) W kolejnej sztuce, „Aktach”, („Dialog” 4/67) znów podejmuje Bordowicz problematykę psychologiczno-biograficzną. I tu bohaterami dramatu są ludzie skłócenii ze światem i ze sobą, nie pieszczeni przez los, o przeszłości zagmatwanej przez historię i skomplikowanej przez własne błędy. (...) Uciekając przed społeczeństwem znaleźli azyl na wielkiej budowie, gdzie w trudnych, pionierskich warunkach chcą sprawdzić swój charakter,

dzielność i odwagę. Uciekali od innych, ale i tu znaleźli innych. Bohaterowie „Aktów” znajdują się poza prawem, ideologią, religią. Zachowali jednak silny instynkt moralny i mimo wszystko wierzą w istnienie wartości trwałych. Są ludźmi silnymi, nie boją się ryzyka, umieją akceptować porządek konieczności. Ale tkwi w nich także potrzeba uzasadnienia sensu własnego trudu życiowego i tęsknota za czymś wznioślejszym niż własne życie. Tymczasem rzeczywistość w sposób brutalny wciąga ich w swoje tryby, pozbawia marzeń i wolności: niewyjaśniona śmierć jednego z robotników rzuca cień podejrzania na pozostałych, próba samobójstwa innego — wszystkich obciąża współodpowiedzialnością; wystąpienie mieszkańców w obronie zagrożonego przez wielką budowę budynku kościelnego czyni z nich wrogów Kościoła i wiary. Winni i skazani, mogą już tylko wyjść katastrofie naprzeciw.

Równie ostro zarysowany wątek uwięzienia jednostki przez kontekst historyczny i sprzeciwu jednostki wobec historii odnajdujemy w sztuce „Non stop” („Dialog” 11/68). Ten dramat psychologiczny wykazuje istotne pokrewieństwa z teatrem egzystencjalistycznym Sartre'a, ukazującym człowieka w sytuacji ostatecznej, gdy rozstrzyga swój los wybierając między wolnością i koniecznością. „Non stop” to długie czekanie dwóch starych kobiet, dobrowolnie odizolowanych od świata, zniechęconych w geście odmowy wobec rzeczywistości. Czekanie na cudowny zwrot w historii, zgodny z marzeniami o epoce „chłopców na koniach” — i czekanie na śmierć. Te dwie słabe fizycznie, ale silne wewnętrznie staruszki to jakby zaprzeczenie młodych, silnych bohaterów Bordowicza, wewnętrznie niezintegrowanych i niedokreślonych. Ale w relacjach między bohaterkami „Non stop” odnajdujemy to samo okrucieństwo i agresję, co w „Jam session”, „Aktach” czy „Idącym o poranku”, i podobny bunt przeciw wzajemnej zależności. (...) I tu także wzrastająca bezradność rodzi gesty rozpaczliwej napastliwości i agresji. Właściwymi protagonistami tej sztuki są historia i polityka. (...) Historia jest w takim ujęciu kręgiem niewoli dla tych, którzy nie rozumieją jej logiki, nie potrafią zrozumieć jej konieczności i zbyt późno zaakceptowali jej nieuchronne prawa.

(...) Historia sama ukazuje się zazwyczaj w oddaleniu i zawsze za pośrednictwem jednostkowego doświadczenia (w dramatach M. Bordowicza — dopisek red.). Dopiero w dramacie „George, zmień płytę” pojawi się w stanie pełnego wrzenia. Bohaterami są tu dwaj żołnierze amerykańscy w Wietnamie; jeden z nich zbuntował się przeciw okrucieństwu wojny. Jako więzień eskortowany jest przez drugiego — kolegę i przyjaciela — wraz z jeńcami wietnamskimi do bazy. Tylko jeńcy wiedzą, że konwój zbliża się ku pułapce; przedtem jednak każdy może zginąć z ręki pozostałych. (...)

ł...) W sztuce „Znajdź kilka szczegółów, którymi różnią się te dwa obrazki” („Dialog” 1/71) powraca temat wojny wietnamskiej. Tym razem zobaczony z perspektywy Europejczyka. Tylekroć podejmowany przez Bordowicza temat przemocy i bezbronności, mordercy i ofiary, znalazł tu najgłębsze i najbardziej przejmujące ujęcie. Bordowiczowskie przesłanie jest pesymistyczne, u jego podstaw tkwi obawa, że człowiek to istota chwiejna, że jego kulturowa natura jest nietrwała, a psychika odznacza się niestabilnością. Zawiera się w tym przekonaniu lęk, że manipulowanie człowiekiem, stawianie go w sytuacjach nieludzkich, może w nim wyzwolić utajoną brutalność i uspięne przez kulturę okrucieństwo. Zmuszany do decyzji tragicznych — może się załamać, stawiany wobec zła — może je w twarde zaakceptować. Kreowanie człowieka w historii jest ryzykiem dla człowieczeństwa. Następna sztuka, „Specjalność zakładu” („Dialog” 11/76) (...) ukazuje kulisy upiornego baru: okrucieństwo i sadyzm utajone są tu w pozornie normalnych czynnościach kuchennych. (...) Specjaliści od dań specjalnych schronili się tu przed światem, (...) kuchnia jest dla nich azylem; „usługując” innym czują się bezpieczniejsi, ale jednocześnie — zdegradowani. Mają kompleksy, podejmują próby zbiorowej nobilitacji zawodu, tworzą ideologię i demagogię kelnersko-kucharską. Bordowicz pokazuje jednostkę w mocy zbrodniczej grupy. Pokazuje mechanizm terroru. (...)

Stawa Bardijewska: BORDOWICZ:
 KU POETYCKIEMU REALIZMOWI (fragmenty)
 „Dialog” 11/80 str. 89—96.

Specjalista konsultant
 pracowni teatralnych

Kierownik techniczny

MICHAŁ PUKLICZ

JAN GRZESZKOWIAK

Kierownicy pracowni:

plastycznej	ALEKSANDER KOWALCZYK
krawieckiej	HALINA JASIŃSKA
stolarskiej	BOLESŁAW POŁOJKO
elektryczno-akustycznej	JAN SZOŁOMICKI
fryzjersko-perukarskiej	ALFREDA NOWAK
Brygadier sceny	MIECZYŚLAW ADAMKIEWICZ
Garderobiana	EUGENIA ADAMKIEWICZ
Rekwizytor	ALICJA TROJAK

Bilety indywidualne i zbiorowe, organizacja uroczystości
 i akademii dla zakładów pracy i instytucji

W BIURZE OBSŁUGI WIDZÓW

Kierownik Biura: LIDIA PAUKSZTO

KASA TEATRU czynna codziennie oprócz poniedziałków
 w godzinach od 10.00 do 14.00 oraz godzinę (w niedziele
 trzy godziny) przed rozpoczęciem przedstawienia.

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW I KASA TEATRU

telefon 225-16

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
ANTONI BANIUKIEWICZ

Bezpłatnie

Wydawca programu:
TEATR IM. J. OSTERWY W GORZOWIE
Redakcja: JERZY SIKORA

CENA 15,— Zł

DRUK: SZGraf. Z-d nr 10 - 1.000 - 1650 - 09. 84 - C7/36