

CENTRUM SZTUKI

IM. STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

00-901 Warszawa, Pałac Kultury i Nauki tel. 20-47 70

STUDI!

ZAGRAJ TO JESZCZE RAZ

Woody Allen

dyrektor naczelny
WALDEMAR DĄBROWSKI
dyrektor artystyczny
JERZY GRZEGORZEWSKI
zastępca dyrektora
KRZYSZTOF KOSMALA
kierownik galerii
ZBIGNIEW TARANIENKO

PRAPREMIERA POLSKA 31 grudnia 1986 roku

ZAGRAJ TO JESZCZE RAZ

(„Play It Again, Sam”)

Woody Allen

przekład: Grażyna Dyksińska, Jerzy Siemasz

osoby:

ALLAN Wojciech Malajkat

NANCY Monika Świtaj *Joanna Trzpiecińska*

LINDA Gabriela Kownacka

DICK Wojciech Magnuski *Tomasz Taraszkiewicz*

BOGART Waldemar Kownacki

KOBIETY ALLANA:

SHARON Dorota Kamińska

GINA Jarosława Michalewska

VANESSA Weronika Pawłowska

DZIEWCZYNA Marta Dobosz

BARBARA Katarzyna Walter *HANNA POLK*

MĘZCZYNA Tomasz Taraszkiewicz

PIOTR POLK

muzycy: Irena Kluk-Drozdowska

Piotr Iwicki, Piotr Kostrzewa

Andrzej Kurczak, Krzysztof Szymański

reżyseria **ADAM HANUSZKIEWICZ**

scenografia **KRYSTYNA KAMLER**

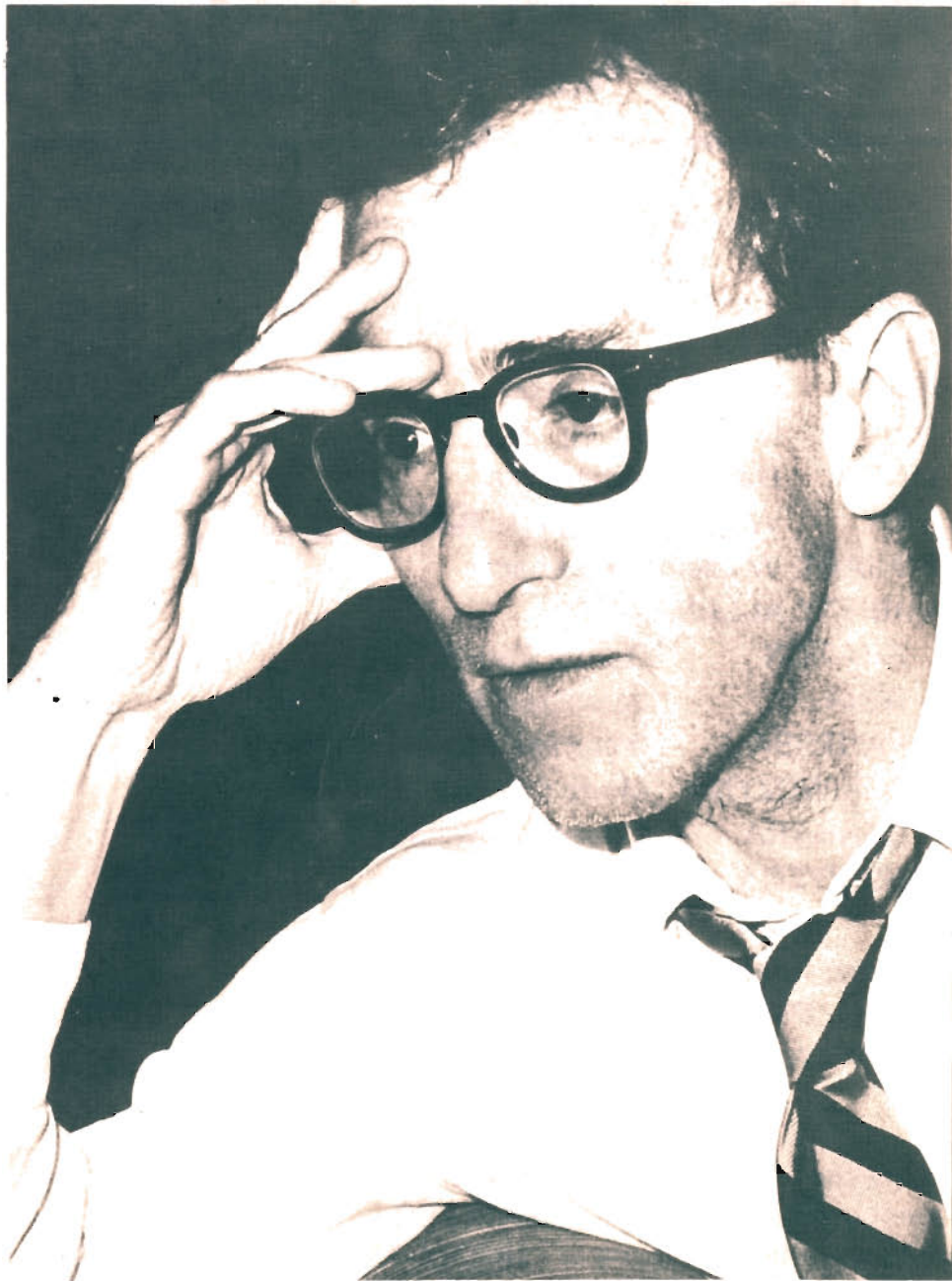
opracowanie muzyczne **IRENA KLUK-DROZDOWSKA**

układy choreograficzne **JAN SZURMIEJ**

asystent reżysera **Rafał Maciąg (PWST)**

asystent scenografa **Kasper Kokczyński**

Woody Allen



ARMGARD SEEGERS: WOODY ALLEN

Gdy go spotykam, jestem zaskoczona. Przyznaję: jest jednym z moich idoli (obok Marlona Brando i piosenkarza Jamesa Taylora), a w tej sytuacji ma się skłonność do idealizowania. Nie wyobrażałam sobie, że jest taki brzydki i natychmiast przyłapuję się na myśli, że kto tak wygląda, a chce mieć powodzenie u kobiet, ten musi się zdobyć na coś zupełnie szczególnego. Otóż wcale nie musi, gdyż wrażenie brzydoty szybko się rozwiewa.

Allen ma ów niewymuszony wdzięk, wrażliwość i kruchość, łagodność i spokój, które można by z pewną przesadą określić jako aurę, która fascynuje i podbija. Jest uprzejmy i mówiąc posługuje się oszczędną gestykulacją. Patrzy prosto w oczy, gdy rozmawia, ja jednak ciągle spoglądam nieco w bok, skonsternowana tym, że ma jeszcze więcej piegów niż ja.

Jak nikt inny w naszych czasach potrafi uosabiać zbiorowe lęki, przedstawiać pospolite niedostatki, tak jak gdyby tylko on cierpiał z ich powodu. Bohaterowie Allena robią wszystko, co jest możliwe, aby uważano ich za pięknych, odnoszących sukcesy, atrakcyjnych seksualnie, właśnie tak, jak gdyby chcieli ściśle odpowiadać wzorcom nowoczesnego społeczeństwa, kształtowanym w tak dużej mierze przez film i reklamę. Ale już na pierwszy rzut oka widać, że Woody nie osiągnie tego celu.

Jego włosy wyglądają tak, jakby suszył je w tunelu aerodynamicznym, jego figura kiepsko imituje znak zapytania, a o jego twarzy, z którą okulary wydają się zrosnięte, TIME MAGAZINE napisał kiedyś, że „nie należy jej malować, lecz wytapetować”.

Każdy dobry komik, jeśli ma być śmieszny, potrzebuje czegoś, co kontrastuje ze wzniosłym ideałem piękna. Kto nie jest przesadnie gruby lub chudy, albo nie ma przynajmniej ogromnego nosa, ten wkłada za duże buty. Woody stylizuje siebie samego wykorzystując swoją powierzchowność jako element komizmu.

Potrafi słuchać, stara się udzielać poważnych informacji, nie jest zmanierowanym gwiazdorem. Wydaje się jednym z zupełnie normalnych sympatycznych ludzi, kimś, kto lubi dobrze zjeść lub posiedzieć z przyjaciółmi, których zna od lat. Chętnie muzykuje albo przesiaduje w domu – koło Central Park – i czyta gazetę.

Uważa, że nie jest idolem. Rzadko go zagadują na ulicy, w końcu nie jest tak znany jak Dustin Hoffman, a zresztą przeważnie wkłada kapelusz, aby go nie rozpoznano.

Od 25 lat chodzi do psychiatry, gdyż cierpi na „anhedonię”, chorobliwy stan ducha, który najczęściej uniemożliwia mu rozkoszowanie się czymkolwiek w życiu, odczuwanie radości z czegokolwiek. Ten rys charakteru przeniósł na wszystkich swoich bohaterów filmowych, którym wymagania codzienności nigdy nie pozwalają czuć się szczęśliwymi. Niemożność odnalezienia samego siebie jest trzecim wielkim tematem wszystkich dzieł Allena, obok wszechobecnej śmierci i seksu. Zawsze jest w poszukiwaniu nowych środków czy ról, które mogłyby sprawić, aby życie wydawało się więcej warte, codzienne przeciwności łatwiejsze do zniesienia, nigdy bowiem nie bywa w zgodzie z samym sobą. Jego znak firmowy to niepowodzenie, niemożność doznania sukcesu.

Choć jednak Allen potrafi tak bardzo utożsamiać się ze swymi rolami, że współczuje się jemu osobiście, w rzeczywistości zalicza się oczywiście do ludzi, którym dopisuje powodzenie, a nie do wiecznie przegrywających. Już jako 17-letni uczeń pisywał 50 dowcipów dziennie za 25 dolarów tygodniowo, dawało to w sumie 250 dowcipów na tydzień.

Obmyślał gagi do widowisk telewizyjnych, a nieco później występował w kilku klubach w Greenwich Village, „choć właściwie nie jest typem ekstrawertyka, jak większość komików”.

Oczywiście nie można świadomie postanowić, że będzie się komikiem. Allen mówi: „Komizm to talent, tego się nie da podrobić” (...) Sam dla siebie był zawsze największym źródłem komizmu.

Gdy rozmawia się z Woody Allenem – co jest dosyć trudne, gdyż niechętnie udziela wywiadów – nie odnosi się wrażenia, że jest komikiem. Nie stara się być efektowny, nie zamierza bawić swoich gości. Nie jest hałaśliwy, nie udaje dobrego kumpla, nie poklepuje po ramieniu. Nie bywa błaznem, komicznym poprawiaczem świata, wesolutkim fachowcem od rozrywki. Sam uważa się za człowieka łagodnego, a wolałby mieć w sobie „więcej gniewu i pasji, którą żywi się wszelki komizm”.

Nieśmiały, myślący człowiek, marzyciel, który ma problemy ze sobą i światem.

„DIE ZEIT” 4.XI.1983

SPOTKANIA Z WOODY ALLENEM

CATHERINE DAVID: Powiedział pan kiedyś, że żałuje tylko jednego: że nie jest pan kimś innym. Kim?

WOODY ALLEN: To doprawdy niesamowite! To zdanie od lat ciągle do mnie wraca! Nie chce się odczepić! A to był po prostu żart, nabazgrałem to kiedyś na kolanach, aby trochę odciążyć życiorys, którym wydawca chciał opatrzyć jedną z moich książek. Były tam same superlatywy, zrobił to, zrobił tamto. Więc dodałem to zdanie i od tej pory przylgnęło do mnie jak rzep, ludzie myślą, że to prawda! Co powiedziawszy, mogę wyznać, że bywały w moim życiu chwile, gdy z powodów czysto osobistych chciałbym być na przykład Marlonem Brando. Nie miałbym też nic przeciwko temu, aby być wielkim muzykiem, jak Sidney Bechet, Artur Rubinstein czy Charlie Parker... Albo wielkim graczem w base-ball... Przypadł mi w udziale talent zabawiacza, ale są inne talenty, które wolałbym... Po prostu nigdy nie jestem zadowolony, wciąż narzekam, psioczę na moje filmy, nie cieszy mnie pogoda, jest zawsze za dużo słońca, wolę słotę, na pewno czułbym się świetnie w Bretanii...

C.D.: Gdy był pan dzieckiem, nie brakowało panu pieniędzy?

W.A.: Zna pani żartobliwe powiedzonko: byliśmy biedni, ale nie wiedzieliśmy o tym... Nie, nigdy nie brakowało mi pieniędzy, nigdy nie głodowałem. Matka była kwaciarką, ojciec chwycił się różnych robót, był taksówkarzem, barmanem, grał w bilard... Mając siedemnaście lat zacząłem pisać scenariusze dla telewizji i zarabiać więcej w ciągu tygodnia, niż mój ojciec zarobił przez całe życie! To było wspaniałe, nie musiałem zastanawiać się, co będę robił w życiu. Miałem pewien talent, ludzie gotowi mi byli za to płacić... Nic sobie z tego nie robiłem, że mnie wyrzucono ze szkoły...

C.D.: Czy w młodości dużo pan chodził do kina?

W.A.: Nie wychodziłem z niego. Moi rodzice ciągle chcieli, abym odetchnął świeżym powietrzem, abym poszedł na plażę, biadali, że popsuję sobie oczy, takie tam głupstwa. Ciągle siedziałem w kinie. Oglądałem wszystko, jak leci. Kiedy miałem 12 lat, w sąsiedztwie otwarto kino, specjalizujące się w filmach zagranicznych. Tam widziałem najlepsze filmy: „Fanfana”, „Komediantów”, filmy Rosselliniego. Byłem zachwycony, znałem jedynie filmy amerykańskie i – wyjąwszy Orsona Wellesa, którego szczerze podziwiam – nigdy nie byłem wielkim miłośnikiem tego kina. Nie lubię westernów, cenię Freda Astaire’a, ale mam świadomość, że idzie tu wyłącznie o rozrywkę. Wśród krytyków amerykańskich panuje moda na wychwalanie początków kina amerykańskiego, ale moim zdaniem wszystkie te filmy gangsterskie czy kowbojskie są strasznie powierzchowne, nie przynoszą żadnej prawdy o życiu, nie mają treści! Oczywiście zasługują na publiczność, są dobrze zrobione, ale po wyjściu z kina... Przypisuje się im całe mnóstwo wartości, których nie mają i do których nawet nie pretendują. Na przykład Hitchcock, uwielbiam jego filmy, czasem chce mi się płakać, tak to jest zapięte na ostatni guzik. Ale wiem doskonale, że to tylko odpowiednik kryminałów, jakie kupuje się czasem na podróż kolejną. Nie ma w tym żadnej głębi. Hitchcock na pewno by to potwierdził. Filmy amerykańskie to filmy eskapistyczne, widzowie chodzą na nie, aby ująć przed nudą i grozą życia, oglądają sobie ludzi dobrze ubranych, w eleganckich mieszkaniach, bohaterów, którzy mają tak ekscytujące przeżycia... Myślę, że wszyscy robimy filmy, jakie podziwiamy... Steven Spielberg mówił nieraz, że robi filmy, jakie sam lubił oglądać, kiedy był dzieckiem, i robi je bardzo dobrze. Ja, podobnie jak on, robię takie filmy, jakie sam lubię oglądać.

„OBSERVATEUR” 28.IX.–4.X.1984



CINEMA PLUS: Porozmawiamy o filmach i reżyserach.

Powiedział pan kiedyś, że wielcy amerykańscy reżyserzy robili bajeczne filmy. Ustępują jednak zdecydowanie miejsca swoim wielkim europejskim kolegom.

ALLEN: Słusznie. Zgadza się z tym całkowicie.

C.P.: Czy istnieje dla pana jakaś hierarchia wśród europejskich reżyserów?

W.A.: Bergman, Fellini, niektóre filmy de Sici, Godarda, Antonioniego i Buñuela, którego jednak nie zaliczam do Europejczyków...

Widzi pan, największe filmy amerykańskie są wspaniale zrobione i bajecznie rozrywkowe, czysta radość. Zawsze jednak mają (touch) element komercyjności, rozrywki, zabawy, ucieczki. Nawet tak wspaniałe filmy jak „Citizen Kane” (Obywatel Kane) czy filmy Johna Forda chcą się w którymś miejscu podobać szerokiej publiczności, pozwalają zapomnieć o problemach.

Wielkie filmy europejskie – niech wspomnę: Eisenstein, Murnau czy Pabst – są często rozrywkowe i pełne fantazji, ale nie aż tak ukierunkowane na komercję. Traktują o poważnych problemach, rozważają je. Jeśli Bergman zajmie się jakimś tematem, chodzi mu o problem, a nie o publiczność masową. Weźmy „Deszczową piosenkę” (Singing in the rain) lub „Mój przyjaciel Shane” (Mein grosser Freund, Shane) – nasze dwa bez wątpienia najlepsze filmy. W którymś miejscu są one zawsze popularną rozrywką (...) Europejczycy przeceniają tak zwaną złotą erę filmu amerykańskiego. Stevens i Ford – to wspaniali ludzie. Nie stoją jednak na tym samym poziomie co Eisenstein, Bergman czy Renoir.

C.P.: Gdy zobaczyłem pański film „Interiors” (Życie wewnętrzne), zadałem sobie pytanie, jak się panu udało ominąć wymagania i oczekiwania produkcji?

W.A.: Moja pozycja w produkcji filmów jest wyjątkowa. Od pierwszych moich filmów miałem całkowitą wolność. Jakoś uznawano moje koncepcje. Kręciłem z najniższym budżetem, byłem godnym zaufania komikiem – a tych nie ma zbyt wielu – i jedyne ograniczenia przy filmach, to moje własne.

C.P.: Czy planuje pan ponownie taki film jak „Interiors”?

W.A.: Chciałbym na zmianę robić filmy zabawne i poważne. Film „Hanna i jej siostry” jest co prawda komedią, ale poważną. Chciałbym zrobić znowu jakiś całkowicie poważny film. Myślę o czymś takim jak „La regle du jeu” (Reguły gry). Wielki, wielki film.

C.P.: Jakich autorów książek lubi pan najbardziej?

W.A.: Rosjan. Czechowa, ale przede wszystkim Turgieniewa. To dla mnie wielka przyjemność usiąść latem i czytać długo Turgieniewa. 700 stron, które nie zabijają, lecz jednak zniewalają. A więc tak! Rosjanie są moimi faworytami.

C.P.: Czy film dla pana to sztuka demokratyczna?

W.A.: Kiedyś filmy amerykańskie były bardzo demokratyczne. Ponieważ wielu, wielu ludzi było zatrudnionych przy ich produkcji. Jedni kręcili film, inni montowali, jeszcze inni pisali teksty. Jednostkowi twórcy nie znali często efektu swej pracy. Z tego według mnie nie mógł powstać dobry film. Najlepsze filmy są tworem jednego człowieka, reżysera, którego rękopis charakteryzuje cały film.

Robienie filmów to rzeczywiście zabawne zajęcie. Jeśli się nad tym zastanowić, robienie filmów w ich najlepszym kształcie to tyrania człowieka tworzącego.

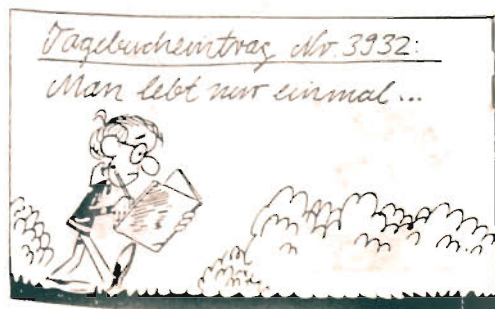
„CINEMA PLUS” 1986/3



- W tych ciemnych okularach i dużym kapeluszu nikt mnie nie pozna...
- Jak dotąd doskonale. Zaden człowiek nie poznał jeszcze, co kryje się za tą fasadą...
- Udało się. Dotarłem tu nie będąc rozpoznanym...
- Jestem taki samotny...
- Nikt ze mną nie rozmawia...



Popatrz na tych wszystkich idiotycznych ludzi. Jak barany! Jak bydło! Przechodzą przez życie jak duchy! Bez życia! No tak, na szczęście jestem inny...



Zapis w pamiętniku nr 3932:
Żyje się tylko raz...

...jeśli w ogóle.

DER SPIEGEL: Film zatytułowany „Zagraj to jeszcze raz, Sam”, parodia „Casablanki”, traktuje o tym, w jaki sposób film staje się fabryką snów.

WOODY ALLEN: Świat uczuciowy Amerykanów jest istotnie formowany przez przemysł filmowy, czy może, bardziej ogólnie, przez ideały przedstawiane w filmie. Gdy byłem dzieckiem, wszyscy ludzie, których znałem, chcieli mieć piękny biały telefon, białe meble i wielką wannę, w ogóle rzeczy, które znali tylko z filmów, i których w okolicach, gdzie mieszkali, nie było. Wszystkie nasze wzorce; na przykład – jak powinna wyglądać piękna kobieta, piękne ubrania, jakie gesty są eleganckie, czerpiemy z kina. Dlatego jestem wielkim wielbicielem kina europejskiego i podziwiam europejskich reżyserów. My w kinie amerykańskim nie mamy nic porównywalnego na przykład z neorealizmem filmu włoskiego lat pięćdziesiątych, francuską „nową falą” czy filmami Bergmana lub Kurosawy.

S.: Bergmana ceni pan szczególnie.

Czy w filmach Bergmana psychologia w swym bolesnym wręcz wyrazie nie jest zbyt poważna? Czy nie brak w nich panu choćby cienia komizmu lub ironii?

W.A.: Lubię wręcz w tych filmach ich smutek i melancholię. Lubię Ryszarda Wagnera. Lubię poważny taniec Marthy Graham. Bergman daje mi wiele satysfakcji. Rozkoszuję się nim. Wspaniale u reżyserów takich jak Bergman jest to, że potrafią coś takiego nakręcić, nie popadając przy tym w śmieszność. Potrafią być melancholijni i dojść dokładnie tylko do punktu, którego przekroczenie grozi już śmiesznością.

S.: Czy to jednak nie ulga, gdy bohater udający Strindberga powiada w jednym z pańskich filmów: „Jestem zwycięzcą w konkursie strindbergowskim”? Komizm stwarza pewien dystans między wagą tematu a widzem.

W.A.: Ale ta zaleta jest jednocześnie słabością. Ten dystans, jaki stwarza komizm, bardzo, ale to bardzo utrudnia przedstawienie w komedii prawdziwych uczuć. Groucho Marx czy Buster Keaton potrafili robić historie niesłychanie zabawne, ale gdy mężczyzna i kobieta są razem, trzeba to brać poważnie, w przeciwnym razie nie zrodzą się prawdziwe uczucia. Oczywiście zawsze istnieje ogromna pokusa czynienia sobie z tego żartów, gdy się jednak je robi, publiczność wybuchła śmiechem, ale też później nie płacze i nie potrafi dać się porwać.

Jest rzeczą niesłychanie trudną wywoływanie efektów komicznych i uczuć

jednocześnie. Sądzę, że udało się to raz czy dwa Chaplinowi, na przykład w „Światłach wielkiego miasta” czy w „Gorące złoto”. Oglądając Chaplina muszę zarazem śmiać się i płakać, a przy Keatonie nigdy mi się to nie zdarza, bo z Keatona zawsze się tylko śmieję. Uważam, że jest on geniuszem i zawsze zdumiewa mnie jego techniczna maestria, ale moje uczucia pozostają obojętne.

S.: Pański komizm nigdy nie zapuszczał się w sferę polityki.

W.A.: Nie, gdyż nie za bardzo interesuję się polityką. Polityka wydaje mi się w rzeczywistości za mało ważna, za mała. Satyry i komedie nie przynoszą zbyt wielu efektów. By coś zmienić, potrzeba rewolucji.

Gandhi zapytał kiedyś, dlaczego Żydzi w Niemczech nie przystąpili do strajku głodowego przeciwko nazistom. Martin Buber odpowiedział, że przeciwko Anglikom można było strajkować, gdyż Anglicy znali jeszcze pewne cywilizacyjne reguły gry, ale coś takiego nie dałoby żadnego skutku wobec nazistów. To samo dotyczy komedii. Polityczne komedie mogą być efektywne, jeżeli ludzie będący u władzy nie są pozbawieni uczuciowości i cech ludzkich, gdy można ich rozgniewać, gdy są podatni na argumenty. Gdy są jednak zbyt silni, zbyt potężni, trzeba po prostu walczyć.

S.: Komizm nie daje rezultatów, gdy ma do czynienia z dyktaturą, która nie zna żadnych ludzkich odruchów. Codziennie wieczorem Johnny Carson nabija się z Haiga, którego uważa za dziarskiego zupaka z dobrze rozwiniętą klatką piersiową.

W.A.: Tak, z Haigiem to się jeszcze da zrobić. Dotychczas w Stanach Zjednoczonych prawie zawsze odnosiło to skutek, gdyż, jak dotąd, mieliśmy zazwyczaj rządy, które można by nazwać rozsądnymi.

S.: A mimo to nigdy pan nie próbował.

W.A.: Nie, dotychczas nie próbowałem, ponieważ wolę się zajmować sprawami podstawowymi. Polityka jest dziś taka, jutro inna. Wszystko stale się zmienia.

Natomiast poglądy filozoficzne, idee nigdy się nie zmieniają, a stosunki między mężczyzną i kobietą będą zawsze pełne problemów: To mnie po prostu interesuje, sprawia mi też więcej satysfakcji.

S.: Mimo wszystko komizm również wiąże się z czasem.

W.A.: Tak, to prawda. Czas, w którym żyjemy, sprawy, które rzucają nam się w oczy, to sprawy, z którymi stale mamy do czynienia. Język, którym mówimy, jest językiem naszej epoki. Na przykład wiele moich żartów wywodzi się z psychoanalizy, a zatem przed stu laty byłyby one niezrozumiałe.

Gdy Chaplin i Keaton kręcili swoje filmy, widza rzeczywiście bawiło, kiedy pokazywano fizyczne zagrożenie świata zewnętrznego, fabrykę, pociąg, statek. Dziś jest rzeczą raczej zabawną pytać: Co mnie zajmuje? Co ciebie zajmuje? Boisko piłkarskie, na którym wszystko się rozgrywa, nie znajduje się już na zewnątrz, lecz w głowie. Tam się wszystko rozgrywa.

Przedstawienie tego w kinie jest rzeczą szczególnie trudną. Kino było zawsze sztuką bardzo wizualną. Sztuką, która w sposób szczególny musiała uwzględniać akcje fizyczne. I właściwie jedynym, który znalazł na to język, słownik obrazów, był właśnie Bergman. Wynałazł triki dla tego nowego kina, kierował kamerą na czyjąś twarz i pozostawiał ją tam przez długi, długi czas, aż dosłownie zaczynało się widzieć psychikę danej osoby. Większość ludzi tego nie potrafi. Weźmy na przykład „Zwykłych ludzi” Johna Redforda. Ten film przypomina telewizję. Zawsze mówi się tam o problemach, a to naprawdę nie jest kino.

S.: W swoich filmach przedstawia pan ludzi, którzy mają jakąś idee fixe. W ostatnim filmie pańska bohaterka stale się boi, by nie utyć, choć jest nadzwyczaj szczupła. Praktycznie zagląda się przy tej okazji.

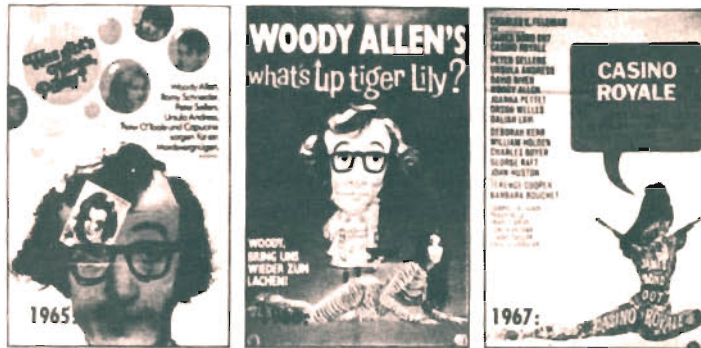
W.A.: Ale jest to przecież prawdziwe w Ameryce. Widzi się tu najpiękniejsze kobiety, które skarżą się: Och, jestem za gruba. Co mam robić? Mówi się im wtedy: Nie, jesteś piękna, wcale nie jesteś gruba. W Ameryce ludzie ze strachu stale chcą coś poprawiać w swym ciele. Wygladzają zmarszczki na twarzach, wokół oczu, robią operacje kosmetyczne piersi. To wszystko jest bardzo popularne.

S.: Czy próbuje pan opisać współczesne społeczeństwo amerykańskie poprzez takie szczegóły?

W.A.: Sądzę, że to za dużo powiedziane. Próbuję robić filmy, na których się ludzie śmieją, a które mimo to bardzo ich interesują. Dla mnie absolutnie najlepszą sprawą byłoby, gdyby ludzie mogli się śmiać, a mimo to jeszcze coś odczuwać. Jeśli nie osiągnę tego, to drugą najlepszą sprawą byłoby, gdyby się śmiali, a przy tym jeszcze myśleli. No, a trzecią najlepszą, gdyby się po prostu tylko śmiali.

„DER SPIEGEL” 1982

WOODY ALLEN
(właśc. Allen Steward Konigsberg)



urodził się 1 grudnia 1935 roku w Nowym Jorku. Jeszcze jako uczeń zarabiał układając teksty dla agencji reklamowej. W szesnastym roku życia przyjął pseudonim artystyczny Woody Allen. W rok później podjął współpracę z profesjonalnymi autorami gagów i dowcipów, pracującymi dla aktorów kabaretu. Po przerwaniu studiów na uniwersytecie w Nowym Jorku rozpoczął współpracę z telewizją. W 1958 podpisał kontrakt z agentami Jackiem Rollisem i Charlesem H. Joffe, późniejszymi producentami jego filmów. Występował jako komik w klubach nocnych, wykonując skecze własnego autorstwa.

W 1964 układa scenariusz filmu „What's New, Pussycat?“, który okazuje się sukcesem kinowym roku 1965. W 1966 przerabia japoński kryminał na film „What's Up Tiger Lily?“, pisze setki monologów, opowiadań, historyjek, oraz dwie sztuki teatralne: „Don't Drink the Water” (Nie pij wody, 1966, zekranizowana w 1969) oraz „Play It Again, Sam” (Zagraj to jeszcze raz, Sam) z Diane Keaton i Allenem, której filmowa wersja (1972) wywołała entuzjazm wśród widzów. Sukcesem kasowym była wcześniej komedia „Take the Money and Run” (Bierz forszę i w nogi, 1969). Potem powstały „Banany” (1971), „Wszystko, co chcesz wiedzieć o seksie, ale obawiasz się zapytać” (1972), wspomniana filmowa wersja „Play It Again, Sam”, „Śpioch” (1973), a po trzyletniej przerwie komediowa wersja „Wojny i pokoju”, zatytułowana „Miłość i śmierć”. Przelomem w karierze filmowej Woody Allena stał się film „Annie Hall” (1978), który przyniósł Allenowi dwa Oscary – za najlepszy scenariusz i reżyserię, oraz sławę światową. W rok później tworzy „Interiors” (Wnętrza), dramat psychologiczny w stylu Bergmana, a także „Manhattan”, portretujący środowisko nowojorskich intelektualistów, dzięki któremu Woody Allen awansował na jednego z najambitniejszych twórców komedii. W roku następnym powstają „Stardust Memories”, w 1982 „A Midsummer Night's Sex Comedy”, a w 1983 „Zelig”, który uzyskał najwyższe wyrazy uznania za strony profesjonalistów spośród całego dorobku filmowego Woody Allena.

Rok 1984 przynosi film „Danny Rose z Broadwayu”, 1985 – „Purpurową różę z Kairu”, trzeci wielki film Allena. Ostatnio artysta ukończył kręcenie „Hanny i jej siostr” Woody Allen jest – zwłaszcza po „Manhattanie” i „Zeligu” – ulubieńcem światowej krytyki filmowej. Dzięki błyskotliwej inteligencji i specyficznemu poczuciu humoru okazał się nie tylko doskonałym gagmanem, ale wręcz filozofem komedii, rozśmieszającym widzów piórem, kamerą, odmianami własnych lęków i własną, wiecznie zatroskaną twarzą.





Humphrey Bogart, Ingrid Bergman: CASABLANCA

Kaśka miała trzy lata, kiedy któregoś dnia zobaczywszy na podwórzu zdechłego szczura wróciła do domu i powiedziała „niepotrzebnie się urodziłam, bo zaraz będę musiała umrzeć, a do brzucha mamy już się nie zmieszczę, bo wyrosłam”.

I na moją niezdatną, bo ojcowską uspokajającą filipikę odpowiedziała „dobrze, nie będę już smutna, ale musicie mi przyrzec, że ani ty, ani mama, nie umrzecie mi, dopóki nie będę miała dziecka”.

Przypomniała mi się ta Kaśka, kiedy speszzeni utknęliśmy w dialogu Lindy z Allenem, gdy ten wyjaśnia, że zapamiętał datę jej urodzin dlatego, że „jest to dzień, w którym wycięto mojej matce macicę”, i jeszcze wręcza jej prezent w postaci zielonego plastikowego skunksa, zapewniając, że „nie ma w tym żadnego podtekstu”.

...zeby nie głądzić... Myślę, że jednym z wrogów teatru jest panująca nam, zastana, święta, za nienaruszalną uważana TEATRALNOŚĆ. Wiemy więc, co jest *teatralne* – co *nie*, wiemy, co *poetyckie*, co *estetyczne*, co *smaczne*, i wiemy, co *wulgarnie*, co *chamskie*. W każdym salonie teatralnym obowiązuje niepisany a ścisły kodeks określający dozwolone tematy i ich zakres, słowa taktowne i nietaktowne, stroje i obyczaje. Ściśle również wiadomo, o czym się w salonie TEATRALNOŚCI

obowiązująco nie mówi. (Co zabawne – tyczy to nie tylko całej tej przestrzeni życia i obyczajów, które najniesłuszniej uchodzą za wulgarnie, tyczy to również i przeciwnej strony. tyczy również cnót – „od których cofa strach śmieszności”.)

U Shawa, 60 lat temu, Eliza wypowiadając w salonie swoje historyczne „gówno”, złamała barierę taktowności teatralnej, i, najniesłuszniej, wypuściła na scenę cały rynsztok uliczny, który leży się do dzisiejszego dnia po naszych scenach. Już bez jej wdzięku i jej odwagi, bez metafizyki, bez swoistej poetyczności tej sceny, bez jej, za przeproszeniem, rewolucyjności.

Pięćdziesiąt lat później na eleganckiej przecież scenie Teatru Współczesnego Wołłejko powiedział głośno „ty smutny chuju” (w Bondzie), a mnie się zrobiło słabo i wyniesiono mnie z teatru (z Narodowego wyniesiono mnie dopiero później i trochę inaczej).

„Potrzebujemy dużo czasu, żeby dorosnąć do dziecka” – mówi Woody Allen.

Ten nasz negatywny odruch, (bo i mój również), na próbie na scenę z macicą i skunksem, dwadzieścia lat później po Wołłejce, był typowym odruchem salonowców teatralnych odchodzącego martwego teatru umierającej głupiej salonowej komedii z życia sfer, a przecież Malajkat dopiero co wyszedł z tego łóżyska i jeszcze nie zdążył rozejrzeć się dobrze po świecie, a już wie, co się mówi, a czego się nie mówi. Już ma blok. A ja też nie lepszy. Przecież masę tych zakazów salonowych przełamalem. Nie bałem się drabiny i mikrofonów w „Kordianie”, rozhukanych motocykli po balkonach Teatru Narodowego, szopki w „Weselu” – a przestraszyłem się macicy. Bo nietaktowna. Na szczęście odruch trwał chwilę. Doszła do nas podskórna warstwa tej sceny, metafizyczna, z całym jej liryzmem i z ludzką bezradnością, z tą totalną samotnością człowieka utopionego w ponad cztertnastomilionowym mieście, któremu odcięto powrót do łóżyska, z którego wyszedł. Do kołyski. I ten śmieszny skunks, który broni się przecież najbardziej antymilitarną bronią i nikogo – jak my w odwecie – nie chce zabić. I oto Woody Allen wprowadził do naszego starego salonu uciętą macicę i skunksa, i mimo to zrobiło się ciepło i miło, i tylko trochę smutniej, trochę jakby mniej bezpiecznie.

To on kiedyś powiedział, że jeśli po jego filmie człowiek poczuje się bardziej bezradny i bardziej samotny – to dobrze, to znak, że zrobił dobrą robotę.

Myślę, że śpiewane standardy nie przysłonią istoty tej smutnej komedii, jej Nowej Wrażliwości, którą wprowadza na scenę i dla której przede wszystkim warto było dziś zrealizować ten spektakl.

inspicjent MACIEJ POPŁAWSKI
sufler HANNA SZUMACHER

kierownik techniczny OLGIERD RODZIEWICZ

kierownictwo pracowni:

akustycznej Roman Puchalski

elektrycznej Zbigniew Wolski

krawieckiej damskiej Danuta Cisłowska

krawieckiej męskiej Adam Popławski

malarskiej Jan Szawliński

modelarskiej Ireneusz Soitysiak

perukarskiej Halina Cieślak

stolarskiej Krzysztof Nicewicz

ślusarskiej Ryszard Lipiński

tapicerskiej Wiesław Dalba

garderoby Halina Piłkowska

brygadier sceny Zbigniew Romankiewicz

kierownik administracyjny KRZYSZTOF ZEBROWSKI

kierownik organizacji pracy artystycznej JOLANTA BONIEWICZ

z-ca kierownika organizacji widowni EWA SZYPOŁOWSKA

kierownik widowni KRYSZYNA BARTNIK

wydawca CENTRUM SZTUKI STUDIO im. St.I.Witkiewicza, Warszawa, styczeń 1987

opracowanie programu Ewa Wrońska

opracowanie graficzne Elżbieta Magner

Sprzedaż biletów na dwa tygodnie przed przedstawieniem.

Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje ORGANIZACJA WIDOWNI

tel. 202 102 w godz. 9-16, oprócz wolnych sobót, niedziel i świąt.

KASA TEATRU tel. 200-211 w. 29-41 czynna w godz. 10-14 i 15.30-19,

w poniedziałek w godz. 10-16, w wolne soboty, niedziele i święta w godz. 14-19.

Przedsprzedaż biletów prowadzi również ZASP, Al. Jerozolimskie 25,

tel. 21-93-83 w godz. 10-17.30 oraz SYRENA, ul. Krucza 16/22 tel. 25-72-01

w godz. 10-17.30.

GALERIA STUDIO

wystawy czasowe i zbiory sztuki współczesnej

czynna codziennie oprócz poniedziałków w godz. 11.30-17,

w wolne soboty, niedziele i święta w godz. 14-17.30

oraz przed każdym spektaklem i w czasie przerw

Skład: Pracownia Poligraficzna COMP-TEXT, W-wa, ul. Słupecka 9
Prac. Poligraf. „SOLIDUS”, Legionowo, ul. Bałtycka 14, zam. 47/88, n. 1000, 11-101

cena 120 zł

