

TEATR

Współczesny

TEATR WSPÓŁCZESNY
w Warszawie

Sezon 1977/78

Frank Wedekind

PRZEBUDZENIE
WIOSNY

PREMIERA

w czerwcu 1978

Frank Wedekind

PRZEBUDZENIE WIOSNY

(Frühlings Erwachen)

przekład: **Małgorzata Bissinger**
i Krzysztof Zaleski

obsada:

Melchior Gabor — **Cezary Morawski**
Pani Gabor — **Antonina Gordon-Górecka**
Pan Gabor — **Krzysztof Wieczorek**
Wendla Bergmann — **Maria Mamona**
Pani Bergmann — **Zofia Mrozowska**
Ina Bergmann — **Pola Raksa**
Maurycy Stiefel — **Stanisław Górka**
Rentier Stiefel — **Edmund Fidler**
Ziegenmelker — **Stanisław Bieliński**
Ilza — **Ewa Błaszczyk**
Marta — **Joanna Szczepkowska**
Tea — **Anna Skowroń / GABRIELA KOWNACKA /**
Janek Rilow — **Wojciech Wysocki**
Ernest Röbel — **Jacek Bursztynowicz**
Otto — **Marcin Troński-Szalawski**
Jerzy — **Włodzimierz Nowakowski**
Robert — **Piotr Wyszomirski**
Lämmermeier — **Wojciech Kosiński**
Dyrektor Sonnenstich —
Wiesław Michnikowski
Pastor Kalbauch — **Jerzy Block / Ryszard Barycz /**
Profesor Fliegentodt — **Józef Konieczny**
Profesor Hungergurt — **Ryszard Ostalowski**
Profesor Knüppeldick —
Stanisław Masłowski

Profesor Zungenschlag — **Marian Friedmann**

Profesor Knochenbruch — x x x

Habebald — **Andrzej Szenajch**

Dr. Prokustes — **Józef Konieczny** *Ryszard Oleskiński*

Ślusarz — **Andrzej Szenajch**

Wychowankowie Domu Poprawczego	Jacek Bursztynowicz Wojciech Kosiński Włodzimierz Nowakowski Marcin Troński-Szalawski Piotr Wyszomirski Marek Frąckowiak
--------------------------------------	---

Dr. von Brausepulver —
Krzysztof Kowalewski

Matka Schmidt — **Danuta Jastrzębska**

Zamaskowany Pan — **Ryszard Peryt**

Reżyseria

KRZYSZTOF ZALESKI

Scenografia

WOJCIECH WOŁYŃSKI

Asystent scenografa

BEATA LEWIECKA

Muzyka

JERZY SATANOWSKI

Układ bójki

RYSZARD OLESKIŃSKI





Frank Benjamin Franklin
WEDEKIND urodził się
24.07.1864 r. w Hanowerze,
1884-1890 studiował
germanistykę i prawo,

1896—współpraca
z „Simplicissimusem”

1898—pracuje jako aktor
w Monachium

1891 — „Przebudzenie
wiosny”

1895 — „Duch ziemi”

1900 — „Markiz von Keith”

1904 — „Puszka Pandory”

9.03.1918 umiera w Mona-
chium

WALTER MUSCHG

O WEDEKINDZIE

Frank Wedekind roztaczał wokół siebie autentyczną woń siarki. Skandal, jaki towarzyszył jego pojawieniu się, był czymś więcej niż sensacją literacką, choć i ten bohater wywodził się z bohemy, z cyrku.

Podobnie jak Ibsen i Tolstoj chciał klasie panującej unaocznic jej własną nikczemność, ale nie tonem kapłana lecz zamachowca. Nie głosił też wiary chrześcijańskiej, lecz brutalną urodę płci, wszechmocnej potęgi, na której negowaniu opierała się mieszczańska moralność. Jego sztuki wprowadziły na scenę społeczne szumowiny, prokuratorowi zaś ci hochsztaplerzy,



mordercy seksualni, łajdacy, dziwki, sutenerzy i atleci wydawali się faktycznie piekielnymi stworami. Ale Wedekind, podobnie jak Grimmelshausen, nie został zrozumiany. Postaci te były wszak kukłami w rękach fanatyka prawdy. Przed sądem powoływał się na Chrystusa, swego „starszego brata”, który także głosił ponowne przyjście raju. W „Puszczy Pandory” chciał dać kontynuację „Bajadery” Goethego, „Demona ziemi” opatrzył mottem z „Wallensteina”. Często też ukazywał mu się diabeł, w którego ten moralista wytrwale wierzył, a chcąc dać tej wierze uroczysty wyraz, próbował, jak w „Heraklesie”, biblijnej i klasycznej formy tragedii. Cierpiał męki, gdyż upierano się widzieć w nim pajaca, a nie proroka, i wreszcie jak Grimmelshausen przywdział błazeńską czapkę, aby w ten sposób rychlej znaleźć posłuch współczesnych. Ale, w przeciwieństwie do Grimmelshausena, nie nosił tej czapki dobrowolnie. Skazał go na ten strój nie tylko śmiech publiczności, ale również własny wewnętrzny głos. Jeśli mimo woli sprawiał wrażenie komiczne, to dlatego, że sam był pełen wątpliwości, kim naprawdę jest — clownem czy zesłanym przez boga sędzią. A że był poetą, bał się metafizycznej śmieszności proroka — która nie spłoszyła Nietzschego — i czynił wszystko, aby ratować swój duchowy honor.

Przełożyła Małgorzata Łukasiewicz

Walter Muschg

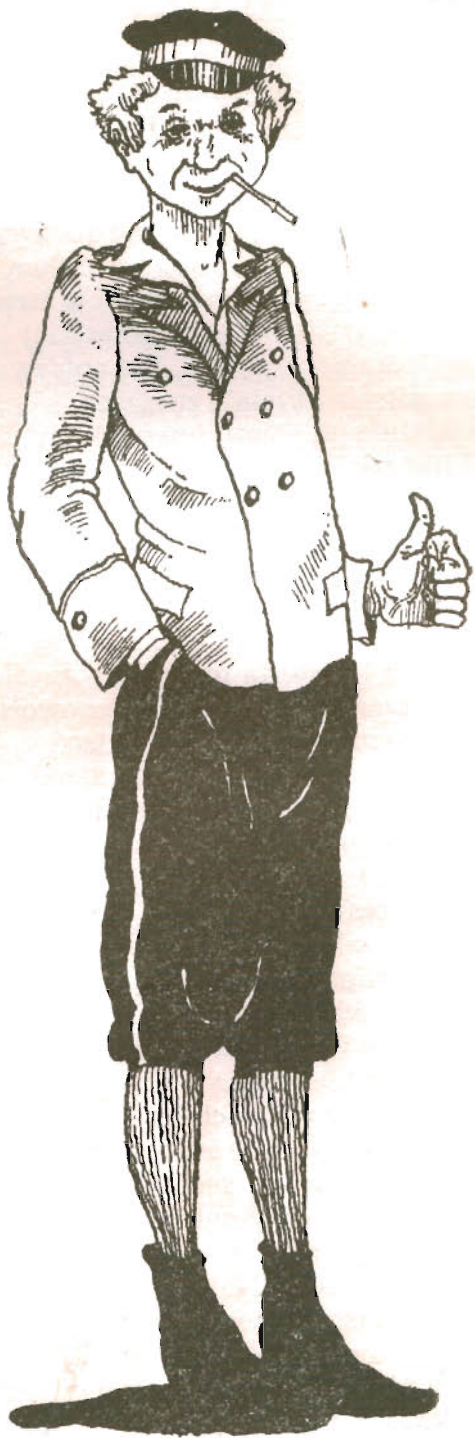
„Tragische Literaturgeschichte” Bern 1969

FRIEDRICH ROTHE

JAŁOWOŚĆ I KULT ŻYCIA W TRAGEDII DZIECIĘCEJ

Okres 1890—1905 zwykło się w nauce o literaturze dzielić na naturalizm, impresjonizm i symbolizm (...). Podział ten okaże się jednak bez znaczenia, jeśli odstępimy od praktyki przyporządkowywania poszczególnych dzieł określonym stylom i będziemy okres ten rozpatrywali w świetle filozofii życia. W filozofii tej, powstałej jako reakcja na pozytywizm, byt opisywany jest przez pojęcie „życia”, znoszące przeciwieństwo podmiotu i przedmiotu, natury i historii. Dynamika życia jest wszelako doświadczana nie tylko jako szczęście, ale również jako walka o byt, przedłużenie historii naturalnej. Toteż myśl filozoficzną okresu przełomu wieków cechuje pewna dwuznaczność: z jednej strony natura i historia mają być określane wyłącznie przez kategorię przyczynowości, od której jedyną ucieczką jest śmierć, z drugiej strony żywiolowi naturalizmu — „życiu” — przypisuje się siłę zdolną przewyciężyć presję historii i zainicjować nową epokę. (...)

„Wielka secesja” (Nietzsche, Freud) w odróżnieniu od secesji dekoracyjnej, nie jest ucieczką w ornamentykę, nie jest łatwym regresem w żywioł natury. Jako odpowiedź na — widoczny i groźny w Niemczech po założeniu cesarskiej rzeszy i uprzemysłowieniu w latach siedemdziesiątych — wzrost złożoności stosunków społecznych, secesja łączy w sobie wnikliwą krytykę, dotyczącą zwłaszcza psychologii panowania, z emfatycznym stosunkiem do natury. Natura jest przez mieszczaństwo i jego „niewolniczą moralność” dławiona, ale zarazem jako „życie” ma niepodważalną, niemal mityczną wartość. Natura może być mitologizowana i ubóstwiana, ale może także przytłaczać.



Naciski społeczne mogą być utożsamiane z tak zmitologizowaną naturą, a wówczas jedynym ratunkiem staje się ucieczka od życia.

To napięcie między krytyką społeczeństwa z jednej strony, a nadziejami wiązanimi z naturą z drugiej (..) znajduje szczególny wyraz w twórczości Wedekinda.

Dialektyczny ruch, łączący te momenty napięć, każe widzieć dramaty Wedekinda w całkiem nowym świetle — główne dzieła ujawniają swoją wewnętrzną historię jako szereg prób rozwiązania. W „Przebudzeniu wiosny” autorytarny porządek rodziny i szkoły konfrontowany jest z naturalną siłą płci. Wynik walki jest dwoisty: bohaterowi udaje się wprawdzie uciec z zakładu poprawczego, barbarzyńskiej twierdzy mieszczańskiej moralności, ale Zamaskowany Pan wciąga zrozpaczonego chłopca z powrotem w życie. W „Demonie ziemi” upadek bohaterów podważa niewzruszony ład mieszczańskiej moralności, Lulu triumfuje pod znakami mitycznego żywiołu natury. Ale już „Puszka Pandory” odwraca sytuację. Lulu unika uwięzienia tylko po to, by ponieść śmierć z rąk Jacka the Ripper. est tylko jedną z wielu ofiar Jacka, który w stosunku do prostytutek reprezentuje całą brutalną przemoc purytańskiego społeczeństwa. Zła rzeczywistość święci także zwycięstwo w „Markizie von Keith”, ostatnim wielkim dziele Wedekinda. Bohater nie kwestionuje tu już mieszczańskiego porządku, tematem sztuki jest klęska prób przystosowania. Wedekind powraca zatem do punktu wyjścia, zmieniły się tylko znaki wartości. Jeśli Zamaskowany Pan w „Przebudzeniu wiosny” obiecując wolność i nowe doświadczenia, zwycięża pragnienie śmierci, to Keith ponawia próby przystosowania się i czerpie nową nadzieję z szeleszczących banknotów, symbolu mieszczańskiej hierarchii wartości. Wyjście z mieszczańskiego zaduchu na swobodę „życia” sprowadza się do zabiegów o dobrą reputację. (..)

Frank Wedekind napisał „Przebudzenie

wiosny” w latach 1890—1891. (..) Utwór ten inauguruje nowy typ dramatu: tragedię dziecięcą. W następnych latach pojawiają się kolejne utwory, poruszające się w kręgu tej samej problematyki: „Młodość” Halbego (1893), „Hannele” Hauptmanna (1894), „Mały Eyolf” Ibsena (1894), „Zgaśnięcie jak promień” Kurta Martensa (1895).

Tragedia dziecięca rozstaje się z bohaterami tradycyjnego dramatu; wraz z postaciami dzieci do dramatu wprowadza się sferę poprzedzającą ukształtowanie się indywidualności, jako część ludzkiej historii naturalnej. Tematem tragedii jest dzieciństwo, jej wymowa zwraca się przeciwko społecznym naciskom, widocznym we władzy dorosłych nad dziećmi. Dziecko to tutaj metaforyczne upostaciowanie natury, dziecko reprezentuje niewinność poza kategoriami moralnymi i pierwotne porywy płci będące właściwą siłą życia. Tragedia dziecięca przedstawia los, jaki gotuje dziecięco-niewinnej naturze skostniałe, przeżarte „kłamstwem” społeczeństwo. (..)

Postępowanie moralne jest bohaterom dziecięcej tragedii całkowicie obce; jej celem jest dopuszczenie do głosu niezafałszowanej jeszcze w dziecku „natury” ludzkiej. Celowi temu służą różne, często wzajemnie sprzeczne, środki. Tragedia dziecięca respektuje prawa społecznej rzeczywistości, toteż za cenę śmierci przenosi dziecięcą naturę w sferę pozoru, złudy. Zarazem jednak, przedstawiając właściwe okresowi dojrzenia zainteresowanie płcią, stara się ewokować żywotną siłę, która ową społeczną rzeczywistość podważa.

Walter Benjamin uważa, że „zasadniczym motywem secesji jest objawienie jałowości. Ciało ukazywane jest przede wszystkim w tych formach, które poprzedzają moment osiągnięcia dojrzałości płciowej”. Konsekwentnym wyrazem dramatycznym tej jałowości jest śmierć dziecka w tragedii dziecięcej. (..) Wyższość Zamaskowanego Pana w „Przebudzeniu wiosny” ukazuje kolejną cechę dziecięcej tragedii: przejście

od negacji życia, którą symbolizuje jałowość — do kultu życia. Na cmentarzu pojawia się niepostrzeżenie ocalające życie. U Wedekinda ucieleśnieniem życia nie jest — jak zazwyczaj w plastyce tej epoki — istota należąca do porządku natury, na przykład bożek Pan, ale mężczyzna w surducie i cylindrze. Tym wyraźniej widać, jak mieszczańskie społeczeństwo, na którym ciąży wina rygorów i dzieciobójstwa, może stać się bezpośrednim reprezentantem emfatycznego stosunku do życia, zaś krytykowana rzeczywistość historyczna staje się zjawiskiem przygodnym, ubocznym. Zamaskowany Pan, którego elegancki ubiór ma rozwiać wątpliwości co do jego faktycznego istnienia, dowodzi tożsamości mieszczańskiego społeczeństwa i naturalnego życia. (..) Wedekind uzasadnia pojawienie się Zamaskowanego Pana w sposób czysto emocjonalny: „Wzdragałem się przed zakończeniem sztuki w kręgu uczniów, bez otwarcia perspektywy na życie dorosłych”

Obydwa sprzeczne motywy tragedii dziecięcej — ewokacja naturalnego życia i objawienie jałowości — łączy nawiązująca do filozofii życia dialektyka; są to momenty estetycznego programu secesji, który zapowiada odnowę życia przez nową sztukę. „Życie”, „wola życia” mają jako przebudzenie wiosny znieść konflikty i cierpienia jednostek oraz wystąpić jako spójna, jednolita siła. Jałowość natomiast wielbiona jest jako naturalny odpowiednik sztuki; jej pozorne odniesienie do rzeczywistości spokrewnia ją z pozorem, ze złudzeniem estetycznym. Oderwana od rzeczywistości iluzja sztuki ma znaleźć potwierdzenie w jałowym, złudnym, a przeto pięknym istnieniu. Sztuka chcąc prowokować życie obiera za temat jałową bezcelowość natury, i w ten sposób uzasadnia swoje prawa wobec życia.

Wybór i przekład Małgorzaty Łukasiewicz
Friedrich Rothe
„Frank Wedekinds Dramen. Jugendstil
und Lebensphilosophie.” Stuttgart 1968

Inspicjent — Andrzej Szenajch
Sufler — Helena Kowalczykova
Opracowanie światła — mgr inż. Jerzy Zaleski
Kierownik techniczny — mgr Jan Krzewicki

Pracownie:

perukarska — Henryka Worobiew, Jan Cegielski
malarska — Adolf Laskowski
modelatorska — Kazimierz Wojciechowski
tapicerska — Andrzej Nachulewicz

Główny elektryk — Roman Karpiński
Brygadier sceny — Benedykt Daniel
Rekwizytor — Wojciech Jarosiewicz

Redakcja programu
Anna Schiller

Program ilustrują rysunki Wojciecha Wołyńskiego

Opracowanie graficzne
Zenon Januszewski

Redaktor techniczny
Andrzej Żuk

Wydawca
Teatr Współczesny w Warszawie

CENA ZŁ 8.—

egzemplarz bezpłatny

**Warszawa
ul. Mokotowska 13**

**Dyrektor Teatru
Erwin Axer**

tel. 25-13-52