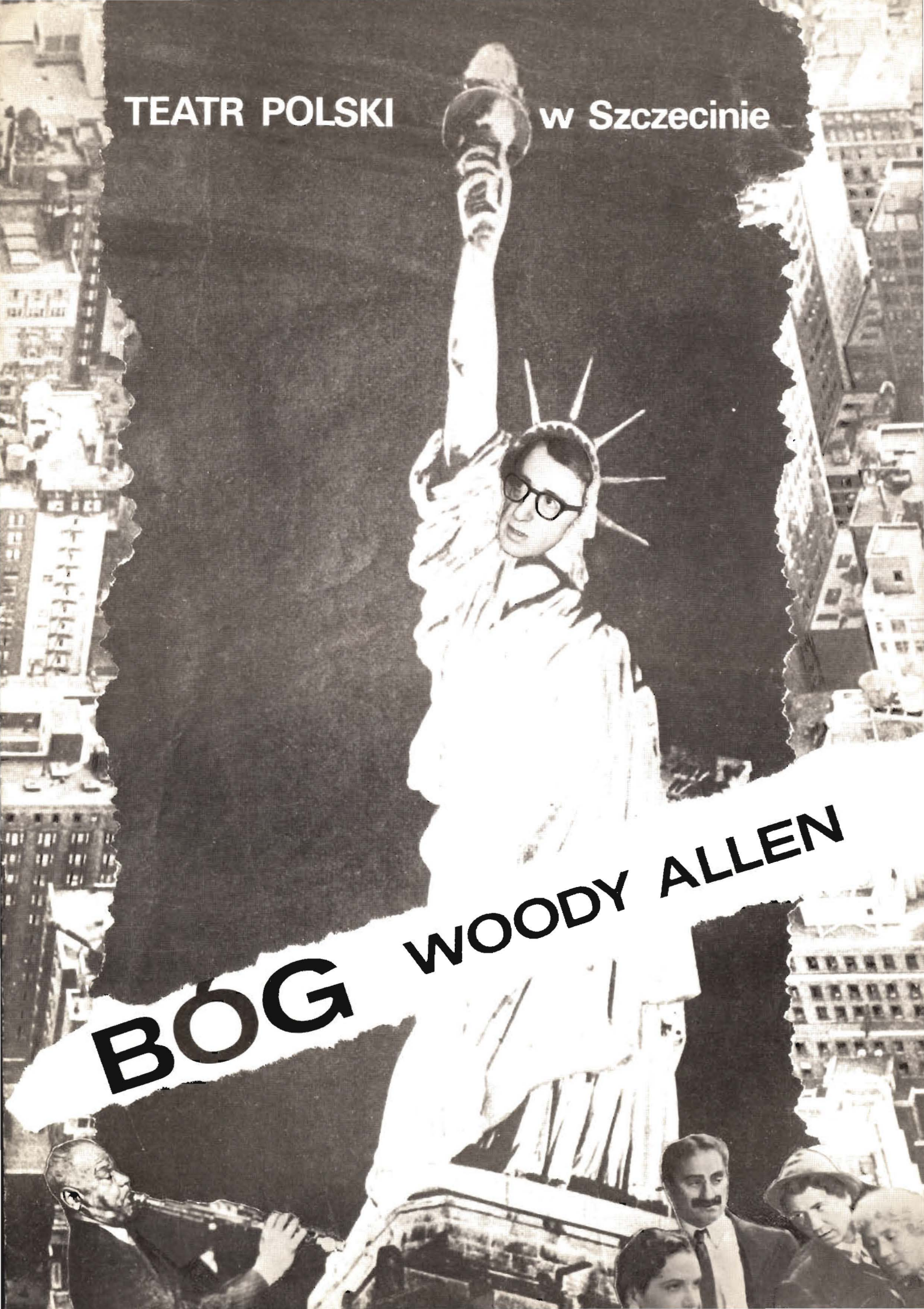
TEATR POLSKI w Szczecinie

BÓG

WOODY ALLEN



Gdyby Bracia Marx mieli wspólnie jedno jedyne dziecko, a temu dziecku przekazali wszystkie swoje talenty naraz, to właśnie byłby Woody Allen.

(Kael)

---

1 grudnia 1935 roku w Brooklynie urodził się Alan Stewart Koenigsberg, który po szesnastu latach uznał, że z takim nazwiskiem nie można zaistnieć w literaturze. A ponieważ pragnął gorąco zostać pisarzem i wierzył, że ten zamiar mu się powiedzie, przeto oddawane do „New Yorkera" humoreski podpisywał: *Woody Allen*. I tak już zostało.

„Podjął współpracę z profesjonalnymi autorami dowcipów i gagów, pracującymi dla aktorów kabaretu. Pierwszy sukces odniósł w wieku lat dwudziestu. Został gagmanem (w Stanach jest taka profesja) Boba Hope'a. W 1957 roku rozpoczął współpracę z telewizją. Niebawem prowadził już własny program rozrywkowy. Występował także w kabaretach i klubach nocnych, w których wykonywał skecze własnego autorstwa."

„Włamaniem do kina — bo nie inaczej — nazywa Allen swój wkład do scenariusza przeboju z Peterem O'Toolem i Peterem Sellersem *What's new, Pussycat?* (1965). Film miał tak ogromne powodzenie, że Allen zamarzył walczyć za zarobione pieniądze o własną niezależność. Obliczył drobiazgowo, że mu to absolutnie wystarczy. Odtąd Allen był wszędzie, ale przede wszystkim na Broadwayu. Potem zagrał główne role w reżyserowanych przez siebie filmach. *Bierz forsę i w nogi, Banany, Wszystko co chcecie wiedzieć o seksie, ale nie macie odwagi o to zapytać, Śpioch, Miłość i śmierć.*"

W 1977 roku jego film *Annie Hall* zdobył 5 nominacji do Oscara. Akademia Filmowa przyznała Oscary: za najlepszy film, reżyserię (Woody Allen), dla najlepszej aktorki (Diana Keaton), za najlepszy scenariusz oryginalny (Woody Allen i Marshall Brickman) — w ten sposób film Allena odniósł ogromny sukces, zdobył światową sławę. „Znakomicie sportretowane środowisko nowojorskich intelektualistów, wiodących życie chaotyczne i frustrujące, zmieniło filmowy status autora. Z utalentowanego gagmana, rozśmieszacza i wszechstronnego człowieka fars, awansował na filozofa komedii oraz jednego z najambitniejszych przedstawicieli satyry tworzonej piórem, kamerą i własną osobą."

Abraham obudził się w środku nocy i powiedział do swojego Izaaka:

— *Miałem sen i słyszałem głos Pana, który mi polecił ofiarować jedynego syna na ołtarzu. Ubieraj się szybko.*

Na to syn trzęsąc się ze strachu zapytał:

— *Chciałbym się dowiedzieć, kiedy on ci to powiedział i co ty mu na to rzekłeś?*

Ojciec na to:

— *Stałem dwie godziny trzęsąc się z zimna, to co miałem powiedzieć.*

— *Ojcze, czy jesteś pewien, że to w ogóle mówił Pan, a nie dowcipni koledzy?*

Woody Allen

Wnętrza, Manhattan, Zelig, Dany Rose z Broadwayu, Purpurowa róża z Kairu, Hanna i jej siostry, Epoka radia, Wrzesień, Kompleks Edypa z *Opowieści nowojorskich*, których trzy odrębne części zrobili wielcy kina amerykańskiego: Martin Scorsese, Francis Ford Copola i Woody Allen.

„Woody Allen jest dla współczesnego świata jak modna bawełniana tkanina. Nosi się go wszędzie. Woody Allen robi przynajmniej raz w roku znakomity film pełnometrażowy, zjawia się często w telewizji. Allen jest dostarczycielem znakomitych tekstów komediowych dla scen teatralnych."

W milionowych nakładach rozeszły się tomy jego opowiadań *Getting Even* (1971), *Without Feathers* (1975), *Side Effects* (1981). „Montesquieu marzył o tym, aby jego książki spoczywały na stolikach paryskich dam. Allen marzył, aby jego książka znalazła się na stolikach wpływowych krytyków literackich. I wygrał."

Dla teatru napisał: *Nie pij wody, Zagraj to jeszcze raz, Sam; Bóg* (1975), *Śmierć, The Floating Light Bulb.*

„Allen jest niskim, piegowatym chłopcem o długich marchewkowatych włosach, uzbrojonym w rogowe, nieco pokraczne okulary. Nie ma w sobie nic z gwiazdora amerykańskiego kina, choć jest nim rzeczywiście. Odziewa się w dżinsy i kraciaste koszule, we fraku wystąpił chyba raz — kiedy pozował do zdjęcia w gabinecie angielskiej królowej. Jest nieśmiały, dlatego czyta dużo gazet, szybko biega i szybko je. Chyba mało śpi, ale za to jakież on ma sny! Zupełny szał."

„W samej rzeczy jest Allen spadkobiercą żydowskiego humoru, owego smaku życia dla maluczkich, którzy wprawdzie ustępują z pola bitwy, ale nigdy nie rezygnują z walki o lepsze jutro.

Pożywką humoru Allena są jego antenaci, sublimacja najtęższych kor mózgowych, a nawet zagłada przeszłych pokoleń.

Allen najsampierw przyglądał się temu, co rozśmiesza udatnie ludzi, czytał Benchley'a i Perelmanna. Podglądał technikę i warsztat Groucho Marxa, największego bodaj kreatora śmiechu Judei."

Prześladują mnie wątpliwości. A jeśli wszystko jest iluzją i nic nie istnieje? W takim przypadku stanowczo za dużo zapłaciłem za mój dywan. Jeśli tylko Bóg mógłby dać mi jakiś wyraźny znak! Na przykład składając w banku szwajcarskim hojny depozyt na moje nazwisko.

(*Selections From the Allen Notebooks*)

Jest bodaj pierwszym komikiem w dziejach kinematografii, którego główną i jedyną bronią w walce ze światem jest inteligencja. Ale mimo biegłości w posługiwaniu się językiem, w postawie bohatera Allena wyczuwamy niepokój. Jest to lęk wynikający ze świadomości zagrożenia z zewnątrz, a także niepokój przed samym sobą. Poczucie niepewności, codzienne, dręczące rozterki inteligenta, który nie ma jasności, czy postępuje słusznie i moralnie, choć nad tym nieustannie rozmyśla. Jeśli zaś zyskuje pożądaną pewność, to czynienie dobra staje w obrzydliwej sprzeczności z głęboko zakorzenioną koncepcją hedonizmu życiowego. Bohater Allena najlepiej czuje się w towarzystwie kobiet. Niezłomnie i skutecznie walczy o ich względy, wierząc, że potrafią docenić jego urok osobisty, błyskotliwość, inteligencję.

Allen — żeby wyczerpać jego cechy najbardziej oczywiste — należy do komików, którzy wybuchy śmiechu pozostawiają widzom. Człowiek rozśmieszający odbiorców odmianami własnych lęków nie może inaczej postępować. Stąd też jego bohater jest człowiekiem o wiecznie zatroskanej twarzy. Osobnikiem, który monologami skrzącymi się od błyskotliwych dowcipów podbija kobiety, ale jeszcze pogłębia zamęt we własnej świadomości. (—)

Przeciwnicy Allena, którzy już nic mądrego nie mogą przeciw niemu wymyślić twierdzą, że po prostu ma drań szczęście. Taki jest w rzeczywistości i sprzedaje łotr własną osobowość zamiast tworzyć, jak my, wyszukane konstrukcje personalistyczne, na które głupi widz nie chce chodzić.

Stanisław Wyszomirski

„Na każdym miejscu i o każdej porze Allen prezentuje swoją admirację dla aktorstwa Groucho Marxa i muzyki Sidneya Becheta. Kult Becheta doprowadził Allena do zupełnego zlekceważenia Oscara. Gdy w Hollywood wręczano Oscary, on tymczasem w nowojorskim klubie jazzowym patrzył półprzytomnymi oczami w partyturę i myślał o triolkach wypuszczanych z brzucha swojego klarnetu."

Nowy Jork. „Michael's Pub". Z amatorskim „New Orleans Funeral Ragtime Band" gra na klarnecie Woody Allen.

„Restauracja, wypełniona do ostatniego miejsca, okazała się zaskakująco konserwatywna, troszeczkę imitująca styl brytyjski. Wyraźna „upper-middle-class" Nowego Jorku, snobistyczna publiczność akademików i ludzi interesu, lepsze francuskie i kalifornijskie wina, ale nie za drogie, te odebrane zostałyby tutaj jako zbytek nie na miejscu. Ton rozmów dyskretny, powściągliwy, jedynie zespół amatorski grał głośno. Woody Allen siedział pośrodku na stołku, trębacz koło niego był z zawodu maklerem giełdowym. Grano bardzo konwencjonalny jazz, staromodny, podobający się publiczności, która wystukiwała rytm na apetycznie kratkowanych serwetach.

Woody Allen dął ile sił w płucach, jego głowa była bliska eksplodowania, jego stopy huśtały się gwałtownie w takt rytmu — i był przy tym bardzo poważny. W przerwach między kawałkami nie ruszał się z miejsca, z nikim nie rozmawiał, nie robił żadnych min. Sprawiał wrażenie bardzo samotnego, wrażenie, jakby grał tutaj o swoje życie. I znowu: publiczność kochała go... ."

Siegfried Schober

„Jego filmy stały się podręcznikiem, niemal kroniką mody socjologicznej i politycznej, na pograniczu kabaretu i felietonu. Ironia miesza się z refleksją, wszystkie aktualne postacie świata znajdują swoje kopie, tak jak kiedyś, zupełnie na poważnie czynił to Godard. Allenowi uchodzi wszystko; jest niemal noszony na rękach, jak niegdyś Chaplin i podobnie pogardzany; krytycy smakują, pękają ze śmiechu, ale machają rękoma z bezradności. Oto Allen, mały, może najważniejszy współczesny komik i komediograf."

JOANNA GODLEWSKA

Woody Allen, mędrzec z burleski

(—) W *Bogu* wszystko jest konwencją, teatrem, wielopiętrową umownością. Bohaterów sztuki wystawianej w Atenach około 500 roku przed naszą erą, grają aktorzy starogreccy, tych z kolei — aktorzy z Broadwayu, którzy także mają wątpliwości, czy przypadkiem nie są jedynie postaciami jakiegoś dramatu. Zdarzenia sztuki starożytnej zostały wymyślone przez wymyślonego starożytnego autora, występującego w dramacie nie do końca obmyślonym przez Allena, który jest jedynie figurą w utworze Woody'ego Allena... Nawet publiczność została przez kogoś napisana i wszystko się plącze, jeśli nie ma nadrzędnej instancji, która gwarantowałaby niezmienny porządek. Jeśli nie ma Boga. „Przecież bez Boga cały świat jest bez sensu. Życie nie ma sensu. My nie mamy sensu." (—) Nawet śmierci nie ma. Bez Boga człowiek jest panem siebie, może zmieniać dowolnie świat, swoje życie, bo nic nie musi „pasować do żadnych ustalonych z góry rozwiązań". Jest więc wolny? Kretynik powiada: „Raptem otwierają się przede mną ludzkie perspektywy. I z tego powodu — po prostu strasznie chce mi się rzygać." W dodatku jeśli nieobecne są ograniczenia, to sztuka nie może się zakończyć, bo ten koniec po prostu nie istnieje. Ersatze, jak deus ex machina — czyli prawa nazwane nadrzędnymi, ale stworzone przez ludzi — niczego nie ratują, nie sprawdzają się w praktyce. A kiedy również i wymyślony Bóg umrze, to ostatecznie trzeba przyjąć do wiadomości, iż „rzeczywistość przestała istnieć! Szlus".

Allen swoim zwyczajem, osłania się kpiną. Zamieszczone w finale sztuki „przesłanie" od autora, doręczone za pośrednictwem firmy Western Union, brzmi: „Bóg umarł. Stop. Żyjecie na własną rękę." I podpis — „Klub Gry w Kręgle Moscowitza". Niemniej konkluzja dramatu (tożsama z tezą, która go otwiera) jest jednoznaczna: brak zagwarantowanych reguł rodzi absurd. Jak więc można się domyślać, kolejna próba rejterady przed bezsensem i pustką okaże się bezskuteczna. (—)

WOODY ALLEN

Wspomnienia estety

Nowy Orlean: jazzowa orkiestra gra w deszcz na cmentarzu hymn pogrzebowy podczas pochówku. Teraz muzycy atakują porywający marsz i zaczynają paradę, która poprowadzi ich do miasta. W połowie drogi ktoś orientuje się jednak, że pochowano niewłaściwego zmarłego. Co więcej — nikt nawet go nie zna. Osoba, którą pochowali, nie była martwa, ani nawet chora, bo przecież jodłowała po tyrolsku. Wracają na cmentarz i ekshumują biedaka, który grozi im procesem, proponują mu więc, żeby dał ubranie do czyszczenia i przysłał im rachunek. Teraz nikt już nie wie, kto właściwie umarł. Orkiestra gra dalej, a kolejno grzebie się wszystkich obecnych, zgodnie z zasadą, że nie zaprotestuje tylko ten, kto jest martwy, a teraz z powodu wyjazdu na wakacje, jest już za późno, żeby zorganizować sobie nieboszczyka.

Jest Tłusty Czwartek. Wszędzie kreolska kuchnia. Tłumy przebierańców defilują po ulicach. Jakiś przebrany za krewetkę człowiek wskoczył do garnka z dymiącym rosołem. Na próżno protestuje, nikt nie chce uwierzyć, że on nie jest skorupiakiem. Wreszcie pokazuje swoje prawo jazdy i pozwalają mu opuścić zupę.

* * *

Paryż: mokre chodniki. I światła! Na tarasie kawiarni spotykam pewnego człowieka — to Henri Malraux. Ciekawe, iż on jest przekonany, że Henri Malraux to ja. Tłumaczę mu, że Malraux to on, a ja jestem tylko zwykłym studentem. Moje wyjaśnienia wyraźnie przynoszą mu ulgę, kocha się bowiem w pani Malraux i okropnie by nie chciał widzieć w niej mojej żony. Zadowalamy się poważnymi sprawami i on mówi, że człowiek może wybierać swój los i póki nie zrozumie, że śmierć jest częścią życia — nie pojmie sensu istnienia. Potem spróbuje mi sprzedać króliczą łapkę. Wiele lat później spotykamy się na jakimś obiedzie i on znów uparcie twierdzi, że ja jestem Malraux. Tym razem przystaję na jego grę i zjadam jego sałatkę owocową.

Jesień. Paryż sparaliżował nowy strajk. Tym razem są to akrobaci cyrkowi. Żaden nie wykonuje już swojego numeru i miasto jest jak martwe. Strajk bardzo szybko obejmuje żonglerów, a potem brzuchomówców. Paryżanie uważają te zawody za niezbędne służby publiczne, więc studenci stają się gwałtowni. Strajkujący schwytali dwóch Algierczyków, którzy uprawiali rękoczyny: zgolono im głowy.

Dziesięcioletnia dziewczynka o zielonych oczach i długich kasztanowych warkoczach ukrywa ładunek wybuchowy w kremie czekoladowym ministra spraw wewnętrznych. Po pierwszej przełkniętej łyżeczce przebija on dach kawiarni Fouquetsa, ale cały i zdrowy ląduje w Halach. Teraz Hale już zniknęły.

* * *

Deszcz. Całe sześć dni deszczu. Potem mgła. Siedzę w londyńskim pubie z Willie Maughamem. Jestem pogrążony w rozpaczy, bo moja pierwsza powieść, *Dumny Emeryk*, została bardzo chłodno przyjęta przez krytykę. Jedyny życzliwy artykuł, w „Timesie", zepsuło ostatnie zdanie: „Ta książka jest zbieraniną idiotycznych stereotypów, nie mającą odpowiednika w całej literaturze zachodniej."

Maugham wyjaśnia mi, że choć cytat ten interpretować można różnie — nierozsądne byłoby wykorzystać go dla reklamy powieści. Obecnie idziemy w górę Old Brompton Road, a deszcz jest coraz gęstszy. Ofiarowuję mój parasol Maughamowi, a on go bierze, choć ma już jeden. Teraz Maugham niesie dwa otwarte parasole, a ja, tuż obok, ociekam wodą.

— Nie trzeba traktować krytyki zbyt serio — mówi mi. — Moja pierwsza nowela była surowo oceniona przez pewnego krytyka. Najpierw popadłem w rozpacz, po czym zacząłem wydrwiwać tego człowieka. Wreszcie kiedyś przeczytałem raz jeszcze tę historię i uświadomiłem sobie, że miał rację. Nowela była słaba i źle skonstruowana. Nigdy nie zapomniałem tego zdarzenia i w wiele lat później, kiedy Luftwaffe bombardowała Londyn, zapaliłem reflektor na dachu domu tego krytyka.

Maugham przystanął, aby kupić i otworzyć trzeci parasol.

— Aby być pisarzem — ciągnął dalej — trzeba podejmować ryzyko i nie lękać się śmieszności. *Kabel maszynki do golenia* napisałem w papierowej czapce na głowie. W pierwszej wersji *Deszczu* Sadie Thompson był papugą. Błądzimy po omacku. Szukamy. Kiedy rozpocząłem *Ludzkie poddaństwo* miałem w głowie tylko spójnik „i". Byłem pewny, że powieść z „i" w środku mogła być doskonała. I stopniowo cała reszta przybrała formę.

Nagły poryw wiatru podnosi Maughama z ziemi i rzuca nim o dom. On chichocze. Po czym daje mi najlepszą radę, jaką dać można młodemu autorowi:

— Na końcu zdania pytajnego postaw znak zapytania, będziesz zdziwiony skutecznością, jakiej to nabiera.

przełożyła Stella Varcaby

Żyję samotnie, piszę samotnie i samotnie ćwiczę na moim klarnecie

W *Purpurowej róży z Kairu* Mia Farrow, towarzyszka życia Woody'ego Allena i automatycznie kobieca gwiazda wszystkich jego filmów, gra wzruszającą Cecylię, biedactwo, w którego przygnębiającym istnieniu jako zahukanej kelnerki i bitej żony, kino jest jedynym promykiem radości. Lata 30. i lata wielkiego kryzysu, w którym ten film jest osadzony, nadają mu ducha nostalgii i odrobinę społecznej krytycznej zadumy. W miejscowości, gdzie Cecylia mieszka, miasteczku nijakim, w małym kinie za rogiem ulicy grana jest jedyna z tych pseudoeleganckich komedii hollywoodzkich, które były dla tych czasów takie typowe i przyciągały miliony żądnych iluzji kobiet. Kiedy Cecylia już po raz piąty oglądała ten sam film, który nosi tytuł *Purpurowa róża z Kairu*, staje się: ubóstwiany idol kinowy schodzi do niej z ekranu. Komiczno-cudowny romans rozpoczyna się między Cecylią a celuloidowym boskim mężczyzną, którego ucieczka z ekranu ze sztucznego świata, inspiruje Woody'ego Allena do całego szeregu wspaniałych satyrycznych i melancholijnych pomysłów. W filmie tym zauważa się doskonałą w formie grę fikcji z rzeczywistością. (—)

— Co zainteresowało Pana najbardziej w tym filmie?

— Cecylia, ona jest centrum filmu, i jej poszukiwanie miłości.

— Cecylia, która doznaje rozczarowania.

— Wiele osób tutaj w Ameryce, nawet krytyków filmowych, zarzuciło mi, że film ten nie ma happy-endu. Usiłowałem jednakże pokazać, że nie da się po prostu spełnić snów i polecieć do Hollywoodu. Każdy musi zdecydować się na fikcję lub rzeczywistość, i kiedy decydujemy się na rzeczywistość, bo trzeba to zrobić — boli to. Ten ból chciałem przekazać widzowi. Siedzi to we mnie, to, że nawet gdy jestem czasami śmieszny, to chcę jednak zawsze być bardzo poważny. (—)

— W *Purpurowej róży z Kairu* cytuje Pan w formie parodystycznej inscenizacji stare kino hollywoodzkie, czy jest to również hołd składany amerykańskiej przeszłości filmowej?

— Nie. Tak zwani klasycy Hollywoodu, obecnie tak bardzo lubiani przez wielu intelektualistów, te filmy z Humphrey'em Bogartem, Ritą Hayworth, Bette Davis i tak dalej, są zrobione perfekcyjnie, ale to jest już wszystko. W gruncie rzeczy są one głupie, schematyczne. Nie zadawałbym sobie trudu, aby wyjść z domu do kina i te filmy obejrzeć. Oglądam je chętnie, kiedy jestem zmęczony pracą i nie mogę skoncentrować się na niczym więcej, lecz nie są one nic warte, nie mają nic do powiedzenia.

— Czy oznacza to, że ważne są dla Pana wielkie treści, ostateczne pytania, miłość, śmierć, Bóg, sens życia?

— Absolutnie, tylko to się liczy. Wszystko inne jest rzemiosłem, o którym nie warto mówić.

— Czy chodzi Pan w ogóle do kina?

— Tak, kiedy grają dobry europejski film, coś Bergmana, Felliniego, starego de Sicę. Jedynie taki rodzaj filmu można brać poważnie. Czy też nowy Kurosawa, dzieło mistrzowskie, gigantyczne, wobec którego większość tego, co robimy, to bagatela. W tym filmie pokazana jest śmierć w taki sposób, na jaki nikt nie ma odwagi. Śmierć jest dzisiaj w kinie sprawą wyjałowioną i wszyscy boją się prawdziwych, wielkich uczuć. Ale ja zamierzam właśnie rozwijać się, uczynić wielki krok do przodu.

— W kierunku powagi?

— Tak, w następnym moim filmie, który nazywa się *Hanna i jej siostry*. (—)

— O czym on jest?

— Jest to obszerna historia o dwóch siostrach, ich rodzinie, ich powiązaniach i o mężczyznach w ich życiu.

— Czy akcja toczy się w Nowym Jorku?

— Mhm.

— Tutaj w mieście?

— W mieście, mhm.

— I jest to bardzo poważny film, jak Pan już zaznaczył?

— Tak i nie... Części, w których jestem widoczny, są, mam nadzieję, zabawne. Lecz reszty filmu to nie dotyczy. Próbuję połączyć komiczne z tragicznym. Czechow potrafił to bardzo pięknie, raz się jest przydeptanym do ziemi, a w następnym momencie śmiejemy się. On jest w ogóle największy.

— Jaka jest Pańska rola w *Hannie?*

— Gram człowieka, który żyje w Nowym Jorku.

— Aha.

— Tak. Mhm... Ten człowiek musi nagle odkryć... Dostaje stracha... Ma to związek z tym, że może on umrzeć, coś dzieje się z jego zdrowiem i to zmienia całe jego nastawienie do życia. Aż do momentu, kiedy próbuje odebrać sobie życie. Lecz w sposób śmieszny. Ale nie jest to ten rodzaj komizmu znany u mnie z wcześniejszego czasu. Jest to zupełnie rozpaczliwy komizm.

— Dlaczego film nazywa się *Hanna*?

— Hanna, grana przez Mię Farrow, jest postacią centralną.

— Czy jest ona w filmie Pańską żoną?

— Nie, jest ona moją byłą żoną. Jestem w filmie kimś, kto jest samotny. Zupełnie samotny. I większość scen ze mną ukazuje to jak myślę, nic więcej, jak myślę o moich strasznych widokach na tej ziemi. Ale jest to film komiczny... (—)

Chciałem zostać pisarzem sztuk scenicznych

— Byliśmy biedni, żyliśmy smutno. Chociaż, co dziwne, lubiłem moje dzieciństwo i moją młodość. Nie mam złych wspomnień. Nie przymieraliśmy głodem, ale też nie przelewało się nam, zawsze byli krewni, wujowie, ciotki, mnóstwo ludzi, którzy pomagali. Mój ojciec wykonywał wiele różnych drobnych zajęć, jeździł taksówką, był barmanem, sprzedawał biżuterię, która nie wiem skąd pochodziła, pracował w salonach bilardowych, zajmował się czymś tam na torach wyścigowych. Nigdy nie był w stanie nas utrzymać, a moja matka prowadziła kasę i księgowość w kwiaciarni.

— Jakie były wtedy Pana marzenia?

— Chciałem zostać pisarzem sztuk scenicznych.

— Nie komikiem?

— Nie, nie. Nawet dużo później chciałem zawsze pisać dla teatru, bardziej niż wszystko inne.

— Poważny autor teatralny?

— Właśnie, jak Eugene O'Neill, Strindberg, Czechow — tych podziwiam. Kiedy byłem młody zupełnie nie traktowałem kina poważnie, istniało ono mimochodem. Prawdziwą przyjemność sprawiali mi wtedy Arthur Miller, Tennessee Williams, i myślę, że oni ukształtowali mnie po dziś dzień. Zacząłem po prostu pisać i myśleć, że jakoś tam dotrę do teatru.

Mogłem jednak pisać jedynie rzeczy komiczne i były one od razu kupowane przez pisma, kabarety, poźniej przez telewizję...

— Ile miał Pan lat zaczynając?

— Szesnaście.

— Jak to się robi mając szesnaście lat?

— Przychodziłem ze szkoły do domu, siadałem przy stole kuchennym i pisałem coś śmiesznego, epigramy, absurdy, małe teksty, wysyłałem je do gazet, a one drukowały to od razu, prawie wszystko. Co dwa, trzy dni coś się ukazywało. Potem, po paru miesiącach, napisał do mnie agent, z Nowego Jorku, ja żyłem w Brooklynie, i podpisał ze mną umowę na 25 dolarów tygodniowo. To było na ówczesne czasy strasznie dużo pieniędzy. Tak w końcu jeździłem kilka razy w tygodniu po szkole kolejką na drugą stronę, do Nowego Jorku, gdzie w biurze tego agenta pisałem te śmieszne kawałki. Niedługo otrzymałem sto dolarów tygodniowo i pracowałem cały czas. Właściwie od szesnastego roku życia tylko pracowałem. Miałem od razu sukces i dalszych sześć kabaretów złożyło mi propozycje. (—) Komiczność stała się kluczem do wszystkiego, otworzyła mi wszystkie drzwi, uczyniła mnie pełnym sukcesu. (—)

Nowy Jork

— Nie mógłbym w żadnym innym miejscu nakręcić filmu. Kiedy przychodzi mi pomysł na film, który miałby rozgrywać się w innym miejscu, od razu z niego rezygnuję. Umarłbym, gdybym musiał opuścić Nowy Jork na kilka tygodni. Potrzebne są mi ulubione restauracje, ciągle te same ulice, po których chodzę, ludzie, których znam, którzy są poważni i inteligentni, i muszę spać w moim własnym łóżku, a ono stoi w Nowym Jorku.

— Czy uważa Pan, że to miasto się zmieniło — jak wielu mówi?

— Tak, w zasadzie nie da się w nim już żyć. Wszystko staje się gorsze. Bezdomni, problem narkotyków, zła telewizja, maniery ludzi, brak kultury, chociaż jest tu więcej kultury niż w całej pozostałej Ameryce. I każdy jest tak zaganiany, ludzie są pełni powstrzymywanej wściekłości, niecierpliwości, niezadowolenia. Jest to społeczny, ekologiczny i przede wszystkim psychiczny kryzys, w którym siedzimy, i nikt nie widzi drogi wyjścia. Lecz mimo wszystko „it's my town, it always was, it always will be". Mój drugi z kolei film będzie duzym, spektakularnym, pięknym, nostalgicznym i romantycznym hymnem na cześć Nowego Jorku, jakim był niegdyś przed wieloma, wieloma laty. (—)

(z Woody'm Allenem
rozmawiał Siegfried Schober)

Woody Allen

BÓG

(God)

przełożyła Anna Kołyszko

obsada

Aktor. Kretynik	Adam Dzieciniak ~~Aleksander Gierczak~~
Pisarz. Schizokrates	~~Adam Dzieciniak~~ Andrzej Oryl
Doris Levine	Danuta Kamińska
Debiliusz	Adam Opatowicz
Sufler	Sylwester Woroniecki
Idiotos	~~Wojciech Przyboś~~
Mężczyzna I	Bohdan A. Janiszewski
Lorenzo Miller	Mieczysław Franaszek
Kobieta	Wanda Paderewska
Blanche DuBois	Danuta Chudzianka
Chór	Małgorzata Iwańska
	Lidia Jeziorska
	Barbara Remelska
	Nelly Sozańska-Przyboś
Grecki niewolnik	Mieczysław Franaszek
Pan	Antoni Szubarczyk
Parki. Bob	Zbigniew Mamont
Wendy	Marta Szczepaniak
Strażnik	~~Andrzej Oryl~~ Jan Stawarz (uściślenie)
Kobieta z nożem w piersi	Danuta Chudzianka
Król	Bohdan A. Janiszewski
Lekarz	Arnold Pujsza
Posłaniec	Tadeusz Woszczyński
Stanley	* * *
Groucho Marx	Mieczysław Franaszek
Mężczyzna II	Sylwester Woroniecki

reżyseria ZBIGNIEW WILKOŃSKI
scenografia JAN BANUCHA
muzyka JERZY STACHURSKI
choreografia ~~VIOLETTA SUSKA~~ Zofia Kuleszanka

sufler — Krystyna Zblewska
inspicjent — Wojciech Bogumił
asystent reżysera — Adam Opatowicz
asystent scenografa — Stanisław Kaczmarczyk

premiera 18 lutego 1990 r. - Scena Duża

Wieczność trwa długo, szczególnie pod koniec.

Woody Allen

Według współczesnych astronomów przestrzeń jest ograniczona. To bardzo radosna myśl. Zwłaszcza dla tych, którzy nigdy nie pamiętają, gdzie co położyli.

Woody Allen

TEATR POLSKI W SZCZECINIE

ODZNACZONY
MEDALEM KOMISJI EDUKACJI NARODOWEJ

Dyrektor i kierownik artystyczny
ZBIGNIEW WILKOŃSKI

Zastępca dyrektora
JADWIGA KĘDZIERSKA

Kierownik literacki
MARIA DWORAKOWSKA

Organizator pracy artystycznej — Beata Pfeiffer-Kurtycz. Kierownik Biura Obsługi Widzów — Beata Buchner. Konsultant programowo-literacki — Ryszard Markow. Kierownik techniczny — Krzysztof Stankiewicz. Kierownicy pracowni: krawieckiej damskiej — Anita Kaczmarczyk, krawieckiej męskiej — Stanisław Kaczmarczyk, malarskiej — Michał Tuszyński, perukarskiej — Jadwiga Rożniatowska, stolarskiej — Remigiusz Śmietana, tapicerskiej — Leszek Kusz, akustycznej — Aleksander Dudarenko, elektrycznej — Henryk Gilas. Główny brygadier sceny — Józef Ciemcia. Ślusarz — Wojciech Gierliński. Rekwizytor — Agata Kawecka.

Okładkę programu projektowała
Lucyna Machowska-Fijałkowska

Redakcja programu
Maria Dworakowska

źródła tekstów
Joanna Godlewska, *Woody Allen, mędrzec z burleski*. Dialog 1987 nr 11/12. Józef Gębski, *Woody Allen — pisarz?* Literatura na świecie 1989 nr 1. Stanisław Wyszomirski, *Świat Woody Allena*. Polityka 1985 nr 49. Woody Allen, *Wspomnienia estety*, przełożyła Stella Varcaby. Przekrój 1988 nr 2246. Wywiad z Woody Allenem. *Uwięziony, zrozpaczony komik*, wywiad przeprowadził Siegfried Schober (Die Zeit), przełożyła Hanna Groniecka, Ład 1986 nr 10, (skróty i śródtytuły moje — MD). Józef Gębski, *Woody Allen — wariat czy poeta*. Kino 1978 nr 2. Cytaty pomieszczone na ss. 2 i 3 pochodzą z artykułów Józefa Gębskiego i Stanisława Wyszomirskiego, op. cit.

Wydawca programu:
Teatr Polski w Szczecinie
ul. Swarożyca 5 71-601 SZCZECIN
telefon 22-60-30

Biuro Obsługi Widzów czynne jest
w dni powszednie od godz. 8.00 do 15.00
w wolne soboty od godz. 8.00 do 13.00
telefon 22-66-56

Kasa biletowa czynna jest
w dni powszednie od godz. 9.00 do 15.00
w wolne soboty od godz. 9.00 do 13.00
oraz codziennie godzinę przed przedstawieniem

Przedsprzedaż biletów:
„STEMA", al. Wojska Polskiego 26