TEATR ROZRYWKI W CHORZOWIE

LIS PRZECHERA wg. J.W. Goethego

DYREKTOR
I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
DARIUSZ MIŁKOWSKI

KIEROWNIK MUZYCZNY
JERZY JAROSIK

ZASTĘPCA DYREKTORA
D/S ADMINISTRACYJNYCH
JANUSZ KRÓLIK

ZASTĘPCA DYREKTORA
D/S TECHNICZNYCH
TADEUSZ SZATON

ANDRZEJ BOROWSKI

ŚMIAĆ SIĘ CZY PŁAKAĆ ALBO O BAJKACH DLA DOROSŁYCH

Starożytni głosili, iż o tym, czy jesteś człowiekiem rozstrzyga to, jak umiesz mówić. I, czy masz poczucie godności. I jeszcze coś — poczucie humoru. Warunki te (przynajmniej te) każe spełniać człowiekowi kultura czyli świadome kształtowanie stylu, sposobu życia od dwóch i pół tysiąca lat co najmniej — kultura śródziemnomorska. Do późnego średniowiecza okolica Morza Śródziemnego była niczym głęboki tygiel, w którym topiły się i mieszały rozmaite normy, języki, ideały piękna i wartości moralne. Z wzorcami bardzo starymi (jak hebrajskie, babilońskie, greckie czy rzymskie) łączyły się nowsze — arabskie, celtyckie, germańskie i słowiańskie. Wiele ze składników z czasem zniknęło, na ich miejscu uwydatniły się inne, a kultura śrdziemnomorska „wylała" się w epoce nowożytnej coraz dalej poza granice obszaru macierzystego, po rozmaitych nowo odkrytych kontynentach. Jednakże zarówno w nowszej kulturze europejskiej, jak i w cywilizacji euroatlantyckiej, globalnej, pozostały pewne składniki trwałe, jak te właśnie wyznaczniki człowieczeństwa: sztuka pięknego mówienia, poczucie godności i poczucie humoru.

Bajka jest też stara jak świat człowieka, bo jest to forma opowieści o sprawach człowieczych. Jeżeli określenie to brzmi w naszych uszach cokolwiek niepoważnie, to spróbujmy usłyszeć w nim coś więcej niż tylko jeden ze znanych, banalnych wierszyków. Z czasów bardzo odległych docierają do nas okruchy mądrości wciąż aktualnej, zatopionej jak owad w bryłce bursztynu — to bajki „ezopowe". Może niektóre rzeczywiście wymyślił ów niewolnik frygijski, legendarny błazen-filozof Ezop współczesny Solonowi pięćset lat przed Chrystusem, jednakże mądrość w bajkach przechowana wyrasta z nieznanych nam dokładnie doświadczeń, które zarazem wydają się być zdumiewająco bliskie naszym doświadczeniom. Dlatego bajka europejska odmładza się stale w coraz to nowych wcieleniach. Najpierw historyjki ezopowe zebrał Demetrios w IV w p.n.e., pózniej na przełomie starej i nowej ery wyraził ich treść w wierszu łacińskim sławny bajkopisarz Fedrus. W późniejszych czasach, u schyłku starożytności powstały w Rzymie przeróbki tych utworów prozą jako bajeczny „żywot" Ezopa z dodatkiem przypisywanych mu bajek. Od w. XV dzieło to najpierw w wersji łacińskiej, następnie w przekładach na inne języki podbijało na nowo Europę. Do polskiej literatury wprowadził je plebejusz z pochodzenia i „mąż uczony" Biernat z Lublina (ok. 1465—ok. 1529), który w kilku tysiącach dość zgrabnych wierszów zawarł „Żywot Ezopa Fryga mędrca obyczajnego z przypowieściami jego" (II wyd. 1588). Bajki wyrastały także i z innych kultur świata: w IV w. n.e. powstał zbiór bajek

hinduskich „Bidpai", a cechą wspólną tego gatunku było i jest przedstawienie spraw i stosunków charakterytsycznych dla świata ludzi w ramach krótkiej wieroszowanej lub prozaicznej opowiastki z morałem. Pośród „bajek ezopowych" wiele jest historyjek mniej lub bardziej zabawnych, w których występują ludzie, ale w klasycznej bajce literackiej, niczym w klatce ze zwierzętami doświadczalnymi, nasze kłopoty, doświadczenia, a nawet tragedie są udziałem zajęcy, wilków, baranów czy małp. Skojarzenie pomiędzy zajączkiem — bezradnym bohaterem tzw. „bajki zwierzęcej", a „królikiem doświadczalnym" jest naturalne, a zarazem nigdy do końca nie wyjaśnione. Kogut, baran, zając, a nawet wilk — jako wieczne ofiary „Lisa-Przechery" budzą naszą litość lub zgrozę, lecz również i pewną wesołość, która nie pozostawia słuchacza (bądź czytelnika) w bezradnym porażeniu wobec zła. Taka była mniej więcej funkcja komizmu w średniowiecznym cyklu opowieści, w „Romansie o lisie", którego tytułowy bohater Renart (w utworze Goethego-„Reineke Fuchs") w rozmaitych kostiumach ukazuje się czytelnikom i słuchaczom jako wieczny i bezkarny szelma. Opowieści te kompromitowały nie tylko system, obnażając hipokryzję i zepsucie wymiaru sprawiedliwości, lecz także „poważne" gatunki literackie (jak np. epos rycerski), które ów system opiewały. Najważniejsze jednak zarówno w tych opowieściach, jak i w bajkach ezopowych jest to, że ich bronią przeciwko bezprawiu jest swioste poczucie humoru, komizm, który złoczyńcę bezlitośnie ośmiesza. A łotr śmieszny jest w jakimś sposób bezsilny, napiętnowany, zaś ośmieszone „możne bezprawie" traci swój złowieszczy autorytet. W tym właśnie sensie bajka była jedyną często i „białą" jakby bronią ludu w wojnie obronnej przeciwko niesprawiedlwej władzy.

„Dzięki opinii »utworu pouczającego« bajka przedostała się do książek dla dzieci i stała się ulubionym pokarmem, a raczej przereklamowaną trucizną, którą pokolenie starsze zaczęło umoralniać, a właściwie deprawować dzieci (...). Zimny ich (bajek) rozsądek mrozi gorącą wiarę dziecka. Praktyczna moralność zabija wszelki idealzm. Źle zrozumiana alegoria uczy kłamstwa.

Za to dla dorosłych apolog (bajka) ma znaczenie niezmiernie doniosłe. W filozoficznych bajkach ludzkość wypowiada całą swoją mądrość życiową. W moralno-obyczajowych — ośmiesza odstępstwo pojedynczych jednostek od swoich ideałów; w społecznych i politycznych pozwala się wypowiedzieć swobodnie gnębionym i ciemiężonym."

JULIAN EJSMOND

J. W. Goethe (1749—1832) w swym długim i bogatym życiu przyglądał się wydarzeniom, które zmieniły kształt Europy, a także zburzyły świat dawnych pojęć. Jako jeden z pierwszych intelektualistów w swej ojczyźnie zroumiał znaczenie Rewolucji Francuskiej, a także doniosłość zwycięstwa odniesionego w nieznacznej potyczce pod Valmy (1792) przez Francuzów nad wojskami pruskimi. Goethe widział w rewolucji siłę burzącą dawny porządek moralny (czy raczej niemoralny!), ale zarazem siłę fatalną, odpychającą. Tak mniej więcej można uzasadniać odwrócenie się poety od aktualnych wydarzeń politycznych - sławną „olimpijskość" Goethego, który w swym poemacie sięgnął po starodawną opowieść o lisie, aby uwidocznić podstawowe i ponadczasowe problemy ludzkie. Z drugiej zaś strony „Lis Przechera" ukazuje ciemieżców nowego jakby rodzaju, często jeszcze gorszych niż „lwy" o starodawnym rodowodzie arystokratycznym — to nowocześni spryciarze, obrotni i bezwzględni arrywiści, którzy cynicznie wykorzystują przemiany polityczne, działając nie siłą, lecz przebiegłością i podstępem. Są to zaiste „zwierzęta" nowej generacji i Goethe, podobnie jak i my, przygląda się im z zainteresowaniem. Dzieli go od nich chłód i dystans obserwatora-laboranta i owa klatka eksperymentalna (w obecnym przedstawieniu — cyrkowa!), co jednak nie osłabia, a wręcz przeciwnie — podkreśla wymowę moralną całości obrazu. Przenieśmy się na chwilę z epok odległych w czasy ostatnie, aby zweryfikować słuszność i skuteczność działania bajki zwierzęcej jako swego rodzaju klatki eksperymentalnej. Oto przykład bajki współczesnej: „The Animal Farm" (Folwark zwierzęcy) G. Orwella, czyli rewolucyjne gospodarstwo doświadczalne, w którym domowe bydlątka biorą odwet na ciemiężących ich ludziach. System dotąd panujący i role dawniej rozdzielone się odwróciły, lecz „ulepszenie" wprowadzone w życie ma charakter totalitarny, więc nie-ludzki. Gdyby opisać to samo bez użycia konwencji, czyli obywając się bez zwierząt, historyjka stałaby się jeszcze jedną ponurą opowieścią o sprawach zbyt dobrze znanych z historii najnowszej. Takie właśnie opowieści o ludziach najczęściej odbierają chęć do życia. Takie opowieści o zwierzętach budzą gorzki uśmiech, ale pozwalają patrzeć obiektywnie, jakby „ponad" — i pozostawiają cień nadziei.

Aby więc pozostać człowiekiem trzeba się uczyć opowiadać bajki, czyli wyrażać swe myśli w sposób uporządkowany, wedle sztuki. Nie trwożyć

„(...) nie ma takiego czynu, który rzeczywiście byłby uważany za zbrodnię na całej kuli ziemskiej... Jeśli to przyjąć, cóż za absurd oddać się uprawianiu cnót. które gdzie indziej są występkami, i stronić od zbrodni, które w innym kraju są dobrymi uczynkami."

DE SADE

innych bełkotem, którym przemawia rozpacz. Trzeba też nie skrywać poczucia godności. Bajka obnaża bezlitośnie podłość, choćby się ona przystroiła w nie wiadomo jakie uzasadnienia. Trzeba też zachować ów dystans, niezależność uczuć konieczną do życia godnego — czyli trzeba czasem uśmiechnąć się mądrze.

„(...) obraz Sądu Ostatecznego, gdzie źli gromadzą się po prawicy, a dobrzy po lewicy, cnotę spotyka kara, zbrodnię nagroda i słychać głos Boga przemawiającego w taki sposób: „skoro widzieliście, że wszystko na ziemi jest występne i zbrodnicze, dlaczegóż zabłąkaliście się na ścieżki cnoty? Nieustanne nieszczęścia, jakie zsyłałem na świat, czyż nie powinny was były przekonać, że kocham tylko nieład i że należało mnie gniewać by mi się podobać? Czyż nie dawałem wam każdego dnia przykładu zniszczenia? Dlaczego nie niszczyliście? Głupcze! Czemuś mnie nie naśladował!"

DE SADE

KAZIMIERZ WIŚNIAK
scenograf

— Wielokrotnie tworzył pan scenografię do spektakli wielkich klasyków. Zawsze pomiędzy panem a autorem znajdował się reżyser — często znakomity reżyser — który poddawał tekst rozmaitym zabiegom. Czy z pana doświadczeń tego rodzaju wynika zaufanie, czy też raczej nieufność wobec reżyserów?

— Trudno tak uogólnić, w wielu wypadkach było zaufanie, a w wielu nieufność. To zależy od reżysera, który po autorze jest pierwszą postacią, tworzącą spektakl. W wypadku kiedy reżyser umie słuchać autora, dogryźć się do jego tajemnic i je rozwiązać, wtedy chyba jest wszystko w porządku. Natomiast dość często reżyser zaczyna autora komplikować, przerabiać go na swój użytek, no i tu jest gorzej. W pierwszym przypadku to jest duża przyjemność. Tak było głównie ze Swinarskim. On bardzo słuchał autora i bardzo często odkrywał mi w nim coś, czego się nie spodziewałem. Właściwie Szekspira po Kotcie w inny sposób odkrył mi Swinarski. Już długo pracowałem w teatrze, ile to mogło być... od 59-go do 70-go roku.., 11 lat, kiedy poznałem Swinarskiego. I mogę powiedzieć, że od tej chwili nauka zaczęła się na nowo. Wszystko przedtem jakby mniej ważne było...

— A potem?

— Lubię pracować z Tomaszewskim, który jest z innej jakby dziedziny. Tomaszewski opiera się na wielkiej literaturze, czerpie z niej bardzo dużo, opiera się też na twórczości dawnych malarzy, ale na tej bazie buduje swój własny świat... I mnie to pociąga bardzo.

— Czy lubi pan takie „wywracanie' tekstu, jak ma to miejsce w przypadku tego spektaklu?

— No... nie bardzo. To znaczy, wierzę że jest tu jakaś konieczność znalezienia formuły scenicznej, ponieważ „Lis Przechera" Goethego jest to utwór długi i nudny Właściwie nie da się czytać go teraz, a jeśli chce się przypomnieć go widowni, to coś z nim trzeba zrobić... Zresztą nie jest to utwór sceniczny. Reżyser i choreograf zdecydowali się pójść w stronę pantomimy... uważam ,że to jest dobre..,

— A właściwie dlaczego rzecz dzieje się w cyrku?

— Dlaczego dzieje się w cyrku... Ja bym wolał żeby to się działo w innych warunkach... może w takim... teatrzyku zwierząt? Taki teatr nie istnieje, no ale — można sobie wyobrazić. Tak jak kiedyś bywały teatry w których występowali lilipuci i odgrywali przedstawienia. Widziałem w czasie wojny takie przedstawienie... „Romea i Julii" — to był tekst Szekspira, odpowiednio skrócony... i przez nich serio zagrany. Może to było trochę śmieszne... w efekcie, ale śmieszne chyba przez zderzenie Szekspira z tymi... małego wzrostu ludźmi. No więc właśnie ja bym widział taki teatr zwierzęcy, który może jest narysowany przez słynnych rysowników XVIII i XIX-wiecznych, gdzie widzimy małpę w krynolinie i lisa we fraczku rokokowym. Tych obrazków jest tyle, że one tworzą przed nami, no, może nie komiks, ale rodzaj takiego zwierzęcego teatrzyku. Zresztą nasze przedstawienie może będzie bliskie temu...

— Przyozdobił pan nasz program portretami twórców tego spektaklu, w tym i swoim własnym. Czy o wyborze zwierzęcego kostiumu zadecydowały w każdym przypadku cechy zewnętrznego wyglądu panów, czy raczej duchowe właściwości? A może jedno w związku z drugim?

— Tak myślę. No, sam siebie widzę... nos mam taki długi, jak dziób ptasi. Gdyby była reinkarnacja, może właśnie chciałbym być ptakiem. Żeby tak swobodnie się zachowywać i fruwać... to czego jako człowiek nie mogę robić. Lubię też taki punkt widzenia trochę z góry — to nie znaczy, że ja się wywyższam — tylko lubię patrzeć ze szczytu góry na dolinę... tak właśnie jak patrzą ptaki.

„I błąkają się tak długo (dusze zmarłych), póki nie ulegną żądzy cielesnego pierwiastka, który im towarzyszy, i znowu w ciała nie wejdą. A wchodzą, oczywiście, w takie charaktery, jakie im najbliższe były za życia.

— Jakież to masz na myśli, Sokratesie?

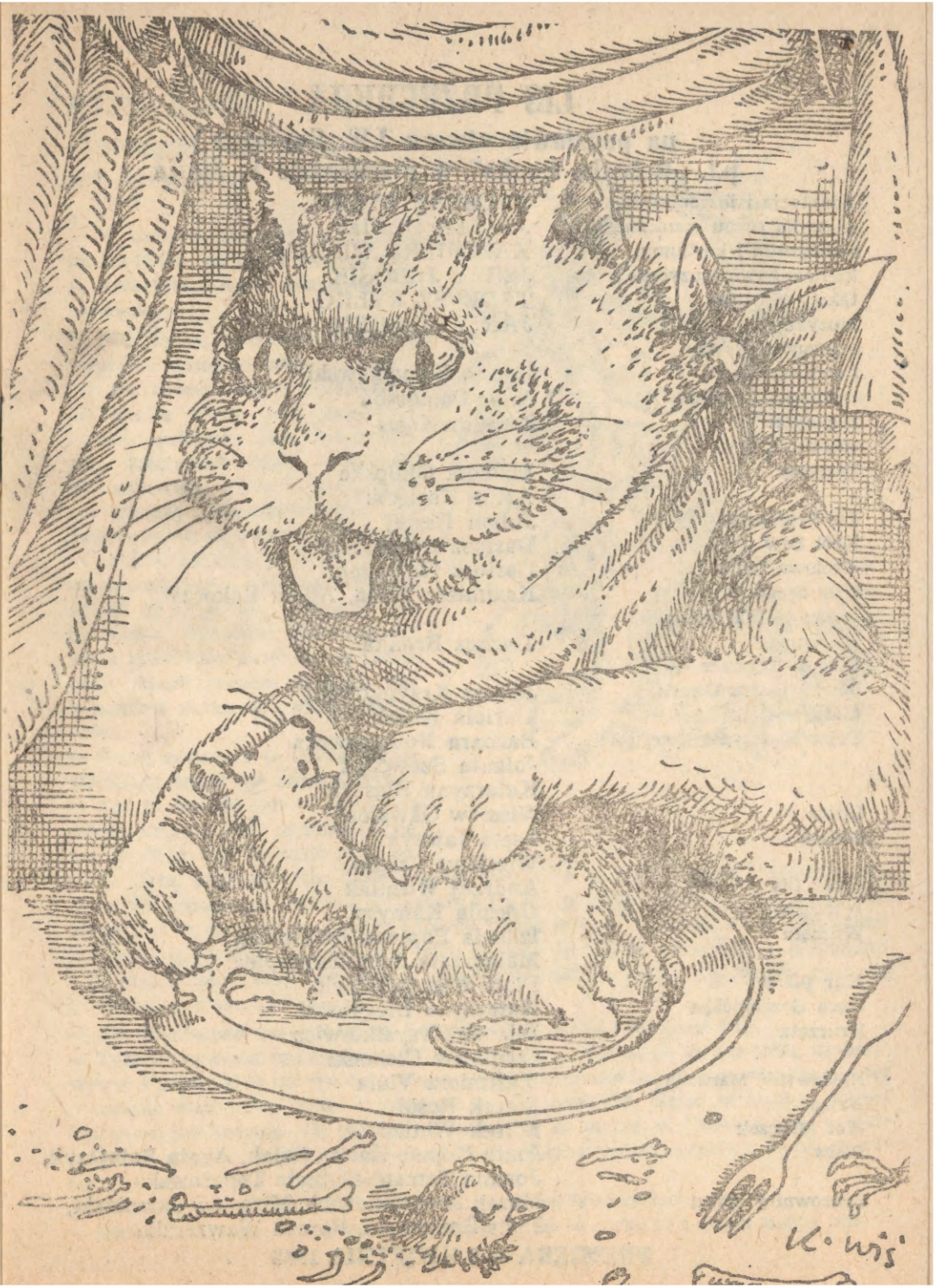
— Na przykład ci, którzy się obżarstwu oddawali i szelmostwom, i pijaństwom, a nie unikali tego, w potomstwo osłów wejść powinni i tym podobnych zwierząt.

Czy nie sądzisz?

— Owszem, bardzo słusznie mówisz.

— A ci, którzy lubili krzywdzić i tyranizować, i rabować, w pokolenie wilków i jastrzębi, i sępów. Bo w cóż by innego, powiemy, miały takie dusze wstąpić?"

PLATON, „FEDON"



JULIAN HASIEJ
choreograf, odtwórca roli tytułowej

— W bajkach zwierzęta zachowują się jak ludzie, na scenie aktorzy udają zwierzęta... Kogo właściwie odgrywacie?

— Pod koniec spektaklu następuje zrzucenie masek zwierzęcych, pozbycie się zewnętrznej zwierzęcości i ujawnienie siebie jako człowieka. Pointą spektaklu jest przypisanie tych wszystkich cech, namiętności, instynktów, które w trakcie jego trwania przedstawiliśmy jako zwierzęce — człowiekowi. Tak jak na ogół w bajkach, w których morał opowiedzianej zwierzęcej historii odnosi ją do świata ludzkiego. Ale to można odwrócić: człowiek ma wiele instynktów zwierzęcych i zrzucanie masek oznacza również rozpoznanie i obnażenie zwierzęcości w sobie.

— Świat zwierzęcy to chyba bardzo wdzięczny temat dla pantomimy?

— Tak, to jest znakomita okazja dla całego zespołu żeby przekonać się, jak wiele można wyrazić przy pomocy ciała, poprzez ruch. Ciało nie istnieje tu w sposób potoczny, codzienny, nie służy do wykonania określonych czynności i do noszenia głowy, która gada. Jest jedynym istrumentem, za pomocą którego trzeba wyrazić wszelkie stany emocjonalne, nastroje, instynkty. Chodzi nie tylko o ruch, ale przede wzsystkim — o umiejętność identyfikacji, czyli prezjścia w stany danej postaci zwierzęcej. Trzeba po prostu dokładnie poznać i nabyć jej cechy.

— Czy obserwował pan zwierzęta, przygotowując się do tego spektaklu?

— Tak, sporo czasu spędziłem w ZOO i patrzyłem. Starałem się nie tylko zaobserwować i zapamiętać ich sposób poruszania się czy charakterystyczne reakcje, ale też zrozumieć mechanikę ruchu i przejrzeć ich... osobowość. Wejść w środek, poznać charakter, inteligencję. Nie patrzeć na małpę jak na małpę: o, głupia, w klatce zamknięta. I śmiać się z tego, co ona nam, widzom, kpiąc sobie, sprzedaje — ale zrozumieć, co ona czuje i myśli wtedy.

— Widzę, że nie lubi pan ZOO, więc chyba tym bardziej cyrku?

— Nie lubię, czasem mówię niektórym adeptom, że w cyrku to i słonia można tań-

LIS PRZECHERA
na podstawie utworu J.W. Goethego p.t. „Reineke Fuchs" w przekładzie L. Staffa

adaptacja i inscenizacja	TADEUSZ RYŁKO
plastyka ruchu scenicznego	JULIAN HASIEJ
scenografia i kostiumy	KAZIMIERZ WIŚNIAK
kierownictwo muzyczne	JERZY JAROSIK
teksty piosenek	TADEUSZ RYŁKO
muzyka	JAN WIERZBICA
asystent reżysera i choreografa	**Janusz Krzypkowski**
asystent scenografa	**Anna Pomorska**
inspicjent	**Zdzisław Ogos**
obsada:	
Treserzy	Elżbieta Okupska Artur Kocięcki
Lis Przechera	Julian Hasiej
Król Lew	Dariusz Banaszczyk
Królowa Lwica	Dariusz Niebudek
Wilk Srogosz	Kazimierz Viola, Adam Rakoczy
Baran — Marszałek Dworu	Tomasz Brońka
Borsuk Kosmacz — Jawny Radca Dworu	Janusz Krzypkowski
Małpy — Tajne Radczynie Dworu	Mariola Kubik Barbara Nowakowska Jolanta Szewczyk Katarzyna Blaszka
Lisica	Wiesław Gawałek
Lisięta	Beata Jajczyk Wiesława Jarosz
Stary Lis	Andrzej Woźniak
Wilczyca	Urszula Kamysz
Wilczęta	Izabela Popluc-Chwastecka Małgorzata Sury-Skrzypiec
Kur Pieiec	Piotr Kołodziejczyk
Kura Grzebinóżka	Katarzyna Biegańska
Kruczęta	Jolanta Krzystkiewicz Stanisław Cichocki
Niedźwiedź Marucha	Kazimierz Viola
Zając	Marek Rosół
Kot Mruczek	Marek Winkel
Plebs	Anita Kopeć, Hanna Polak, Agata Ratajczyk, Joanna Toman, Elżbieta Toporowska
Pracownicy cyrku	Marek Bronszkiewicz, Mirosław Jarosiński, Piotr Śmigielski, Roman Wawreczko

PREMIERA — 9 KWIETNIA 1988

ca nauczyć. Cyrk kojarzy mi się z bezmyślną tresurą, która polega na ciężkiej, ale jałowej pracy, na mechanicznym powtarzaniu — bez duszy, bez wnętrza. Coraz częściej zdarza mi się to oglądać także w tańcu, w zespołach baletowych — widzę tańczących ludzi, nawet nieźle, ale zupełnie pustych. Owszem, to może zachwycić, jeśli zrobione jest perfekcyjnie, ale to się naprawdę bardzo rzadko zdarza. Dlatego „wejście" w zwierzaki jest tak ważne w tym spektaklu. Plastyka ruchu, pantomima — to jest technika, która służy do wyrażania czegoś, co musi być w środku. Trzeba, na ile to możliwe, wejść w psychikę lwa. Nawiązałbym tutaj do walk wschodu, których różne style oparte są, między innymi, na obserwacji sposobu walki zwierząt — tygrysa, małpy i innych. Istotą sprawy jest tu nie techniczne opanowanie jakiegoś ciosu, ale właśnie — umiejętność identyfikacji. Tylko wtedy gdy jest się tygrysem można tygrysi skok wykonać w sposób doskonały.

— Cóż, życzę pełnego zezwierzęcenia.

JERZY MAKSELON

DLACZEGO KOCHAMY CYRK

Nie tylko w cyrku pokazywano sztuki. Dawno temu robili je wszyscy zwłaszcza ci, którym pojęcie dzieła sztuki — w postaci obrazu, symfonii czy spektaklu teatralnego — było raczej obce. Połykali płonące zapałki, gryźli szkło, w talii kart znajdowali tę jedną „pomyślaną". Małe dzieci pokazywały sztukę stojąc na jednej nodze i wymachując rękami. One — zwykle — stanowiły pretekstowego adresata tego rodzaju popisów, wykonywanych często przez statecznych panów w trakcie towarzyskich posiedzeń. Ale przyglądali się wszyscy. Znajomość jakiejś sztuki była walorem towarzyskim takim jak jeszcze niedawno umiejętność opowiadania dowcipów. „Sztuczki" — mówiono w salonach (i tak mawia się dzisiaj), poza nimi jednak słowo funkcjonowało w całym swym namaszczeniu, przenosząc w nasze nieomal czasy swój sens może najpierwotniejszy. Polegający na niezwykłej sprawności, dzięki której „artysta" potrafił swemu ciału, przedmiotom, przestrzeni nadać właściwości niepowszednie, „przeciwne naturze". Pokazać coś, co przekracza zwykłe ludzkie możliwości. Wykroczyć poza zwykłą ludzką kondycję. Może kiedyś, pokazom pierwszych sztukmistrzów towarzyszyły nie jak dziś oklaski i okrzyki uznania, ale — niepokój i nabożny lęk, a sztuki wydobywane były ze wspólnego kotła cudów, czarów i rzeczy niezwykłych. Nieuchwytna była granica między rzadką, ciężko wypracowaną sprawnością, a dziwami natury. Obok siebie istnieli atleta o nadludzkiej sile i kobieta z brodą, karzeł i połykacz ognia, żongler i dwugłowe ciele, tworząc bajeczny świat tak różny od powszednich ludzkich doświadczeń, jak opowieści o zamorskich krajach, zamieszkałych przez przedziwne stwory. Ważna jest ta różnorodność, bezładna zbieranina wszelkich niezwykłości, tworząca pozór świata pełnego — jak świat rzeczywisty — poprzez bogactwo form, jakie w nim istnieją. Bo przeznaczeniem cyrku (choć może się on obejść bez koni i dzikich zwierząt, bez siłaczy i akrobatów, bowiem w każdej z tych form sztuki cyrkowej — jak i w każdej innej — istnieje on w sposób całkowity) jest właśnie kształt zamknięty, pełny i skończony, który wzmaga jego odrębność względem naszego świata. Tak jak odmienne są cyrkowe wozy od naszych domów, cyrkowe obozowiska od naszych miast. Cyrk jaki znamy dzisiaj jest małą, odartą z cudowności cząstką tego świata istniejącego wiecznie, w przeróżnych postaciach, w istocie swej przecież — niezmiennego. Ale czy naprawdę odartą z cudowności? To prawda, najwdzięczniejszą cyrkową publiczność stanowią dziś dzieci, które widzą w treserze nie znawcę psychiki dzikich zwierząt, ale człowieka obdarzonego cudowną mocą poskramiania bestii, a w linoskoczku — lotną istotę niepodległą siłom ciążenia. Ale przecież i nasz podziw dla sztuki cyrkowej bierze się z rozbudzenia dziecięcej naiwności, co próbujemy ukryć mówiąc o uznaniu dla odwagi i doskonałego rzemiosła. Każde spotkanie ze światem cyrku jest przecież powrotem do dzieciństwa. Nie tylko do własnego dzieciństwa — także do wiecznego dzieciństwa ludzkości, którego okruchy wszyscy w sobie nosimy.

To pierwsze oblicze cyrku: jaskrawą grubą kreską namalowany uśmiech clowna.

Cyrk nie przedstawia niczego, niczego nie naśladuje, nie tworzy obrazu świata ani nie snuje o nim opowieści. Nie daje do myślenia, nie budzi refleksji, może tylko ciekawość: jak to jest możliwe? Cyrk po prostu jest, jest zjawiskiem które spełnia się tu i teraz i nic nie oznacza, cała jego treść zawiera się w nim samym. Jest rzeczywistością i wszystko w nim dzieje się naprawdę. Jako jedyna ze sztuk nie tworzy żadnej iluzji i nie buduje żadnej konwencji, która kazałaby publiczności widzieć coś innego niż widzi oczyma. W teatrze śmierć odgrywa się prawie co wieczór, w cyrku śmierć jest obecna bez przerwy, jest zawsze jedną z dwu możliwości, bo wszystko w cyrku rozgrywa się między życiem a śmiercią. Dlatego posiada on walor ostatecznej prawdy, za którą tęsknią wszystkie inne sztuki. Tylko tyle mówi nam cyrk: istnieją prawa natury, których zakres działania można za sprawą sztuki przesuwać do kresu ludzkich możliwości. A każdy popis jest tego egzemplifikacją. Nie jesteśmy okrutni, nie pragniemy widoku krwawej paszczy lwa ani upadku linoskoczka, który runął w przepaść spod kopuły cyrku. Ale lew musi mieć zęby i pazury, a lina przebiegać między wieżami kościołów, nad wodospadem Niagara — — nigdy trzy stopy nad ziemią. Bo gra między życiem a śmiercią jest istotą cyrku. Jest też istotą uprawiania tej sztuki: „Cyrk jest wieczny jest wieczny jest pociąg do podejmowania biologicznego ryzyka." (M. Eile). Nie było chyba cyrkowego artysty, który poprzestałby na perfekcyjnym powtarzaniu bodaj najbardziej efektownego numeru. „Poczucie bezpieczeństwa" w jednej ewolucji jest pierwszym krokiem do opanowania następnej, bardziej złożonej i ryzykownej. Potrzebę skrajnej rzetelności,

która polega w cyrku na istnieniu absolutnego kryterium — śmierci jako następstwa błędu — jest wspólna wszystkim artystom cyrkowym. Nawet żonglerzy i iluzjoniści wprowadzają do swoich programów takie komplikacje, które nadają im rangę najwyższego ryzyka.

Dziś nad areną rozciąga się siatka, wokół klatki z lwami i treserem stoją uzbrojeni strażnicy; współczesny cyrk jest humanitarny... wobec publiczności. Linoskoczkowie i treserzy znają skuteczność wszelkich zabezpieczeń, wiedzą też, że w chwili, w której śmierć przestanie być realną stawką gry przez nich prowadzonej, cyrk stanie się przeszłością. W ich świadomości śmiercią jest moment, w którym ciało odpada od trapezu.

Jakże ubogi byłby cyrk bez klownów! Bez tych zabawnych okazów ludzkiej niedoskonałości, tak bezlitośnie zderzanych z nadludzką siłą i odwagą podniebnych akrobatów. Spośród różnych odmian cyrkowego błazna najwspanialszy jest klown - płaczliwy nieudacznik. Jemu nie grozi śmierć (może dlatego tylko na jego twarzy ujrzeć można jej cień), on nie ma do niej prawa, żadnego kunsztu nie opanował w stopniu tak wysokim. Odczuwa podziw i zazdrość wobec tych, którzy wznoszą się ku niej, a sam, jeśli żongluje — to obręcze spadają mu na głowę, jeśli skacze na konia — to twarzą do ogona. Gdyby nawet zginął pod kopytami, czym byłaby jego śmierć w porównaniu z upadkiem z największej wysokości? Kolejnym błazeństwem wiecznego nieudacznika. I może.. czymś najbardziej ludzkim?...

To jest drugie oblicze cyrku: smutne oczy clowna.

Mówimy: „ale cyrk!" Mówimy tak coraz rzadziej; niedawno mówiło się: „ale kino!", ostatnio miejsce kina zajął kabaret. Zmniejsza się stawka, rośnie dystans wobec spraw tego świata. Ale cyrk jest wieczny i zawsze zagarnąć może rzeczywistość.

Cyrk jest sztuką, z największą dosłownością materializuje w okręgu areny swobodną grę wyobraźni. Lubuje się w zjawiskach niezwykłych, w wyrafinowanym, egzotycznym pięknie, penetruje obrzeża natury, prezentuje ludzki organizm w stanach ekstremalnych. W epokach złego smaku żywe pochodnie iluminują wielkie widowiska, powódź kwiatów zalewa aktorów spektaklu a zwierzęta, wyczuwając bezsilność ofiar, mogą wreszcie być sobą. Czyje oko cieszy circus mundi?

Oto trzecie oblicze cyrku: klowna brwi uniesione wysoko.

TADEUSZ RYŁKO
reżyser

— I „Bal w Operze", i Lis Przechera" (o ile mogę sobie wyobrazić ten spektakl na dwa tygodnie przed premierą) stanowią wizje wynaturzonej rzeczywistości. Nie ma w nich nic absolutnego — żadnego boga, żadnego diabła, nie interesuje pana człowiek, jego prawda — choćby psychologiczna, jedynie gigantyczna manipulacja, której sprawcy trudno dociec. Wszystko to z pasją moralisty, i tylko pytanie: w co pan właściwie wierzy?

— Wierzę właśnie w człowieka, w jego kondycję, kulturę, w jego niezaprzeczalną, jedyną w świecie siłę sprostania wszelkim trudnościom. Wierzę też w naturalną skłonność człowieka do dobra, z której wynika jego niezawodność w stosunku do drugiego człowieka. Zbiorowość może zawsze liczyć na pomoc sama od siebie. Chyba że stworzy się tak ekstremalne warunki, że człowiek od człowieka zostanie odizolowany. Nawet wtedy, gdy zbiorowość zamienia się w manipulowany tłum, zawsze wygra — twierdzę — samowiedza tego tłumu, która przeciwstawia się wszelkim ekstremalnym, przeczącym człowieczeństwu instynktom. Dlatego sytuacje takie należy pokazywać w pewnych ujęciach modelowych, bo wtedy stają się one czytelne. Ale to nie jest świat w którym żyjemy — kosmos przedstawiony w obu tych spektaklach nie jest porównywalny z czymś, co istnieje realnie — on tworzy model pewnych zachowań, pewnych instynktów. Dlatego nie sądzę, by można było mówić o braku wiary w cokolwiek, jako o właściwości tych spektakli. A że nie czynię aluzji do tego — kto rządzi tym światem? Nie interesuje mnie polityka, jako taka, interesuje mnie to, co polityka może zrobić z człowiekiem. Podobnie jak nie intereresuje mnie wykład filozofii uprawiany na scenie, ale skutki praktycznego uprawiania tej filozofii na człowieku, na społeczeństwie, na narodzie.

— Czyżby pańskie spektakle miały być przestrogą?

— Są przestrogą kierowaną w dwie strony: do tych, którzy mieliby zakusy na tworzenie sytuacji groźnych dla człowieka, i do człowieka — że sytuacje takie mogą się zdarzyć.

— Szatański jest pomysł posłużenia się do tego tekstem jednego z największych klasyków literatury, przerobienia go na pantomimę...

— i wpędzenia w cyrk — bo tu tkwi istota szatańskości, jak pan to nazywa, tego pomysłu. Proszę pana, jeżeli bierzemy do ręki utwór, który nie jest pomyślany przez autora jako dzieło sceniczne, to musimy znaleźć formę przekazującą jego nastrój a przede wszystkim — myśl. Ważne jest dla mnie to, że pantonima może stworzyć zamkniętą poetykę zdolną przenieść sens utworu Goethego, która nie będzie jednak odnoszona do niego poprzez analizę porównawczą. Czego najbardziej boję się w teatrze. Tym bardziej, że Goethe stworzył w „Lisie Przecherze" opowieść monumentalną, ale nie w zakresie fabuły, intrygi — czyli elementów dramaturgicznych — ale w zakresie narracji, myśli — czyli tego, co musi ulec przekładowi na język teatralny. Ale pomysł posłużenia się pantonimą szedł od początku w parze z zamiarem zbudowania na scenie cyrku. Bo, proszę pana, jeżeli chcemy sobie stworzyć świat, który w niczym nie jest podobny do świata rzeczywistego, to musimy znaleźć jakąś całościową formułę, która od razu sprawia, że on nie jest podobny. A jeżeli nawet znajdą się jakieś elementy podobieństwa, to będą one działały tak właśnie jak w bajce oświeceniowej: wilki zjadły zajęca i nikt mu nie pomógł — w tym dopiero momencie zaczyna się poszukiwanie życiowych analogii, nie wtedy, kiedy mówi się że las, drzewa itd. Inaczej mówiąc, odnosimy opowiadaną historię do rzeczywistości dopiero wtedy, gdy pointa odsłania nam istotne przesłanie utworu. I cyrk stanowi taką formułę. W trakcie spektaklu widz powinien się bawić, tak jak bawi się w cyrku, a nie co minutę tropić aluzje, odnosić je do siebie czy do swoich sąsiadów. Podobnie jak nikt nie dopatruje się żadnych analogii w tym, że lew skacze przez płonącą obręcz.

— Czy lubi pan Lisa Przecherę?

— Lubię Lisa Przecherę i chodzi tu nawet o coś więcej niż o moje upodobania, ale o to na przykład, dlaczego uprawiam ten właśnie zawód. Przecież nie po to, żeby podzielać reakcje zbiorowości i jej ogólne zapatrywania wynikające na przykład z plotki, ale przede wszystkim po to, żeby tej zbiorowości, ludziom przychodzącym do teatru, uświadamiając złożoność rzeczy. Pokazywać je od strony, której istnienia się nie domyślali albo nie chcieli się domyślać. Lisowi bliższa byłaby druga ewentualność: pokazywanie cech ludzkich, o których wszyscy wiedzą, ale które wolą wstydliwie przemilczać, udawać że ich nie ma. Zło jest powszechne, jest taką samą ludzką skłonnością jak skłonność do dobra, lenistwo jest — twierdzę że nawet silniejszą skłonnością niż skłonność do pracy. Lubię Lisa Przecherę. Chcę pokazać go jako typowego osobnika, który posiada dwa kodeksy moralne: domowy — jest czuły, opiekuńczy, dba o ten dom, wzorowo wychowuje dzieci...

— na obraz i podobieństwo swoje...

— a kiedy wychodzi na ulicę podgryza sąsiada, intryguje, walczy. Zapytany: po co?

— odpowie, że dla dobra swojego domu.

I to jest ta ludzka kondycja, na której opiera pan swoją wiarę?

— Tak, nawet jeśli objawia się ona w tak zwichniętej postaci. Przecież my wszyscy tak się zachowujemy. Oczywiście, gdybyśmy potrafili rozciągnąć tę naszą domową dobroć na całe życie społeczne, to byłoby wielkie zwycięstwo. Ale jak dotąd, udało nam się to co w domu i to co na ulicy jedynie kompletnie rozdzielić.

— W pańskim spektaklu lis jest jednak niewolnikiem.

— Tak, jest niewolnikiem organizacji świata społecznego w którym żyje.

— A czy nie przypadkiem — własnej natury?

— Przypisaliśmy pewne cechy lisowi. On zachowuje się po prostu zgodnie z prawami natury.

TEATR ROZRYWKI W CHORZOWIE

Kierownik Wokalny	Ewa Mentel
Kierownik Zespołu Wokalnego	Jan Wierzbica
Kierownik Zespołu Baletowego	Julian Hasiej
Koordynator Pracy Artystycznej	Ewa Nowiaszak
Kierownik Działu Produkcji Środków Inscenizacyjnych i Obsługi Sceny	Andrzej Nike
Kierownicy Pracowni:	
— modelarsko-malarskiej	Ireneusz Bujakiewicz
— krawieckiej męskiej	Jan Kucharski
— krawieckiej damskiej	Halina Mattheus
— perukarskiej	Zofia Jankowska
— farbiarsko-pralniczej	Elżbieta Kubica
— kapeluszy i kwiatów	Sabina Czernia
— szewskiej	Jan Tyka
— stolarskiej	Krzysztof Danewicz
— tapicerskiej	Marek Nowak, Jacek Mrusek
— ślusarskiej	Ireneusz Mrożek
Brygadier Sekcji Montażu	Marek Kogut
Starsza Garderobiana	Grażyna Romanik
Rekwizytorzy	Zofia Sadek, Jan Sobieraj
Kierownik Sekcji Oświetleniowej	Marek Mroczkowski
Kierownik Sekcji Elektroakustycznej	Hubert Waloszek
Kierownik Działu Obsługi Widowni	Ryszard Zima
Kierownik Biura Obsługi Widzów	Irena Jelonek
Ilustracje wykonał	Kazimierz Wiśniak
Przeprowadził rozmowy i program zredagował	Jerzy Makselon

sig btm 356-88-2080 C-14