

TEATR

WYBRZEŻE

GDAŃSK • GDYNIA • SOPOT

FIODOR DOSTOJEWSKI
ZBRODNIA I KARA

1958/59

Premiera
dnia 6 grudnia 1958 r.
w Teatrze Wielkim w Gdańsku

Dyrektor:
ANTONI BILICZAK

Kierownik artystyczny:
ZYGMUNT HÜBNER

Kierownik literacki:
WALERIAN LACHNITT

Projekt okładki:
Liliana Baczevska

Zdjęcia:

Philippe Halsman, Tadeusz Kaźmierski, Tadeusz Link.



Fiodor
Dostojewski

wg. portretu
W. G. Perowa
(Galeria
Tretiakowska
w Moskwie).

W jego [Raskolnikowa] obrazie wyrażona jest w powieści myśl o niezmierzonej dumie, pysze i pogardzie dla tego społeczeństwa. Oto jego idea — wziąć we władzę społeczeństwo [aby uczynić mu dobro — tekst przekreślony]. Jego cechą — despotyzm. Chciałby panować, ale nie ma żadnych możliwości.

Jak najprędzej wziąć władzę i z bogacić się. Idea zabójstwa przyszła więc doń gotowa.

Brulion, zeszyt 3

Co to takiego: liberté? Wolność. Jaka wolność? Pozwalająca wszystkim jednakowo robić wszystko, czego dusza zapagnie. Kiedy człowiek może robić wszystko, czego dusza zapagnie? Kiedy ma milion. Czy wolność daje każdemu po milionie? Nie. Czym jest człowiek bez miliona? Człowiek bez miliona nie jest tym, który robi wszystko, czego dusza zapagnie, lecz tym, z którym się robi wszystko, czego dusza zapagnie.

Uwagi zimowe o letnich wrażeniach.

FIODOR MICHAŁOWICZ DOSTOJEWSKI, syn lekarza wojskowego urodził się 11 listopada (30. X.) 1821 r. w Moskwie. Mając lat siedemnaście wstąpił do szkoły inżynierów wojskowych w Petersburgu, ukończył ją po czterech latach, a w 1844 r. otrzymał upragnione zwolnienie ze służby wojskowej. Były porucznik inżynierii poświęca się teraz całkowicie literaturze.

Debiutował „powieścią w listach” pt. *Biedni ludzie* (1846), która przyniosła mu sławę „nowego Gogola”. Następne opowiadania (*Dwojnik*, *Białe noce*) walczącego z nędzą, chorego na epilepsję Dostojewskiego spotkały się z ostrą oceną postępowego krytyka owych czasów, Wissariona Bielińskiego.

W kwietniu 1849 r. Dostojewski został aresztowany za udział w zebraniach tajnego „klubu dyskusyjnego” radcy Pietraszewskiego, na których bawiono się w utopijny socjalizm francuski, i wraz z szesnastu towarzyszami skazany na śmierć. Na miejscu stracenia, 22 grudnia, skazanym zamieniono wyroki śmierci na ciężkie roboty na Sybirze i przymusowe wcielenie do rot aresztańskich. Po czterech latach katorgi, spędzonych w Omsku, i pięciu latach służby wojskowej w Semipalatynsku, Dostojewskiemu zezwolono w 1859 r. na powrót z zesłania.

Więzienie, owych pięć minut, które uważał za ostatnie w życiu, i dziewięć lat syberyjskiego piekła zaciążyły na całej późniejszej twórczości Dostojewskiego. Wyniósł z nich pociąg do nie cofającej się przed niczym analizy psychiki ludzkiej, znajomość najniższych warstw społecznych, zamiłowanie do kreślenia stanów anormalnych, zbrodni i przestępstw, współczucie dla ludzkiego nieszczęścia. One to także sprawiły, że w dalszej swej twórczości Dostojewski stał się obrońcą prawosławia i caratu, wyznawcą rosyjskiego mesjanizmu, głosicielem utopii religijnych i społecznych, bezradnym wobec wielkich i gwałtownych przemian (przejście od pańszczyzny do kapitalizmu wielkoprzemysłowego) społecznych jego czasów.

W 1861 r. wydaje Dostojewski wraz z bratem Michałem (tłumaczem *Zbójców* i *Don Carlosa* Schillera) miesięcznik *Wriema*, w którym zamieścił *Skrzywdzonych i poniżonych* oraz *Zapiski z martwego domu*, najciekawsze i najgłębsze studium beletrystyczne duszy zbrodniarza. Po likwidacji pisma, bracia wydają czas jakiś nowe — *Epokę*, ale i to przedsięwzięcie zakończyło się w 1865 r. niepowodzeniem.



F. Dostojewski *Zbrodnia i kara*. Adaptacja, inscenizacja i reżyseria Leona Schillera, scenografia Władysława Daszewskiego. Teatr Polski w Warszawie, 1934 r.

Dostojewski ze 175 rublami wyjeżdża do Niemiec z nadzieją zdobycia majątku w kasynie gry w ruletę w Wiesbaden, gdzie przed dwoma laty, goniąc za pierwowzorem demonicznych kobiet swych powieści, Poliną Susłową, wygrał był już raz znaczną sumę. Tu, w Wiesbaden, zgrawszy się do nitki (jeszcze długo potem walczył z namiętnością do hazardu), żyjąc w skrajnej nędzy, Dostojewski wypracował koncepcję *Zbrodni i kary*, której druk rozpoczyna w styczniu 1866 r. miesięcznik *Russkij Wiestnik*.

Uwikłany w zmuszającą go do rzemieślniczej pracy umowę z wydawcą, wyjeżdża po raz trzeci za granicę, przez Niemcy, Szwajcarię do Włoch, w 1867 r., tym razem z duchem opiekuńczym — młodą, 21-letnią żoną, Anną Snitkin. Wyjeżdżał na trzy miesiące — wrócił po czterech z górą latami już jako autor *Idioty* (1869) i *Biesów* (1871).

Po powrocie do Petersburga redagował od 1873 r. miesięcznik *Grażdanin*, opublikował powieść *Wyrostek* (1875), a w latach 1876-7 wydawał miesięcznik *Dziennik pisarza*, zamieszczający wyłącznie jego własne prace. W 1880 r. ukończył Dostojewski najwybitniejsze bodaj swe dzieło, dwutomową powieść — pomyślaną jako prolog do całego cyklu powieściowego — *Braci Karamazow*.

Ostatnim wielkim triumfem Dostojewskiego była mowa na odsłonięcie pomnika Puszkina w Moskwie, w czerwcu 1880 r., w której głosił posłannictwo Rosji w realizacji ogólnoludzkiego braterstwa. Zmarł 9 lutego (28 stycznia) 1881 roku.

Pogrzeb jego stał się manifestacyjnym holdem stu tysięcy mieszkańców Petesburga dla wielkiego pisarza, który pierwszy zajrzał w głębinę życia miasta-malocha, nie miał sobie równego w ukazywaniu udręki sumień, zwątpień, owych „pytań przeklętych” rozszczępiających osobowość człowieka, przyznawał instynktowi równe z rozumem prawa kierowania postępkami ludzkimi, malował wstrząsające portrety ludzi przeżartych namiętnościami, zmiażdżonych przez nędzę, wijących się na granicy obłędu — a przecież nie stracił wiary w człowieka. Nitsche i Strindberg, Przybyszewski, Gide, Teodor Dreiser i wielu współczesnych pisarzy świata wyrosło z jego dzieła.

W teatrze wcześniej zaczęto wykorzystywać dramatyczność powieści Dostojewskiego. Już w 1870 r. petersburska cenzura zakazała wystawienia inscenizacji *Snu Diaduszkina*, przygotowanej na gościnne występy Wasiliewej. W czterdzieści lat po śmierci Dostojewskiego istniało już piętnaście inscenizacji *Snu Diaduszkina*, dziesiątki inscenizacji *Skrzywdzonych i poniżonych*, *Idioty*, *Braci Karamazow*, kilka — *Zbrodni i kary* i *Biesów*. Sławny MCHAT ma w swym dorobku pięć inscenizacji powieści Dostojewskiego. Wystawiano je także na scenach Paryża, Londynu, Brukseli, Nowego Jorku (w ubiegłym sezonie *Braci Karamazow* grał 165 razy Gate Theatre na Broadway’u).

Zbrodnię i karę wystawił w 1899 r. w inscenizacji Deliera (pseud. Głiszczewskiego i Płuszczika) petersburski teatr Stowarzyszenia Literacko-Artystycznego. Inszenizacje tej powieści pod różnymi tytułami szły w teatrach Paryża, Berlina i Wiednia. Na początku tego wieku Nowy Jork i inne miasta Ameryki Półn. podbił w *Zbrodni i karze* Richard Mansfield. Francuską wersję filmową tej powieści w reżyserii Georges Lampina z Mariną Vlady, widzieliśmy i na naszych ekranach.

W Polsce *Zbrodnię i karę* wystawiano we Lwowie w 1910 r. z rolą Adwentowiczem w roli Raskolnikowa, a w 1934 r. wielki sukces (45 przedstawień) odniosła Schillerowska adaptacja i inscenizacja tej powieści, wystawiona w Teatrze Polskim w Warszawie (28 marca) w dekoracjach Władysława Daszewskiego. ■ wł.

DOSTOJEWSKI

MEREŻKOWSKI ● MANN ● GORKI ● RUDNICKI ● SARTRE
CAMUS ● KIJOWSKI ● POLLAK

Dymitr Mereżkowski

Kiedy czytamy Dostojewskiego ogarnia nas często strach przed jego wszechwiedzą, przed wdarciem się w obce sumienie. Spotykamy u niego nasze własne tajemne myśli, których nigdy nie wyjawilibyśmy nie tylko przyjacielowi, ale nawet — sobie samemu.

„Tolstoj i Dostojewski“

Tomasz Mann

Czterdzieści lat twórczości poświęcone było zbudowaniu kolosalnego dzieła pisarskiego o niestychanej nowości i odwadze, wezbrane go pełnią charakterów i namiętności — dzieła, które przez „zbrodnicze” poznanie i szal zbrodniczych wyznań rozszerza naszą wiedzę o człowieku, zamykając zarazem w sobie moc swawoli, fantastycznego komizmu i „rozpusty duchowej”. Był bowiem ten wielki męczennik także znakomitym humorystą.

„Dostojewski mit Massen“
Życie Literackie nr 17 z 1956 r.

Maksym Gorki

Dostojewski stał się sławny jako człowiek, który w osobie bohatera *Notatek z podziemia* z wyjątkową plastyką przedstawił typ egocentryka, typ społecznego degenerata. Z triumfem nienasyconego mściciela za swoje osobiste niepowodzenia i cierpienia, za porwy swojej młodości pokazał Dostojewski przy pomocy swojego bohatera do jakiego nędznego skowytu może dojść indywidualista pochodzący ze środowiska oderwanej od życia młodzieży XIX-XX wieku.

... Dostojewskiemu przypisuje się rolę poszukiwacza prawdy. Jeżeli jej w ogóle szukał, to znalazł ją w zwierzęcych cechach człowieka i znalazł nie po to, by je obalić, lecz po to, by usprawiedliwić.

... Geniusz Dostojewskiego to fakt bezsporny, pod względem siły ekspresji talent jego można porównać tylko z talentem Szekspira. Ale

jako człowieka, jako „sędziego świata i ludzi”, bardzo łatwo go sobie wyobrazić w roli średniowiecznego inkwizytora.

O literaturze.

Referat na Zjeździe Pisarzy Radzieckich w 1934 r.

Adolf Rudnicki

Cała historia literatury ostatniego półwiecza jest właściwie historią dochodzenia i odchodzenia od Dostojewskiego... Podźwięki Dostojewskiego wprawne ucho wyłapuje u wszystkich pisarzy europejskich ostatnich lat. Egzystencjalizm wyrósł z niego. Jeśli nawet dzisiaj odchodzi od niego w formie, w konwencji, zapożyczenia problemowe trwają nadal. Właściwie może tylko Amerykanie, których sztuka wyrasta z filmu, wolni są od jego wpływów.

Ta fascynacja jest dzisiaj tak samo świeża jak pięćdziesiąt lat temu, kiedy Europa zaczęła dopiero poznawać Dostojewskiego. Stosunek do niego nigdy ani przez jeden moment do dnia dzisiejszego nie był stosunkiem do pisarza historycznego.

...Dostojewskiego nigdy nie czytało się jak klasyka. W swej problematyce pozostał on bardziej aktualny niż dziennik poranny pachnący świeżą farbą drukarską. Na jego dżelach ciągle nie ma śladu rdzy!

Niebieskie kartki. Prześwity

Jean Paul Sartre

Dostojewski napisał: jeśli Bóg nie istnieje — wszystko jest dozwolone. Jest to właśnie punkt wyjścia egzystencjalizmu. Rzeczywiście wszystko jest dozwolone, jeśli Bóg nie istnieje, i w konsekwencji człowiek jest opuszczony — bowiem poza sobą nie znajduje on możliwości uciepienia się czegokolwiek.

L' existencialisme et un humanisme

Albert Camus

Wszyscy bohaterowie Dostojewskiego zapytują o sens życia. W tym są nowocześni (...) Wrażliwość nowoczesna różni się tym od klasycznej, iż żywi się problemami moralnymi, podczas gdy tamta karmi się metafizyką.

Le Mythe de Sisyphe

Jeśli zaś mowa o tym, co nazywa się cnotą lub występkiem — najbardziej rozpaczliwym występkiem jest niewiedza, która mniema, że wie wszystko i czuje się wówczas upoważniona do zabijania. Dusza mordercy jest ślepa...

Dżuma



F Dostojewski *Zbrodnia i kara*. Teatr Polski w Warszawie, 1934 r. Od lewej: K. Fabisiak (Razumichin), A. Zelwerowicz (Porfiry), D. Damięcki (Raskolnikow), S. Zelenki (Zamietow).

Andrzej Kijowski

Poczucie winy u Dostojewskiego jest absolutne, pozbawione radości — sięga w samą strukturę istnienia ludzkiego. Dostojewski wstrząsa do głębi literaturą światową — omija literaturę polską. Literatura polska obywateli się bez niego — to kalectwo, którego konsekwencje sięgają daleko, po dzień dzisiejszy.

Gust.

Przegląd Kulturalny nr 42/58

Seweryn Pollak

Dostojewski, wielki znawca duszy ludzkiej, pełen jest wiary w człowieka, w jego poczucie sprawiedliwości. Cała jego twórczość skierowana jest na poszukiwanie prawdy, która stanowi dla niego najwyższe kryterium wartości. Reakcyjne poglądy Dostojewskiego nie miały wpływu na samą istotę jego twórczości i na wielkość jego humanistycznych uogólnień, podobnie jak nie miały wpływu na twórczość Balzaka. W naszych czasach, gdy znikły wszelkie przesłanki dla oddziaływania na życie społeczne jego pesymistycznej filozofii o dwójakiej naturze ludzkiej, pozostała jedynie wielkość Dostojewskiego — znawcy ludzkiego serca, pisarza, który przy tym na ostrzu noża stawiał najważniejsze problemy społeczne i moralne.

„Klasyka rosyjska w Polsce w roku 1956“
Twórczość nr 4 z 1956

FIODOR DOSTOJEWSKI

ZBRODNIA I KARA

(Priestuplenije i nakazanije)

Przekład Czesława Jastrzębiec-Kozłowskiego

Adaptacja, inscenizacja i reżyseria — Zygmunt Hübner

Scenografia — Ali Bunsch

Osoby

w kolejności ukazywania się na scenie:

Raskolnikow	Edmund Fetting
Anastazja	Maria Nochowicz
Alona Iwanowa	{ Helena Płachecka
	{ Helena Sokołowska
Sonia	Teresa Kaczyńska
Mężczyzna	Leon Załuga
Kobieta	Irena Trojecka
Przechodzeń	* * *
Marmieladow	Kazimierz Talarczyk
Barman	Gustaw Sielicki
Student	Zygmunt Tadeusiak
Oficer	Zbigniew Zemło
Handlarz	Michał Werchowski
Handlarka	Balbina Horska
Lizawieta	Sabina Mielczarek
Koch	Mieczysław Nawrocki

Pietriakow	Lech Pietrasz
Mikołaj	Lech Grzmociński
Człowiek spod ziemi	Józef Skwierczyński
Stróż w domu Raskolnikowa	Leon Załuga
Urzędnik policyjny	Zbigniew Zemło
Zamiotow	Wiesław Ochmański
Porucznik Proch	Paweł Baldy
Lawiza	Irena Trojecka
Nikodem Fomicz	Józef Niewęglowski
Razumichin	Zbigniew Bogdański
Zosimow	Zdzisław Suknarowski
Prostytutka	Sabina Mielczarek
Malarz	Józef Walewski
Stróż w domu Alony	Michał Werchowski
Baba	Balbina Horska
Porfiry	Tadeusz Gwiazdowski

Opracowanie akustyczne:

Edmund Orent

Współpraca literacka:

Zofia Szczygielska

Erwin Piscator

Nigdy nie mogłem zrozumieć, dlaczego w ogóle problem adaptacji powieści na scenę wywołuje jakieś spory. Nazywanie adaptacji herezją jest równoznaczne z ignorowaniem istotnych źródeł tego odwiecznego zjawiska, jakim jest teatr.

Czy opowieść, legenda, podanie ludowe nie były, tak jak taniec i pantomima — jednym z prazródół dramatu?

Tragedia grecka była nie do pomysłenia bez Homera. Teatr chiński — ową „książką mówioną” — nie jest niczym innym jak dramatyzacją materiału epickiego. Gdzie — jeżeli nie w tradycji poematów epickich — należy szukać źródeł dramatu indyjskiego? Czy wreszcie europejskie misteria nie były po prostu inscenizacjami Starego i Nowego Testamentu?

Bez powieści włoskiej nie mielibyśmy *Romea i Julii*, bez ballady celtyckiej — *Króla Leara*. Również nasz wiek zna wiele sztuk inspirowanych przez opowiadania czy powieści (takich autorów jak Balzac czy Maupassant).

Spór o to, czy wolno utwory o charakterze epickim prznosić na scenę, jest bezprzedmiotowy.

(...) Zauważyłem, że każda ciekawa powieść, przerobiona na scenę, dosłownie elektryzuje widownię. Innym ciekawym spostrzeżeniem jest to, że oryginał w porównaniu z adaptacją robi wrażenie surowego szkicu. Wynika to niewątpliwie z zasadniczej zmiany samego modelu utworu — to, co posiadało na stronach książki tylko jeden wymiar, wkracza tu w świat trójwymiarowy. Jak więc wygląda w tym świetle nazywanie adaptacji powieści herezją?

Adaptacja powieści na scenę.
Le Théâtre dans le Monde nr. V/4

Jan Paweł Gawlik

Jestem zaprzysiężonym wrogiem adaptacji, uważam ją za czyn z natury rzeczy barbarzyński, naruszający wewnętrzną autonomię i równowagę utworu literackiego, za swoisty akt przemocy wobec rodzaju i gatunku, nie mówiąc już o pożałowania godnym — losie autora. Najzręczniejsza nawet adaptacja przestaje być tym, co stworzył autor — w najlepszym razie stając się autonomicznym dziełem literatury dramatycznej, opartym wprawdzie na motywach i wątkach oryginału, ale poddanego prawidłowości sceny.

Conrad na scenie.
Życie Literackie nr 39/58

Anatol Lunaczarski

Czy w ogóle należy adaptować powieści na scenę?

Na pytanie to, stawiane na ogół w kategorycznej formie, nie można dać stanowczej odpowiedzi.

Mówiąc ogólnie, jestem zdecydowanym przeciwnikiem wszelkich koncepcyjnych praw autorskich. Wszelki temat, każdy typ, wszelki utwór artystyczny powinny być, moim zdaniem, rozpatrywane jako wartości społeczne (...)

W większości wypadków przeróbki sceniczne nie mają większego powodzenia. I to rozumiałe. Z dwu przede wszystkim powodów. Powieść całą swą budową różni się od dramatu. Epicka, narracyjna, przenosząca nas w głąb duszy postaci, bezpośrednio ujawniająca nam myśli, malująca krajobraz takim, jakim go widzą bohaterowie — powieść dysponuje środkami daleko bardziej istotnymi i szerokimi niż pełna względności, dająca tylko wypowiedziane słowo, tylko skończone działanie, sztuka teatralna.

Uwolnić się od narracji, całkowicie swobodnie przenieść akcję w nową atmosferę jest niezmiernie trudno. Pewne resztki powieści zostają, trzymając się wyrwanych z jej klimatu scen, i to czyni sztukę bliższą ilustracji niż prawdziwemu dramatowi.

Druga przyczyna niepowodzenia przeróbek, szczególnie genialnych i popularnych powieści, polega na tym, że wyobraźnia każdego przejętego szacunkiem czytelnika stwarza powoli swój własny, bardziej lub mniej konkretny, obraz poszczególnych działających postaci. Żeby nie wiem z jakim talentem ten czy inny aktor stworzył tę czy inną postać — w pierwszej chwili będziemy zaszokowani, ponieważ nie poznajemy w niej od dawna nam znanego i bliskiego portretu.

Ta druga przeszkoda pozostaje zawsze zadaniem aktora, jest nie krępować się nią; tym chwalebniejszym i go zwycięstwo, jeśli stworzona przezeń postać powoli zaczyna przestaniac tamtą, żyjącą w naszej wyobraźni, i zastępować ją.

...Co się zaś tyczy pierwszej trudności, to utalentowanemu dramaturgowi wystarczy zdać sobie z niej sprawę, by jej uniknąć.

„Bracia Karamazow” na scenie teatru
Vieux Colombier, 1914

Jan Kott

Każda adaptacja sceniczna jest nie tylko koniecznym zubożeniem powieści, jest zarazem jej dramatyczną konkretyzacją: wydobywa nurt główny, jest zawsze bardziej jednoznaczna i ostrzejsza od oryginału.

„Bieg do Fragela” na scenie
„Jak wam się podoba”. PIW. 1955

TEATR POLSKI

ROK 1934

OD PONIEDZIAŁKU 9 DO NIEDZIELI 15 KWIEŃNIA 1934 R.

C O D Z I E N N I E
TEODOR DOSTOJEWSKI

ZBRODNIA I KARA

POWIEŚĆ DRAMATYCZNA W 5 CZĘŚCIACH

ROZDZIAŁ I
ROZDZIAŁ II
ROZDZIAŁ III
ROZDZIAŁ IV
ROZDZIAŁ V

ROZDZIAŁ VI
ROZDZIAŁ VII
ROZDZIAŁ VIII
ROZDZIAŁ IX
ROZDZIAŁ X

ROZDZIAŁ XI
ROZDZIAŁ XII
ROZDZIAŁ XIII
ROZDZIAŁ XIV
ROZDZIAŁ XV

ROZDZIAŁ XVI
ROZDZIAŁ XVII
ROZDZIAŁ XVIII
ROZDZIAŁ XIX
ROZDZIAŁ XX

ROZDZIAŁ XXI
ROZDZIAŁ XXII
ROZDZIAŁ XXIII
ROZDZIAŁ XXIV
ROZDZIAŁ XXV

ROZDZIAŁ XXVI
ROZDZIAŁ XXVII
ROZDZIAŁ XXVIII
ROZDZIAŁ XXIX
ROZDZIAŁ XXX

ROZDZIAŁ XXXI
ROZDZIAŁ XXXII
ROZDZIAŁ XXXIII
ROZDZIAŁ XXXIV
ROZDZIAŁ XXXV

ROZDZIAŁ XXXVI
ROZDZIAŁ XXXVII
ROZDZIAŁ XXXVIII
ROZDZIAŁ XXXIX
ROZDZIAŁ XL

ROZDZIAŁ XLI
ROZDZIAŁ XLII
ROZDZIAŁ XLIII
ROZDZIAŁ XLIV
ROZDZIAŁ XLV

ROZDZIAŁ XLVI
ROZDZIAŁ XLVII
ROZDZIAŁ XLVIII
ROZDZIAŁ XLIX
ROZDZIAŁ L

ROZDZIAŁ LI
ROZDZIAŁ LII
ROZDZIAŁ LIII
ROZDZIAŁ LIV
ROZDZIAŁ LV

ROZDZIAŁ LVI
ROZDZIAŁ LVII
ROZDZIAŁ LVIII
ROZDZIAŁ LIX
ROZDZIAŁ LX

ROZDZIAŁ LXI
ROZDZIAŁ LXII
ROZDZIAŁ LXIII
ROZDZIAŁ LXIV
ROZDZIAŁ LXV

ROZDZIAŁ LXVI
ROZDZIAŁ LXVII
ROZDZIAŁ LXVIII
ROZDZIAŁ LXIX
ROZDZIAŁ LXX

ROZDZIAŁ LXXI
ROZDZIAŁ LXXII
ROZDZIAŁ LXXIII
ROZDZIAŁ LXXIV
ROZDZIAŁ LXXV

ROZDZIAŁ LXXVI
ROZDZIAŁ LXXVII
ROZDZIAŁ LXXVIII
ROZDZIAŁ LXXIX
ROZDZIAŁ LXXX

ROZDZIAŁ LXXXI
ROZDZIAŁ LXXXII
ROZDZIAŁ LXXXIII
ROZDZIAŁ LXXXIV
ROZDZIAŁ LXXXV

ROZDZIAŁ LXXXVI
ROZDZIAŁ LXXXVII
ROZDZIAŁ LXXXVIII
ROZDZIAŁ LXXXIX
ROZDZIAŁ LXXXX

ROZDZIAŁ LXXXXI
ROZDZIAŁ LXXXXII
ROZDZIAŁ LXXXXIII
ROZDZIAŁ LXXXXIV
ROZDZIAŁ LXXXXV

ROZDZIAŁ LXXXXVI
ROZDZIAŁ LXXXXVII
ROZDZIAŁ LXXXXVIII
ROZDZIAŁ LXXXXIX
ROZDZIAŁ LXXXXX

ROZDZIAŁ LXXXXXI
ROZDZIAŁ LXXXXXII
ROZDZIAŁ LXXXXXIII
ROZDZIAŁ LXXXXXIV
ROZDZIAŁ LXXXXXV

ROZDZIAŁ LXXXXXVI
ROZDZIAŁ LXXXXXVII
ROZDZIAŁ LXXXXXVIII
ROZDZIAŁ LXXXXXIX
ROZDZIAŁ LXXXXXX

ROZDZIAŁ LXXXXXXI
ROZDZIAŁ LXXXXXXII
ROZDZIAŁ LXXXXXXIII
ROZDZIAŁ LXXXXXXIV
ROZDZIAŁ LXXXXXXV

ROZDZIAŁ LXXXXXXVI
ROZDZIAŁ LXXXXXXVII
ROZDZIAŁ LXXXXXXVIII
ROZDZIAŁ LXXXXXXIX
ROZDZIAŁ LXXXXXXX

ROZDZIAŁ LXXXXXXXI
ROZDZIAŁ LXXXXXXXII
ROZDZIAŁ LXXXXXXXIII
ROZDZIAŁ LXXXXXXXIV
ROZDZIAŁ LXXXXXXXV

ROZDZIAŁ LXXXXXXXVI
ROZDZIAŁ LXXXXXXXVII
ROZDZIAŁ LXXXXXXXVIII
ROZDZIAŁ LXXXXXXXIX
ROZDZIAŁ LXXXXXXXV

ROZDZIAŁ LXXXXXXXVI
ROZDZIAŁ LXXXXXXXVII
ROZDZIAŁ LXXXXXXXVIII
ROZDZIAŁ LXXXXXXXIX
ROZDZIAŁ LXXXXXXXV

TOWARZYSTWO KRZEWIENIA KULTURY TEATRALNEJ W POLSCE

TOWARZYSTWO KRZEWIENIA KULTURY TEATRALNEJ W POLSCE

Kazimierz Korcelli

Nie ma nic gorszego przy adaptacji jak tzw. pietyzm dla tekstu powieści. W praktyce pietyzm obraca się w swoje przeciwieństwo i kaleczy autora oryginału najdotkliwiej. Przenosząc powieść w kategorię teatru, jedynym możliwie rozsądnym „pietyzmem” autora adaptacji może być znajomość praw teatru i pietyzm w stosunku do tych spraw, a nie do tekstu powieści.

Kilka uwag o adaptacjach.
Dialog nr 9/58

Jerzy Kreczmar

Rzadko kiedy oceniano przeróbkę jako oparty na wątkach powieściowych samostanny utwór, choć przecież znamy dzieła, które na podobnej drodze poczęte — stały się klasycznymi pozycjami teatru i literatury. Wystarczy wspomnieć *Zięcia pana Poirier* Augiera. O powieści Sandeau (*Sacs et parchemins*) mało kto pamięta, komedia Augiera dostała się do szkolnej lektury. Rzadko, bo istotnie przytaczam wypadek krańcowy. Większość przeróbek — to zaledwie ilustracje do powieści, które tylko widz, znający rzecz z lektury, mógł oglądać z jaką taką satysfakcją (o ile był niewybredny, smakosz odwracał się zdegustowany). W wielu wypadkach wypisywano po prostu z powieści partie dialogowe i przrzucano je na scenę.

Toteż na adaptację patrzano zwykle jak na surogat, który gości na scenie, gdy teatrowi brak jego właściwego surowca dramatycznego, albo jako na rezultat kalkulacji reklamowych, wykorzystujących popularność powieści dla teatralnej kasy.

Oczywiście przeróbka przeróbce nierówna. Pomiedzy całkowicie samodzielnymi utworami — wysnutymi z motywów powieściowych — a wyjątkami dialogów, które jako tako uporządkowane przedstawia się in crudo w teatrze, rozpiętość jest ogromna. W środku znajduje się moc tworów pośrednich odchylających się w tę czy inną stronę.

Powieść na scenie
Polemiki teatralne, Czytelnik 1956

Tadeusz Boy-Żeleński

...Teatr staje wobec problemu co wybrać, co zachować, a co poświęcić. Zwłaszcza przy powieściach tak spęczniałych treścią, tak obfitych w postacie i w zdarzenia, jak powieści Dostojewskiego. Chcąc ocalić jedno, gubi się drugie: konieczna jest tu decyzja co ważniejsze, co bardziej istotne.

„Zbrodnia i kara“
Romanse cieniów, Warszawa 1935

Maksym Gorki

Znajdując, że cała artystyczna działalność Dostojewskiego jest genialnym uogólnieniem (...) jestem przekonany, że jego obrazy przeniesione ze stronic książek na scenę teatralną, podkreślone przez grę aktorów, stanowczo zyskują na wykończeniu i sile przekonywania.

Jeszcze o „karamazowszczyźnie“

Nie można sprawy adaptacji teoretycznie uogólniać. Sądzę, że trzeba podejść indywidualnie do każdej adaptacji...

W zasadzie nie jestem zwolennikiem adaptacji. Praktyka jednak wykazała, że inscenizacja powieści ma znaczenie kulturalne. Nie chodzi nawet o zagadnienie popularyzacji, to mniejsza, ale o jakiś miernik, znalezienie współczesnego stosunku do tradycji, o aktywną próbę interpretacji tych treści, które nam są bliskie...

Inszenizacje są praktykowane zresztą na całym świecie. Inszenizowano *Madame Bovary* Flauberta, dzieła Balzaka, Tołstoja, Dostojewskiego — u nas Schiller inszenizował *Dzieje grzechu* Żeromskiego. Zaden teatr nie może się oprzeć, by nie spróbować adaptacji.

„Czy powieść można i trzeba adaptować na scenę?”
Wywiad z okazji wystawienia w Teatrze Współczesnym.
Pensji pani Latter J. Iwaszkiewicza i J. M. Rytarda
wg. *Emancypantek* Prusa
Słowo Powszechne, 1954

Bohdan Korzeniewski

Zbigniew Raszewski

R. ...Żenujące zacofanie teatru w porównaniu z literaturą przypisywałbym do pewnego stopnia bezradności pisarzy wobec odradzającej się sztuki teatru, sztuki widowiska. Myślę również, że zanim w samej strukturze teatru zajdą zmiany porządkujące na nowy ład stosunki twórców scenariusza z twórcami widowiska, odpowiedzialność za treść i wymowę widowiska obciąża przede wszystkim inscenizatora. Skoro dramatopisarze nie mogą podolać zadaniom, jakie narzuca im życie „nowych czasów”, to trudno i darmo, artysta teatru musi radzić sobie w inny sposób. Jeśli sam nie decyduje się na pisanie własnych scenariuszy, jak Wyspiański czy Brecht, to pozostają mu jeszcze dwie możliwości, których stosowanie uważam za najzupełniej usprawiedliwione w smutnej sytuacji naszego dramatu: adaptacja i powrót do klasyków. (...) Taką „samowystarczalność” teatru przywykłem zresztą uważać za zjawisko historycznie prawidłowe. U progu wielkiego teatru zawsze była „adaptacja”.

K. ...Teatr epicki czy jeszcze gorzej teatr przetwarzający powieść na widowisko to tylko doraźne lekarstwo na chorobę i wyczerpanie dzisiejszego teatru. Nie można jednak żywić się lekarstwami.

Theatrum mundi.
Pamiętnik Teatralny nr 1/58

KRONIKA TEATRALNA

WRZESIEŃ — LISTOPAD

„Błędy i wypaczenia” ubiegłego sezonu letniego, wpływające z nich doświadczenia i wnioski, ciągle jeszcze są tematem rozmów i dyskusji. Przed mikrofonem radiowym dyskutowali ten temat (16 września) redaktorzy R. Witkowska i M. Dulęba oraz dyr. Teatru Powszechnego T. Muskat i kier. literacki Teatru „Wybrzeże” W. Lachnitt. W półtora miesiąca później (30 października) sprawy te były przedmiotem rozmów w Klubie Dyskusyjnym KM PZPR w Sopocie.

Oby nie skończyło się na przysłowionym „mówił dziad do obrazu...”

Trochę cyfr, obrazujących działalność teatru w sezonie 1957/8. (Dla porównania w nawiasach podajemy odpowiednie dane za sezon poprzedni).

A zatem — przedstawień daliśmy ogółem 606 (715) dla 240.091 (235.607) widzów, z czego w trójmiesiącu 589 (690) przedstawień oglądało 230.962 (224.186) widzów. Średnia frekwencja na przedstawieniu w trójmiesiącu wyniosła 392 (325) widzów. Wykorzystanie miejsc na widowniach naszych scen wzrosło z 48,4% do 61,9%.

Tradycyjne, czwarte już, spotkanie dziennikarzy i aktorów nie przy czarnej kawie lecz na zielonym boisku w meczu piłkarskim o Puchar SFOS zakończyło się (19 października) wysokim zwycięstwem reprezentacji Teatru i Opery w stosunku 11:0.

Głosy po meczu.

Dziennikarze: „Aktorzy wykazali na boisku poziom nie spotykany na scenie!”

Aktorzy: „Wynik odzwierciedla aktualny poziom prasy miejscowej”.

W szatni i w bufecie panowała zgoda i wzajemne zrozumienie.

Co piszą o nas?

Kurier Polski (z 28 września) zaalarmował nas zapowiedzią *Wesela* na naszej scenie, w reżyserii Zbigniewa Cybulskiego i Andrzeja Wajdy. Nic o tym nie wiedzieliśmy! Ale to nie szkodzi. Cybulskiego już mamy, a pana trzymamy za słowo, panie Andrzeju!

Markowi Okopińskiemu (*Tygodnik Zachodni* nr 40) nie podobało się *Spójrz! Ja tańczę*. Trudno. Ale — dodaje autor — „nie bardzo można się dziwić, że *Teatry Dramatyczne Wybrzeża* sięgają po wątpliwe pozycje lekkiej muzy, skoro ambitna, choć na pewno nie doskonała sztuka A. Wydrzyńskiego o *Joannie d'Arc pt. „Słońce krąży wokół ziemi”*, której daje się interesującą obsadę i oprawę nie szczędząc kosztów i wysiłków — musi być w tym samym teatrze zdjęta po premierze z powodu braku frekwencji”. Prostujemy nieścisłość: sztuka Wydrzyńskiego miała jednak aż 18 przedstawień.

W związku z nią jeszcze Róża Ostrowska (*Pomorze* nr 19) wyraża żal, „że gdańska prasa codzienna, tak na ogół łatwa w komplementowaniu kulturalnym, tym razem stroiła grymasy i dyskretnie się wybrzydzała (...) gdańskie przedstawienie „*Słońca*” jest widowiskiem porzeczającym i warto było widza zachęcić, a nie zniechęcać. Po pierwsze: zapoznaje z ciekawą i ambitną sztuką współczesnego polskiego autora, co stanowi gratkę niezmiernie rzadką. Po drugie: spektakl jest udany, inteligentny, rzetelnie kontynuuje rozpoczęty w ubiegłym roku artystyczny wzrost teatru „*Wybrzeże*”. Po trzecie: choć sztuka Wydrzyńskiego jest tragedią (z towarzyszeniem klárnetu) — a może właśnie dlatego — zabija tragedię codzienności.”

W zimną wodę zanurzył nas artykuł e. c. „*O uprzejmości wobec widza*” (*Teatr* nr 18) zaliczając Wydrzyńskiego do autorów nieuprzejmych, bo nudnych, a teatr do łatwowiernych i naiwnych, bo dał się uwieść pozorom formalnej „nowoczesności” jego sztuki.



Teatr nasz przy udziale Koleżanek i Kolegów z Opery Bałtyckiej organizował część artystyczną wojewódzkiej Akademii w XLI Rocznicę Rewolucji Październikowej.



Pewnie nie wiecie, że przy Klubie „Przyjaźni” TPPR w Gdańsku istnieje „*Szkoła Grafomanów*”, stawiająca sobie za cel „wychować liczną rzeszę odbiorców młodej sztuki oraz rzeszę „*raczkujących twórców*”; zgrupować zastęp ludzi mających coś do powiedzenia (a więc i do napisania) w literaturze, plastyce, muzyce, którym tylko nieśmiałość lub nieumiejętność sformułowania nie pozwala na aktywną działalność”. W gronie tych miłych i gościnnych „grafomanów”, którym przewodzi młody poeta Mirosław Stecewicz, nasi koledzy Czerwińska, Dubrawska, Bogdański, Hübner, Lachnitt i Moskaluk — zaimprovizowali (7 listopada) próbę teatralną, zakończoną żywą dyskusją o twórczości aktora.



Najbliższymi naszymi premierami będą: *Kordian* Słowackiego i *Maszyna do liczenia* Elmera Rice'a.

Przedstawienie prowadzi:

Michał Hajduk

Sufler:

Lucyna Łacwik

Światło:

Makary Brzeski

Henryk Żuk

Rekwizytor:

Czesława Kononowicz

Brygadier sceny:

Józef Starsierski

Kierownik techniczny:

Stanisław Matysik

Główny elektryk:

Tadeusz Kubacki

Kierownicy pracowni krawieckiej:

Olga Ludmerowa

Konstanty Zakrzewski

Kierownik pracowni stolarskiej:

Władysław Majchrzak

Kierownik pracowni malarskiej:

Edmund Nowakowski

Kierownik pracowni tapicerskiej:

Stanisław Włodkowski

Kierownik pracowni perukarskiej:

Józef Klimczyk

Modelator:

Marian Kujawski

Kierownicy administracyjni scen:

Halina Ciechocińska (Gdynia)

Mieczysław Nowak (Gdańsk)

Halina Zemło (Sopot)

Zdjęcie na okładce: „*Zbrodnia i kara*” Nowy Jork 1947.

Adaptacja — Rodney Ackland

John Gielgud (Raskolnikow), Lilian Gish (Sonia) (Fot. Ph. Halsman)

Zf. 2,50

