



Teatr
Młody
Scena
Katowice

Sezon
1972/73

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
IGNACY GOGOLEWSKI
KIEROWNIK LITERACKI
WILHELM SZEWCZYK

„CZARNA MAGIA”

WG POWIEŚCI MICHAŁA BUŁHAKOWA
P.T. „MISTRZ I MAŁGORZATA”

PRZEKŁAD
IRENA LEWANDOWSKA
WITOLD DĄBROWSKI

MICHAŁ A. BERLIOZ
EMIR BUCZACKI

IWAN BEZDOMNY
MACIEJ SZARY

STRAWIŃSKI
BOGUMIŁA MURZYŃSKA

ASYSTENT
ELŻBIETA GORZYCKA

PONCJUSZ PIŁAT
JANUSZ OSTROWSKI

JESZUA HA—NOCRI
PIOTR RÓŻAŃSKI

AFRANIUSZ
MAREK KONDRAT

MATEUSZ LEWITA
KRZYSZTOF KOLBERGER

WOLAND
JAN BÓGDOŁ

BEHEMOT
EWA DAŁKOWSKA

ASASELLO
TOMASZ MARZECKI

JUDA Z KIRIATU
HENRYK TARCZYKOWSKI

NISA
ELŻBIETA BAJON

ZABÓJCY

ADAPTACJA I REŻYSERIA
PIOTR PARADOWSKI

SCENOGRAFIA
BARBARA STOPKA

ASYSTENT REŻYSERA
HENRYK TARCZYKOWSKI



Michaił Afanasjewicz Bułhakow urodził się w 1891 roku. Skończył medycynę na Uniwersytecie Kijowskim. Do 1919 roku pracował jako lekarz. Stopniowo jego zainteresowania przesunęły się w stronę publicystyki i literatury.

W roku 1925 wydał tom opowiadań „Diavoliada”. Realistyczna obserwacja i satyra na ujemne współczesne zjawiska łączą się tu z fantastyką i groteską. Widoczny jest wpływ Gogola, jego ulubionego pisarza. Również w 1925 ukazuje się jego fantastyczna powieść „Rokowyje jajca” („Fatalne jaja”) oraz fragmenty powieści „Biała gwardia”. Rok później Bułhakow debiutuje jako dramaturg komedią obyczajową o czasach NEP-u, pt. „Mieszkanie Zojki”, oraz — wystawioną w słynnym MCHAT — adaptacją sceniczną „Białej Gwardii” pt. „Dni Turbinów”.

Publikacja „Białej gwardii” oraz inscenizacja sztuki na niej opartej wywołały burzliwe dyskusje. Wielu krytyków nie rozumiało obiektywizmu pisarza, uważało go za przejaw solidarności z białogwardzistami. W ciągu kilku miesięcy ukazało się aż 298 artykułów potępiających jego postawę pisarską. Ukuto nawet piętnujący termin „bułhakowszczyzna”. Równolegle — do

Stalina wystosowano pismo, sugerujące odebranie Bułhakowowi prawa do publikacji jego utworów. Ale Stalin wystąpił w obronie pisarza. W odpowiedzi na zarzuty znanego krytyka, Billa-Biełocerkowskiego, pisał:

„Co się tyczy sztuki »Dni Turbinów«, to nie jest ona wcale aż tak zła, ponieważ przynosi więcej korzyści niż szkody... »Dni Turbinów« są demonstracją miazdzącej potęgi bolszewizmu”...

Nie była to jednak wypowiedź publiczna. Więc ataki na Bułhakowa trwały. Jego następne sztuki: „Ucieczka” (dziwny dramat, podzielony na osiem „snów” ukazujących klęskę moralną byłych białogwardzistów) oraz „Purpurowa wyspa” zostały wkrótce po wystawieniu zdjęte z afiszów. Literackie ataki przekształciły się w oskarżenia polityczne. Bułhakow w tej sytuacji napisał do Stalina. List odniósł skutek. W 1930 roku pisarz został przyjęty do MCHAT-u, gdzie pracował jako asystent reżysera. Kierowany wdzięcznością, napisał sztukę o młodym Stalinie pt. „Batumi”. Stalin nie życzył sobie jednak jej wystawienia, twierdząc, że „wszystkie dzieci i wszyscy młodzi ludzie są jednakowi, nie warto zatem wystawiać sztuki o młodym Stalinie”. Natomiast — na jego życzenie — MCHAT wystawił ponownie, w 1932 roku, „Dni Turbinów”, a kroniki teatralne odnotowały, że oglądał przedstawienie 15 razy.

W sumie Bułhakow pisywał wówczas raczej... do szuflady. Więc powieść „Mistrz i Małgorzata” oraz „Powieść teatralną”, której nie zdążył dokończyć. Jednak w 1936 roku MCHAT wystawił jego nową sztukę „Molière — Zmowa świętoszków” oraz „Martwe dusze” Gogola w jego adaptacji. A w roku 1940 sztukę o Puszkynie pt. „Ostatnie dni”.

Zmarł w roku 1940. Pochowany został na Cmentarzu „Nowodziewiczym” w Moskwie.

*
* *

Przez wiele lat wokół nazwiska Bułhakowa trwało milczenie. Przełamano je w 1965 roku, wydając „Powieść teatralną”, a w 1966 — „Utwory wybrane”. Wkrótce — w 1967 — ukazała się jego powieść „Mistrz i Małgorzata”. Teatry zaczęły wystawiać jego sztuki. Twórczością Bułhakowa zainteresowały się również wytwórnie filmowe. Krytyka zaczęła — naprawdę dogłębnie — analizować jego utwory, akcentując zarówno walory artystyczne, jak ideowe, silne myślowe i uczuciowe zaangażowanie w sprawy swego kraju i troskę o rozwój wartości, które przyniosła rewolucja.

Wiktor Petelin tak pisał w „Ogonioku”
(15. III. 1969):

„Nadszedł już czas trzeźwej i obiektywnej analizy portretu twórczego Bułhakowa, w którym nie powinno być ani fantazji, ani fałszywej sensacyjności. Bułhakow nigdy nie uważał siebie za „emigranta wewnętrznego”, jak to obecnie usiłuje się przedstawić w niektórych kręgach zagranicznych. Wszystko, co się działo w Rosji Radzieckiej, interesowało go serdecznie i głęboko. Nie wszystko rozumiał, nie ze wszystkim się zgadzał. Ale pozostał w Rosji razem z Turbinami i Myszajewskim. Artysta i obywatel nie mógł żyć bez Rosji, widział jej wielkie osiągnięcia i pewne błędy. Widział i myślał o wielkiej przyszłości ojczyzny”.

W pięknych, pełnych ciepła słowach skreślił portret Bułhakowa — artysty i człowieka — Konstanty Paustowski w swojej autobiograficznej książce pt. „Księga skitani”.

WOLAND (scena I):

„Po to, żeby czymś kierować, trzeba... mieć dokładny plan, obejmujący jakiś, możliwie przyzwyczajony okres czasu... powiedzmy, tysiąc lat. A jak tu planować, skoro jutro może się ujawnić u szanownego pana na przykład sarkoma płuc?”

HA-NOCRI (scena II):

„Wszelka władza jest gwałtem, zadanym ludziom. Nadejdzie czas, kiedy nie będzie władzy cesarskiej ani żadnej innej. Człowiek wejdzie do królestwa prawdy i sprawiedliwości, w którym niepotrzebna już będzie żadna władza”.

PIŁAT DO KAIFASZA (scena II):

„Nasz czas ograniczony jest narzucenymi nam działaniami, odpowiedzialnością za państwo, prawo, religię. Uwikłano nas. I sami uwikłaliśmy się w mechanizm, który nas pożera i który rodzi pośpiech, głupotę i bezmyślność. Obaj nie mamy już czasu, żeby być ludźmi dobrymi”.

PIŁAT DO HA-NOCRI (scena II):

„Nie mogę wyciszyć zgiełku dnia, który atakuje nasze uszy, nie pozwala nam na ciszę skupienia. Nie umiem wyskoczyć z rwącego potoku spraw, aby dozwolnić umysłowi oszaleć, a więc — według twojego równania — stać się człowiekiem dobrym. I może dlatego zatwierdzam wyrok”...

„...razem z ich odejściem Noc narodziła Chaos... I tak ginie ten, który prosił o uwolnienie (Piłata) — poeta Bezdomny. Dopelnia się jego jednostkowy los: ginie ukrzyżowany, rozpięty na ścianie horyzontalnej”.

KONSTANTIN RUDNICKI

Dramaturgia Michała Bułhakowa

W czym tkwi siła dramaturgii Bułhakowa? Czy nie w tym, że najlepsze jego utwory budowane są na motywach mających znaczenie szersze, wykraczające poza przedstawianą epokę, ogólnoludzkie?

Trzy utwory Bułhakowa poświęcone zostały głęboko dramatycznemu tematu — wi zagłady białej gwardii. Kiedy młody lekarz Bułhakow, który w latach wojny domowej wiele wędrował po Rosji, chwycił za pióro, losy białych były już przesądzone. Każdy, kto w owe lata podejmował ten temat, musiał sobie uświadomić, że pisze o sprawie już zakończonej, o ruchu, który niesławnie wygasł, o ideach, które wyszły już z obiegu, o ludziach, którzy znaleźli się na śmietniku dziejów. Niewątpliwie Bułhakow rozumiał to również.

Zal, że minęły uroki przeszłości, miesza się u Bułhakowa chorobliwie ostro z odrazą do tego, co przez tę przeszłość zostało zrodzone... Sportretowani w „Białej gwardii” — nie bez pobłażliwego humoru — pułkownik Małyszew i lekarz-wenerolog Aleksiej Turbin w dramacie połączeni zostali w jedną wyrazistą postać pułkownika Aleksieja Turbina, człowieka czystego jak kryształ, bezwzględnie wiernego obowiązкови, zdecydowanego, mądrego, z charakterem. Ten wspaniały człowiek ginął w dramacie jak prawdziwy bohater. Mogłoby się wydawać, że takie potraktowanie śmierci białogwardzisty musi służyć apoteozie białej gwardii.

Ale pióro Bułhakowa inne podpowiadało wnioski...

Poprzez cały system obrazów sztuki „Dni Turbinów” Bułhakow wykazuje, że ludzie żyjący w zgodzie z głosem swoich serc i sumień nie popadają w obiektywną sprzeczność z rewolucją, że prawa, którymi rządzi się serce człowieka, i prawa rewolucji są sobie bliskie. Ludzie zimni, nieczuli, „mędrkujący” albo upodabniają się do szczurów ratujących własną skórę, jak Talberg, albo nie są w stanie niczego zrozumieć, jak Studziński. Ludzie wyczuleni na głos serca, jak Myszajewski, jak Helena, Nikołka, Łariosik i Terwiński, będą żyli, albowiem rewolucja rozumie i ceni zarówno miłość ojczyzny, jak miłość do kobiety i miłość do swoich bliskich — nic, co ludzkie, rewolucji nie jest obce!

W „Dniach Turbinów” dramat rodzi się w lirycznej, intymnej ciepłej atmosferze — strach, walka, śmierć wdzierają się w zacisze pokojów, w których na przekór wszystkiemu i jakby na przekór dramatowi to rozzdzwoni wesoły i bez troski śmiech, to zadźwięczy gitara, to znów rozlegają się namiętne szeptu miłosne... W „Ucieczce” atmosfera napięta jest do ostateczności, aż do granic wytrzymałości, tętno sztuki jest gorączkowo przyspieszone, nerwy napięte, każde

uczucie tak sprężone, że cała rzeczywistość sztuki zaczyna się wydawać nierzeczywistością, jej zarysy to jak gdyby się rozplywają, to wystrzają — i dlatego te zwykłe, wydawałoby się sceny Bułhakow nazywa „snami”.

Osiem obrazów — osiem snów. Zdarzają się w tych snach chwile jaśniejsze, tragedia nagle przedzierzga się w komedię, ale napięcie trwa, atmosfera jest nadal gorączkowa, przesadna, pełna podnieceń, więc śmiech jest ostry, rozpasyany, nerwowy, napięty...

*

* *

„Mieszkaniem Zojki”, które pisane było niemal równocześnie z „Ucieczką”, Bułhakow po raz pierwszy dał się poznać jako komediopisarz, stworzył szereg błyskotliwych, na swój sposób po mistrzowsku budowanych sytuacji, dowcipnie, lekko i żywo zarysował charaktery, korzystając przy tym z doświadczeń najlepszych komedii rosyjskich.

A jednak... Kiedy Aleksiej Popow zabrał się do wystawienia „Mieszkania Zojki”, mówił do aktorów: „W »Mieszkaniu Zojki« każdy aktor może być prokuratorem wobec granej przez siebie postaci. Wszyscy bohaterowie tej sztuki to bohaterowie negatywni”. Takie zadania wyznaczył reżyser zespołowi wachtangowców, chciał gniewnie wychłostać i ośmieszyć nepmanów, nowych bourgeois i „białych ludzi”. Ale sztuka nie zawierała ani gniewu, ani chłosczonej demaskatorskiej pasji. Michał Bułhakow potraktował „czad nepu” o wiele łagodniej, rzekłbym — obojętniej...

Najprawdopodobniej Bułhakow pisząc „Mieszkaniem Zojki” po prostu nie odczuwał całej ostrości, istoty problemu tej swojej komedii. Ten problem nie parzył mu palców, nie widział politycznego sensu rozgorzałej walki.

Jedyne, co Bułhakow zdołał uchwycić w zarysowanym przez siebie obrazie nepowskiego ożywienia i „czadu”, jedyne, co niewątpliwie zdołał oddać, to poczucie tymczasowości, nietrwałości, niepewności, niemalże teatralnego „nieprawdopodobieństwa” nepmańskiej działalności krzątających się zapobiegliwie spekulantów i aferzystów...

Trudniejsza sprawa ze sztuką „Szkariatna wyspa”, choć jest to jeden z najprostszych, najłatwiejszych do przeanalizowania utworów Bułhakowa... Sztuka została pomyślana jako ostra, zabawna parodia oczywistych przegięć w życiu teatralnym tych czasów... Bułhakow wystąpił przeciwko naiwnej schematyzacji, przeciwko rozpowszechnionemu w owym czasie w teatrze prymitywnemu, wulgarnemu socjologizującemu dzieleniu wszystkich osób dramatu na „białe” i „czerwone”, przeciwko rzemieślniczej dramaturgii, spekulującej najszlachetniejszymi, najpoważniejszymi i najtragicznniejszymi tematami. Wystąpił przeciwko komercyjnej atmosferze panującej w wielu teatrach.

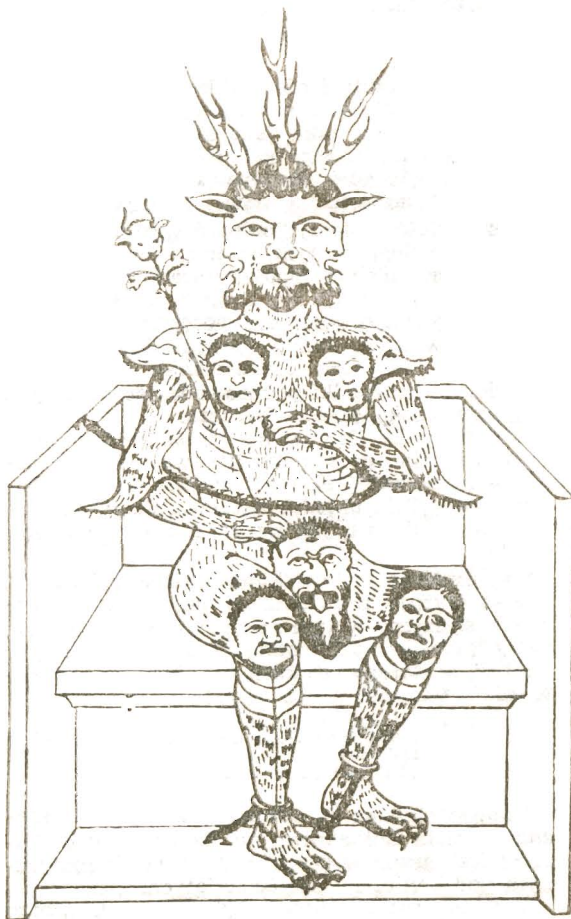
Bułhakow parodiując toporne, pseudoideowe sztuki konstruuje umyślnie niezręczną, zamierzenie niedorzeczną opowieść sceniczną o tym, co się działo na Szkariatnej wyspie, kiedy czerwoni tubylcy podnieśli bunt przeciwko białym Murzynom. I chociaż Szkariatna wyspa ulokowana została gdzieś bardzo daleko, na verne'owskich południowych szerokościach niezmierzonego oceanu to przecież w mowie Murzynów i tubylców jest pełno czysto rosyjskich, ludowych zwrotów...

*
* *

Sztuka Bułhakowa „Molière” (Zmowa świętoszków) ukazuje Molière'a u schyłku jego dni. Jest to Molière, który napisał już „Świętoszka” i „Don Juana”, „Mizantropa”, „Grzegorza Dynała” i „Skapca”, Molière, który ma już za sobą wielkie pięciolecie (1664—1669) najpełniejszego rozkwitu swojego geniuszu, Molière, który zadał straszliwe ciosy duchowieństwu, arystokracji feudalnej i burżuazyjnej, Molière, który wyśmiał wszystkie podstawowe siły społeczne, na których wspierała się monarchia „króla-słońca”, Ludwika XIV, Molière, którego wszyscy znają, którego wszyscy się boją i nienawidzą, Molière umęczony walkami, ale nie pokonany, nie poddający się wrogom.

Postać Ludwika w sztuce Bułhakowa napisana jest znakomicie — nie znajduję innego słowa. Bułhakow nie ukrywa zalet i przewag głównego przeciwnika Molière'a. Ludwik to człowiek nieprzeciętny, to indywidualność, to człowiek, który ma powody by być z siebie zadowolony. Ale zarazem przerażający, zarazem tyran i despota. Cemu? Z jednego tylko powodu: on sam i wszyscy, którzy go otaczają, uważają jego wolę za wolę Francji, Ludwik uważa siebie za ziemskie bożyszcze i zachowuje się jak bóstwo. I wszyscy tak go traktują, jakby był nieomylnym bóstwem.

Ludwik jako człowiek przerasta swoje czasy, wolny jest od wielu przesądów tamtej epoki. Jako ucieleśnienie absolutnej i niczym nie skrepowanej władzy wciela Ludwik wszystkie przesady owych czasów. Nieograniczona władza czyni tego który ją posiada, ograniczonym człowiekiem, z jego osobistych zalet czyni zwykłą przesłankę popełnianych przezeń niesprawiedliwości.



Mogłoby się wydawać, że Molière uczynił wszystko, aby zaskarbić sobie miłość Ludwika, aby uratować od konfiskaty swoje dzieła. Poniżał się, wychwalał króla, płaszczył się przed nim. Ale w tym właśnie zawierała się jego tragedia: ubóstwiając króla, Molière tylko przyspieszał własny koniec. — „Całe życie lizałem mu ostrogi i powtarzałem sobie wciąż to samo: żeby tylko mnie nie rozdeptał. I przecież mnie rozdeptał”.

„Lizać ostrogi” jest zajęciem daremnym.

Molière’owi można zabrać wszystko, nawet scenę. Ale nie można go pozbawić prawa do myślenia, do protestowania, a co za tym idzie, nie można go zwyciężyć. Ten człowiek tak ziemski, tak uległy namiętnościom i na pewno nie zawsze sprawiedliwy jest niezwykły, bo nie istnieje taka siła, która mogłaby wydrzeć Molière’owi jego geniusz. Nie, Bułhakow nie zamierzał ukazać geniusza, chciał tylko pokazać dramatyzm bezlitosnej walki o prawo mówienia prawdy. Ale uczynił to tak, że postać genialnego artysty zjawia się przed nami w całej swojej wielkości.

W sztuce „Puszkina” (Ostatnie dni) Bułhakow raz jeszcze powrócił do tego samego, tyle razy przemyślanego tematu powołania i obowiązku artysty. W salach pałacu i w gabinetach urzędów decydują się sprawy państwowe, decydują się ludzkie losy. Decydują się zgodnie z surowym, raz na zawsze ustanowionym regulaminem: do znakomicie naoliwionej, bezdusznie zorganizowanej maszyny państwowej żywy człowiek wpada niczym „wpływający” papierek, przechodzi przez cały szereg urzędowych gabinetów i zostaje wyrzucony z powrotem w życie już w nowej postaci, jako papierek „wychodzący”: zostaje zdegradowany lub awansowany, aby mógł na miarę swojej władzy decydować i działać...

Molière’a szczuto i nienawidzono, ale wszyscy, włącznie z królem, uznawali jego geniusz. Zaś tragedia Puszkina, taka, jaką ukazuje Bułhakow, polega na tym, że jego geniusz traktowany jest lekceważąco, z góry, że jego „czucie poety natchnionego” bagatelizują, nawet nim gardzą.

Niezwykłość i nieoryginalność spisku przeciwko poecie polega na tym, że nikt otwarcie przeciwko niemu nie występuje, starannie rozpracowana intryga rozwija się, mogłoby się wydawać, zupełnie przypadkowo, bez porozumiewania się zainteresowanych. Jakby niewidzialna ręka tajemniczego reżysera organizowała wydarzenie i dobierała przypadki podprowadzając poetę pod lufę cynicznego pojedyńkowicza.

Puszkina ginie. Dramat kończy się zadziwiającą rozmową pijanego szpicla Bitkowa z żoną pocztarza na zapadłej stacyjce pocztowej...

Bitkow: „Tak, układał wiersze... Cokolwiek by napisał, to nie tak, jak trzeba, nie to, nie o tym, nie tak”...

Tak Bitkow, „człowiek na służbie, miernota”, charakteryzuje największego poetę Rosji! Wyraźnie słyszemy w tym miejscu głos Bułhakowa, który przecież także stale pisał „nie tak, jak trzeba”, o którego sztukach wyrokowano, że „nie to, nie o tym, nie tak”...

Przełożyli: Irena Lewandowska i Witold Dąbrowski
„Dialog” nr 8, 1964

Upowszechniane są obecnie także prawie nieznane dzieła Bułhakowa, np. Sztuka „Iwan Wasiljewicz” grana w Omskim Teatrze Dramatycznym pod koniec lat sześćdziesiątych.

Jest to jeszcze jedno ujęcie motywu „chłop królem”. Ujęcie — trochę w typie Gombrowicza,

z uwagi na swoisty stop groteski, satyry, filozofującej refleksji. Bunsza-Korecki, pracujący w Biurze Administracji Nieruchomości, zostaje przeniesiony w wiek XVI i wyniesiony na tron Iwana Groźnego. Nowa rola przeraża go na bardzo krótko: oswaja się z nią, rozsiada wygodnie na tronie rozsmakowuje w wydawaniu rozkazów, podpisywaniu dekrétów... Całość kończy się ogólnym tańcem dworu, tańczonym na rozkaz Bunszy, w takt poklaskiwania złodzieja-optimisty Żorża Miłostawskiego, także przeniesionego w wiek XVI.

Co umożliwiła Bunszy karierę władcy? Czy tylko fantastyczna maszyna czasu?

„Strach — pisze radziecki krytyk, Walerij Szorochow („Teatr” nr 3, 1968) — strach zabija myśl, zmusza do ustawicznego padania do stóp, pokornego oczekiwania na pozwolenie władzy przed uczynieniem jakiegokolwiek kroku życiowego. A gdy już doszło do najmiłościwszego przyzwolenia lub wydania opinii — wszyscy rzucają się do natychmiastowego działania... bezmyślnie i z niewolniczą pokorą przyjmując na wiarę każde głupstwo. Nie trudno rządzić tam, gdzie panuje strach”.

„Dramaturgia Bułhakowa — kończy Szorochow — wymaga ustawicznej konfrontacji kontrastujących ze sobą pod względem wymowy i konstrukcji scen. Jeśli reżyser dokładnie zrozumie i zrealizuje zamysł autora, to musi nadejść chwila, kiedy wesołość zamieni się w refleksję, kiedy z komizmu wyjrzy tragizm, zza niedo-rzeczności zgroza”.



* * *

W Polsce już dawno zwrócono uwagę na twórczość Bułhakowa.

- W 1928 roku ukazały się u nas dwie jego powieści: „Fatalne jaja” i „Biała gwardia” (II wydanie „Białej gwardii” ukazało się w ub. roku w PIW).

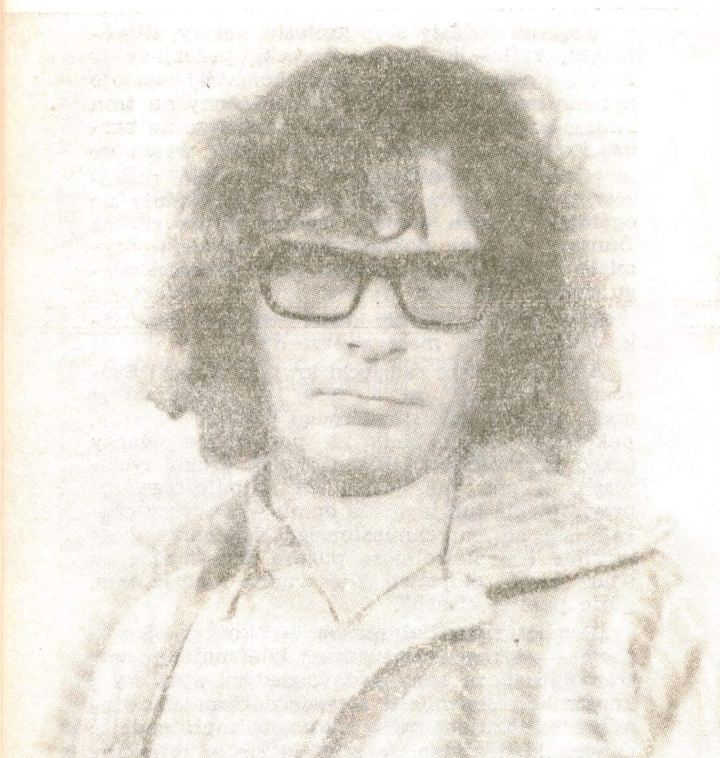
Po wojnie wydrukowane zostały następujące utwory Bułhakowa:

- W 1949 — sztuka pt. „Aleksander Puszkina”, czyli „Ostatnie dni”.
- W 1960 — „Ucieczka”.
- W 1964 — „Molière” — Zmowa świętoszków.
- W 1966 i 1967 — „Powieść teatralna” (w „Dialogu” i w wydaniu książkowym).
- W 1968 — „Dni Turbinów”.
- W 1969 roku wreszcie — powieść „Mistrz i Małgorzata”.

W ciągu tych lat na polskich scenach teatralnych oraz w Teatrze TV grane były: „Ucieczka”, „Ostatnie dni”, „Dni Turbinów” oraz adaptacja Cervantesowskiego „Don Kichota”.

* * *

Odkrywanie wartości Bułhakowa — dla literatury radzieckiej i światowej — nadal trwa...



Piotr Paradowski

Biografię mam właściwie nieskomplikowaną — mówi o sobie Piotr Paradowski — chociaż sporo można w niej naliczyć i momentów ciekawych: wyjazdy za granicę, wrażenia, nagrody, przede wszystkim sama praca reżyserska. Czuję się nieszczerze w roli »opisywanego«, nie mogę oprzeć się myśli, że człowiek opisuje się tym, co aktualnie robi. Wynika to zapewne z mojego stosunku do przeszłości oraz sposobu myślenia o niej...

Nie od razu związał się z teatrem. Ukończył wyższe studia techniczne. Ale że scena go interesowała i przyciągała — przyjął funkcję asystenta w teatrze nowohuckim, gdzie pracował pod kierunkiem K. Skuszanek i J. Krasowskiego. Po dwóch latach podjął definitywną decyzję co do przyszłości: postanowił poświęcić się reżyserii. Odbił więc studia na Wydziale Reżyserskim w PWST w Warszawie.

Debiutował natomiast we Wrocławiu, w Teatrze Polskim, reżyserując „Inkarno” Kazimierza Brandysa. Tamże reżyserował „Idy marcowe” T. Wildera. A jego przedstawienie dyplomowe, w Teatrze Ludo-

wym w Nowej Hucie, to „Siedmiu przeciw Tebom” Aischylosa.

Z kolei rozpoczął pracę w Teatrze „Wybrzeże” w Gdańsku (wówczas kierownikiem literackim był Jerzy Goliński). Tam zebrał obfity plon reżyserski, osiągnął dorobek bogaty zarówno ilościowo jak i jakościowo. Reżyserował 15 sztuk, mianowicie: „Król IV” S. Grochowiaka, „Troilus i Kresydę” Shakespeare’a, „Przerwę w podróży” T. Karpowicza, „Tango” S. Mrożka, „Romulusa Wielkiego” F. Durrenmatta, „Sprawę Oppenheimera” H. Kippharda, „Śmiertelny taniec” A. Strindberga, „Zmierzch” I. Babela, „Jegora Bułyczowa” M. Gorkiego, „Czajkę” A. Czechowa, „Punkt przecięcia” P. Claudela, „Don Juana” Molière’a, „Oresteję” Aischylosa, „Bolesława Śmiałego” Wyspiańskiego, „Grę” W. Brydaka”.

Jak widać pozycje o bardzo różnym charakterze, ale w tej różnorodności da się znaleźć pewne, niechby dalekie powiązania: zainteresowanie wielką metaforą, wyrażającą ponadczasową, chociaż historycznie określoną, problematykę egzystencjalną czy moralną. Analogicznie stosując różne koncepcje reżyserskie, P. Paradowski wydobywał z owej różnorodności własny, bardzo indywidualny i swoisty styl.

Współpracował też z innymi teatrami. W Lublinie reżyserował „Świętoszka” Molière’a i Protesilasa i Laodamię” Wyspiańskiego.

Obecnie pracuje w Krakowie, w Teatrze im. Słowackiego, wraz ze swoimi pierwszymi mistrzami: Skusząnką i Krasowskim. Ostatnie jego prace to „Cena” A. Millera oraz „Pierścień wielkiej damy” Norwida. Przygotowuje aktualnie „Wesele” Wyspiańskiego.

Bardzo chętnie współpracuje z Teatrem Śląskim. Wielką jego sympatię oraz uznanie pozyskali sobie i aktorzy i publiczność. W Teatrze im. Wyspiańskiego reżyserował więc „Poskromienie złościcy” Shakespeare’a, „Pannę Julię” Strindberga, „Wariata i zakonnicę” St. I. Witkiewicza.

Najnowszym jego dziełem jest właśnie adaptacja i inscenizacja „Czarnej magii” (według „Mistrza i Małgorzaty” Bułhakowa).

Ceniąc i lubiąc teatr katowicki w ogóle, szczególnie lubi Małą Scenę. Mówi: „Odpowiada mi jej specyfika, polegająca na prostocie technicznej oraz niemal bezpośrednim kontakcie aktora z widzem. Warunki te ułatwiają szukanie różnych środków inscenizacyjnych”.



Słynna dziś powieść Bułhakowa, bogata problemowo, bardzo plastyczna w swej narracji, łączącej realizm z wizyjnością, jest znakomitą twórczym dla filmu. Doczekała się obecnie ekranizacji w NRF. Opracowanie części filmu, zawierającej wątek Chrystusa i Pilata, sprawę „pilatyzmu” (określenie Bułhakowa) zachodnioniemiecka wytwórnia powierzyła Andrzejowi Wajdzie. Polski reżyser zrealizował ją w Monachium — z udziałem szeregu polskich aktorów. Grają tu m. in. Wojciech Pszoniak (Jezua), Daniel Olbrychski (Mateusz Lewita), zmarły niedawno Jan Kreczmar, Andrzej Łapicki, Marek Perepeczko i Jerzy Zelnik.

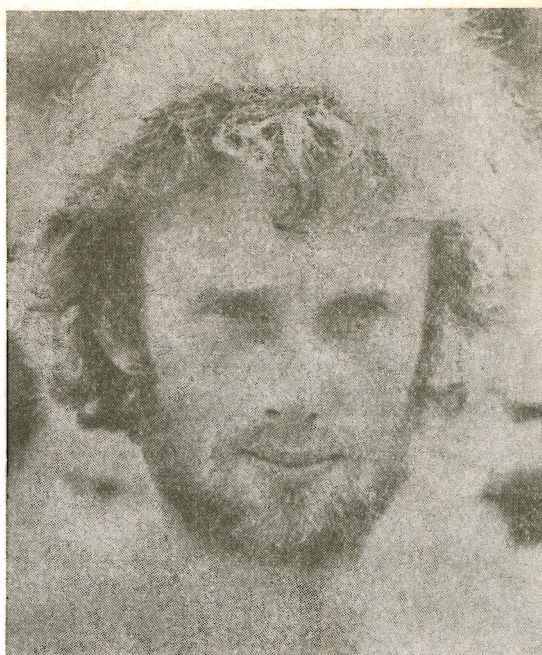
Proces Jezuy, wyrok, Golgota, ukrzyżowanie — przedstawione zostały na tle wielkiego, współczesnego miasta, nowoczesnej architektury, stadionów, zatłoczonych ulic i autostrad. Wątek ten, stanowiący samodzielną całość, przeznaczony zostanie również dla telewizji.

Wersja filmowa „Mistrza i Małgorzaty” realizowana jest także w Jugosławii przez twórcę znanego i u nas filmu pt. „Spotkałem nawet szczęśliwych Cyganów”.

A oto kilka zdjęć z filmu Andrzeja Wajdy.



SCENA ZBIOROWA



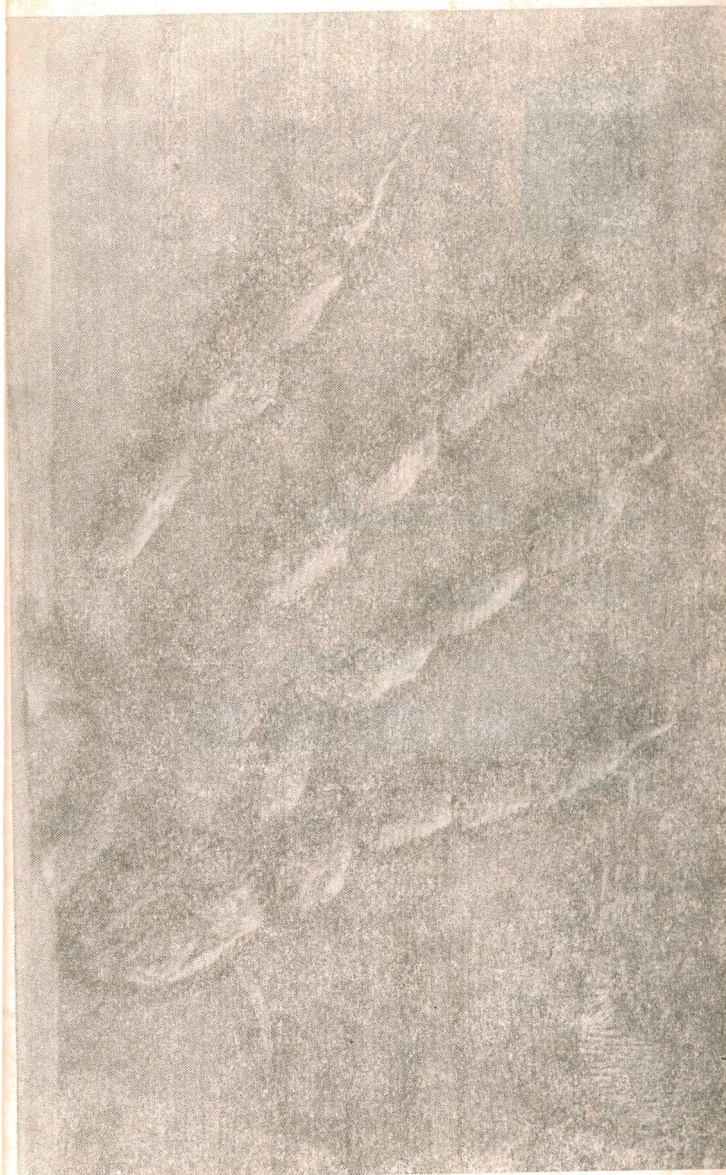
DANIEL OLBRYCHSKI
JAKO LEWITA



MAREK PEREPECZKO
JAKO MAREK SZCZURZA ŚMIERĆ



WOJCIECH PSZONIAK
JAKO JESZUA



ŁAPA DIABELSKA
WYPALONA NA DRZWIACH DO ALCHEMII

ZASTĘPCA DYREKTORA

EDWARD SZYKSZNIA

REDAKCJA PROGRAMU

WILHELM SZEWCZYK

OPRACOWANIE GRAFICZNE

ZENON MOSKWA



W PRZYGOTOWANIU:

DUŻA SCENA

KATARZYNA LENGREN

KIEDY KRÓLA BÓLA BOLI ZĄB

BAJKA

Inspicjent STANISŁAW POLOCZEK, Sufler LEOKADIA STARKE, Kierownik techniczny BOGDAN CHOMIAK, Kierownik sceny ERYK JANECKI, Kierownik oświetlenia STANISŁAW HOŁÓWKA, Kierownicy pracowni teatralnych: krawieckiej męskiej STANISŁAW WRZESZCZ, krawieckiej damskiej HELENA THIENEL, perukarskiej ZOFIA JANKOWSKA, stolarskiej ROMAN SZCZEPAN, malarskiej i modelarskiej KONRAD CUDOK, tapicerskiej JERZY RAJWA, szewskiej BERNARD MALINOWSKI.

CENA ZŁ 3,—

Bezpłatny