



TEATR LUDOWY NOWA HUTA

PROGRAM Nr 1

SEZON 1959/60

Dyrektor i Kierownik Artystyczny: Krystyna Skuszanka



Juliusz Słowacki

1809—1849

„Prawo tekstu“

Pisząc te słowa nie znam, ani koncepcji reżyserskiej, ani nawet tekstu „Snu srebrnego Salomei” — tego tekstu, wedle którego „Sen srebrny” będzie grany w nowohuckim Teatrze Ludowym. Orientuję się, że pilni uczniowie już w szkole średniej czytali ów osobiwy i trudny „romans dramatyczny” Słowackiego. Nawet cni wiedzą zatem, że to dramat pisany jesienią 1843 a drukowany w Paryżu w roku następnym — oraz że akcja sztuki jest aluzją do krwawej rewolucji chłopów ukraińskich w końcu siódmego dziesiątka lat wieku osiemnastego.

Ja również o tym wiem; zaś jako poloniście z zawodu wypada mi wiedzieć więcej. Że „Sen srebrny” wynika tak samo z mistycznej nauki Andrzeja Towiańskiego, jak z wiedzy Słowackiego o wojnie klasowej między szlachtą i ludem. Że poeta w tym dziele zapisał swą wiarę w sny wieszczę i wiarę w postęp ludzkiego ducha poprzez rewolucyjną tragedię. Że 86 procent wszystkich wierszy „Snu srebrnego” to krótkie ośmioletkowskie; wiem o wpływie hiszpańskiego klasyka Calderona, jako też o tym, że dramat ten nie jest zwyczajnym dramatem, że to raczej spajany dialogami ciąg opowiadanych wizji... A zresztą — o wiele więcej równie ważkich komentarzy odnajdziemy w uczonych dziełach o Słowackim.

I raz jeszcze, przypomniawszy polonistyczny rynsztunek, powtarzam: nie znam tekstu. Więcej — właśnie znając „Sen srebrny Salomei” jako dzieło literackie mogę z całkowitą pewnością przewidywać, że za sceny tego samego utworu nie usłyszę. Może będą to niewielkie stosunkowo skreślenia, może bardzo znaczne, może poprzestawiają nam poszczególne fragmenty dramatu — ale że to nie będzie dokładnie to samo, widzę oczyma duszy z pewnością taką, z jaką Wernyhora widział przyszłe klęski i sukcesy naszego narodu.

Stąd pytanie, sobie i czytelnikom: ma reżyser prawo przeinaczyć utwór, który wystawia? Wolno mu skreślać sceny i zdania? Słowa jednej osoby wkładać w usta innej? Przecież my, widzowie, mamy u licha prawo, by autor zapowiedziany na afiszu był rzeczywiście autorem tego, co usłyszymy ze sceny. Żeby to był Szekspir., Goldoni, Fredro, pan Jarosław Iwaszkiewicz — a nie to, co nam z Szekspira i Iwaszkiewicza zechce pokazać reżyser X, czy reżyser Y pokazać nie zechce. Nie chcemy nieodpowiedzialnej samowoli!

Pytanie postawione, jak widzicie, generalniej, niż sprawa jednego „Snu srebrnego” w jednym teatrze. Ale pytanie to z okazji Słowackiego w Nowej Hucie bez wątpienia postawione być powinno. Tekst autora wymaga poszanowania. Autor jest u góry afisza, reżyser u dołu. Zły czy dobry, autor jest zawsze twórcą — reżyser twórcą bywa. Autor napisał, reżyser realizuje, autor jest pierwszy. Jego moralne i materialne prawo własności nie ulega

kwestii. Czy to będzie G. S. Shaw, czy January P. Sztuk Januarego P. wolno nie grać, wolno je nazywać paskudztwem, ale January na scenie musi być autentyczny. Tego wymaga kodeks cywilny, przyzwoitość, oraz moralny porządek rzeczy na naszej planecie. Bez takiej zasady teksty starych i nowych pisarzy wystawiane będą na hazard, będą łupem przypadkowej zrzeczności lub nie przypadkowego kombinowania. Zasady szacunku i lojalności wobec tekstu należy bronić. Ale trzeba też wiedzieć, że nie podobna zasady tej w teatrze przeprowadzić z pełną konsekwencją.

Tak bowiem jest. Wszyscy — i nawet reżyserzy — godzimy się na słuszną zasadę, której pełna, rygorystyczna realizacja jest najzwyczajniejszą utopią. Nienaruszalność tekstu, dosłownie rozumiana, likwiduje teatr. Wierne powtórzenie może być deklamacją na głosy — jeszcze nie jest sztuką teatru.

Jakże to? Czy istnieje nieprzewyciężona sprzeczność między słowem poety i teatrem?

Tak źle nie jest — bez poety i jego słowa nie ma przecież teatru, dramat i scena to małżeństwo zbyt stare, by rozwód wchodził praktycznie w rachubę ujawnia się natomiast w tym starciu tekstu z kompetencjami reżysera pewien moment ogólny, powiedzmy sobie, teoretyczny — są też różne zawikłania praktyczne.

Zacznijmy od pierwszego. Nie można rygorystycznie dochować wierności literze i kropce tekstu, bo w teatrze nie ma liter i kropek, jest głos rozpachy i radości, jest pauza oddechu. Czym innym jest utwór dramatyczny jako dzieło sztuki literackiej — czym innym jako część składowa teatralnego przedstawienia.

Zgódźmy się nawet, że tekst poety jest tą częścią najważniejszą i najbardziej szlachetną — w widowisku teatralnym nie ma on jednak nigdy wartości samodzielnej. Autorskie objaśnienia zmieniają się na scenie w deski, płótno, kolory, w bryłę, światło i ruch — napisane linijki roli krzyczą, śpiewają i płaczą — już nie w naszej wyobraźni ale w czterech wymiarach. Hamlet, gdy czytamy tragedię, ma tyle twarzy, ile mu ich nada nasza wyobraźnia. Hamlet na scenie miewał głos Keana, Wyrzykowskiego, Oliviera, Herdegana — za każdym razem jeden, konkretny głos, niezależne od naszej wyobraźni rysy jednego człowieka. Jego słowa wytyczają rytm akcji, wspominają, zapowiadają, maskują myśli, ale nie są one ani akcją samą, ani Hamletem. Literacką fikcję możliwości teatr przemienia w fikcję inną — w fikcję „konkretną”, jeżeli tak wolno to nazwać. Każde wystawienie tekstu jest ingerencją, i to brutalną, teatru bo zmienia jedną wartość w wartość inną.

Słowo zmienia jakość i funkcję. No tak. Ale czy zmienia znaczenie? I czy reżyser, wplatający słowo poety w nowy i inny gatunek sztuki, ma prawo wkraczać w kompetencje autora? W pewien sposób nawet musi. Teatr likwiduje wieloznaczność dzieła literackiego. Razem z aktorem o konkretnym głosie i wzroście każde zdanie będzie wypowiedziane na jeden tylko sposób, z określonym akcentem znaczeniowym. Z setek możliwych odczytań utworu reżyser wybiera odczytanie jedno, godzi się na jedno, by odrzucić całą resztę. To wynika z natury sztuki teatralnej. Czego tu możemy żądać, gdy postulujemy wierność i szacunek wobec tekstu?

Tego tylko, by tych różnych możliwości, z których jedną wybierze, reżyser szukał w samym tekście, a nie poza nim. By ryzykowna nawet koncepcja dała się wysnuć z samej materii poetyckiej dzieła, z tych możliwości, które zawarte są potencjalnie

w dziele literackim. Słaba jest w tym punkcie nasza linia obrony „nienaruszalności” tekstu, mamy prawo wołać: fałsz, stop — dopiero wówczas, gdy w rażący sposób robota sceniczna przeczy zespołowi znaczeń, który tkwi w utworze literackim.

Praktycznie zaś veto zakładamy wówczas, gdy przedstawienie jest złe. Zwycięzców się nie sądzi. A teraz słowo o praktyce pracy nad tekstem.

Szekspirolodzy wiedzą, że bodaj nie było nigdy takiego przedstawienia „Hamleta”, w którym dosłownie cały jego tekst puszcza się w tryby maszyny teatralnej. Ileż by godzin trwały przedstawienia! Ale z drugiej strony: czy można wyobrazić sobie tę tragedię bez sławnego „być albo nie być”, czy bez równie sławnej sceny z grabarzami? Lojalność wobec tekstu polega na poczuciu taktu, na poczuciu wagi poszczególnych scen i zdań dla całości utworu, lojalność ta zasadza się na tradycji inscenizacyjnej konkretnej sztuki, na jej specyfice gatunkowej. Linie obrony tekstu przed samowolą teatru i tu komplikują się — i tu brak mocnych punktów oporu. Owszem jeżeli autor żyje, to w zasadzie powinien wszelkie zmiany albo akceptować, albo dokonać ich sam w porozumieniu z reżyserem. Jeżeli się dzieje inaczej — to może być nawet proces o gwałt nad własnością. Lecz klasycy?

Mało jest stwierdzeń tak bezspornych, jak to, że z reguły nie wolno dopisywać, nie wolno dawać własnego tekstu pod cudzą firmą. Ale i ta zasada nie jest w stu procentach niewzruszona, dość przypomnieć pracę nad scenicznymi adaptacjami powieści. Tylko ogólnikowym zaleceniem może być правило, że większą swobodę ma reżyser wobec wstępnych, wprowadzających partii dzieła, że wara jego ołówkowi od finału, od decydującego punktu rozwiązania konfliktu. To правило zgodzi się pięknie np. z „Nie Boską” Krasńskiego, ale czym kończyć „Dziady”? Spotkaniem ks. Piotra z Konradem, sceną na cmentarzu, wierszami „Ustępu”? A w wypadku tak nawet scenicznego tekstu, jak „Mąż i żona” Fredry, reżyser musi wybrać jedno z dwóch znanych zakończeń. Różny jest stopień teatralnej „gotowości” tekstów. Fredro pisał wprost dla sceny, toteż wielkich racji wymagałoby usunięcie z przedstawienia „Zemsty” kilku nawet wierszy autora bo te wiersze tkwią tradycyjnie w naszym uchu, bo to sztuka od A do Z sceniczna. Zupełnie inaczej ma się rzecz z tekstami dramatów nie pisanych dla sceny, inne są kryteria lojalności reżyserskiej w wypadkach, gdy ma on do czynienia z dziełami gatunkowo mieszanymi, gdy epika krzyżuje się z materiałem dramatycznie zorganizowanym. W takich wypadkach człowiek teatru ma obowiązek, by tekst przysposobić do wymagań już nie tylko swej własnej koncepcji, ale wręcz wymagań dzisiejszej sceny.

„Sen srebrny Salomei” nie należy do dzieł, które poprostu i bez kłopotów wprowadza się na scenę. Trzeba tu tekst opracować. Jak to się uda Nowej Hucie? Czy zarzucimy im brak pietyzmu, dowolności — czy przeciwnie będziemy się unosić nad „wiernością” tej adaptacji?

To już zależy nie tylko, ani nie przede wszystkim od ilości przekształceń tekstu Słowackiego, ale od tego czy ich wersja będzie miała za sobą argumenty „racji dostatecznych”. Racją ostateczną w takim wypadku — racją ostatniej instancji — nie jest mechaniczna zgodność Słowackiego ze Skusząną, lecz to, czy Słowacki u Skusząni uzyska własne życie sceniczne.

O! nie lękajcie się mojej goryczy!

Dalibóg! nie wiem sam, skąd mi się wzięła;
Długo po świecie pielgrzym tajemniczy
Chodziłem, farby zbierając do dzieła,
A teraz moja Muza strof nie liczy,
Lecz złe i dobre gwiazdy siac zaczęła;
Komu za kołnierz spadnie przez przypadek
Syrius rzucony przez nią, lub Niedźwiadek,

Spali się — lecz ja nie winien. — Per Bacco!

Różnemi drogi mój poemat wiodę;
Jak Chochlik często częstuje tabaką,
A gdy kichają, ja zaczynam ode,
Na przykład drugą piękną ode taką
Jak do młodości. Może serca młode
Pokochają mnie za to, że jest śmiały,
Jak Roland, który w pół rozcinał skały.

z „Beniowskiego“

SEN SREBRNY SALOMEI

Romans dramatyczny w 5 aktach

Obsada:

Regimentarz Stempowski	— Franciszek Pieczka
Leon, syn regimentarza	— Gustaw Kron
Semenko, kozak dworski	— Ryszard Kotas
Salomea Gruszczyńska	— Wanda Swaryczewska
Księżniczka Wiśniowiecka	— Anna Lutosławska
Gruszczyński, ojciec Salomei	— Edward Łada Cybulski
Pafnucy	— Tadeusz Szaniecki
Sawa	— Ferdynand Matysik
Wernyhora	— Tadeusz Luberadski
Anusia, służąca Księżniczki	— Marianna Gdowska
Kozak regimentarza	— Janusz Mirczewski
1-szy chłop ukraiński	— Jan Brzeziński
2-gi chłop ukraiński	— Jan Krzywdziak
3-ci chłop ukraiński	— Jan Mączka
1-sza Popadianka, siostra Semenki	— Eugenia Romanow
2-ga Popadianka, siostra Semenki	— Wanda Uziembło
Szlachcic	— Zdzisław Klucznik
Szlachta, Towarzysze pancerni	* * *

REŻYSERIA — KRYSTYNA SKUSZANKA

SCENOGRAFIA — MARIAN GARLICKI

MUZYKA — JÓZEF BOK

Przerwa po II i IV akcie.

PREMIERA DN. 17. X. 1959 r.

Inspicjent:	ZBIGNIEW KAMECKI
Sufler:	ZDZISŁAW WĄTROBA
Oświetlenie:	LUDWIG KOLANOWSKI
Radioakustyka:	HUBERT BREGUŁA
Brygadier sceny:	EDWARD GÓRSKI
Kier. prac. Krawieckiej:	FELIKS KOLAK ZDZISŁAWA GAJDECZKO
Kier. prac. Perukarskiej:	HENRYK JORGOSZ
Kier. prac. Stolarskiej:	ZYGMUNT OSIKA
Prace malarskie i Modelarskie:	ROMAN BANASZEWSKI STANISŁAW SIEDLIK



SALOMEA

...Przez głębokie się wsluchanie
W powietrze wsluchałam w twogę...

Projekty Mariana Garlickiego do „Snu srebrnego Salomei“



KSIEŻNICZKA

...A ze mną co będzie?
Czy jak srebrne łabędzie
Spłynę na krwi czerwieni?...



SEMENKO

...Hej! kozaczek was nastraszy,
Pany Lachy — taj w godzinę
Ruszy całą Ukrainę...

Zespół Artystyczny Teatru Ludowego

Sezon 1959/60

Reżyserzy: Krystyna Skuszanka, Jerzy Krasowski

Scenografowie: Józef Szajna, Marian Garlicki

Kierownictwo literackie: Jerzy Broszkiewicz

Współpraca muzyczna: Stanisław Skrowaczewski, Józef Bok

Aktorzy:

Maria Cichocka	Ryszard Kotas
Bogusława Czuprynówna	Gustaw Kron
Krzyszława Dubielówna	Jan Krzywdziak
Stanisława Gall	Michał Lekszycki
Bronisława Gerson Dobrowolska	Tadeusz Luberadski
Anna Lutosławska	Ferdynand Matysik
Eugenia Romanow	Jan Mączka
Wanda Swaryczewska	Stanisław Michalik
Wanda Uziembło	Janusz Mirczewski
Jan Brzeziński	Władysław Pawłowicz
Edward Łada Cybulski	Franciszek Pieczka
Jan Güntner	Alexander Polek
Jerzy Horecki	Witold Pyrkosz
Andrzej Hrydzewicz	Edward Rączkowski
Zdzisław Klucznik	Tadeusz Szaniecki
<i>Maria Gdowska</i>	Andrzej Ziębiński

Inspicjent i asystent reżysera: Piotr Paradowski

Suflerzy: Alicja Woźniak
Zdzisława Wątroba

W salonie wystawowym Teatru otwarta nowa ekspozycja:

grafika — Roman Banaszewski

malarstwo — Marian Garlicki

rzeźba — Stanisław Siedlik

W repertuarze Teatru:

John Steinbeck

„Myszy i Ludzie“

Maria Dąbrowska

„Geniusz sierocy“

Juliusz Słowacki

„Sen srebrny Salomei“

W przygotowaniu:

Friedrich Dürrenmatt

„Romulus Wielki“

Cena zł 3,—

ARCHIWUM
P. TEATRU LUDOWEGO
W NOWEJ HUCIE

Nr poz. 22

NOWOHUCKA Drukarnia Przemysłu Terenowego
KRAKÓW — NOWA HUTA, OS. C-2, ULICA STAŁOWA 5
Zamówienie 1931 — 2.000 — C-1 (4336)