

**NURITI**







P A Ń S T W O W Y  
T E A T R L U D O W Y  
W N O W E J H U C I E



D A N I E L  
C H R I S T O F F

po  
wrot  
Ze lby

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:  
WALDEMAR KRYGIER

Z-CA DYREKTORA D/S ADMINISTRACYJNYCH:  
J A N W A T R O B A

KIEROWNIK LITERACKI:  
KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI



# D A N I E L C H R I S T O F F

Daniel Christoff urodził się w 1926 r. w Bonn. Studiował w Berlinie psychologię i malarstwo. Po rocznym pobycie w Paryżu osiedlił się w 1957 r. na stałe w Wiesbaden, gdzie pracuje jako grafik i pisarz. Jego pierwsza tragifarsa „Noe nie żyje” nagrodzona została na konkursie dramaturgicznym rozpisany przez wydawnictwo „S. Fischer-Verlag” we Frankfurcie. Jej prapremiera odbyła się 21 X 1961 r. w „Deutsches Theater” w Getyndze. Dalsze sztuki: „Exilrogierung” i „Rückkehr von Elba” wydane zostały drukiem w 1963 r. a następnie wystawione w „Städtische Bühnen” w Norymberdze. Za powieść „Bujaki” otrzymał w 1963 r. nagrodę „Deutscher Erzählerpreis”.

W związku z norymberską premierą prasa tamtejsza pisała: „Temat, poruszony przez Christoffa, to groźna choroba człowieka, bezkrytycznie dążącego w ślad za jakimś majakiem. Christoff pokazuje niebezpieczną drogę od wielbienia ideału do kultu bożyszczka wiodącą w rezultacie na bezdroża. Obie sztuki kończą się morderstwem dokonanym przez obłąkanych, opętanych jakąś obsesją”. Niemniej ciekawy jest wywód jednego z krytyków, który za motto recenzji najlepiej odzwierciedlające przewodnią myśl sztuki przyjął następujący fragment z Rilkego:

„Świat jeszcze pełen ról jest,  
które gramy.

Dopóki nas obchodzi, czy się podobamy  
gra również śmierć —  
choć śmierć się nie podoba”.

„Christoff — mówi recenzent — ukazuje mały, ciasny świat handlarza antykami i jego siostry — świat, w którym rekwizyty odgrywają rolę, od których ludzie w ciągu całego swego życia nie mogą się oderwać. Bohaterowie na próżno usilnie starają się wyrzec przeszłości (...) „Zależność” odbiera im obiektywne spojrzenie na świat, popycha do zawsze tych samych reakcji. „Poddani” z predyspozycji sami stwarzają sobie ciemność — choćby nim był NIKT. (...)

Na granicy między igraszką a rzeczywistością, rozgrywa się akcja sztuki, w której Christoff nie przypadkowo kładzie na stół, jako główny rekwizyt, piróg Napoleona Bonapartego... bowiem już jutro może ów „bagatelny pretekst” nabrać zgoła innego znaczenia. Na wąskiej ścieżce, po której kroczy dwoje staruchów, odkrywamy stałe dla nas wszystkich niebezpieczeństwo, które swe źródło ma w zależności, w braku wolności”.



# GABRIELA MYCIELSKA

## POWRÓT Z ELBY

Sztuka Daniela Christoffa „Powrót z Elby” traktuje o tych spotworniałych cechach natury ludzkiej, które zdecydować mogą nie tylko o losie jednostki, ale całego narodu. Christoff utożsamia je z prototypowym obrazem niemieckiego „obywatela”, w którego duszy tkwi podświadome pragnienie wyzbycia się własnej wolności, marzenie o dyscyplinie, o ślepym posłuszeństwie, o podporządkowaniu się silniejszej indywidualności, o poddaniu się. Pragnienia te są źródłem niebezpiecznej choroby, trawiącej organizmy jednostek i narodów, znanej pod nazwą kultu jednostki. Niemiecki świat intelektualny nieustannie podejmował i podejmuje walkę z tym groźnym schorzeniem, prowadzącym w konsekwencji do katastrofy. Obserwujemy te wysiłki w niemieckim piśmarstwie. „Poddany” Tomasza Manna, „Sukcesja” Feuchtwangera, dramaty Bertolta Brechta posiadają taką właśnie wymowę.

„Powrót z Elby” zjadliwą satyrą atakuje i wyszydza maniactwo dwojga arcy-mieszczkańskich staruchów, typowych nosicieli owych niepokojących postaw. Edward i Zofia pragną wyzwolić się z koszmarnej przeszłości, z upokarzającego niewolnictwa — ale daremnie. Ulegają fascynacji, głęboko zakorzenionej w ich duszy idei wodzowskiej — skutkiem całego systemu historycznych i społecznych procesów. Sami stwarzają sobie ciemieźcę, choć jest nim nic nie znacząca figura, po prostu — NIKT. Z pozoru obojętny, banalny rekwizyt, jak mundur czy piróg Napoleona — urasta do rangi symbolu, staje się katalizatorem, wyzwalaającym ukryte pragnienia i tęsknoty bohaterów, wyzwalaającym zarazem paniczny lęk przed nieokreślonym jeszcze tragicznym końcem. Lęk jest wszechobecny, wypełnia atmosferę sceny, udziela się widzom. Jest dominanta całego spektaklu. Autor potęguje napięcie akcji, zmierza do dramatycznej pointy. Ma ona być ostrzeżeniem, jakimś memento w obliczu ciągle jeszcze — mimo tylu złych doświadczeń — niewypłenionych z duszy niemieckiego „obywatela” wynaturzeń.

Satyra Christoffa ma być skalpelem, wycinającym chore tkanki niemieckiego organizmu. Czy tylko niemieckiego? Czy te wielorakie zabiegi ludzi pióra mogą dać pożądaný wynik? To ważne pytania, na które trzeba często sobie odpowiadać.

GABRIELA MYCIELSKA





# TADEUSZ NYCZEK

## NAPOLEON I INNI

„Powrót z Elby” nie jest sztuką ani najlepiej napisaną, ani w wielu partiach dialogowych najlepiej skonstruowaną. Razi często naciągana psychologizacja postaci, mogą drażnić prowokowane trochę „na siłę” niektóre zachowania poszczególnych bohaterów, zwłaszcza jeśli autor chce jasno zilustrować pewne nadrzędne tezy. Błędy te, zresztą nie tak liczne, by miały przeszkadzać w odbiorze dramatu, można jednak śmiało darować Christoffowi — w imię wymowy sztuki jako całości. Bo jest to niewątpliwie jedna z ciekawszych jednoaktówek obcojęzycznych, z jakimi spotkać się można dziś na naszych scenach.





Fabula utworu jest prosta, niemal banalna. W antykwariacie, prowadzonym przez rodzeństwo, brata i siostrę, oboje w podeszłym wieku, rozegrał się niedawno dramat: zwaśniował subiekt, niejaki Maks, ubzdurawszy sobie, że jest Napoleonem, który właśnie wrócił z Elby na swoje słynne „100 dni”. W orbitę urojenia wciągnął Zofię i Edwarda, każąc im grać różne role z otoczenia swego „dworu”. Ratunek nadszedł ze strony medycyny: Maks, dzięki „doniesieniu” Zofii, nie wytrzymującej psychicznego ciężaru groźnej miejscami „zabawy”, wzięty został do zamkniętego zakładu, gdzie przebywał na leczeniu dwa lata. Dzień jego wyjścia ze szpitala jest jednocześnie dniem akcji „Powrotu z Elby”. Zofia i Edward podświadomie oczekują przybycia Maksa, choć początkowo nic nie wiedzą o jego zwolnieniu; to nadal działa magia rocznicowej daty — 1 marca — daty rzeczywistego powrotu Napoleona z wyspy. Maks przyjeżdża faktycznie, ale jest uleczony: nie nie pamięta z daw-





nych wydarzeń. Wrócił, aby co najwyżej zrekonstruować dla siebie przeszłość — w celach wyłącznie terapeutycznych. I jeżeli ktoś będzie w tej rekonstrukcji stroną naprawdę czynną, prowokującą — to właśnie Edward, ten, który niedawno jeszcze przygotowywał się psychicznie na definitywne wyrzucenie Maksa, gdyby ów zdecydował się na powrót do antykwariatu. Mało. Edward z niewytłumaczalnej nadgorliwości popęlni autentyczną zbrodnię: zastrzeli, rzekomo na rozkaz „Cesarza”, własną siostrę. Sztuka kończy się więc zgoła absurdalnie. Ale czy rzeczywiście absurdalne było to wszystko, co doprowadziło do takiego finału?

Nie doszukujmy się w sztuce Christoffa żadnych odnośników ściśle historycznych. Akcja „Powrotu z Elby” nie rozgrywa się w określonym miejscu i czasie; tu zarówno antykwariat (w rodzaju naszej „desy”), jak data — 1 marca — są najwyżej specyficznymi znakami-symbolami. Jeżeli szukać formuły ogólniejszej, będzie to raczej dramat o naturze





poetyckiej, gdzie role główne grają pewne mity jednostkowe i społeczne, pewne marzenia i tęsknoty, które opatrzyć by można mianem „ogólnoludzkich”. (Choć nie wyklucza to stosowania bardziej konkretnych odnośników, np. do kompleksów ściśle niemieckich).

Czymże zatem jest obsesja pary rodzeństwa, a zwłaszcza Edwarda, czym są marzenia Maksa? Otóż w najprostszym ujęciu można by je określić jako tęsknoty do ucieleśnionego mitu Władzy.

Z Maksem, urojonym Napoleonem, sprawa jest — paradoksalnie — bardziej oczywista. To typowy przypadek schizofrenii, efektem której było wewnętrzne utożsamienie dwóch różnych postaci; wypadek łatwo rozpoznawalny z punktu widzenia medycyny i z tegoż punktu jedynie nadający się do zlikwidowania (co zresztą rzeczywiście nastąpiło). Kwestią z pozoru równie prosto wytłumaczalną jest poddanie się pary normalnych ludzi wymogom i poczynaniom szaleńca; można założyć, że działał tam mechanizm





zblizony do strachu bądź swoistego psychicznego szantażu. Ale jak wytłumaczyć wobec tego zachowanie Edwarda po powrocie Maksa? Zachowanie niedwuznacznie wskazujące, iż istniał wtedy — dwa lata wcześniej — jakiś inny jeszcze czynnik, nie tyle silny i sugestywny, że do pewnego tylko stopnia dający się sprowadzić do zwykłego uczucia lęku przed psychiczną (może i fizyczną?) przemocą?

Otóż nie ma tu innej odpowiedzi, innego wytłumaczenia, jak to, że udział Edwarda w owej schizofrenicznej szopce był podyktowany jego wewnętrzną na ten stan zgodą. Że zadziałały takie prawa natury, które poddały starego antykwariusza dobrowolnie przyjętej, acz urojonej władzy. Prawa nie tak zresztą tajemnicze. Oto najważniejsze z nich: tęsknota do realizacji wielkich celów, w którą to realizację dawno już przestało się wierzyć — i nagle otworzyła się ponownie szansa. Że nonsensowna, absurdalna? Siła marzenia, powołująca nowe, niechby tylko myślą i chęcią stworzone byty, pokonuje nieraz „naturalne” przeszkody sta-





wiane przez świadomość. To niezrealizowane kiedyś marzenie Edwarda, pomnożone przez życiową gorycz wynikłą z porażek tak osobistych, jak narodowych — miało na imię Godność. Były listonosz, wojenną klęskę Napoleona (Niemiec?) upatrujący w niedostatecznym zwróceniu uwagi na szanse i możliwości... poczty, ma teraz nadzieję, mianowany przez wariata-Maksa ministrem tejże poczty, uzyskać dla siebie nieprzewidywane znaczenie państwowe, dla kraju zaś — upragnione „zwycięstwo”.

Ale to tylko jedna strona medalu. Na drugą — bodaj ciemniejszą — składa się podświadoma, niemal fetyszystyczna tęsknota do Wodza. Do kogoś, w kogo będzie można bezkrytycznie uwierzyć, komu odda się swoją wolę, myśl i odpowiedzialność, by rozporządzał nimi zgodnie z przeznaczeniem dziejów. I tak oto otwiera się nowa perspektywa psychologiczna — „ucieczka od wolności” pod opiekuńcze skrzydła Przywódcy. Skąd my to znamy?

„Gdzie indziej i na odpowiednim stanowisku nikomu na





myśl by nie przeszło nazwać go wariatem” — powie o Maksie w pewnym momencie Zofia. Brzmi to jak złowróżbna przestroga. I rzeczywiście jest przestrogą.

Gdyby Edwardem powodowała tylko owa pierwsza siła, bardziej wyrosła z własnych kompleksów życiowych, niewątpliwie i jego — za Maksem — zaliczyć by należało do szaleńców. Jaka jest zresztą różnica między urojonym Napoleonem a wierzącym weń ministrem? Pozostaje jednak ta druga „choroba”. O tyle przecież okrutniejsza, że pozornie nie zostawiająca śladów — w swym stadium początkowym przynajmniej. A która potem, już w pełnym rozkwicie, staje się chorobą totalną, epidemią ogarniającą zbyt wielu na raz, by ktoś jeszcze śmiał ją rozliczać w kategoriach medycznych.

Pozostaje wyjaśnić, dlaczego to właśnie Napoleon stał się tu symbolem Wodza. Wydaje się, że na tym wyborze zawążył nie tylko wzgląd na autentyczne przymioty wielkości Cesarza. W równej mierze zadecydował c h a r a k t e r t e-





go właśnie wodzostwa, cały napoleoński mit, legenda, już nieomal stereotyp myślowy. Otóż do dziś pozostał Korsykańin tym z wielkich przywódców, u którego szansę na karierę osobistą i polityczną miał każdy, i to bynajmniej nie ze względu na zasługi urodzenia. Historia madame Sans-Gene, praczki-królowej, nie była zapewne obca Edwardowi, bylemu listonoszowi, a przyszłemu ministrowi poczty.

Morał „Powrotu z Elby” jest gorzki, bardziej gorzki, niż się zdaje. Rzeczywiste niebezpieczeństwo nie tkwi naprawdę w szaleństwach nowych Napoleonów. Tych zawsze można posłać do szpitala i skutecznie wyleczyć czy przynajmniej odizolować. Niebezpieczeństwo prawdziwe — to wszyscy „spokojni ludzie”, tacy jak Edward, tacy jak my i oni, ludzie „normalni”, którzy chcą być ministrami Napoleonów. I którzy poświęcą na to bardzo dużo. Nawet cudze życie.



# **Szkice do portretów**

## **STEFAN MIENICKI**

Mimo, że dla Stefana Mienickiego przygoda zawodowa w nowohuckim teatrze dopiero się rozpoczyna, aktor ten dał się poznać ciekawą interpretacją roli Lala w kubańskiej sztuce Jose Triany „Wieczór zbrodniarzy”.

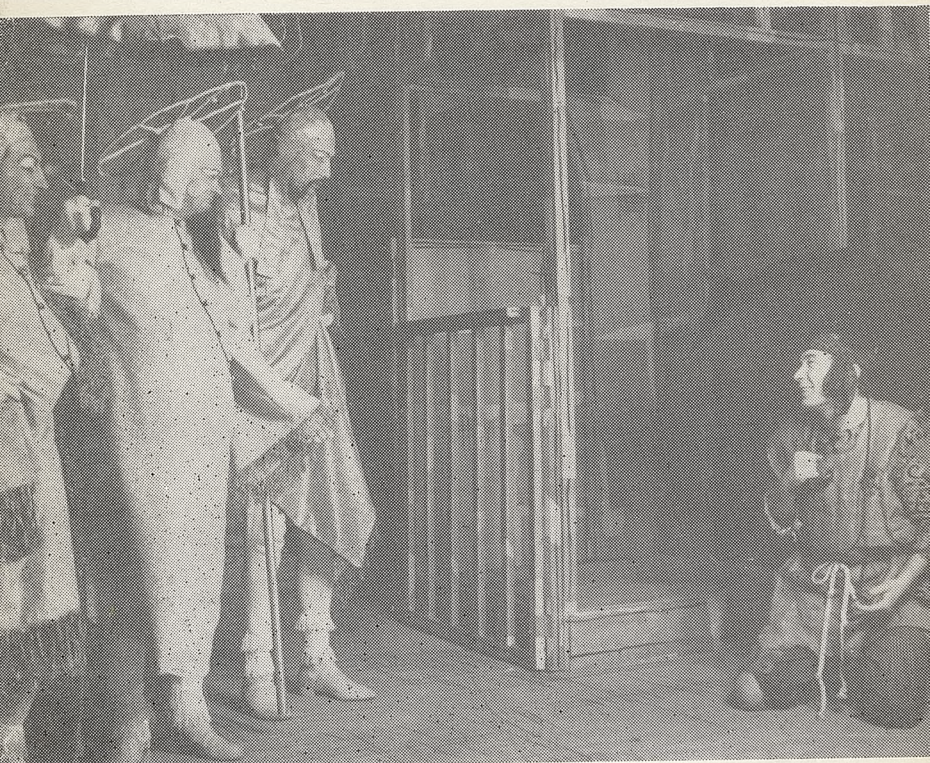
„Potworny wysiłek psychofizyczny, jakiego wymaga każda z trzech ról sztuki Triany, wynagradza absolutnie świetne odautorskie „upostaciowanie” całej trójki buntowników. Kluczowa kwestia spektaklu, którą wypowiadam, a która mówi o potrzebie miłości w tym zamkniętym świecie rodziny i społeczeństwa, wydaje mi się godnym upowszechniania mottem. Sztuka Triany jest potrzebna zwłaszcza tym wszystkim młodym ludziom, którzy w nonkonformistycznym dążeniu muszą stale zwalczać piętrzące się na ich drodze przeszkody.”

Tę wypowiedź na temat „Wieczoru zbrodniarzy” kończy Mienicki kwestią niesłychanie charakterystyczną: „Widza należy i trzeba „wciągać” w teatralną „grę” i „zabawę” po to między innymi, by wraz nami — ludźmi teatru poczuł się pospółu potrzebny i odpowiedzialny. Dlatego warto by w Polsce rozpowszechnić eksperyment Ingmara Bergmana, który stworzył teatr dla publiczności od pierwszej próby. Widzowie, a znalazła się garstka takich, którzy byli na wszystkich próbach aż do premiery, poczuł się prawdziwymi współuczestnikami, ba, nawet współtwórcami narodzonego spektaklu.”

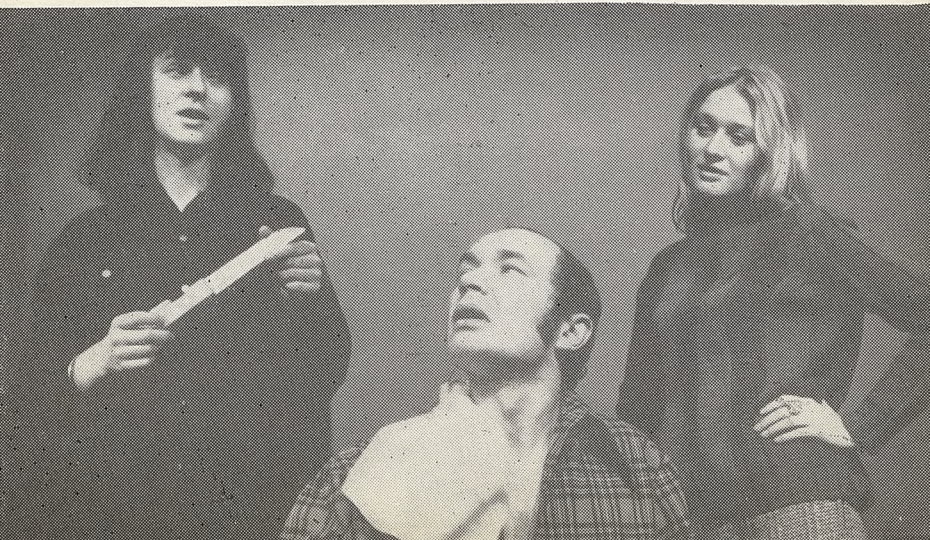




STEFAN MIENICKI W PROGRAMIE ESTRADOWYM (JELENIA GÓRA)



STEFAN MIENICKI JAKO: WANG (PIERWSZY Z LEWEJ)  
W „DOBRYM CZŁOWIEKU Z SECZUANU” BRECHTA (JELENIA GÓRA)  
(ZDJĘCIE ŚRODKOWE) I LALO W „WIECZORZE ZBRODNIARZY”  
TRIANY (NOWA HUTA) (ZDJĘCIE DOLNE)





daniel christoff



DANIEL CHRISTOFF

Przekład:  
Reżyseria:  
Scenografia:

GABRIELA MYCIELSKA  
WOJCIECH BORATYŃSKI  
JAN POLEWKA

A K T O R Z Y

|          |   |                    |
|----------|---|--------------------|
| EDWARD   | — | ZDZISŁAW KLUCZNIK  |
| ZOFIA    | — | WANDA SWARYCZEWSKA |
| MAKS     | — | STEFAN MJENICKI    |
| KLIENTKA | — | HANNA WIETRZNY     |

Asystent reżysera: STEFAN MIENICKI  
Prowadząca spektakl:

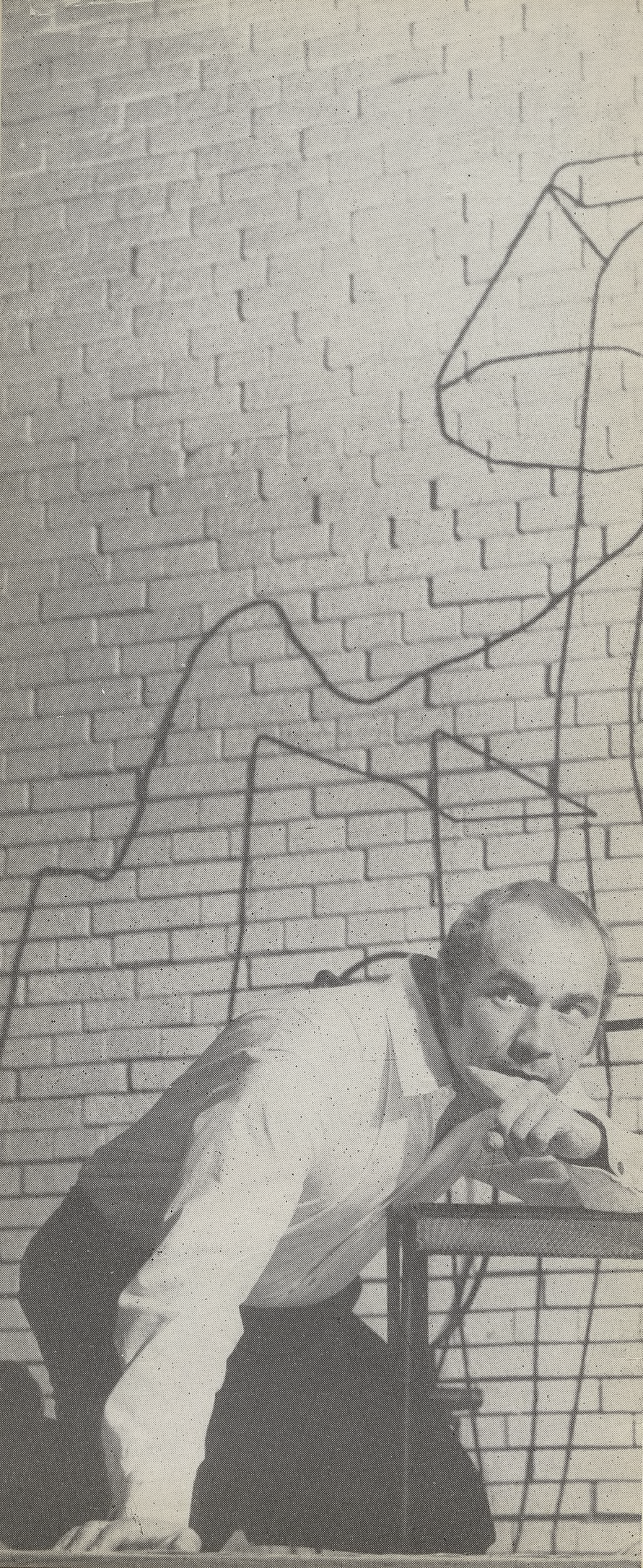
JANINA GRUDNIEWICZ

Kontrola tekstu: JADWIGA RÓŻYSKA  
Światło: LESZEK GĘSIÓREK  
Dźwięk: MARIAN CZYŻYK

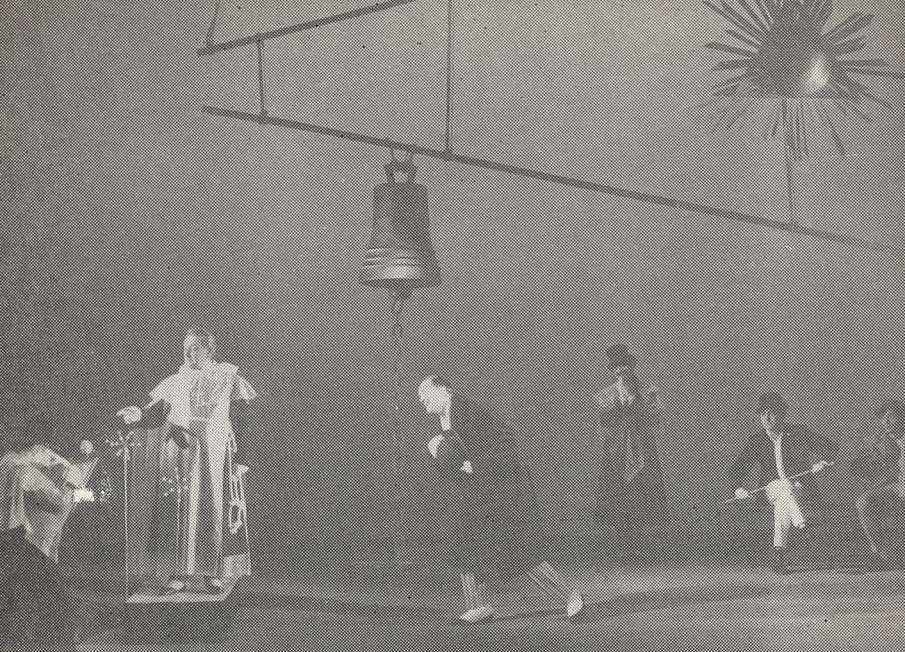
PREMIERA MAJ 1972

powrót z elby







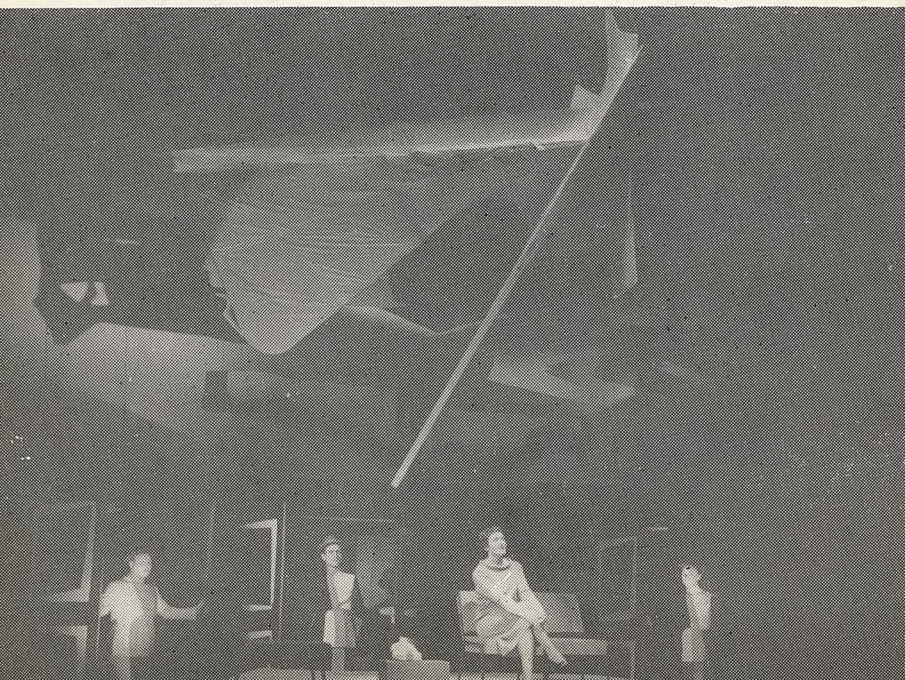


„LILIOM” FELENCY MOLNARA  
(W ŚRODKU) ZDZISŁAW MAKŁAKIEWICZ JAKO LILIOM



„ZAKLINACZ DESZCZU” N. RICHARDA NASHA:  
ANNA LUTOSŁAWSKA (LIZA) I JERZY PRZYBYLSKI (STARBUCK)

„WRACAMY PÓŹNO DO DOMU” TYMOTEUSZA KARPOWICZA:  
(W ŚRODKU) BRONISŁAWA GERSON-DOBROWOLSKA (M. REGLIĆKA)





Urodzony w 1938 roku absolwent łódzkiej PWSTiF (1964) grał dotychczas zasadniczo w dwóch teatrach, nie licząc łódzkiego sezonu i bielskiego epizodu. Teatr kaliski (4 sezony) i zespół w Jeleniej Górze (2 sezony) ukształtowały artystyczne oblicze i styl aktorstwa Mienickiego. Tezeusz w „Porwaniu Sabine”, Skapen — tytułowy bohater komedii Moliera, Dobas w „Senniku współczesnym” Konwického (adaptacja Wieszczyckiego), Tartuffe w Molierowskim „Świętoszku”, Wielki Książę w „Kordianie” — to ciekawsze kaliskie kreacje. Z jeleniogórskich ról pozostały w pamięci publiczności i notesie recenzentów takie pozycje, jak Autor w „Dwóch teatrach”, Truffaldino w „Śludze dwóch panów”, On w różewiczowskich „Świadkach” czy też Wang w „Dobrym człowieku z Seczuanu”.

„Najbardziej przeżywałem rolę Wielkiego Księcia (nagroda publiczności na Kaliskich Spotkaniach 1968) — wspomina Mienicki — to bardzo mięsista, krwista, powiedzialbym niestłuchanie dynamiczna rola. Frapowała mnie zawsze temperatura jego patologicznych porywów, ta swoista synteza ludzkich odruchów i zwierzęcych reakcji”.

Bardzo interesująco wypaść może porównanie dwóch interpretacji roli Tartuffa przez Mienickiego. Kaliski (inscenizacja Obidniakowej) ustawiony „farsowo” prezentował konstrukcję psychiczną miłego i na pozór sympatycznego człowieka, którego sprawdzianem i niespodzianką dla publiczności była dopiero scena finałowa. Jowita Pieńkiewicz w Jeleniej Górze kazała Mienickiemu „odkryć karty” od razu.

Przy interpretacji Truffaldina współpracował z Giovannim Pampiglione, który założył najwyższą sprawność fizyczną wzorem przepisów komedii dell'arte; grając Błazna Foliara w „Eskurialu” wraz z Bogusławem Litwińcem — inscenizatorem spektaklu postawił sobie za cel uchwycenie istoty tej metamorfozy, jakiej podlegają postaci Mistrza Ghelderode'a.

„Mój klucz do roli Scurvy'ego w Witkacowskich „Szewcach” — mówi Mienicki, relacjonując przebieg współpracy bielskiej z Wojciechem Boratyńskim, obecnie też nowym nabytkiem Teatru Ludowego — to wydobywanie tych wszystkich sprzeczności charakterologicznych dążeń, które uczyniły z tego zwariowanego przedstawiciela władzy pokornego „łańcuchowego psa” nowego rządu”.

„Odczuwam głęboką wdzięczność — tak charakteryzuje okres jeleniogórski odtwórca roli Maksa we wchodzącym na deski Teatru Ludowego utworze zachodnioniemieckiego pisarza — dla ludzi, którzy w dużej mierze ukształtowali mój aktorski punkt widzenia. Mam przede wszystkim na myśli dyrektora Tadeusza Kozłowskiego — kierownika artystycznego jeleniogórskiej sceny i reżyser Wandę Laskowską, znakomicie znających psychologię aktora.”

Mienicki w pozateatralnej pracy uczestniczył zawsze w pracy i działalności aktorskich kabaretów, w których upatruje dodatkową szansę przełamania bariery, dzielącej aktora i widza.

„Najistotniejszą dla mnie sprawą w teatrze — kończy Mienicki — jest odbiorca. Dlatego też obowiązkiem naszym jest stworzyć mu typ teatru, w którym mógłby w pełnym wymiarze uczestniczyć. Inaczej grozi nam uprawianie pięknej „sztuki dla sztuki”. Jesteśmy odpowiedzialni — każdy na swoim odcinku za charakter teatru przyszłości. Oby nie był to teatr jednego widza.”

K. M.



# kroni ka pietna sto lecia

5

**FERENC MOLNAR: LILIOM. LEGENDA DRAMATYCZNA W 7 OBRAZACH. PRZEKŁAD: TADEUSZ FANGRAT, REŻYSERIA: JERZY ZEGALSKI, SCENOGRAFIA: MARIAN STAŃCZAK, MUZYKA: JÓZEF BOK. PREMIERA 31 STYCZNIA 1958. PRZEDSTAWIENÍ 34.**

„... I oto w momencie, kiedy oficjalne laury zdają się ostatecznie potwierdzać słusność kwestionowanego ongiś programu — nagle Teatr w swojej ostatniej premierze jakby sam występował przeciw temu dotychczasowemu programowi. „Liliom” Franciszka Molnara jest niemal klasycznym przypadkiem pozycji repertuarowej z rzędu tych, przed którymi Skuszanka kiedyś broniła się tak bardzo zasadniczo (...) Przedstawienie nowohuckie ciągnie się na ogół dość ślamazarnie, w rozlekłym tempie, niektóre sceny i postacie mają wymiary łzawego i sentymentalnego kiczu (...) Dość wątpliwa tzw. „problematyka” utworu wydaje się





niekiedy brana zbyt na serio. Dopiero pozaziemska tematyka i sceneria z ostatnich obrazów daje sposobność scenografowi Marianowi Stańczakowi (którego park w pierwszym obrazie czy wnętrze w następnych — wskazywały na próby umownej pseudopoetyzacji) do świetnego ostrego dowcipu, do groteskowego spojrzenia satyrycznego. Najlepsi też byli ci aktorzy, którzy szli po tej właśnie linii...”.

(H. Vogler, Legenda dramatyczna w Teatrze Ludowym, „Dziennik Polski” 2—3 III 1958).

\*

**TYMOTEUSZ KARPOWICZ, WRACAMY PÓŹNO DO DOMU. SZTUKA WSPÓŁCZESNA W 7 OBRAZACH. REŻYSERIA: KRYSTYNA SKUSZANKA, SCENOGRAFIA: MARIAN GARLICKI, MUZYKA: JÓZEF BOK. PRAPREMIERA 8 MARCA 1958. PRZEDSTAWIEŃ 22.**





„... Sztuka jest dla nowohuckiego widza za naiwna, za banalna. Tu się działy rzeczy poważniejsze, niż niedoszłe zabójstwa; tu się dokonywało o wiele poważniejsze narodzenie człowieka, niż rachunek sumienia pani Reglickiej, której nieuczciwość jest oczywista, a autor stara się nam delikatnie wmówić, że wszystko rozstrzyga sumienie. Człowiek mimo woli pyta, skąd się wzięło sumienie pani Reglickiej, na jakiej grządce rośnie młodzież w typie Ady, Stefy i Lizy? Unikanie odpowiedzi na to pytanie przed widzem teatralnym — równa się rezygnacji z postawienia przed nim pytań najciekawszych i najpoważniejszych. I to kładzie sztukę w sposób nieodwracalny.”

(O. Jędrzejczyk, *Sine ira et studio*, „Gazeta Krakowska” 22—23 III 1958).

„... Teatr Skuszanki wykazał niezbiecie, że debiut Karpowicza kryje w sobie przesłanki oryginalnej dramaturgii.





Tekst skrócony o jedną trzecią nabrał rumieńców, dialogi poczęły się ścierać i zazębiać z płynnością i efektem zgola nieoczekiwanym. Skuszancka wyrugowała ze sztuki Karpowicza pospolitą i mało frapującą obyczajówkę: całość zbliżyła w tonacji do planu imaginacyjnego, któremu bez reszty podporządkowała scenografię (z odrzuceniem wszelkich pudełkowatych wnętrzy: wszystko dzieje się na prawie gołej prostokątnej platformie i dokoła niej, na tle trojga czarnych w białe prostokąty drzwi, z których wychodzą „trzej panowie” i wszystko pod nawisem dziwacznych, skłębionych, poszarpanych kształtów zmaterializowanej wyobraźni). W ten sposób radykalnie usunęła na bok wszelkie problemy motywacji sytuacyjnej, mieszej w wersji autorskiej pewne luki i sztuczności. Oczyściła i wyklarowała sztukę do nagiego niemal moralitetu z nikłym pretekstem





anegdotycznym. Nieskrystalizowany schemat z tezą moralną przekształciła prawdziwie w metaforę o szerokim scenicznym oddechu."

(S. Biernacki, *Moralitet prawie współczesny*, „Odra” 6 IV 1958).

„... Karpowicz napisał naturalistyczną dramę o świństewkach, które leżą u podstaw rodziny mieszczańskiej. Do tego domieszał nieco hłaskistycznych prawd na temat młodego pokolenia i jego niezawinionej demoralizacji. W to wmontował wielką dialektykę moralną. Odpowiada jej „fantastyczny” plan sztuki: owi trzej panowie, napastujący panią Dulską w chwilach jej wewnętrznych wątpliwości. Dramie rodzinnej chciał nadać wymiar tragiczny.

Inscenizatorzy robili, co mogli, by zatuszować płaskość dramy mieszczańskiej. I na plan pierwszy wyciągnęli dra-





mat sumienia. Robili co mogli, by z naturalistycznej sztuczki wykrzesać metaforę moralną: misterium o grzesznej duszy. Ze zwykłego mieszkania przenieśli akcję w wymiar umowny, na nieograniczoną przestrzeń sceniczną. Kostiumy też zrobili umowne, zresztą plastycznie też niezbyt fortunate. Trzej panowie wychodzą ze ścian w czerwonym świetle, co stanowi jakby aluzję do ognia piekielnego. Pani Dulska rozmawia z nimi, jak Konrad z Maskami. I — o dziwo! — intencja reżyserska, bardzo konsekwentnie idąca po swej linii, sprawia, iż chwilami przeżywamy złudzenie tragedii.”

(L. Flaszen, Pani Dulska na ponuro, „Echo Krakowa” 25 III 1958).

„... Skuszancka odrzuciła zawartą w tekście propozycję kontynuacji dramatu mieszczańskiego, dramatu rozgrywa-





nego w czterech ścianach pokoju, zlekceważyła obyczajowe upodobania Karpowicza i wyprowadziła sztukę na otwartą scenę wielkich konfliktów moralności i racji, namiętności i imponderabiliów — narzucając całemu przedstawieniu najbardziej ambitne tony tekstu. Zlekceważyła również wskazania autora dotyczące miejsca akcji tworząc uniwersalne wnętrze — według scenografii Mariana Garlickiego. Wnętrze to nie odbiegało od stylu dotychczasowych inscenizacji teatru, ale pomimo tego — nie było olśnieniem. Specyficznie rozumiana funkcjonalność wobec idei reżysera i umiejętność naśladowania wzorów pozostała jego główną zaletą.

Charakter dramatu zmuszał reżysera do kameralności wyrazu osiągniętej na otwartej scenie, ale narastanie konfliktu dawało szansę zwiększenia ekspresji i przejęcia ini-





cjatywy. Druga rozmowa z trzema panami została dzięki temu nasycona formą ponad istotne wymagania tekstu. Ekspresja dramatyczna, przyczajona od początku w koncepcji przedstawienia, znalazła pełny wyraz. Pojawił się narastający ruch jako jej główny element: zagęszczające się szybko aluzje do przesłuchania, ewolucja metody gry, wędrówka trzech panów wokół Reglickiej, zachwianie równowagi scenicznego świata przez dookolny ruch wokół pionowej osi stojącej na jednym miejscu bohaterki. Ruch ten zwiększał znacznie napięcie obrazu. Pojawiły się chwytły zmierzające do pogłębienia *n a s t r o j u*: duże lalki w kręgu akcji udziwniające klimat rozmowy. Rozmowy przenoszona z granic kameralnej konwersacji w wymiar wielkiej ruchomej groteski podobnej do metod stosowanych w filmie."

(J. P. Gawlik, *Dramat mistyfikacji czy mistyfikacja dramatu*, „Dialog” 1958 nr 5).



N. RICHARD NASH, ZAKLINACZ DESZCZU (THE REINMAKER). KOMEDIA POETYCKA W 3 AKTACH. PRZEKŁAD: IRENA BABEL, REŻYSERIA: JERZY KRASOWSKI, SCENOGRAFIA: JÓZEF SZAJNA. PREMIERA 18 KWIETNIA 1958. PRZEDSTAWIENIE 56.

„... Idźcie na to przedstawienie, skoro tylko Skuszancka wróci z Paryża. Idźcie także dlatego, że sztuka Nasha jest zagrana świetnie przez cały zespół (...). Tak, przez cały zespół. Reżyseria Krasowskiego wydobyła mocno ów gęsty, upalny, przyrodniczy klimat sztuki — ale nie uroniła nic z poetyckich zamysłów autora. Szajna dał tym razem piękne, ale niemal naturalistyczne dekoracje i kostiumy. Niemal! Bo znowu nie tak zupełnie... Na drewnianym zwykłym pokryciu wnętrza wisi lampa naftowa — ale jak wisi! Żeby ją zapalić trzeba by wejść na wysoką drabinę. Ot, co znaczy artysta z charakterem!

Sztuka „trafiona” bardzo w polską wyobraźnię widza. Sala wypełniona publicznością — gdzieś tam tylko wolne krzesło. W kilka tygodni po premierze. Czy kierownictwo Teatru Ludowego po raz pierwszy spotyka się z p r a k t y c z n y m uznaniem swej publiczności? Na pewno nie po raz pierwszy... Skąd znowu ta nienowita dyskusja na temat Skuszancki, jej stylu i frekwencji w jej teatrze? Skąd? Chciałoby się powiedzieć po prostu: z odległości! Jedni piszą, wybrzydają, ponieważ dalekie są im wszelkie sprawy twórczej sztuki, inni — ponieważ... (...) Dajcie spokój Skuszanckiemu, Krasowskiemu, Szajnie, Rączkowskiemu, Przybyłskiemu, zespołowi, który, jak chyba żaden inny w Polsce, pracuje naprawdę twórczo i z pożytkiem dla widzów!”

(S. Otwinowski, Deszcz, poezja i twórczy zespół..., „Życie Literackie” 1958 nr 28).

„... Wydaje się, że tym wyborem repertuarowym i tym przedstawieniem teatr Nowej Huty trafnie kontynuuje linię, której wykładnikiem był niedawno „Liliom”, a która nareszcie uzasadnia nazwę: Teatru Ludowego. (...)

Reżyseria Jerzego Krasowskiego rezygnowała z tak częstej w przedstawieniach Skuszancki ekspresyjności formalnej, z podporządkowania elementów teatralnych f i l o z o f i i inscenizatora, z tego wszystkiego, co bywało tu często nadmiernie, choć zawsze konsekwentnie rozbudowaną koncepcją i konstrukcją i n t e l e k t u a l n ą. Przedstawienie Krasowskiego było na ogół ładnym, skromnym — chciałoby się powiedzieć: normalnym — teatrem. Może tylko było w nim za mało tego zdecydowania, tej bezkompromisowości, którą odznaczają się zwykle właśnie przedstawienia Skuszancki. Krasowski jak gdyby wahał się pomiędzy realistyczną obserwacją a poetycką umownością. File, zastępca szerefa używał imaginacyjnej igły i nitki, ale siniak pod okiem Jima Curry, po otrzymaniu przezeń „prawego prostego”, wymalowany był z wstrząsającą dokładnością, niemal jak w Grand Guignol. Magiczne linie kredą zalecone przez „zaklinacza” były niewidzialne, ale końcowy deszcz spadał „prawdziwymi”, rześzystymi strugami, jak u autentycznego Antoine’a. Scenografia Józefa Szajny, solidna w fakturze, kolorystycznie nie była zdecydowana na tyle, aby stworzyć sugestię piekielnej suszy wiszącej nad całym tym światem, sugestię dławiącego klimatu duszności, po której musi przysiąc wyładowanie.”

(H. Vogler, Gdzieś daleko w Ameryce..., „Dziennik Polski” 29 V 1958).

oprac.: EMIL ORZECOWSKI



# W REPERTUARZE TEATRU

A l e k s a n d e r   F r e d r o  
**DAMY I HUZARY**

Reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygler

A l e k s a n d e r   B e d n a r z  
**DZIEŃ DOBRY MARIO**

Propozycja sceniczna autora

Scenografia:

Elżbieta Oyrzanowska-Zielonacka  
Scena NURT 71

T a d e u s z   K o n w i c k i  
**SENNIK WSPÓŁCZESNY**

Adaptacja, reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygler

M a k s y m   G o r k i  
**ZYKOWOWIE**

Warsztat reżyserski:

Scenografia :

Muzyka:

Jerzego Sopoćki

Marian Garlicki

Adam Walaciński

T e n n e s s e e   W i l l i a m s  
**SZKLANA MENAŻERIA**

Reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygler

F l o d o r   D o s t o j e w s k i  
**IDIOTA**

Adaptacja, reżyseria i scenografia:

Ruch sceniczny:

Waldemar Krygler

Jacek Tomasiak

J o s é   T r i a n a  
**WIECZÓR ZBRODNIARZY**

Reżyserja:

Scenografia:

Jacek Gruca

Maria i Stanisław Walożakowie  
Scena NURT 71

# W PRZYGOTOWANIU

Z o f i a   R o g o s z ó w n a  
**DZIECI PANA MAJSTRA**

Adaptacja sceniczna:

Bogusława Czuprynówna

i Jerzy Horecki

Reżyseria i scenografia

Waldemar Krygler

M i c h e l   d e   G h e l d e r o d e  
**FARSA MROCZNYCH**

Reżyseria:

Scenografia:

Matylda Krygler

Władysław Wigura



---

Koordynator pracy artystycznej:  
MONIKA LISICKA

Kierownik techniczny:  
PIOTR RZEPECKI

Główny elektroakustyk:  
mgr inż. KRZYSZTOF PIĞŁOWSKI

Główny elektryk:  
LUDWIK KOLANOWSKI

Brygadier sceny:  
JAN GÓRSKI

Kier. prac. kraw. damskiej:  
TEODORA RUCIŃSKA

Kier. prac. kraw. męskiej:  
ADAM KISZKA

Kier. prac. stolarskiej:  
ZYGMUNT OSIKA

Tapicer:  
WACŁAW MAJ

Prace perukarskie:  
ELWIRA JARGOSZ  
HENRYK JARGOSZ

Prace modelatorskie:  
JAN ŚLIWIŃSKI

Prace malarskie:  
WŁADYSŁAW GRABOWSKI

Kasa Teatru czynna na dwie godziny przed przedstawieniem, tel. 411-83. Teatr prowadzi sprzedaż biletów na 7 dni przed przedstawieniem dla obydwóch scen. Tel. 411-83. Przedsprzedaż biletów prowadzi ORBIS w Krakowie, Rynek Główny 41 i WAWEL TOURIST w Nowej Hucie, Plac Centralny 1

Redakcja programu  
KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI

Ilustracje i opracowanie graficzne  
JANUSZ TRZEBIATOWSKI







