

ОЩА НУТ

ТЕАТРА
Л

P A N ' S T W O W Y
T E A T R
L U D O W Y
N O W A H U T A
N I C O L A S
D O R R
P A P
U G I

Dyrektor i kierownik artystyczny:

W A L D E M A R K R Y
G I E R

Z-ca Dyrektora d/s
administracyjnych:

J A N W A T R O B A

Kierownik literacki:

J U L I U
S Z K Y D R Y N S K I

NICOLÁS DORR

Nicolás Dorr urodził się w Hawanie w roku 1947. Pierwsze nauki pobierał w Szkole Państwowej, a następnie uczęszczał do Miejskiej Akademii Sztuki Dramatycznej, gdzie przez okres czterech lat był słuchaczem kursu dla teatrów dziecięcych. W latach późniejszych, w tejże samej Akademii uczestniczył w pracach Seminarium Dramaturgii Teatru Narodowego. Dyplom magisterski w zakresie historii uzyskał kończąc Wydział Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Hawańskiego.

Obecnie pracuje jako Główny Doradca do Spraw Teatru przy Państwowej Radzie Kultury w Hawanie.

Mając lat dwanaście napisał sztukę pt. „Pałac z tektury” (Palacio de los cartones), w czternastym roku życia sztukę w trzech aktach „Szumna zabawa” (La Chacota). W piętnastym roku życia powstaje jego następny utwór sceniczny zatytułowany „Na rogu ulicy Radców” (La esquina de los concejales).

W roku 1961 Nicolás daje „Papugi” do przeczytania dyrektorowi hawańskiego teatru „Arlequin”.

Rubén Vigón, ówczesny dyrektor tej sceny, nieufnie przyjął egzemplarz i obiecał, że w ciągu dwóch tygodni zapozna się z treścią utworu.

Po upływie wyznaczonego terminu autor ponownie zjawił się w teatrze, chcąc usłyszeć opinię dyrektora na temat swojego dzieła. Okazało się, jednak, że Rubén Vigón nie zdążył jeszcze przeczytać egzemplarza. Dotknięty tym autor wykrzyknął: „Proszę to zrobić czym prędzej, ponieważ będzie to następna premiera w pańskim teatrze”. Tak też się stało.

3 kwietnia 1961 roku, w hawańskim teatrze „Arlequin” odbyła się uroczysta premiera, dzięki której Nicolás Dorr zyskał sobie na Kubie miano najlepszego autora roku.

Po przeczytaniu kilku utworów Nicolása Dorra nieodparcie odnosimy wrażenie, że każdy z nich jest po trosze dramatem, wodewilem, farsą, komedią muzyczną; ubarwione piosenkami, tańcami stanowią jak gdyby syntezę sztuki teatralnej. A przede wszystkim przebija w nich niewyczerpana wyobraźnia autora, poczucie humoru i spontaniczność pisarska. Sztuka „Papugi” wystawiana była wiele razy przez różne teatry kubańskie i zawsze zyskiwała sobie entuzjastyczne opinie krytyków i widzów.

Od tamtych lat Nicolás Dorr pozostał już na zawsze wierny teatrowi. Píše coraz to nowe interesujące utwory, które przynoszą mu coraz większy rozgłos. Jest on zarazem jednym z czołowych organizatorów życia teatralnego w swoim kraju. W swojej twórczości interesuje się głównie postaciami wziętymi z życia. Podpatruje umiejętnie ludzi na ulicy, w ich domach i nadaje ich zwykłym codziennym przeżyciom swoiste, groteskowe zabarwienie, tworzy jak gdyby uogólnienie ludzkich charakterów.

G U S T A W K O L I Ń S K I

P A R Ę S Ł Ó W O TEATRZE KUBAŃSKIM

Widowiska o charakterze teatralnym, a raczej spektakularnym znane były już na Kubie w epoce prekolumbijskiej. Były to przede wszystkim widowiska religijno-rytualne o nazwie AREITOS. Organizowano je podczas świąt plemiennych, z okazji uroczystości rodzinnych, wojennych itp.

W roku 1492 do brzegów wyspy przybijają pierwsi konkwistadorzy hiszpańscy. Tubylcze plemiona indiańskie są bezlitośnie niszczone przez Hiszpanów i po stosunkowo niedługim okresie rasa indiańska zostaje całkowicie wytępiona. Od tego momentu Kuba wkracza w nowy etap, zarówno pod względem politycznym, jak i kulturalnym. We wszystkich dziedzinach sztuki zaczynają dominować wpływy europejskie, a nade wszystko wpływy Półwyspu Iberyjskiego. W kilka lat później, po sprowadzeniu na wyspę czarnych niewolników, dochodzi tam do głosu także kultura plemion afrykańskich. W konsekwencji elementy kultury europejskiej i afrykańskiej przemieszały się nawzajem, co dało w rezultacie nowy rodzaj kultury, zwanej afrokubańską bądź też antylską.

W wieku XVI ostatecznie zanikają formy widowisk AREITOS. Zastępują je przedstawienia wzorowane na ówczesnym teatrze hiszpańskim. W ciągu następnych stuleci dramat i teatr kubański pozostają w ścisłym związku ze sztuką teatralną Hiszpanii. Najbardziej popularną formą była tzw. Zarzuela lub Sainete — rodzaj śpiewogry, opartych o motywy folkloru różnych prowincji Hiszpanii.

Poza oryginalnymi utworami hiszpańskimi autorzy kubańscy piszą i tworzą przedstawienia oparte na wzorach tychże form teatralnych.

W roku 1776 zostaje zbudowany w Hawanie pierwszy teatr „Coliseo”, gdzie prezentowano przede wszystkim utwory Lope de Vegi, Calderona, José Zorrilli i innych autorów hiszpańskich.

Pod koniec wieku XVIII ukazują się pierwsze oryginalne utwory autorów kubańskich, jak M. Gonzaleza i Pascuala Ferrery. W tym samym czasie rozpoczyna swą działalność w teatrze „Coliseo” Francisco Covarrubias, który był twórcą tzw. teatru kreolskiego, czyli typowo latynoamerykańskiego. Francisco Covarrubias

jest także uznany za „ojca kubańskiego teatru buffo”. Teatr buffo był teatrem o charakterze zdecydowanie lokalnym, popularnym, odzwierciedlał kubańską obyczajowość, ukazywał na scenie ludzi hawańskich przedmieść, hawańskiej ulicy, słowem, codzienne życie mieszkańców wyspy.

W początkowym okresie epoki kolonialnej sztuki teatralne wystawiane były w domach prywatnych, kościołach, bądź też na placach miejskich. W tym czasie znani są już na Kubie tacy autorzy jak José Jacinto Milanez, José Agustín Millán i Gerdrudis Gómez de Avellaneda.

Teatr epoki kolonialnej przetrwał na Kubie do końca XIX wieku. W tym samym czasie rodzi się w Hawanie specyficzny gatunek teatru popularno-wędrownego, którego twórcami byli przede wszystkim czarni niewolnicy.

Trzy plemiona afrykańskie — Congo, Yoruba i Carabali w znacznym stopniu wpłynęły na kształtowanie się sztuki kubańskiej i do dnia dzisiejszego wpływy te dostrzegamy we współczesnej dramaturgii Kuby.

Święto Trzech Króli, czy też Karnawał Hawański zawsze były niejako festiwalem przedstawień prezentowanych przez przedstawicieli wyżej wspomnianych plemion murzyńskich, wraz z całym bogactwem i autentyzmem ich folkloru, oczywiście w połączeniu z wpływami kultury hiszpańskiej.

W wieku XIX rewolucyjny romantyzm znajduje swoje odbicie w wielu utworach dramatycznych. Ukazuje on walkę Kreoli i Hiszpanów oraz dążenie narodu kubańskiego do zrzucenia jarzma kolonializmu. W XIX wieku powstaje na Kubie wiele gmachów przeznaczonych do prezentowania kompanii teatralnych rodzimych, bądź też odwiedzających ten kraj. W 1850 roku otwarty zostaje „Teatro de la Reina” w Santiago de Cuba, który potem zmienił swą nazwę na „Teatro Oriente”. W 1860 roku oddany zostaje do użytku „Teatro Principal” w Camagüey i „Teatro Esteban” w Matanzas.

W epoce kolonializmu teatr kubański działał w warunkach ustawicznej presji ze strony władz hiszpańskich i podlegał ścisłej cenzurze. Ponadto rozwój teatru rodzimego był w znacznym stopniu hamowany przez ciągłe wizyty i występy tea-



tralnych trup hiszpańskich, które „importowały” swoją sztukę teatralną i narzucały swój styl dramaturgii kubańskiej. Sytuacja ta zmienia się radykalnie z początkiem wieku XX, kiedy to Kuba w roku 1902 zostaje proklamowana jako republika niezależna i ostatecznie zrywa z kolonializmem hiszpańskim.

Co prawda, wpływy hiszpańskie trwają w dalszym ciągu, ale jednocześnie w dramaturgii kubańskiej dają się już dostrzec zdecydowane tendencje o charakterze narodowym. Należy tu pamiętać, że wyzwolenie kulturalne Ameryki Łacińskiej spod wpływów Hiszpanii nastąpiło o wiele później aniżeli uniezależnienie się pod względem politycznym.

Tak więc, wraz z nową sytuacją polityczno-społeczną, następują radykalne zmiany i w dramaturgii kubańskiej. Od tego momentu utwory dramatyczne odzwierciedlają życie społeczno-polityczne tego kraju. Pojawiają się nowi autorzy, nie obojętni na sprawy swojego narodu i państwa. Interesują się oni żywo wszystkim, co dzieje się w nowej Republice. W pierwszych latach wieku XX Kuba, będąc krajem, który najdłużej pozostawał w zależności od imperium hiszpańskiego, w zasadzie kontynuuje w dramaturgii dawny styl, tzn. styl dramatu hiszpańskiego. Równocześnie jednak coraz śmielej i wyraźniej rozwija się rodzaj dramaturgii w widowiskach opartych na afrokubanizmie, uprawiany szczególnie przez Murzynów i Mulatów, którzy kontynuują tradycje plemion afrykańskich, wprowadzając do swoich widowisk wiele elementów ze starej mitologii afrykańskiej.

Jednym z najwybitniejszych dramaturgów kubańskich w początkach wieku XX był José Antonio Ramos. Zainicjował on w dramacie kubańskim świadomie kierunek narodowy, starając się wyodrębnić dramat kubański, zarówno spośród dramatów europejskich, jak i pozostałych krajów latynoamerykańskich. Utwory jego poruszały problemy natury polityczno-społecznej, sprawę moralności narodu i postawy wobec nowej rzeczywistości. W tym to właśnie okresie zaczyna się kształtować indywidualny charakter teatru kubańskiego, podobnie zresztą jak dzieje się to i w pozostałych krajach Ameryki Łacińskiej. José Antonio Ramos wraz z innym autorem, Enrique Urena, postawili sobie za cel stworzenie kubańskiego teatru narodowego. Wraz z redaktorem czasopisma „Teatro” założyli oni stowarzyszenie o nazwie „Sociedad de Fomento del Teatro Cubano”, wokół którego zgrupowali się najwybitniejsi autorzy i reżyserzy teatrów hawańskich.

W tym właśnie czasie powstają sztuki — „Tembladera” J. A. Ramosa, „Alma guajira” M. Salinas, „La seguia” José Montez Lopeza, które poruszają problemy polityczne, społeczne i rasowe, tak aktualne wówczas i palące w nowo powstałej Republice Kubańskiej. W latach późniejszych pojawiają się coraz to nowi wybitni autorzy teatralni, jak Luis A. Baralt, Paco

Alfonso i inni. Szczególne znaczenie dla rozwoju teatru kubańskiego miał Luis A. Baralt — profesor Uniwersytetu Hawańskiego, a zarazem autor wielu sztuk, reżyser, założyciel i dyrektor teatru „La Cueva”. W latach dwudziestych naszego stulecia istniało już na Kubie szereg stowarzyszeń i instytucji, które pod patronatem Ministerstwa Szkolnictwa organizowały tzw. „Cykle teatralne”. Poszczególne zespoły odwiedzały miasta prowincjonalne, prezentując szerokiej publiczności najbardziej wartościowe pozycje dramaturgii rodzimej.

A jednak pomimo to sytuacja twórców i entuzjastów teatru na Kubie była nadal trudna. Brakowało przede wszystkim konkretnego zaplecza — poparcia finansowego i moralnego ze strony czynników oficjalnych. Ówczesny rząd kubański nie poświęcał zbyt wiele uwagi kulturze teatralnej. Istniały jedynie pewne stowarzyszenia i ugrupowania, które nieugięcie, w warunkach bardzo trudnych, walczyły o utrzymanie za wszelką cenę linii teatru kubańsko-narodowego.

Jednym spośród inicjatorów stworzenia takiego właśnie teatru był Pichardo Moya (1892—1957). Napisał on m. in. trylogię dramatyczną: „Oración”, „Agueibano” i „Esteros del sur”. Sztuki te stanowiły niejako kronikę dramatyczną narodu kubańskiego. Akcja każdej z nich rozgrywała się kolejno w epoce prekolumbijskiej, kolonialnej i republikańskiej.

W celu właściwego usytuowania dramaturgii kubańskiej w pierwszym ćwierćwieczu naszego stulecia należałoby przeprowadzić pewną korelację z dramaturgią pozostałych krajów Ameryki Łacińskiej, jako że teatr kubański był organicznie z tym zjawiskiem związany.

O ile w tym samym okresie Meksyk czy Argentyna są krajami całkowicie niezależnymi w sensie politycznym, o tyle Kuba, wyzwoliwszy się spod kolonializmu hiszpańskiego, popada w zależność od Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej. Kubańscy dyktatorzy dalecy byli od tolerowania jakichkolwiek śmielszych czy bardziej postępowych idei w dramacie. Dlatego też wszelkie tendencje rewolucyjne w dramaturgii kubańskiej tego okresu nie są tak ostre, jak na przykład w dramaturgii meksykańskiej czy argentyńskiej.

Kuba, kontrolowana we wszystkich dziedzinach życia przez politykę rewizjonistyczną USA, nie może rozwinąć w swej dramaturgii tematyki o tendencjach rewolucyjnych, jak to uczyniły wyżej wspomniane kraje. Uprawiano tam raczej tzw. dramat obyczajowy który jednak też spełnił rolę postępową w swym czasie. Sztuki obyczajowe także podejmowały w pewnym stopniu próbę analizy systemu społecznego i politycznego, aczkolwiek w formie bardziej łagodnej.

Istotną rolę w dramaturgii kubańskiej wieku XX odegrały sztuki uwzględniające tradycje afrykańskie. Elementy tych tendencji spotkać możemy także i w naj-

bardziej postępowych, współczesnych utworach dramatycznych tego kraju. Dzięki temu teatr kubański ma charakter głęboko narodowy, jak również dzięki temu wyodrębnił się on całkowicie na tle ogólnej dramaturgii Ameryki Łacińskiej. Niemałą rolę w życiu teatralnym Kuby odegrał teatr uniwersytecki założony w roku 1941, który postawił sobie za cel wystawianie sztuk przede wszystkim autorów kubańskich. Seminarium Teatralne przy Uniwersytecie Hawańskim wykształciło wielu wybitnych aktorów, reżyserów i autorów.

W chwili obecnej dramaturgia kubańska, jak również i ogólnie — latynoamerykańska, znalazła niewątpliwie swój własny wyraz, swoje miejsce w dramaturgii światowej. Autorzy poszczególnych krajów kontynentu Ameryki Łacińskiej podejmują w swych utworach tematykę narodową, uwzględniając przemiany historyczne, polityczne i społeczne. Szczególnie dotyczy to dramaturgii kubańskiej, chilijskiej, meksykańskiej i argentyńskiej, które niewątpliwie wybijają się na czoło dramatu latynoamerykańskiego.

Obecnie na Kubie działa wielu dramaturgów, którzy swoją twórczością w niczym nie ustępują najwybitniejszym dramaturgom europejskim, czy północnoamerykańskim. Do takich należy m. in. Virgilio Pina, który w roku 1945 zadebiutował znakomitą twórczością pt. „Electra Garri-go”. Dalsze jego wybitne dzieła to „Chłodne powietrze” i „Dwoje przerażonych staruszków”. Do tejże samej generacji należy wybitny autor kubański Carlos Felipe. Jego sztuka „Przewrotny Jimmy” zaliczona być może do najwybitniejszych pozycji dramatu światowego.

W latach 1952—53 dochodzi do głosu grupa młodych twórców teatru, którzy poszukują nowych dróg i starają się stworzyć teatr o zdecydowanym obliczu narodowym, nie poddając się żadnym kompromisom. Przywódcami tego ugrupowania byli Marcos Bahamsas, Enrique Medina, Julio Motos, Vicente Revuelta i inni. W opublikowanej przez nich deklaracji oświadczali: „Uważamy za rzecz konieczną stworzenie teatru nowego, naszego, takiego teatru, który by odzwierciedlał kubański folklor, tradycje narodu, walkę o ideały postępowe oraz dążenie naszego narodu do zbudowania życia lepszego, czystego, słowem takiego teatru, który byłby trybuną narodową”.

Zwycięstwo Rewolucji Kubańskiej w roku 1959 wytyczyło teatrowi kubańskiemu nowe szlaki, nowe perspektywy. Rząd Rewolucyjny przyznał kulturze, a więc i teatrowi szczególne uprawnienia i przywileje.

Instytucje, które od czasu zwycięstwa rewolucji na Kubie kierują życiem teatralnym, to przede wszystkim Generalny Za-

rząd Kultury Ministerstwa Szkolnictwa, Departament Instytutu Sztuk Pięknych w Hawanie, Casa de las Americas i Narodowa Rada Kultury.

Nowa sytuacja polityczna Kuby spowodowała nawrót do tradycji folklorystycznych, walk wyzwoleniczych, słowem do najlepszych tradycji narodowych. Współczesny teatr kubański jest wiernym odbiciem życia swojego kraju, jest żywy, działający i aktywnie współuczestniczy w budowie nowej, socjalistycznej kultury.

Należy tu jednak zaznaczyć, że mimo narodowych treści, zawartych we współczesnych utworach okresu porewolucyjnego, Kuba bynajmniej nie zrywa ze światową dramaturgią postępową. Wręcz przeciwnie — najlepsze wzory są przejmowane i trawestowane przez autorów na warunki lokalne. W ten sposób m. in. powstała pod wpływem awangardy francuskiej znakomita sztuka José Triany „Wieczór zbrodniarzy” czy też „Dwoje przerażonych staruszków” Virgilio Pinery. Znała jest również sztuka Eduardo Maneta „Mniszki”, która była grana w wielu krajach Ameryki i Europy, niedawno odnosiła sukcesy również i w Polsce.

W roku 1961 powstaje na Kubie instytucja o nazwie „Casa de las Americas”, która corocznie organizuje dla całej Ameryki Łacińskiej konkurs na powieść, poezję, esej, opowiadanie i utwór dramatyczny. Co roku nagradzany jest, a następnie publikowany najlepszy utwór z zakresu każdej z wymienionych dyscyplin. Spośród wielu sztuk pierwszą nagrodę otrzymały m. in. sztuki teatralne: „Eroika Buenos Aires” Osvaldo Draguna (Argentyna), „Krótki dzień gniewu” Emilia Carballido (Meksyk), „Wieczór zbrodniarzy” José Triany (Kuba), „Dwoje przerażonych staruszków” Virgilio Pinery (Kuba), „Przejście nad Niagarą” Alonso Alegrii (Peru) i wiele innych.

Ponadto „Casa de las Americas” organizuje co roku festiwale teatralne, na które zjeżdżają zespoły teatralne z całej Ameryki Łacińskiej.

Poza dramaturgią rodzimą nie brak w teatrach kubańskich inscenizacji wybitnych autorów dramatu światowego. Często są wystawiane na scenach tego kraju sztuki B. Brechta, F. Dürrenmatta, P. Weissa, H. Pintera, M. Gorkiego, A. Czechowa, E. Albeego i wielu innych. Jeżeli idzie o teatr kubański i o dramaturgię tego kraju, jest rzeczą niezaprzeczalną, iż wniosła ona do dramaturgii światowej nowe wartości, zarówno pod względem treści jak i formy. Współczesna dramaturgia kubańska oparta jest o własne zasady twórcze, a zarazem jest podporządkowana prawidłom teatru postępowego, nowoczesnego, w całym tego słowa znaczeniu.

Jest ona zjawiskiem całkowicie samodzielnym i coraz bardziej ekspansywnym.

G U S T A W K O L I Ń S K I

SZKICE
DOPOR
TRETOW



BOGUSŁAWA CZUPRYNÓWNA-ŚWIĘTEK

Jest aktorką pracującą w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie od początku jego istnienia. Przyszła wraz z Cichocką, Gołebiowską, Jędrzejewską, Horeckim i Skargą, razem z Krasowskimi z Opola. Hutę poprzedził 6-letni okres pracy w Opolu. Mowa o Bogusławie Czuprynówniej, popularnej nowohuckiej aktorce, znanej dobrze ze „złotego okresu” Teatru krakowskiej publiczności.

Czuprynówna tak charakteryzuje okres opolski: „Zaczynałam karierę w okresie bardzo szczęśliwym. W opolskim teatrze spotkała się nie tylko świeżo upieczona grupa absolwentów warszawskiej i krakowskiej szkoły, nie tylko graliśmy 10 premier rocznie, ale dane się nam było zetknąć z takimi indywidualnościami reżyserskimi, jak Niewiarowicz, Koczanowicz czy Leszczyński z jednej strony, z drugiej zaś z takimi twórcami, jak Zankow i Krasowscy. Niebagatelną rolę odgrywali startujący wtedy scenografowie: Kantor, Krakowski, Szajna. Na dodatek jeszcze grałam bardzo wiele”.

Katalog ról opolskich Czuprynówniej obejmuje rzeczywiście wiele partii. Elwira w fredrowskim „Mężu i żonie”, Eufrozyna w „Weselu Figara”, Luiza i Lady Milford w „Intrydze i miłości” czy Dominique z „Pociągu do Marsylii” — to tylko najważniejsze. „Zaczynałam od amantek — wspomina Czuprynówna. — Zaliczyłam całą kolekcję księżnych, królowych. Publiczność lubi takie role. Wymagają one od aktora maksymalnego skupienia, by nie zagubić się w sztampie. Wymagają też ścisłej współpracy z reżyserem. Najżywiej wspominam z tego okresu Julię, żonę Prokuratora z rittnerowskich „Wilków z nocy”. Był to warsztat reżyserski Jerzego Krasowskiego, Julia — to moja ukochana rola. Ze względu na pełnię kobiecości tej nieszczęśliwej kobiety, ze względu na niespełnioną w jej życiu sprawę uczucia. To rola dramatyczna, gdzie do głosu dochodzą bardzo ludzkie, znane mi jako matce sprawy dla kobiety bardzo bolesne : niespełniona miłość macierzyńska.”

Czuprynówna za dyrekcji Krasowskich grała m. in. Żonę Barcza, „pełną ciepłego tonu Jadzię” — jak określił to jeden z recenzentów o „świętej naiwności kobietę trywialnego generała”. Grała m. in. Żonę Sędziego w „Stanie oblężenia” Camusa, kobietę, podejmującą heroiczną walkę o dziecko. Grała w „Świątoszku” (Doryna), grała w „Dziadach” (Dama II w Salonie Warszawskim). Wspomina: „Skuszanika



umiała znakomicie zjednoczyć w swoich reżyserskich propozycjach siłę intelektu i wyraz uczucia. Krasowski imponował logiką i konsekwencją prowadzenia aktora."

Praca w teatrze Szajny przyniosła aktrorce, grającej zarówno w scenicznej adaptacji „Don Kichota”, „Zamku” Kafki, jak i w „Klonowych braciach” Jewgienija Szwarca nowe znamienne doświadczenia. „Teatr Szajny i jego sposób widzenia świata był mi szczególnie bliski. Oświećim był także doświadczeniem mojej młodości. Obsesyjny motyw twórczości scenicznej Szajny był moim własnym koszmarnym snem. Jednocześnie sposób widzenia plastyka, niespokojnego, poszukującego i burzącego zgadzał się z moim widzeniem świata. Może zdecydował o tym okres mojego pobytu na Akademii Sztuk Pięknych, którą zaczęłam kiedyś studiować. Była to w każdym razie zupełnie inna sprawa. Praca trudna, ale interesująca. Aktor musiał znaleźć sytuacyjno-działaniowy ekwiwalent obrazu niespokojnego inscenizatora. Aktor nie mógł być biernym obserwatorem reżyserskich zabiegów. To nas pociągało w pracy z Szajną. Tak wspominam pracę nad rolą Zony Wójta w „Zamku”. „Klonowych braci” przypominam ze względu na unikalność takiej repertuarowej propozycji dla dzieci i młodzieży".

Po dłuższej przerwie Czuprynówna wystąpiła na scenie dopiero w adaptacji powieści Dostojewskiego kreując rolę Lizawietty. „Po okresie jałowych, beznadziejnych dla mnie i przygnębiających lat pojawiła się w tej propozycji zapowiedź ciekawej, interesującej pracy. Miałam wiele kłopotów z tą rolą. Moje wyobrażenie o niej nie pokrywało się z widzeniem postaci Dostojewskiego. Starłam się przepoić Lizawietkę miłością, którą darzy ona cały świat, a której nikt nie zauważa i nie rozumie. Zabieg to ogromnie skomplikowany zarówno ze względu na skromne możliwości tekstowo-działaniowe, jak i książkowy stereotyp kobiety władczej i ograniczonej".

„Zawód aktorski — mówi Czuprynówna — to zawód bardzo trudny, bo zawód przynoszący zarówno wiele radości, jak i wiele rozczarowań. Są jednak w tym właśnie zawodzie niezapomniane chwile, kiedy żyje się naprawdę pełnią życia, kiedy człowiek zdolny jest do najwyższych poświęceń, kiedy sprawa kreowanych przez nas bohaterów staje się naszą własną sprawą, o którą warto i trzeba walczyć. Te chwile zostają na zawsze w pamięci i warte są wszystkich wyrzeczeń. — Tak myślą wszyscy, którzy ten zawód ukochali” — mówi na koniec zawsze pogodna i uśmiechnięta, wierna i oddana Teatrowi aktorka.

K.M.



JADWIGA ULATOWSKA

Pracuje trzeci sezon w teatrze nowohuckim. Role: Zofii w „Zykwowych” M. Gorkiego, Olgi w „Kartotece” Różewicza, epizody w „Kordianie”, „Krakowiakach i góralach”; obecnie w „Kłęsce” A. Fadiejewa — stanowi skromny przyczynek do bogatego indeksu postaci scenicznych, kreowanych przez tę aktorkę. Mowa o odtwórczyni roli Serafiny — Jadwidze Ulatowskiej.

Od debiutu w 1955 r. w Teatrze im. W. Siemaszkowej w Rzeszowie posiada Ulatowska na swym koncie ponad sześćdziesiąt ról, przeszła przez całą gamę repertuaru: od klasycznego po współczesny.

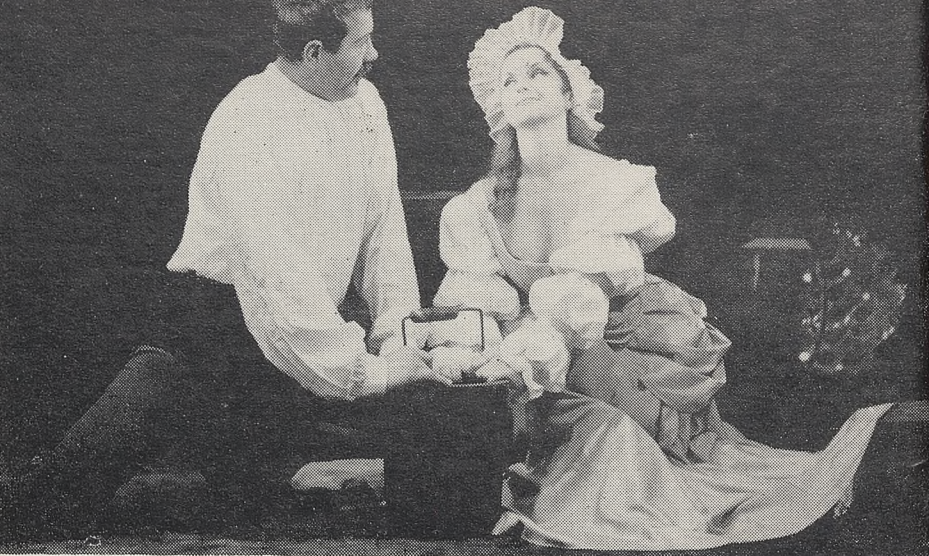
„Pracując przeważnie w teatrach nastawionych na objazd miałam możliwość „sprawdzenia się” w różnorodnym repertuarze — mówi Ulatowska. Grałam role amantek i role charakterystyczne. Wyróżniam te ostatnie, uważając, że stanowią one podstawę do poszukiwań warsztatowych. Pozwoliło mi to zagrać w 28 roku życia rolę Gospodyni w „Weselu”, w którym byłam najpierw Maryną.

Za najciekawsze ze swego różnorodnego repertuaru uważam postacie sceniczne: Klarę w „Ślubach pańskich”, Muszkę w „Skizie” Zapolskiej, Warwę w „Burzy” Ostrowskiego,

Annę w „Oстрым dyżurze” Lutowskiego, Izoldę w „Tristanie i Izoldzie”, Małgorzatę w „Gburach” i Kolombinę w „Bliźniakach z Wenecji” Goldoniego, Luzzi w „Pierwszym dniu wolności” i Sabinę w „Odwetach” Kruczkowskiego, Hrabinę w szekspirowskiej komedii „Wszystko dobre, co się dobrze kończy”, Salomeę w „Horztyńskim”, Judytę w „Uczniu diabła” Shawa, Ismenę w „Antygonie” Anouilha, Renatę w „Hipnozie” Cwojdzńskiego, „Małgorzatę w Henryku VI na łowach” Bogusławskiego”.

Oczywiście wymienione role są skromną częścią odtwarzanych postaci w ciągu parunastu lat pracy na scenie. Recenzenci pisząc o Jadwidze Ulatowskiej podkreślali „wszechstron-





— W ROLI MAŁGORZATY W „HENRYKU VI NA ŁOWACH” W TEATRZE IM. W. SIEMASZKOWEJ W RZESZOWIE



— JAKO CARYCA W „KORDIANIE” SŁOWACKIEGO W TEATRZE LUDOWYM

— PONIŻEJ W ROLI ZOFII W „ZYKOWOWYCH” M. GORKIEGO W TEATRZE NOWOHUCKIM



ność” talenu aktorki pisząc: że „umie przechodzić od pozy romantycznej do współczesnego sceptycyzmu, od postaci komediowej do tragizmu niezakłamanego”, dodając, że „dysponuje szeroką gamą środków wyrazu” i posiada „sceniczną kulturę”. Określając Jej aktorstwo jako „spokojne, skupione i powściągliwe”.

Rozpoczętą przygodę aktorską w Rzeszowie kontynuowała Ulatowska w Teatrze Śląskim im. Wyspiańskiego w Katowicach, potem pracowała w Teatrze im. Bogusławskiego w Kaliszu przez pięć sezonów, aby powrócić znów do Rzeszowa na pięć sezonów — z przerwą na jeden sezon w Teatrze im. Mickiewicza w Częstochowie.

Kolejnym etapem wędrówki była Nowa Huta.

Szczególną uwagę zwrócili recenzenci na rolę Zofii w spektaklu „Zykowowych” Maksyma Gorkiego, określając ją zgodnie jako „najciekawszą w przedstawieniu”. Podkreślając „głęboką sceniczną kulturę” z jaką ukazała Ulatowska „postać spokojnej z pozoru, chłodnej niewiasty, przeżywającej tzw. burzę uczuć”.

„Zofia (...) w ujęciu Ulatowskiej — pisał recenzent „Przyjaźni” — jest to kobieta wielkiej mądrości, Jej spojrzenie na sprawy piękna, brzydoty, szlachetności i podłości — to szeroka perspektywa, w której los jednostki jest zawsze częścią losu społecznego”.

Potrafiła (Ulatowska) rzeczywiście zainteresować nas wnętrzem swej bohaterki” podkreślił Józef Maśliński w „Życiu Literackim”.

Długi staż sceniczny i bogaty indeks kreowanych postaci prowokuje do pytań „warsztatowych”: „Każda rola może stanowić materiał do poszukiwań warsztatowych — odpowiada Ulatowska. W budowaniu postaci scenicznej kieruję się w dużej mierze intuicją. W naszej pracy ważną sprawą jest inwencja reżysera czy inscenizatora, który potrafi odkryć w aktorze to, co jest w nim najcenniejsze, potrafi wydobyć z niego autentyczność. Nie potrafię pracować wbrew reżyserowi. Najlepsze rezultaty w pracy osiągam wtedy, gdy nasze „odczucia” są zbieżne.”



PIĘTNAŚTOLLECIE KRONIKA 10

AJSCHYLOS, ORESTEJA. PRZEKŁAD: STEFAN SREBRNY. REŻYSERIA: KRYSTYNA SKUSZANKA I JERZY KRASOWSKI. SCENOGRAFIA: JÓZEF SZAJNA. MUZYKA: JÓZEF BOK. CZ. I — AGAMEMNON, CZ. II — OFIARNICE, CZ. III — EUMENIDY.

„Niestety, reżyseria „Oresteji”, którąśmy oglądali, zdawała się brać mylnie za zasadę im dziwniej — tym lepiej, im bardziej inaczej — tym piękniej.

Dlaczego Herold, zawiadamiający o upadku Troi i wygłaszający jakże zawsze aktualne przemówienie o trudach wojska i wojny, wygląda jak członek cechu kominiarzy? Dlaczego chór starców argejskich jest zbiorowiskiem młodych ludzi w dziurawych wiatrówkach? Dlaczego służebnice kraju czarnowłosych kobiet są wszystkie jaskrawymi blondynkami? Dlaczego Klitaimestra osiwiła po śmierci? Dlaczego Apollo spaceruje w rokokowym fraczku i czymś podobnym do upudrowanej peruczki na głowie? Takich „dlaczego” pod adresem scenografii może być jeszcze wiele. Ale gorzej, że nie rozumie się też pobudek takich, czy innych chwytów reżyserskich”. (K. Beylin, Grób nie tylko Agamemnona, „Express Wieczorny”, 1961 r., nr 43).

„Przedstawienie uwypukla te właśnie ludzkie i społeczne motywy, podkreśla kompromitację pierwotnych mitów — wojny, fałszywego bohaterstwa i fatalistycznej zbrodni. Również ogranicza tło pojęć i nastrojów religijnych. Bogowie i boginie przechadzają się po scenie z iście olimpijskim spokojem, łagodząc pogodnie i rozumnie — choć nieraz bardzo kazuistycznie okrucieństwo ludzi i manię prześladowczą piekielnic. (...) W przedstawieniu zrezygnowano z tej operowości, więc z liryki i muzyczności, z tanecznej

PAUPU GI

NICCOLA'S DORR

TŁUMACZENIE
GUSTAW KOLINSKI

REŻYSERIA

WALDEMAR KRYGIER

SCENOGRAFIA MARIAN GARLICKI

RUCH SCENICZNY JACEK TOMASIK

Światło: LESZEK GĘSIOREK
i LUDWIK KOLANOWSKI
Dźwięk: MARIAN CZYZYK
i JERZY JUSZCZYŃKO

Asystent reżysera TYTUS WILSKI
Prowadząca spektakl MARTA URBAŃSKA
Kontrola tekstu JADWIGA RÓŻYSKA

O S O B Y:
Rosita WANDA SWARYCZEWSKA
Panchita JANINA BOCHENSKA
Felina BOGUSŁAWA CZUPRYNOWNA
Serafina JADWIGA ULATOWSKA
Głos Armanda TYTUS WILSKI

PRAPRZEMIĘRA POLSKA

płynności. Obraz sceniczny akcji był oszczędny i surowy, rozegrany interesująco w dwu różnych płaszczyznach: sztucznie hieratycznej w obrębie mitu, i ostro realistycznej w wątku atakującym dawność. Zarazem optyka przedstawienia narzucała ogląd pośredni greczyzny z dystansu współczesności. Również zmienny był tok mówienia — od codziennego do rytmicznej recytacji i dramatycznej gwałtowności. Nieliczny chór, oszczędny w ruchach i wyrazie a włączony w akcję przez pojedyncze głosy chorentów, występował też zbiorowo jako komentator. To jeszcze jedno ciekawe rozwiązanie tego trudnego problemu, jakim jest dla współczesnego teatru dawny chór grecki.

Nowoczesny wątek muzyczny nie wniósł śpiewności i rytmu, ale atakował widza nagle i szokująco ekspresyjnymi dysonansami, sygnalizując czy alarmując o tragicznych zajściach za sceną. Te muzyczne introdukcje wiązały się z głosami mordowanych ofiar a osiągały tragiczny finał w zaskakującym odsłonięciu zasceńia z obrazem katastrofy. Można podziwiać wielką inwencję reżyserską i śmiałość eksperymentu a zarazem umiar w zdramatyzowaniu ponurego obrazu zbrodni. Przy tym zoperowano tekst wielkiej maszyny trylogii w konsekwentną i starannie przejrzystą, wypracowaną całość. Scenografia współgrała z całością zamysłu reżyserskiego. Druga plastyczna kurtyna wprowadzała w ponury nastrój zbrodni i krwi. Gdy unosiła się, odsłaniała centralne wrota o gruzłowatej powierzchni lśniącej zmiennymi walorami światła, którym zresztą uzyskano wiele podkreśleń. Tył sceny zamykała abstrakcyjna kompozycja, ekstrakt archaicznej, mykeńskiej epoki, zwietrzałej w swej surowości i grozie i nadgryzionej zębem czasu. Wiele ekspresji dramatycznej wniosły kukły podstawione w miejsce ofiar oraz grób Agamemnona, straszący jak zmurszałe truchło bohatera — przez użycie elementów realnych jakby w stanie rozkładu. Podobnie wyolbrzymione Erynie, odczłowieczone i bezkształtne straszdyła górowały groźnie nad otoczeniem, zrazu znieruchomiące we śnie i zwolna budzące się do akcji jak nieustępliwe chochoły". (T. Kudliński, *Oresteja*, *Oresteja*, „Dziennik Polski” 1960 r., nr 114).

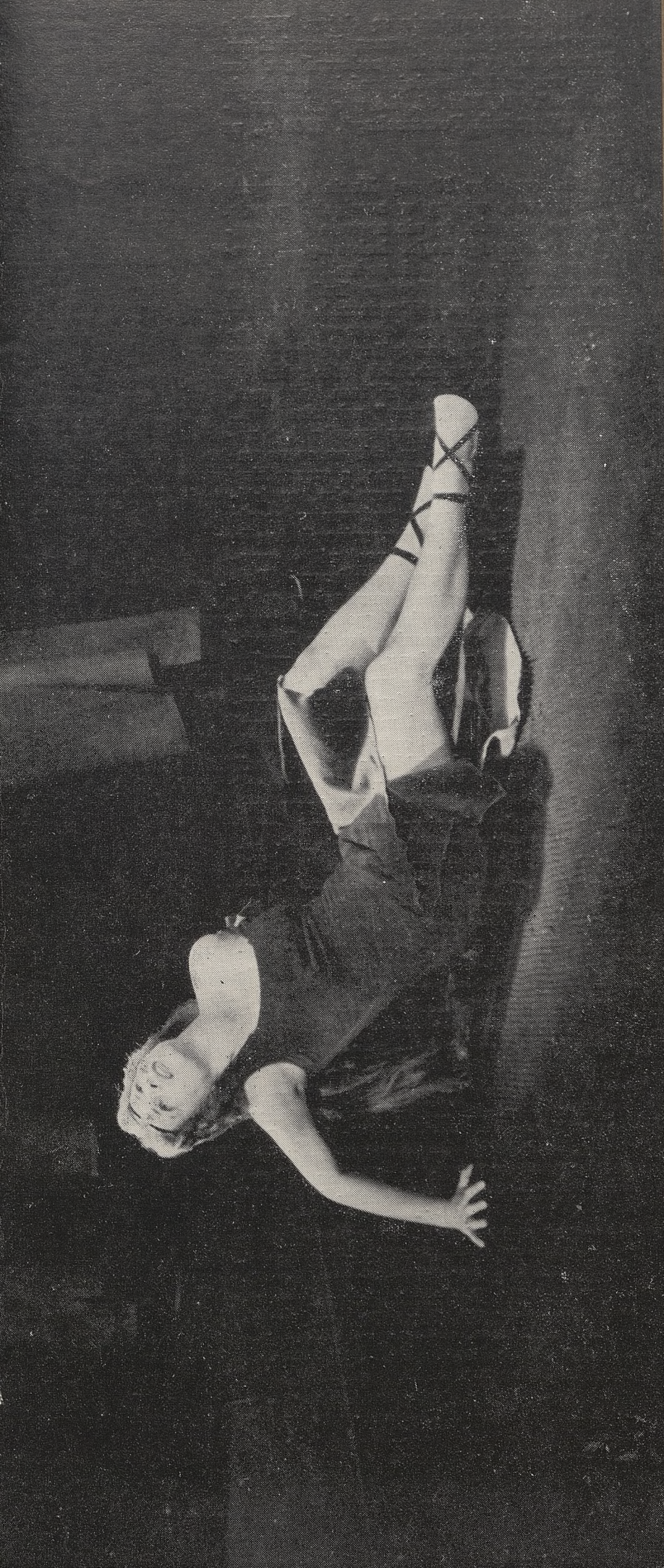
„Tak więc nad sporem myślowym górę bierze poemat wizualny. Szczęściem, twórcy przedstawienia dysponują dostateczną ilością środków, by ten rozziw nie raził. Gdzie nie obchodzą go powiązania logiczne tekstu, widz syci się klimatem. A ten uzyskany jest dzięki jednolitości i sile wizji scenicznej. Często miewam opory wobec form wzniosłych w teatrze. Tu jednak zastosowane one zostały tak konsekwentnie, świadomie i na zimno, że chochlik antypatetyczny musi się w człowieku zasępić. Tu groza jest grozą sztuczną, konstruowaną, a namiętności przełane w konwencje, oszczędne i hieratyczne. Jedynie Eumenidy, ciekawie zresztą

pomyślane niepotrzebnie na wzór chochoła straszą publiczność: te formy groteskowe poruszają się monumentalnie i mówią w niskich rejestrach jak strachy w bajkach dla złych dzieci.

Spektakl oczywiście nie do pomyślenia bez Szajny, autora scenografii, któremu szczególna chwała należy się za: 1) kurtyne, będącą właściwie obrazem taszystowskim, z dramatyzmem form, jakby połączonych ze szczątków rozbitego fryzu greckiego, świetnie wprowadzające w aurę tragedii; 2) zastosowanie abstrakcji nieforemnej do kostiumów o ile się nie myłę, po raz pierwszy w Polsce; 3) kukły pomordowanych, pełne niesamowitej ekspresji; 4) potraktowanie świata bogów z aluzjami kostiumowymi do rokoka, co kojarzy się z królestwem osiemnastowiecznego Rozumu i Postępu jak gdyby naiwnego w swej urodzie". (L. Flaszen, *Sładem stopy antycznej*, „Echo Krakowa” 1960 r., nr 148).

„W pierwszych częściach przedstawienia nic nie przeszkadza wspaniałej fali poezji, jaka płynie ku nam ze sceny. (...) Ustawienie Chóru, prostota, a zarazem nadrzędność jego interpretacji, umiar w geście, rytm i kadencja fraz — współgrają tu harmonijnie z kreacjami poszczególnych aktorów. (...) Niestety, żadnej podobnej wartości nie umiem odnaleźć w III części — „Eumenidach”. Przyznaję, że nie potrafię po prostu odcyfrować sensu jaki scenograf i inscenizatorzy chcieli w tej partii wyrazić. Nie rozumiem zasady kostiumów i w ogóle zasady stylizacji stosowanej w tej części. Prawdę mówiąc, kostiumy w całym przedstawieniu nie wydają mi się dobre. Nie wiem co się stało z inwencją Szajny, którego koncepcje w innych spektaklach mogą być dyskusyjne, ale są zawsze interesujące. W „Orestei”, moim zdaniem, jakoś mu „nie wyszło”: kostiumy są brudne w kolorze, pozbawione fantazji i plastycznego sensu (...) Erynie zostały tu przedstawione jako jakieś wyolbrzymione i przewrotnie wyciągnięte w pienie... złomy. (...) Lecz co oznacza przy takich Eryniach Pallas-Ate-ne, ukazana jako figurynka osiemnastowieczna — niemal z saskiej porcelany? (...) ... jakąż może być relacja między wykwinłą markizą a stosem żelazniwa i odpadków? I dlaczego w ogóle Atenę — i to Atenę Ajschylosową — przedstawić w takiej osiemnastowiecznej konwencji?”. (L. Jabłonkówna, *Pod znakiem Pallady*, „Teatr” 1960 r., nr 15).

„Styl przedstawienia jednolity i precyzyjny w swoim kształcie teatralnym. I to jest wielkim sukcesem zespołu Skuszanki, Ajschylos pozostał autentycznym Ajschylosem, takim, jakiego znamy z lektur: poetą losu ludzkiego w porządku metafizycznym. Obyło się bez przeróbek i siłą robionych uwspółcześnień. Najlepsze



w tym przedstawieniu są chóry. Wielkie brawa należą się zwłaszcza Franciszkowi Pieczce, który w roli przodownika chóru bije wszystkich umiejętnością mówienia wiersza". (B. Mamoń, *Losu chcieli uniknąć*, „Tygodnik Powszechny”, 1960 r., nr 23).

„Ze sceny w Nowej Hucie słyszymy prymitywną, wielką w swej sile poezję. Dlatego właśnie, że nie zepsuła jej pseudoklasyczna stylizacja, kolumny, podrabiane greckie stroje i podrabiane gesty retoryczne. (...) W Teatrze Ludowym ta grecka „autentyczność” uderzała nawet w rozwiązaniach pryzm dekoracyjnych, jasną była zasada dwu tylko u Ajschylosa aktorów działających, ich stosunku do chóru; chór z kolei był chórem i aktorem, ale nie imitował „tłumu” mieszkańców... (...) A przecież te komplementy (...) nasuwa przedstawienie, w którym scenografię opracował Józef Szajna, z wszystkimi konsekwencjami tego nazwiska, w którym praca stylizacyjna reżyserów poszła bardzo daleko. W tej inscenizacji Apollo nie przypomina posagu, nosi ni to mundur, ni to osiemnastowieczny fraczek. Pallada przeczy tak samo konwencjom antykwarecznego teatru, jak greckiej tradycji posagowej, przypomina trochę figurynkę z saskiej porcelany, trochę rzeźby postaci kobiecych odkopywane teraz na Krete. Kostium jest fantastyczny, wodzowie, chór, kobiety i mężczyźni ubrani wedle praw teatralnej optyki i logiki malarzkiej, nigdy nie widziane w historii mody peruki zdobią głowy głównych postaci (ale starcy z chóru mają własne, naturalne, wcale nie siwe czupryny), część trykotów kostiumowych odsłania tak samo dłonie, jak ramiona i resztę ciała (ale Kasandra ma członki nagie) — łatwo wskazać na awangardowe tradycje takiego kostiumu, odpowiednio takiej samej scenografii (kapitałne, karykaturalne makiety zamordowanych, grobowiec przezroczysty, nakrywający niby pakunek z folii kadłub króla) — łatwo w tym poznać oryginalny, własny styl teatralnej ekspresji Szajny i Teatru Ludowego. Osobliwe jest to, że ta ostra teatralizacja, ta swoista „zabawa” kolorem, ruchem i kształtem nie (...) fałszuje tekstu (...) Nie jest to spektakl idealny. Ciężej niż dwie pierwsze części trylogii wypadły „Eumenidy”, ostatni człon „Orestei”, (...) Zważmy przecież, że to jak sędzę najtrudniejsze zadanie artystyczne ze wszystkich, stawianych sobie dotąd przez świetny zespół Skuszanki. Zadanie rozwiązane w wielkim stylu, rozwiązane pomyślnie. Bo wielki klasyk nie jest ani antykwareczny, ani nie jest tylko pretekstem dla snucia własnych treści. To jest udana próba znalezienia takiego ekwiwalentu we współczesnym arsenale środków teatralnych, by poetycka siła starego mistrza przemówiła pełnym głosem...”. (S. Treugutt, *Oresteja*, „Przegląd Kulturalny”, 1960 r., nr 23).

Oprac.: E. ORZECOWSKI

W R E P E R T U A R Z E T E A T R U

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

Reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygier

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

Adaptacja, reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygier

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

Reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygier

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

Reżyseria:

Matylda Krygier

Scenografia:

Władysław Wigura

M o l i e r
DON JUAN

Reżyseria

Zespołowa

Scenografia:

Władysław Wigura

A l e k s a n d e r F a d i e j e w
K L E S K A

Adaptacja:

U. Zacharow i M. Prot

Reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygier

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

Reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygier

Bertolt Brecht, Michał Zoszczenko,
Aleksander Bednarz

OBY NAM SIĘ!

Reżyseria:

Matylda Krygier

Scenografia:

Waldemar Krygier

W P R Z Y G O T O W A N I U

A l a n A l e x a n d e r M i l n e
**NIEZWYKŁE PRZYGODY
KUBUSIA PUCHATKA**

Adaptacja:

Tytus Wilski

Reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygier

R o m a n J a w o r s k i
WESELE HRABIEGO ORGAZA

Adaptacja, reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygier

William Shakespeare
ROMEO I JULIA

Reżyseria:

Anatol Efros

**KOORDYNATOR PRACY ARTYSTYCZ-
NEJ: MONIKA LISICKA**
KIEROWNIK TECHNICZNY:
PIOTR RZEPECKI
Główny Elektroakustyk
mgr inż. KRZYSZTOF PIĞŁOWSKI
Główny Elektryk
LUDWIK KOLANOWSKI
Brygadier sceny
EDWARD GORSKI
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. Telefon 411-83. Przedsprzedaż biletów prowadzi „Orbis” w Krakowie, ul. Jana 5 i „Wawel Tourist” w Nowej Hucie, Plac Centralny 1. Dojazd do teatru z Krakowa tramwajem linii 4, 5, 15, albo autobusem pośpiesznym „A” do Placu Centralnego, następnie tramwajem linii 14, 16 oraz autobusem 132 lub autobusem pośpiesznym „B”.



**KAWIARNIA I COCTAIL-BAR W FO-
YER TEATRU CZYNNY NA 1 GODZ.
PRZED PRZEDSTAWIENIEM.**

KONSTANTY PUZYNA O TEATRZE POLITYCZNYM

Panowie! Zebraliśmy się oto (zawsze mówi się „oto” w takich razach), aby podyskutować o teatrze politycznym. Termin ten w Polsce Ludowej służy od lat ludziom teatru do tego, do czego kiedyś getry: poświadcza, że mamy do czynienia z poważnym, świadomym obywatelem. Nie bardzo tylko wiadomo, co to znaczy. Bo co miesiąc znaczy co innego.

Dobrze więc, że zaczynamy od próby uściślenia pojęć. Jerzy Kreczmar mówi, że w bardzo szerokim sensie każdy teatr jest polityczny. Słusznie. Wtedy kiedy pod słowem „polityka” rozumiemy wszelką działalność publiczną. Taki szeroki zakres terminu jest co prawda dyskusyjnie jałowy: jeżeli każdy teatr jest polityczny, to teatru politycznego nie ma. Ale w tej uwadze zawiera się pewna interesująca intuicja, nie samego teatru dotycząca, lecz naszej dzisiejszej świadomości. W stabilnym, dostatnim, spokojnym społeczeństwie mieszczańskim końca XIX wieku nikomu na co dzień nie przyszłoby do głowy, że wszelka działalność publiczna jest działalnością polityczną. Obruszyłby się na to. Dzisiaj przeciwnie: świadomość tego faktu dopada nas w tramwaju i w sklepie, w fabryce, w kinie

i we śnie. To nasza dzisiejsza sytuacja polityczna sprawia, że teatr żywy i teatr polityczny stały się niemal synonimami.

Tak. Polityczny jest u nas każdy teatr żywy. Bo istnieje jeszcze teatr martwy, ilościowo przeważający. To taki teatr, który publiczność przyjmuje obojętnie. Poklaszcze trochę przez grzeczność i wychodząc mówi: śliczne dekoracje, jaki śmieszny był ten aktor w rudej peruce, prawda? a ja strasznie lubię Łomnickiego i zawsze go oglądam w telewizji, więc dziś go chciałam zobaczyć na scenie, bo to jednak co innego. Taka reakcja przeważnie oznacza, że mamy do czynienia z teatrem mało obchodzącym ludzi; publiczność wynosi z niego w najlepszym razie dość nieokreślone przeżycia estetyczne lub poczucie „kulturalnie spędzonego wieczoru”. Jeżeli mówić o publiczności teatru w węższym już, konkretniejszym sensie słowa — taki martwy teatr jest zatem apolityczny. Pusty po prostu.

Zauważcie panowie: nie tylko zwięzłem już zakres terminu. Przesuwam także — świadomie — Waszą uwagę ze sceny na widownię. Padło tu słowo „społeczeństwo”, tak, ale ja chciałbym mówić konkretniej: o grupie paruset ludzi, do których dziś wieczorem zwraca się teatr. Panowie mówicie przede wszystkim o repertuarze politycznym i o jego scenicznej inter-

pretacji. To jednak tylko cząstka zagadnienia. Najmniej ważna. Sztuka polityczna w rozmaitych warunkach rozmaicie „gra” politycznie — mówi pan Kreczmar. Znowu słusznie. Bo w teatrze politycznym podstawowa jest sprawa odbioru. Teatr polityczny — ciągle w węższym sensie słowa — istnieje w każdej epoce, ale jest szalenie zmienny. W każdym momencie i w każdym miejscu Europy czy świata co innego może nagle stać się teatrem politycznym. Pan Bohdan Korzeniewski twierdzi, że „Dziady” to jest wielki teatr polityczny. Jest oczywiście, ale potencjalnie: to przecież tylko tekst. Na scenie „Dziady” jedynie b y w a j ą wielkim teatrem politycznym. Parę lat temu widzieliśmy w Warszawie mały festiwal „Dziadów”, cztery przedstawienia z kilku miast Polski: były to, w moim przynajmniej odczuciu, spektakle zgoła nie polityczne. Nikt z nas natomiast nie wątpi, że inscenizacja Schillera z roku 1932 i 1934, a nawet inscenizacja Bardinięgo w roku 1955, to były manifestacje teatru politycznego.

Panowie! Wydaje mi się, że teatr polityczny to wcale nie ten teatr, który posługuje się tekstem, gdzie mowa o problemach politycznych, o polityce i politykach. Więcej — że głównym problemem teatru politycznego nie jest problem politycznej dramaturgii, ani nawet jej politycznej interpretacji scenicznej. Że najważniejszy jest tu

problem kontaktu między sceną a widownią, spięcie, które sprawia, że widownia zaczyna się angażować politycznie w spektakl.

Ten moment bardzo trudno uchwyt-ny, prawie niemożliwy do określenia teoretycznego, często będący niespodzianką nawet dla inscenizatora, jest chyba konstytutywny dla zjawiska zwanego teatrem politycznym. Gra o to, by je uzyskać, bywa absorbujący jak hazard. Właśnie dlatego twórcy wielkiego teatru politycznego, tacy jak Mayerhold czy Piscator, niezbyt wielką przykładali wagę do sprawy „wierności autorowi”, zgodności inscenizacji z intencjami utworu. Pozwolili sobie nawet na poważne odejście od myśli autorskiej, byleby wywołać tę właśnie iskrę, tę reakcję polityczną widowni, która decyduje o zaistnieniu teatru politycznego. Reakcja taka może być raz pozytywna, raz negatywna na tej samej sztuce, to oczywiste. Nawet — na tym samym przedstawieniu, w innym miejscu i czasie pokazanym. Więcej może być pozytywna w obu wypadkach, ale znaczyć co innego. Przykład Mayerholda i Piscatora jest tu szczególnie wyrazisty. I może wart przypomnienia, skoro to chyba najważniejsza dziś tradycja teatru — a nie tylko dramatu — politycznego. Teatru awangardowej lewicy, tej, dla której, podobnie jak dla naszych romantyków, pojęcia postępu i wolności

były nierozdzielne. Otóż obaj oni Mayerhold i Piscator stworzyli model teatru formalnie bardzo zbliżony. Kreowali go w tym samym dziesięcioleciu 1922—1932, choć ich działalność trwała znacznie dłużej. Poprzez ten model wyrażali idee niemal identycznie: agitowali — mówiąc najogólniej — na rzecz rewolucji proletariackiej. Ale Mayerhold działał w ZSRR, gdzie ta rewolucja zwyciężyła, Piscator w Niemczech, gdzie przegrała. Ta sama — pozytywna — reakcja widowni na spektakle artystycznie i ideowo analogiczne była w pierwszym wypadku reakcją prorządową, w drugim opozycyjną.

W obu była warunkiem zaistnienia teatru politycznego — ona, nie same sztuki, nie same nawet spektakle. Na to, żeby się pojawiła, potrzebne są chyba dwie rzeczy: widz musi móc i musi chcieć reagować politycznie. Co to oznacza? Widz czasem w ogóle nie może reagować politycznie. Drakońskie ograniczenia swobody wypowiedzi teatru w czasach caratu, o jakich wspomniał pan Bohdan Korzeniewski, jeszcze nie umożliwiały całkowicie takiej reakcji. Widz, jak Pan słusznie zauważył, reagował patriotycznie — a więc wówczas: politycznie — na sam dźwięk mowy polskiej, bo w zaborze rosyjskim mógł ją słyszeć publicznie jedynie z ambony i ze sceny. Bywa jednak, że władza wywiera tak silną presję już nie na

teatr tylko, ale na publiczność, że sala po prostu boi się reagować politycznie. Zdarza się to często w państwach policyjnych, szczególnie po stłumionych przewrotach: w Rosji po 1905, w Hiszpanii po 1937. Wtedy teatr polityczny w ogóle przestaje być możliwy. Wtedy: nie tylko opozycyjny, także prorządowy. Można wówczas grać sztuki mówiące otwarcie o polityce i politykach, a widz będzie je odbierał apolitycznie. Będzie myślał: śliczne dekoracje, jaki zabawny był ten aktor w rudej peruce.

Bywa wreszcie i tak, że widz tylko nie chce reagować politycznie, choć nikt bezpośredniej presji na niego nie wywiera. Kiedy widz chce reagować? Wtedy, kiedy ma poczucie ważności swojej reakcji. Kiedy czuje, że jako członek społeczeństwa ma w tym społeczeństwie coś do powiedzenia. Jeśli wpływa realnie na życie społeczeństwa zarówno listem do redakcji dziennika, jak inicjatywą organizacyjną, wypowiedzią na zebraniu, decyzją w pracy — wtedy i na widowni może reagować politycznie, ponieważ czuje, że ma to jakiś sens. Kiedy dojdzie do wniosku, że jego reakcje nie mają żadnego znaczenia, przestaje reagować politycznie. Bo i po co?

Panowie! Dużo gada się u nas o repertuarze politycznym, o sztukach tzw. „teatru faktu”, o potrzebie zaangażowanej dramaturgii itd. Nie mówi

się natomast o sprawie podstawowej: jak reaguje widz? Jakie jest właściwie nasze społeczeństwo? Czego pragnie, co myśli, co je guzik obchodzi, co obchodzi naprawdę? A przecież właśnie teatr, który potrafi dzisiaj nawiązać rzeczywisty, nie lipny, dialog z widownią, jest teatrem politycznym. Nawet kiedy, gra, powiedzmy, „Skiza”. Teoretycznie i to jest możliwe, choć dziś akurat „Skiz” nie ma wielkich szans na takie oddziaływanie. Ale wyobraźmy sobie przez chwilę „Skiza” zagranego nagle w doborowej obsadzie na scenie Teatru Polskiego w Warszawie w roku 1951: te gromy, bijące w teatr z jednej, i tę frekwencję z drugiej strony! Na dziś zaś dajmy inny przykład: niech to będzie jakiś spektakl studenckiego kabaretu, niedotarty, naiwny czasami, kiepski aktorsko, ale bezbłędnie łapiący kontakt z widzem. Muszę przyznać, że od dłuższego czasu interesuje mnie niemal wyłącznie taki teatr: teatr polityczny, ale teatr, który niekoniecznie mówi o polityce, i którego mechanizm polega na czym innym niż pokazywanie polityki na scenie. Teatr żywy. Nie sędzę, żeby nasza scena mogła dziś nawiązać skutecznie do modelu, który kształtowali Mayerhold i Piscator. Teatr bezpośredniego działania politycznego, otwartej agitacji, jest dzieckiem innego układu sił społecznych i politycznych. U nas grozi już drętwą mową, a nie obiecuje niczego

więcej. Chciałem przypomnieć raczej, że teatr polityczny jest zmienny jak kameleon, ponieważ w małym stopniu polega na tym, co się dzieje na scenie, w o wiele większym stopniu — na tym, co się dzieje za jej murami. W społeczeństwie. I jedyną szansą użycia teatru naprawdę politycznego, nie z nazwy, lecz z ducha, jest rozbudzenie politycznej aktywności społeczeństwa. Czym żywsza ona bywa, im bardziej społeczeństwo czuje się gospodarzem we własnym domu, podmiotem a nie przedmiotem polityki. Bo „dopóki masy — pisał Brecht — są tylko przedmiotem polityki, dopóty nie potrafią potraktować tego, co się z nim dzieje, jako doświadczenia. Widzą w tym jedynie zrządzenie losu; uczą się tyle z katastrofy, ile królik doświadczalny uczy się biologii”. Ta myśl wydaje mi się istotna, panowie.

K O N S T A N T Y P U Z Y N A
(fragment książki pt. „Burzliwa pogoda”).

R E D A K C J A P R O G R A M U:
M O N I K A L I S I C K A

O P R A C O W A N I E G R A F I C Z N E:
J A N U S Z T R Z E B I A T O W S K I

Z D J E C I A:
A. D R O Z D O W S K I
W. P L E W I Ń S K I
G. W Y S Z O M I R S K A

Exemplarz bezpłatny

ARCHIWUM
P. TEATRU LUDOWEGO
W NOWEJ HUCIE

Nr poz. 113

twowcy