

KIERUNKI

PISMO SPOŁECZNO-KULTURALNE KATOLIKÓW

Rok II

Warszawa - Kraków 17 lutego 1957 r.

Nr 7 (40)

Drogi i bezdroża teatrów krakowskich

Każdemu, kto obecnie na przełomie ubiegłego i bieżącego roku odwiedzał teatry krakowskie nasunąć się musiało stwierdzenie jednostronności ich repertuaru: przewaga sztuk z wysp brytyjskich.

Z granych obecnie 3 sztuk „zachodnich” uzasadnienie nie tylko racjonalne ma niewątpliwie G. B. Shawa „Pierwsza sztuka Fanny” (Teatr im. Słowackiego, reżyseria Wilama Horzycy, scenografia Bolesława Kamykowskiego). Uarla się opinia, że to komedia w twórczości Shawa podrzędna — czyżby dlatego, że, jak wyznał Shaw, „pisana była dla zarobku”? A może nie w smak było krytykom zaproszenie swoich kolegów sporodiuowanych, poniekąd zamierzających w krzywym zwierciadle? Kronikarze wspominają o olbrzymim powodzeniu „Pierwszej sztuki Fanny” w tej samej Anglii, która tak opornie odnosiła się do Shawa i tak chętnie utracala jedną jego sztukę po drugiej. To oczywiście nie dowód, ten sukces mógłby nawet potwierdzać ujemną opinię spektatorów. Lecz jeśli nas dzisiaj mało przejmują niedyskrecje i plotki „Wesela” — to cóż nas tym bardziej mogą obchodzić skandaliki wokół „Pierwszej sztuki Fanny”? Ani nas ziębia ani grzeją rozprawy Shawa z oponentami z klanu recenzentów — a jednak publiczność i w 1956 r. rozgrzewa się i gorąco wita prosię tym razem zarty, łatwiejsze tym razem aforyzmy.

To jedna przyczyna powodzenia: „Pierwsza sztuka Fanny” nie wymaga ekwilibrystyki, jej tematyka obyczajowa i jej dia-

logi są mniej paradoksalne, mniej „wyśrubowane” niż w „sztukach nieprzyjemnych” z różnego okresu. Ale jest i druga, bardzo bezpośrednia przyczyna żywego zainteresowania widzów: przecież temat „Pierwszej sztuki Fanny” jest swoiście aktualny, przecież chodzi — co tu ukrywać — o problem chuliganerii, pojętej jako pewna wstępna, żywiołowa forma buntu młodzieży przeciwko obyczajowym rygorom, zakazom, ograniczeniom, przeciwko obyczajowej pruderii. W angielskich warunkach obyczajowej sztywności — i to w roku 1911, a więc jeszcze przed inwazją tanga, jazzu, krótkich sukien! — jakże bawić a zarazem szokować musiała historia o chłopcu i dziewczynie z „najlepszych domów”, zamkniętych do ciupy za wściewłą awanturę i brutalne pobicie policjantów na służbie. Od rzemyczka do trzewiczka: okazuje się, że temat „bierze” w czasie, gdy okrutnie, lecz zakowskie wybryki Boba i Małgorzaty przekształciły się w problem bezpieczeństwa, zdrowia i mienia a czasem nawet życia spokojnych obywateli.

Chuliganeria, jeżeli wychodzi poza kręgi wielkomięjskich mełtów, jest niewątpliwie jakimś dowodem obyczajowego fermentu, jest złym i fałszywie kierowanym, ale jednak jakimś protestem przeciw takim czy innym skostnieniom. Protest ten jest zresztą zróżnicowany i jak zwykle u Shawa racje rozumniejsze i formy szlachetniejsze reprezentuje kobieta. Toteż dobry wujaszek Shaw sprawiedliwie obdziela

darem losu rozbrykaną parę: Bob Gilbey nie zasługuje na lepszą dolę niż na pełanie się u boku złościutkiej Dory z ćwierściatka, natomiast Małgorzata wyjdzie za mąż za lokaja u państwa Gilbey, który okazuje się nadzwyczaj błękitnym księciem — jak w bajkach wysoce comme il faut.

Przedstawienie jest przyjemne i reżysersko jasne — czego nie można niestety powiedzieć o zawitych wywodach reżysera w programie teatralnym. Spośród aktorów — szkole dialogu i shawowskiego humoru reprezentuje Maria Gella, a także Mieczysław Voit. Swobodnie i lekko wiodą swoje role Antonina Klońska i Wacław Nowakowski. Z młodych zapamiętuje widz przede wszystkim Anne Lutostawska i Aleksandrę Karzyńska, poniekąd też Ryszarda Pietruskiego. Niewiele natomiast zrozumiał z roli Boba Tadeusz Szybowski, grając jurnego byzka, zamiast złotego młodzieńca. Zygmun Piasecki zemiścił się zbyt srogo na niezływym krytyku Trotterze: gra balwana z farsy nie z komedii, a Trotter to jednak nie Trottler.

* *

Z iście shawowskim lekceważeniem faktów Zygmunt Greń mawia krakowskim widzom, że na „Pierwszej sztuce Fanny” „nudzą się potężnie”; ponieważ Shaw „zestarzał się, i to bardzo” (pewnie dlatego grywany jest coraz częściej).

Niespodziewanego „smaku i znaczenia” nabiera za to — zdaniem tegoż krytyka — sztuka Oskara Wilde’a. Sprawdzmy na „Bracie marnotrawnym” (Teatr Poezji, reżyseria Zdzisława Mrożewskiego, scenografia Wojciecha Krakowskiego). Rzecz dzieje się znowu w „najlepszym towarzystwie”, na scenie królują dwie nienagannie wycho-

wane panienki, dwu nieskazitelnych dzentelmenów, czcigodny kanonik, arystokratyczna ciotka, wytrawna guwernantka, karny lokaj, nierównany kamerdyner. O hulankach i swawoli mówi się, ale tak niewinnie, jak o nocnych imprezach Gucia ze „Ślubów panińskich”. Intryga wiotka jak u Musseta, finał bajkowy, jak u Moliere’a — świadomy, ironiczny persyflaż. Forma sceniczna staranna, jak dobór kravat do wizytowego stroju londyńskiego dandasy. Od czasu do czasu dowcipne powiedzenia, które by były shawowskie, gdyby podbudowywały intencje i tendencje, wykraczające poza sztukę dla sztuki, żart dla żartu, poza muzeum lubych pamiętek.

To wszystko. Z czego — nieprawdą? — wynika, że Shaw przy Wildzie to mizerny pisarz... Zastrzeżmy się jednak: wysłuchać można i „Brata marnotrawnego” z uśmiechem, zwłaszcza, że jest wyreżyserowany lekko i zgrabnie, że panienki są urocze (Maria Ciesielska i Halina Kuźniakowa, która ma nawet własną dowcipną koncepcję postaci), a panowie uwodzący (zwłaszcza Kazimierz Meres) i że wyborna aktorka Maria Bednarska gra z dowcipnym namaszczeniem wytworną a gorgonową lady Bracknell...

* *

A Teatr Ludowy w Nowej Hucie zagrał sztukę klasyki literatury irlandzkiej Johna Millingtona Synge’a pt. „Bohater naszego świata” (reżyseria Jerzego Zegalskiego, dekoracje Józefa Szajny).

Synge był zawsze mniej znany poza granicami swego kraju ojczyźnego, gdyż jego twór-

czość była bardzo ściśle związana z problematyką, legendami i historią Irlandii i nie miała tak ogólnoludzkiego charakteru, jak utwory Wilde’a, Shawa, czy O’Casey. Za to w Irlandii nie można sobie wyobrazić repertuaru żadnego teatru bez sztuk Synge’a.

Mija właśnie w tym roku 50 lat od wystawienia „Junaka zachodniego świata” („The playboy of the western world”) na scenie „The Abbey Theatre” w Dublinie. Zasługa przypomnienia Europie tej świetnej satyry przypada tak twórczemu i poszukującemu zawsze czegoś nowego teatrowi Brechta „Berliner Ensemble”. W ubiegłym sezonie wystawiono na jego scenie „Junaka zachodniego świata”. Inscenizacja odczytała w pełni aktualny sens sztuki, kierując ją wyraźnie i niedwuznacznie przeciw gloryfikacji siły i zbrodni w świecie „kultury amerykańskiej”. Już kurtylna złożona z comiesięw mówiła wyraźnie przeciw komu wymierzony jest spektakl. W tych warunkach stara sztuka irlandzkiego pisarza zabrzmiała bardzo świeżo, a jego dar przewidywania znalazł pełne potwierdzenie w rozwoju wydarzeń minionego półwiecza. Przeciwnie przypadkiem tytułował Synge swą sztukę „Junak zachodniego świata”. Już wtedy bowiem, kiedy ją pisał, kultura gangsterów i bohaterów podziemia rozprzestrzeniła się szeroko nie tylko w Ameryce.

Cóż zrobił jednak teatr w Nowej Hucie? Zaprzagnął wystawić sztukę zupełnie inaczej. Czytamy w programie: „Bohatera” wystawił „Berliner Ensemble” B. Brechta, kierując ostrze zawartej w nim satyry przeciwko kapitalistycznemu kultowi sensacji i poszukiwań nadczołowieka w „atlantyckim” wydaniu. Teatr Ludowy w Nowej Hucie nie chce zawęzać

problematyki utworu do jeszcze jednej krytyki kapitalizmu, tym bardziej, że i w naszym kraju widoczne są elementy kultury fałszywych bohaterów i przeciwko nim wymierzone jest obecne wystawienie sztuki Synge’a.

Zamierzenie ciekawe i śmiałe. Ale co z niego wyszło? Wydaje mi się, że niewiele. Dlaczego? Po pierwsze dlatego, że nie można z kota robić kanaraka, nawet jeśli się jest tak młodym, zapalonym i zdolnym zespołem, jak teatr z Nowej Huty. Po drugie dlatego, że zaprzepaszczone w inscenizacji jedyną, jak mi się wydaje, koncepcję przystosowania sztuki Synge’a do miejscowych spraw i warunków.

Istnieją dziś w Polsce sądzimy, dwie możliwości interpretacyjne „Junaka zachodniego świata”. Jedną, to zaadresowanie go do stosunków amerykańskich (jak to zrobił teatr Brechta). Drugą, to wystawienie sztuki jako satyry na naszych chuliganów, bikiniarzy i innych łobuzów, którzy cieszą się nie raz jeszcze sympatią lub pozbłażaniem i bezkarnością wśród pewnej części naszego społeczeństwa. Obie te koncepcje są jednak satyrą na kapitalistyczny styl życia (bądź zagranicą, bądź przeciw jego pozostałościom czy infiltracji w kraju). Prosiła się przecież w Krakowie inscenizacja sztuki Synge’a z wyraźnymi aluzjami do sprawy Mazurkiewicza. Ale to wszystko tkwi korzeniami w kapitalistycznej formacji społecznej. Owe handle dolarami i złotem, afery cuchnące krwią, wódką i walutą, powiązania gangstersko-mafijne i lapownictwo tuszowanie spraw, wreszcie sam pan Władeczek, ulubieniec kobiet i cyniczny morderca — to przecież „bohater zachodniego świata” wypisł, wymaluj ze sztuki Synge’a. Natomiast wystawianie tej sztuki z myślą

o „kulcie jednostki” i fałszywych bohaterach naszego świata jest nonsensem, który nie mógł wytrzymać próby sceny. Nic też nie upoważniało inscenizatorów do zmiany tytułu sztuki. Po angielsku brzmi on: „The playboy of the western world”. Dlaczego więc czytamy na afiszu „Bohater naszego świata”?

Nieporozumienie pogłębia jeszcze zewnętrzny kształt przedstawienia. Eksperyment to piękna i chwalebna rzecz. Lecz niedobrze jest, jeśli eksperymentuje się dla eksperymentu, dla „udziwienia” spektaklu. Prawdziwie poszukiwanie nowych form w sztuce jest zawsze dążeniem do znalezienia najlepszej, najwłaściwszego, najbardziej adekwatnego wyrazu artystycznego dla określonej treści. Tym razem stało się niestety inaczej. Świadomy antyestetyzm inscenizacji Jerzego Zegalskiego i scenografii Józefa Szajny pozostawał w wyraznej sprzeczności ze stylem i zamierzeniami sztuki Synge’a. Autor chciał dać krwistą, jędrną, pełną ludowego humoru, choć miejscami makabryczną satyrę, natomiast inscenizatorzy skrzętnie usunęli z przedstawienia to wszystko, co mogło śmieszyć widzów i zarazem ośmieszać bohaterów sztuki. W dodatku wszystkie młode dziewczęta występujące w przedstawieniu zostały tak koszmarnie „zhrzydzone” charakterystycznie, kostiumami, ruchami i mimiką, że aż przykro było patrzeć na scenę. Wyobraźmy sobie, ile to musiało kosztować wysiłku i samozaparcia młode i ładne aktorki z nowohuckiego teatru, by tak wyglądały... W dodatku było to absolutnie wbrew logice sztuki, w której dwaj rywal walczą o rękę pięknej Pegeen Mike, córki oberżysty Flaherty’ego. Nikt nie mógł zrozumieć na widowni tego problemu patrząc na brzydactwo z krzywymi nogami i wystającym kuprem, poruszające się niezdarne i odrażające po scenie. Jeśli miała to być koncepcja ukazania jak nisko upadł „bohater naszego świata” ubiegając się o tak brzydka dziewczynę — to koncepcja była poroniona, gdyż również wśród niedarzy i zbrodniarzy zdarzała się ładne dziewczęta, a jeśli była to tylko stylizacja, to niepotrzebna i bezsensowna. Nawet chwalebne wysiłki Tadeusza Jurasza w roli tytułowej nie

mogą w tych warunkach uratować spektaklu.

Jesteśmy przeciwnikami tezy, że teatr w Nowej Hucie grać może tylko sztuki w rodzaju „Królowej przedmieścia”, lekkie komedie, farsy, czy tradycyjne utwory klasycznego repertuaru. Wydaje nam się, że szlachetną ambicją tego teatru, godną ze wszelkich miar poparcia, jest stworzenie w Nowej Hucie odważnej sceny o nowatorskich zamierzeniach ideowych i artystycznych. I jesteśmy przekonani, że teatr ten potrafi zdobyć sobie na swoim terenie publiczność nie rezygnując ze swych zamiarów i ambicji, jeśli pamiętać będzie, że jest teatrem ludowym. A teatr ludowy — to nie znaczy teatr plaskiej szmiry, lecz musi oznaczać teatr głęboko humanistyczny, bojowy, ideowy, a zarazem operujący zespołem środków artystycznych, oddziałujących mocno i zrozumiałych dla szerokiego rzesz widzów. Teatr ludowy w takim sensie, w jakim jest nim teatr Brechta. To droga na pewno najtrudniejsza, ale warta wielkich wysiłków. Prowadzi ona do twierzenia przedstawień równie pasjonujących dla wyrafinowanych intelektualistów co dla sprzątaczek, równie zajmujących i zrozumiałych dla filozofów, co dla hutników.

Niestety przedstawienie „Bohatera naszego świata” nie należy do takich spektakli. Nudzi ono i nuży zarówno intelektualistów, jak i robotników. A więc trzeba niestety otwarcie powiedzieć teatrowi z Nowej Huty, który ma już na swym koncie niejedno dobre przedstawienie: tym razem się nie udało. Nie tędy droga.

JASZCZ
ROMAN SZYDŁOWSKI

INWAZJA Z WYSP BRYTYJSKICH

nie, nie w Egipcie. Opanowano teatry krakowskie. Pomijam „Hamleta” sprzed dwóch miesięcy i „Święta Joanna” sprzed pół roku. Trzy najnowsze premiery świadczą dostatecznie o zafascynowaniu sprawami wiktoriańskiej Anglii. Oto one: „Bohater naszego świata” Johna Millingtona Synge’a (1871-1909) w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, „Pierwsza sztuka Fanny” Bernarda Shaw (1856-1950) w Teatrze im. Słowackiego i „Brat marnotrawny” Oscara Wilde’a (1856-1900) w Teatrze Poezji.

(Nawiasem o tytułach pozmiennianych przez tłumaczy. Ze Władysława Krzemińskiego zamiast „The importance of being Earnest” — „Co to znaczy być poważnym!” — pisze „Brat marnotrawny”, można darować: tytuł przysięzy, bliższy naszemu odczuciu językowemu i nie pociąga za sobą żadnych nieporozumień. Gorzej w Teatrze Ludowym. Przekład Marii Lewickiej i Jerzego Zegalskiego, przejrany przez kierownika literackiego, Józefa Grude, zmienia tam bardzo istotnie sens tytułu. Tłumacze zaczynają ironizować, przekładając „The playboy of western world” jako „bohater, gdy raczej należałoby powiedzieć: gracz, hochsztapler — nie próbuje tu znaleźć najodpowiedniejszego synonimu. Synge stawiał sprawę bardzo prosto, jak Tomasz Mann piszący swoje „Wyznanie hochsztaplera Feliksa Krullia”. Jego satyra biła w środowisko, które zwykło hulaja kreować może na bohatera. Tymczasem ów tytułowy „bohater” — o czym jeszcze dokładniej za chwilę — pociągnął za sobą



„Brat marnotrawny” w Teatrze im. Modrzejewskiej

poważne nieporozumienie interpretacyjne: zaczęto szukać wszelkich możliwych środków, aby kompromitować postać skompromitowaną już w założeniu!

Były w teatrach krakowskich okresy, gdy sztuki łączyły się w całe cykle, np. realizmu krytycznego. Domyślaliśmy się nawet przyczyn tej jednostajności; ucieszcza od rzeczywistości danej bezpośrednio, od sądzienia jej, bo sądzić nie było wolno. Tym razem sytuacja zmieniła się paradoksalnie: czy poprzez wiktoriańską Anglię nie próbuje się dotrzeć do spraw najbliższej rzeczywistości? O sztuce Synge’a mówi się w programie wprost: „Teatr Ludowy w Nowej Hucie nie chce zawęzić problematyki utworu do jeszcze jednej krytyki kapitalizmu, tym bardziej, że i w naszym kraju widoczne są elementy kultu fałszywych bohaterów, i przeciwko nim wymierzony jest obecny wystawienie sztuki Synge’a”. „Pierwsza sztuka Fanny” to walka z zakłamaniem obyczajowym w Anglii w roku 1911; czyżby więc także atak na zakłamanie obyczajowe w Polsce roku 1955? Wilde jest o tyle bardziej sceptyczny od Shawa, o ile u nas dygnitarz potrafi być bardziej cyniczny od młodego zetempowca. Skoro rodzina, środowisko, stanowisko społeczne nie dozwala na swobodę obyczajową, należy sobie obok oficjalnego stworzyć drugie, utajone życie: czasem doprowadzić to może, oczywiście, do bardzo zabawnych powikłań. Czasem — jak wiemy z życiorysu Wilde’a i z naszej rzeczywistości — doprowadza do powikłań tragicznych.

Ale nie posuwamy się tak daleko, aby Wilde’owi i Teatrowi Poezji przypisywać jakieś aktualizujące, publicystyczne, utylitarne tendencje. Równie żartobliwa byłaby myśl, że we wszystkich trzech wypadkach mamy do czynienia z autorami pochodzenia irlandzkiego, a Irlandia walcząca w XIX wieku o wyzwolenie narodu była zawsze — jak na drugiej półkuli Gruzja — szczególnie sympatyczna Polsce, choć nieznaną.

Sa to propozycje do zbadania przez krakowskich socjologów. Ale przed krytyką staje zagadnienie inne: czy sztwa teatralny tej wiktoriańskiej Anglii został przeżyty? Czy w naszych scenach — czy też po teatry się nim zajęły, by mu ulec?

SYNGE: SZCZĘŚLIWOŚĆ, NUDA I ZBRODNIA

„Doświadczenia te... zmusiły go do zrozumienia, że takim ludziom jak on, świat nie da nie prócz tego, co mu wydra przemoca — pisał Shaw w „Meżu przeznaczonym”. — W tej postaci świata jest pewna doza szaleństwa i tchórzostwa, bo Napoleon, jako bezlitosny kanonier rozbijający w puch wszelkie polityczne rubieże, stał się jednostką użyteczną, co więcej nawet w naszych czasach trudno jest — żyjąc w Anglii — opędzić się czasem myśli, jak wiele ten kraj stracił przez to, że Napoleon nie podbił go, jak to swego czasu uczynił Juliusz Cezar”.

Romantyczny mit Napoleona nie znalazł nigdy wyznawców w Anglii. Ale z ochotą uległa mu Irlandia, która walkę o niezależność narodu przeniosła nie tylko do sztuki, lecz nawet do psychologii. Przytoczonych zdań nie napisaliby nigdy rodowity Anglik Shaw wychowany w Dublinie widział rzeczy inaczej i ostrzej. Podejrzewam nawet, że jego

dy przychodzi młody człowiek, który w rozmowie zdradza się, że pełnił straszliwy czyn. Od razu zyskuje zainteresowanie obecnych, po wsi rozchodzi się błyskawicznie wieść, że w gospodzie zatrzymał się bohater. I wznosi się jeszcze podziw i uznanie, gdy okazuje się, że Krzysztof Mañon, ów wędrowiec, zabił po prostu szpadem swego ojca. Dziewczęta przynoszą podarunki, starzy kłaniają się z szacunkiem, córka gospodarza porzuca narzeczonego, jako nudziarza i tchórza, by oddać rękę bohaterowi. I wreszcie ów ofera wijski (zawsze się przynajmniej jeden taki we wsi znajdzie), otoczony teraz wszelkimi względami, uwierył w siebie, staje do konkursów zręczności i zdobywa nagrody. I kiedy zjawia się ojciec żywy i cały z obandażowaną głową. Mañon uderza go po raz drugi, wierzy, że jest ślony i ma do tego prawo. Ale tu już koniec uznania i szacunku. Słuchacze w rzeczkach straszliwych i bohaterkich, powiada córka gospodarza, a patrzeć na nie i brać w nich udział, to dwie różne sprawy. Oczywiście. To odległość mitów i rzeczywistości. I w sztuce nikt nie ma odwagi zgodzić się na rzeczywistość.

Bohatera romantycznego niszczyło środowisko blasków i tępych głupców. Bohatera Synge’a to środowisko kreuje. Nie ma takiego pytania: czy sprzeciwić się, czy walczyć. Jedyne pytanie brzmi: jak najsprawniej wykorzystać głupotę i system, który ludzi ogłupia, niszczy moralnie i duchowo. Tu jest ta wielka drwina na którą nie zdobywała się literatura angielska.

Znany jej był natomiast konflikt między jednostką a środowiskiem, znany przede wszystkim poprzez twórczość Shawa. Był to bunt młodych przeciwko zakłamaniu obyczajowemu, przeciwko fałszom społecznym. Bo to nudne i szczęśliwe społeczeństwo żyje i utrzymuje się tylko dzięki kłamstwom, przemilczeniom, niedomówieniom. A młodzi chcą wiedzieć i mówić wszystko. Ich niezgoda na świat spełniony tysiącem konwencji jest zdrowym odruchem racjonalistów. „Wieżnia są dla wszystkich”, powiada Małgorzata w „Pierwszej sztuce Fanny”, gdy rodzice oburzają się, że wmieściła się w bójkę z policjantami i dostała się za to do więzienia.

SHAW: ZNIECHECENIE DO TEATRU

Gdy siedziałem na „Pierwszej sztuce Fanny”, przypomniały mi się niewielkie petitowe wzmianki, jakie kilkanaście miesięcy temu ukazały się w londyńskich dziennikach. Oto syn Churchilla, wracając z żoną po jakiejś hulance do domu, zrobił na ulicy awanturę, pobił kilku policjantów i został aresztowany. Cała Anglia w tym, że wracał z żo-

na... Ale to, że nawet sensacyjne gazety nie poświęciły sprawie więcej uwagi, pokazuje, jak bardzo spowszedniały na wyspach wyczyny, dzięki którym Bernard Shaw upamiętnił Małgorzatę Knox i Roberta Gilbey. I trudno się dziwić, że widź dzisiejszy patrzy na tę komedię jak na pradawny, jakby powiadał Rudnicki, obrazek. Ze, powiedzmy szczerze, nudzi się potężnie, gdy Shaw wszystkim tarapaty traktuje ze śmiertelną powagą. Gdy na drobnym wypadku buduje cały gmach oskarżeń, ostrzeżeń i społecznego moralizatorstwa. To nieprawda, że ten pisarz się nie zestarzał. Zestarzał się, i to bardzo, już nieraz próbowałem to pokazać. Zostało



„Pierwsza sztuka Fanny” w Teatrze im. Słowackiego

kilka żywych i świetnych utworów: na pewno „Święta Joanna”, na pewno „Pigmalion”, może jeszcze „Małż przeznaczony”, może jeszcze kilka innych. Ale to trzeba sobie powiedzieć.

W epilogu krytycy rozmawiają na temat pierwszej sztuki Fanny. Jeden z nich skarży się, jak trudno jest ustalać wartość utworu, nie znając nazwiska autora. Można to odwrócić: o znanym i uznanym autorze zaraz wiadomo, co napisać. Dobrze, jeśli złośliwie przedstawia się krytyków. Ale już niedługo tę samą opinię trzeba będzie zastosować do naszych teatrów. Właśnie z okazji „uznane” Shawa, którego każdą sztukę traktuje się jak relikwii narodową. Tylko dlatego, że przed laty głośny i „uznany” pisarz zgodził się, aby prapremiera jednego z podrzędniejszych utworów odbyła się w Warszawie. To są zastrzeżenia do wyboru sztuki.

Ale czy nudną sztukę powinno się wystawiać — nie, nie wystawiać, celebrować! — nudno, konwencjonalnie, w śmiesznej manierze do-

stojeństwa i powagi? A Willem Horzyca wszystko, o czym mówi Shaw, potraktował bardzo poważnie. Nie poszukiwał wielkości pisarza w tym, co jeszcze żywe zostało z jego sztuki — ale wielkim i żywym ogłoszono i wszystko, co zostało napisane. Takie ogłoszenia nigdy na dobre nie wychodzą. Sztuka staje się akademicka, martwa. Kogo dziś wzruszy to, że panna „z dobrego domu” dwa tygodnie przesiadła w areszcie! Kogo dziś zainteresuje aktorstwo, które do postaci, do tekstu, do problemu nie próbuje znaleźć własnego stosunku, które zdaje się zupełnie na niejontrolowany żywioł dialogu? Marii Gelli i Eugeniuszowi Fulde (państwo Gilbey) pomógł tylko temperament, siła komieczna, przerywająca wszelkie tany namaszczenia i dostojństwo żywego obrazka. Sytuację Anny Lutosławskiej (Małgorzata) pogarszało jeszcze to, że scenograf (B. Kamiński) ubrał ją brzydko, poważnie i bez humoru: która kobieta nie podda się wymaganiami swego stroju? Tylko Mieczysław Voit (Duvall) próbował grać według innej zasady, na głębszym satyrycznym oddechu w formacie rozsądzającym trochę pudelko sceny. Ale smutną była jego samotność.

Nie idzie tu zresztą wcale o samodzielną i odkrywczą tego typu, jaką spotkać można w Nowej Hucie. Nie idzie o deformację za wszelką cenę, która z dziewcząt robi obrzydliwe potworki, a na polowe twarzy każe zakładać maski. Scenografowie Teatru Ludowego lubią deformować scenę i aktora. Ale tym razem Józef Szajna poszedł chyba zbyt daleko ze swoimi kostiumami. Podejrzewam tu zresztą jakąś ogólniejszą myśl reżysera (Jerzy Zegalski). Zbyt konkretnie stylizowano w kierunku jakiegoś brechtowskiego moralitetu, zbyt konkretnie w kierunku „Kaukaskiego kredowego kota”. Ale moraliteti Erechtas są właśnie... moralitetami. Ogólnikowo: postugując się schematami moralnymi i psychologicznymi, wartość swoją zawdzieczają przede wszystkim temu nadzwyczaj trafnie uchwyconemu podziałowi świata na czyste czarno i białe. U Synge’a inaczej, tu w ogóle o takich podziałach nie można mówić. Każda próba moralitetowego rozwiązania upraszcza problematykę. Wina to zresztą także owego tytułu, którego konsekwencją jest to, że reżyser każe poruszać się bohaterowi w jakimś dziwnym świecie poczar, zamiast wśród normalnych ludzi. Tylko Tadeusz Już, ów bohater, jest najspokojniejszy i najbardziej powściągliwy, to najlepsza rola w przedstawieniu. Po tem są już tylko ci, którzy chcieliby



„Bohater naszego świata” w Nowej Hucie

dopomóc reżyserowi w jego „poszukiwaniach nowoczesności”) (A. Gołębiewska, Ferdynand Matysik, A. Michałowska, M. Gdowska, A. Zubrowna), albo też postacie, które nie nie rozumiały z żądań reżysera, im na problematyka nie przyszyła im nawet do głowy, a więc snują się po sztuce Synge’a jak prowincjonalni tragicy, nie z niej nie rozumiejąc poza swoimi gestami.

WILDE: O KULTURZE I SCEPTYCZMIE

Na tym tle komedia Wilde’a, wystawiona w Teatrze Poczty w bardzo kulturalnej i zgrabnej reżyserii Zdzisława Mroźewskiego, w przyjemnych i pomysłowych kostiumach i dekoracjach Wojciecha Krakowskiego, nabiera nadspodziewanego smaku i znaczenia. Zaczynne perypetie młodych ludzi, którzy znudzeni, wysokim tokrem życia urządzają sobie wesołe eskapady, „bemberyjki” — przemawiają bardzo przeciwko Shawowi: ich wesoły sceptycyzm mniej się starzeje niż powąży, ponury niemal sceptycyzm autora „Pierwszej sztuki Fanny”. Swobodna, niewymuszona gra aktorów jest o wiele mniej banalna, niż ciężkie i uparte poszukiwanie teatralnej dziwności: jest ma n i e r a, ale nie dostrzegana dla oka niewygodnego do konserwacji.

I tak doszliśmy do pochwały tradycyjizmu. Bo Wilde, mistrz i cyzelator formy, nigdy nie był tej formy nowatorem. Wyraził swoją prawdę o świecie, swoje rozumienie świata przyjętymi konwencjonalnie środkami — to było jego mistrzostwo. I, być może, dlatego tak pięknie i wzruszające artystycznie są jego bajki dla dzieci.

„Brat marnotrawny” w sposobie reżyserii przypomniał mi niedawne „Śluby panieńskie” w tym teatrze. Zdzisława trafny wybór. Spojrząc na tę sztukę na nowo, to znacznie poddać ją próbie autentycznego, niestylizowanego, współczesnego temperamentu aktorskiego. O Halinie Kuźniakówniej i Kazimierz Meresie nie ma co mówić, wiemy, że im tego temperamentu nie brakuje; korzystali z niego umiejętnie i kulturalnie. Natomiast bardzo subtelnie potrafiła go także ujawnić Maria Ciesielska, niedawna liryczna Ofelia, Edwardowi Dobrzańskiemu udało się tym razem swój temperament artystycznie utemperować.

Ale nie. To przedstawienie niech będzie tylko wytchnieniem podczas drogi. Ludzie bardzo kulturalni nie mają zwykle ani sił, ani ochoty, aby jeszcze poszukiwać „nowe”. Zgodźmy się, że naszemu teatrowi potrzeba jest trochę szorstkości i brutalnej pewności siebie. Tylko że w tej teatralnej inwazji brytyjskiej najlepiej wyposażone były tradycyjne rodzaje broni i najdogodniejszy miały teren walki.

ZYGMUNT GREŃ

* Mówiąc o teatrze Skuszanki, chciałbym przy okazji odpowiedzieć na artykuł J. P. Gawlika, który nie tak dawno ukazał się w „Nowej Kulturze”. Gawlik przeciwstawiając się jakiejś mojej recenzji, zachwyca się nowoczesnością i nowatorstwem „Księżniczki Turandot”, wyreżyserowanej przez Skuszankę. Można i tak. Pamiętam z przedwojennych lat szkolnych, że często zbieraliśmy staniol z opakowań cukierków, za który podobno misjonarze kupowali dla swojej wiary afrykańskich Murzynów. Już po wojnie świadkowie Jehowy, obracając się w społeczeństwach bardziej cywilizowanych, musieli kupować wyznawców za amerykańskie dolary. Gawlik chwali sobie staniol. Ja jednak w dalszym ciągu twierdzę, że za nowoczesność trzeba płacić trwałą artystyczną walutą.

Mówiąc poważnie: Skuszanka sama dalszymi pracami reżyserskimi dowiodła, że „Księżniczka Turandot” była tylko jedną z prób w poszukiwaniu własnej drogi artystycznej. „Balladyna” czy szekspirowska „Miarka za miarkę” pokazały, że praca intelektualna nad nową interpretacją dramatu, pozbawiona ozdóbek, zaskakująca jasną przejrzystością myśli, jest jedynie słuszną i prostą. Nie można z dojrzałej i świadomej swoich celów artystycznych i ideowych kobiety robić cudownego dziecka czy „enfant terrible”, które zachwyca się tylko pozłacanymi i pobrzękującymi bibelotkami.

Dalsze przykłady. Niektórzy aktorzy po przedstawieniu „Księżniczki” uwieryli w swoje powołanie do teatru niesprawdzone intelektualnie groteski. I patrzcie — co się dzieje. Oto E. Raczkowski w „Miarkę za miarkę”, popadł już w „manierę Turandot”, jest bliźniem tylko i najgorszą postacią przedstawienia. Oto w „Bohaterze” ta część aktorów, których reżyser i scenograf „ustawili” w wymiarach te samej groteski, nie tylko nudzi widza jednostajnością zewnętrznej deformacji, lecz także wypaczał ostro i polemiczny sens sztuki.

Strzeżcie się staniolu! Pamiętajcie o trwałości — nie na jeden raz tylko, nie na jedno przedstawienie — intelektualnym pokryciu dla wartości, które chcecie ogłosić n o w o c z e s n y m i.

Z teatru

Bohater dobrze nam znajomy

Bohater noweli Tomasza Manna „Pajac” — wrażliwy refleksjonista — doświadcza na sobie samym tej prawdy, że świat zewnętrzny przyjmuje człowieka nie takim, jakim człowiek jest, ale takim, za jakiego się podaje. (O ile wolno mi w tak wulgarny sposób starać się przypomnieć to genialne opowiadanie.) Coś z tego zagadnienia znajdujemy w „Bohaterze naszych czasów” SYNGE’a, choć na podstawie jego tekstu można by równie dobrze udowodnić, że bywa także przeciwnie, mianowicie, że człowiek staje się takim, jakim chce go widzieć. Prawdopodobnie zdarza się tak i tak i byłoby okropne, gdyby istniała jedna niewzruszona prawda o człowieku, dająca się określić jak przepis w „Monitorze”. Zmierzam jednak do stwierdzenia, że sprawa człowieka wobec świata zewnętrznego jest właściwym bohaterem tej sztuki (czy też przedstawienia?), a stwierdzenie powyższe, które daje, wydaje mi się, najbardziej podobne do syntezy myśli, jakie spotykają widza, świadczy o kalibrze utworu (przedstawienia?) parającego się jednym z największych pytań sztuki wszystkich czasów. Ilość wariantów i rekwizytów histo-

Ślawomir Mrozek

ryczno-społeczno-obyczajowo-psychologiczno i jakich jeszcze kto chce — tego pytania oraz prób odpowiedzi na nie — jest prawdopodobnie, na szczęście, nieograniczona.

Przedstawienie daje wdzięcznemu za to widzowi myśl, kolor i poezję. Zdają sobie sprawę, że zestaw tych rzeczowników może nic dla czytelnika nie znaczyć, niemniej jednak wierzę raczej w opis impresji, niż w nieomylną analizę tzw. naukowej — kiedy mowa o sztuce. Spróbujmy zacząć od rzeczownika najmniej nadającego się do określenia, od poezji. Co to może znaczyć: poezja przedstawienia teatralnego? Może to po prostu znaczyć: dobre przedstawienie? Bo nie pamiętam żadnego teatru wysokiej klasy, którego bym nie opuszczał z tą drażniącą i przyjemną jednocześnie mieszanką tęsknoty, niewiadomo za czym, poczucia przestrzeni, czasu i kształtu, słowem, z gwałtownie rozbudzoną wrażliwością i chłonnością tego zadziwiającego faktu, że istnieje.

Teatr Ludowy jest takim domem, z którego wychodzi się innym, niż się weszło. Stworzywszy własny świat, własną wyobraźnię, narzuca ją przybyszowi, uczy go swoich praw i oprowadza nader umiejętnie i władczo. W języku urzędowym nazywa się to własnym stylem.

Teraz już nie mogę sobie wyobrazić, jak ta piekielnie żywotna, szeroka i drapieżna fantazja irlandzka mogłaby się zmieścić w „normalnym” czterościennej teatrze. Zresztą jest ona dodatkową rewelacją, wiele fragmentów, choć mówionych prozą, posiada siłę skojarzeń, polot, zaskakujący humor, obrazowość i gwałtowność, godne niejednego dzieła postyckiego. Cała ta sztuka, zagrana „normalnie”, bez konsekwentnej umowności, koncepcji, byłaby prawdopodobnie nie do zniesienia. Wystarczy powiedzieć, że zdanie: „zabiłem swojego ojca” jest osią akcji i odmienia się wielką ilością razy, przechodzi różne trawestacje w rodzaju: „Ciachnąłem go szpadelkiem”, „rozłupałem go aż po peppek” itd. I również wystarczy chyba powiedzieć, że tak, jak ją wystawił Teatr Ludowy, przy wszystkich swoich pułapkach i trudnościach składa się na świetne przedstawienie.

Świadomej i konsekwentnej reżyserii wymknęła się jedynie

postać starego Mahnona, która gatunkowo niezbyt ściśle przystaje do całości. Jest to raczej postać solidnego starca, jakiego w wielu odmianach znamy ze starej konwencji teatru mieszczańskiego, nie pozwala ona wierzyć, że to właśnie ten Mac Mahnon, który stojąc przed domem, pijany i nagli, przy świetle księżycy rzucał gnojem w gwiazdy i urągał im. Co do roli tytułowej, to nie wdając się w pochwały, trzeba tylko uprzytomnić sobie, czego jej wykonawca uniknął. — A więc uniknął ceny, którą płaci się zwykle za tak daleko posuniętą i trudną (kojarzenie pyszałkowatości i tchórzostwa, nieśmiałości i zuchwalstwa, łagodności i okrucieństwa) charakterystyczność: przerysowania i wulgarności. Dokonał rzeczy trudnej, uzyskał dla postaci charakterystyczną walor, który zwykle przypisany bywa amantom i bohaterom klasycznym. Bez pomocy owych, coraz trudniejszych do zniesienia we współczesnym teatrze, tradycyjnych sposobów i atrybutów typu amanta, a właściwie wbrew nim.

Postać Filipa Cullena o sztywnym karku i różnego koloru nogawkach, wykonująca prosty, rytmiczny ćwierćobrót w finale sztuki, mistycznie przeobrażający wyraz jego wegetatywnej brutalności długo zostanie mi w pamięci. Jak również Małgorzata Flaherty, zwana Pageen Mike. Tu by warto napisać rozprawkę o tym, jak znów rezygnacja z klasycznych sposobów na „piękność”, a nawet świadoma sceniczna deformacja twarzy heroiny bynajmniej nie czyni ją mniej interesującą, a przeciwnie, stwarza nowe metody atrakcji, niedostępne bohaterkóm o rozpuszczonych włosach i słodkim spojrzeniu.

Zasługę za rezultat całości przedstawienia mogą sobie śmiało przypisać wszyscy jego wykonawcy i twórcy.

Teatr Ludowy Nowa Huta — „Bohater naszych czasów” — John Millington Synge.

Przekład: Maria Lewicka i Jerzy Zegalski.

Scenografia: Józef Szajna.

Wykonawcy: (Kolejność według programu) Tadeusz Jurasz, Ferdynand Sarnowski, Franciszek Buratowski, Anna Gołębiowska, Ferdynand Matysik, Henryka Jędrzejewska, Witold Pyrkosz, Ryszard Kotas, Anna Michałowska, Maria Gdowska, Alina Zubrówna, Adela Zgrzybłowska, Jan Brzeziński, Lech Komarnicki, Tadeusz Szaniecki, Andrzej Ziębiński.



Foto — E. Węglowski

Albo to jest sztuka prorocza, albo historia się powtarza. Zdaje się, że raczej to drugie. Kult fałszywych bohaterów, ślepe uwielbienie mocnej ręki, wypływające z jednej strony z tchórzostwa, a z drugiej — z jakichś atawistycznych odruchów, czy może również — moralnego otepienia, jest zresztą sprawą nie tylko wydarzeń politycznych. Oczywiście, że w okresie tak nabrałym problemami politycznymi, wszystko sprowadzamy skwapliwie do tych spraw i nie ma się co zbyt dziwić, że w „Bohaterze naszego świata” Syngée to przede wszystkim dostrzegamy. Jest więc bez wątpienia za służą Teatru Ludowego, że z taką pasją stara się każdą nową premierą włączyć w nurt zagadnień, które boją i poruszają, dręczą i wznecają spory.

Jest jednak i drugi kierunek, w którym sztuka uderza: nie chodzi już ani o wielkich wodzów społeczeństw, ani o prowincjonalnych kacyków i dzierżymordów, rosnących jak grzyby po deszczu w środowiskach przypomi-

Tadeusz Robak

Świetne przedstawienie w Teatrze Ludowym Bohater — niestety — również naszego świata

nających osadę Mayo. Oczywiście mogą być to zjawiska różnej wielkości i autoramentu: sprawy psychologicznego oddziaływania, czy zbiorowego opętania zwanego popularnie owczym pędem. Oczywiście można znaleźć także coś na użytek własnego podwórka: jeśli ktoś przy pomocy tej sztuki dojrzy np. również tło społeczne nimbu, jaki otacza często chuligana — to przypuszczam, że i z tego w Teatrze Ludowym będą się cieszyć...

Trzeba jednak stwierdzić, że sztuka nie jest łatwa i jej wybór może budzić wiele zastrzeżeń, jeśli wziąć pod uwagę rzecz chyba dla teatru zasadniczą — poziom odbiorców. O ile bowiem pisarz czy malarz lub muzyk mogą mniej brać pod uwagę to, jak ich dzieła zostaną przyjęte przez współczesnych odbiorców, licząc na to, że przechowane one zostaną dla przyszłych pokoleń, to twórcy przedstawienia pracują wyłącznie dla współczesnych. O tym prostym założeniu Teatr Ludowy czasem zapomina.

Tyle jeśli chodzi o wybór sztuki. Trzeba jednak przyznać, że w realizacji zrobiono wszystko, co było możliwe, by „Bohatera” zbliżyć do widza, by możliwie jasna do uchwycenia była tendencja utworu. Trzeba przyznać, że wypadło to świetnie. Po raz już nie pierwszy trzeba powtórzyć to, co mówiło się przy innych premierach: tak samo zaskakująca jest konsekwencja, jednolitość spektaklu, odróżniająca zasadniczo przedstawienia Teatru Ludowego od przedstawień choćby teatrów krakowskich. Oczywiście warunkiem tego jest chyba jakaś niezwykła jak na zespoły artystów jedność myślenia. Tak, realizatorzy „Bohatera naszego świata” wiedzieli czego chcą, wiedzieli, że jeśli przedstawienie ma zostać zrozumiane, to trzeba zdecydować się na jednoznaczny groteskę, trzeba z tego zrobić

po prostu szopkę, tak, by nikt przypadkiem nie wziął się do analizowania fabuły, by jasne było gdzie szukać istotnego sensu sztuki.

Wreszcie uwspółcześnienie. Krytycy, a tym bardziej widzowie, mieli sporo kłopotów z oceną tej tendencji, tak często występującej w teatrze Skuszanki. Zgodzono się na ogół z tym, że świetne, nowatorskie pomysły osiąga ją tu swój cel: budują pomost pomiędzy autorem i problemami jego epoki a dzisiejszością. W „Bohaterze” tendencja ta również występuje, zaznaczając się jednak w sposób mniej manifestacyjny, a mimo to (lub może właśnie dzięki temu) „bez wstrząsów” przybliża to, co reżyser chce przybliżyć. Jakże znajomymi dźwiękami zabrzmiała melodia marsza granego przez patefon po zwycięstwie Krzysztofa, marsza tak świetnie znanego z różnych państwowo-twórczych galówek!...

Przy tej okazji przypominają się słowa René Claira na temat jednego z jego filmów, którego akcja toczy się w okresie I wojny światowej: „W filmie nie ma ani jednego samochodu, mimo że wówczas były one popularne. Samochód ówczesny jest dla dzisiejszego widza obiektem komicznym, który rozsadzałby atmosferę uczuciową filmu. To samo dotyczy wyglądu zewnętrznego oficerów. Włosy ich były starannie przyлизane z przedziałkiem na środku; z twarzy sterczały ostre wąsiki. Czy mogłem ich tak pokazać? Nie, to także byłoby śmieszne i burzyłoby to, co chciałem powiedzieć. Rzeczywistości nie można pokazać tak jak ona wygląda, trzeba ją transponować na zorganizowane, przemyślane obrazy artystyczne”. Te słowa Claira można w sposób oczywiście odwrócony odnieść również do kwestii uwspółcześniania wystawianych w teatrze sztuk. „Bohater naszego

świata” i jego reżyser J. M. ZEGALSKI wykazał znakomite zrozumienie dla tej całej gry skojarzeń uczuciowych.

Najciekawszą kreacją aktorską przedstawienia była rola Krzysztofa Mahona (TADEUSZ JURASZ). Obserwowaliśmy z podziwem jak z głupawego, zastrachanego chłopaczka przedzierzgnąć się umiał w „bohatera” godnego swego środowiska. Szczególnie akt trzeci, dialogi Krzysztofa z Pegeen, utrzymane w jakimś niezwykle świeżym i zaskakującym stylu groteskowo-„liryczno”-satyrycznym zadziwiały umiarem i błyskotliwością. Nic więc dziwnego, że właśnie te sceny przyjmowane były oklaskami przy podniesionej kurtynie. Oklaski te należały się zresztą w równej mierze także ANNIE GOŁĘBIEWSKIEJ, która wprawdzie mniej podobała się na początku sztuki, ale to chyba dlatego, że do całej aury trzeba się było po prostu powoli przyzwyczaić...

W konsekwencji bardziej realistycznej utrzymana została sylwetka „pocziwego” karczarza Michała Flaherty (FRANCISZEK BURATOWSKI). Nieco pretensji można by mieć do koncepcji postaci Szymona. Przypuszczając zresztą można, że wina za to spada raczej na reżysera, niż na FERDYNDANDA MATYSIKA. Bez większej potrzeby przerysowano tę postać, każąc aktorowi np. w pierwszym akcie wykonywać jakieś dziwne skoki i rejterady za łóżko. Być może, że chodziło tutaj znowu o akcentowanie od początku szopkowego charakteru inscenizacji. Niepotrzebnie jednak ofiarą padł i tak już dosyć niedołężny Szymon.

Wymienić jeszcze trzeba w pierwszej kolejności „charakterystyczną” rolę Jimmy Farela zagraną bardzo inteligentnie przez WITOLDĄ PYRKOSZĄ, starego Mahona w wykonaniu FERDYNDANDA SARNOWSKIEGO i wdowę Quin (HENRYKA JĘDRZEJEWSKA). Poza tym wystąpili: Ryszard Kotas, Anna Michalowska, Maria Gdowska, Alina Żubrówna, Adela Zgrzybłowska, Jan Brzeziński, Lech Komarnicki, Tadeusz Szaniecki i Andrzej Ziębiński. Autorem przejrzystej oprawy plastycznej jest Józef Szajna.

BUDUJEMY SOCJALIZM

Gazeta Huty im. Lenina

Ukazuje się we wtorki,
czwartki i soboty

Sobota, 1 grudnia 1956 r.

Cena 20 gr



Sztuka Synge'a „Bohater naszego świata” wchodzi dziś do repertuaru Teatru Ludowego. Na zdjęciu — scena zbiorowa z tej sztuki, o której piszemy na str. 3.

Kilka uwag reżysera o teatrze irlandzkim, JOHNE SYNGE'U i sztuce „Bohater naszego świata”

IRLANDIA, druga co do wielkości wyspa brytyjska zamieszkała przez ludność pochodzenia celtyckiego, była do połowy XVI w. niezależnym organizmem państwowym. W roku 1542, na skutek waśni wewnętrznych dostała się pod panowanie królów angielskich i od tego czasu jej historię wytyczają niezliczone bunty, spiski i powstania, które wreszcie w 1921 roku doprowadziły do powstania niezależnego, wolnego państwa Eire.

W okresie walk wolnościowych i olbrzymich klęsk nieurodzaju, które dziesiątkowały ludność Irlandii, nastąpił zanik rodzinnego języka „gaelskiego” i związanej z nim ludowej kultury. Cały szereg wybitnych pisarzy pochodzenia irlandzkiego jak Swift, Sheridan czy ostatnio Wilde i Shaw, tworzyło w języku angielskim poza rodzinnymi tradycjami kulturalnymi i tylko w bardzo ograniczonym zakresie można ich uważać za twórców irlandzkich.

Szczyty twórczości tego kraju stanowią dzieła Synge'a, Yeatsa, G.

Moore, J. Joyce'a i innych pisarzy tzw. „odrodzenia celtyckiego”. Twórczość dramatyczna znajdowała oparcie o scenę „Abbey Theatre”, która rozpoczęła działalność w 1904 r. i wystawiała przede wszystkim repertuar rodzimy: mistycyzującego poetę Yeatsa, Synge'a, Lady Gregory i w ostatnich czasach komunistę O'Casey'a. Niewątpliwie największą indywidualnością wśród nich jest Synge, którego twórczość wywarła decydujący wpływ na rozwój irlandzkiego dramatu i teatru.

John Millington Synge urodził się w Newtown Little koło Dublinu w 1871 r. Po ukończeniu szkół w Dublinie wyjechał na dalsze studia do Niemiec, Włoch i Paryża. W Paryżu poznał wielkiego poetę irlandzkiego Yeats'a, który nakłaniał go do powrotu do kraju i pracy literackiej. Bezpośredni kontakt z dziką przyrodą północnej Irlandii i jej ludem pobudza go do napisania szeregu sztuk, w których elementy ludowe stapiają się z elementami współczesnego dramatu europejskiego Ibsena, Hauptmanna i Maeterlincka.

W odróżnieniu od ówczesnych pisarzy irlandzkich Synge w swoich utworach nie gloryfikował życia wsi irlandzkiej, przeciwnie, ukazywał jego brutalność, dzikość i ciemnotę. Taka postawa pisarza wywoływała często ataki i oskarżenia o szkalowanie narodu. Przyszłość pokazała, że zarzuty te były niesłuszne i gorzki realizm i krytycyzm dzieł Synge'a wynikał nie z postawy nihilistycznej, lecz z głębokiego umiłowania swego kraju. Synge zmarł w 1909 r., zostawiając w spuściznie szereg wierszy i sztuk, z których najwybitniejszymi są: „W cieniu doliny” 1903, „Wesele druciarza” 1907, „Bohater zachodniego świata” 1907 (wystawiany u nas pt. „Bohater naszego świata”), „Cudowne źródło” 1905.

„BOHATER NASZEGO ŚWIATA” jest najwybitniejszą sztuką Synge'a. Wystawiony w 1907 w „Abbey Theatre” w Dublinie wywołał w czasie premiery burzliwe manifestacje przeciw autorowi, które powtarzały się prawie na każdym przedstawieniu. Irlandzka opinia publiczna zobaczyła w niej „zdradę narodową”, a nie ujrzała olbrzymiego ładunku satyry, atakującej i stosunki społeczne, w których zwykły nicoń, łgarz i niedoszły morderca zostaje uznany za bohatera.

Dopiero G. B. Shaw wskazał na ten podstawowy rys sztuki, który sprawia, że utwór problematyką swoją wychodzi daleko poza zagadnienia ściśle irlandzkie i dotyka spraw stanowiących jedno z bolesniejszych schorzeń naszej cywilizacji. W roku bieżącym „Bohatera” wystawił „Berliner Ensemble” B. Brechta, kierując ostrze zawartej w nim satyry przeciwko kapitalistycznemu kultowi sensacji i poszukiwaniu nadczłowieka w „atlantyckim” wydaniu.

Teatr Ludowy w Nowej Hucie nie chce zaważyć problematyki utworu do jeszcze jednej krytyki kapitalizmu, tym bardziej, że i w naszym kraju widoczne są elementy kultu fałszywych bohaterów i przeciwko nim wymierzone jest obecne wystawienie sztuki Synge'a.

J. M. ZEGALSKI

P i e r w s z y

Równo rok temu, 3 grudnia 1955 r., odbyło się pierwsze przedstawienie nowego — Państwowego Teatru Ludowego w Nowej Hucie: „Krakowiacy i Górale”. Dziś, w pierwszą rocznicę „urodzin”, teatr nowohucki wystawił nową, szóstą z kolei premierę: „Bohater naszego świata” Synge'a.

Przez rok działalności młoda scena — młoda nie tylko czasem istnienia, ale i wiekiem swego kierownictwa i zespołu, którego 60 proc. stanowi młodzież, młoda zapalem i młoda wreszcie nowatorstwem poszukiwań współczesnego stylu teatralnego, nowoczesnością wyrazu artystycznego — zdołała wysunąć się na jedno z czołowych miejsc w ogólnopolskim życiu teatralnym. Każde jej przedstawienie stanowi ciekawe wydarzenie artystyczne, cała praca jest przykładem ambitnego konsekwentnego realizowania wytyczonego zadania: dać nowemu widzowi najlepszy, na najwyższym poziomie treściowym i formalnym stojący teatr, teatr polityczny zabierający głos w ogólnej dyskusji, jaką żyje kraj, teatr zajmujący wyraźne stanowisko ideowo-artystyczne w naszej rzeczywistości.

To naczelné założenie kierownictwa i zespołu Teatru Ludowego spełnia i najnowsze jego przedstawienie — „Bohater naszego świata”. Reżyser spektaklu — młody reżyser Opery Bytomskiej, Jerzy Zegalski — tak określa naczelną jego ideę: „Chcieliśmy poprzez nasze przedstawienie uderzyć w tendencję czynienia z ludzi zwykłych, małych łotrzyków — wielkich bohaterów, przy czym staraliśmy się problem ten rzutować zarówno na sprawy codziennie nas obchodzące, sprawy chuligaństwa, które budzi sensację, jak również na aktualne zagadnienia ogólne, zagadnienia ludzi-bohaterów w życiu politycznym, wybijających się tylko na podstawie łgarstw, pięknych słów, wpływu na tłum i jednocześnie tłumom na nich. Ciekawa mała znana u nas, sztuka irlandzkiego pisarza „Bohater naszego świata” dostarczyła do tego kanwy doskonałej; realizatorzy przedstawienia kanwę tę potrafili wyhaftować umiejętnie, dowcipnie, nowoczesnie.

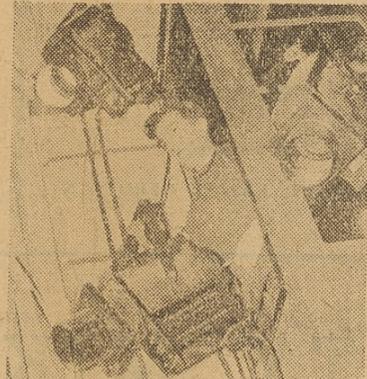
Stwierdzamy to, oglądając gotowe przedstawienie. Jego narodziny w ostatniej fazie prób generalnych przedstawia reportaż fotograficzny.

Tekst: KRYSZYNA ZBIJEWSKA
Zdjęcia: EDWARD WĘGŁOWSKI

J
u
b
i
l
e
u
S
Z



Dzwonek oznacza koniec przerwy. Za chwilę rozpocznie się II akt tzw. „próby generalnej”. Nie wszyscy aktorzy są jeszcze na scenie — w pracowni krakowieckiej dobiegają końca próby trykotów. Dziś jeszcze występuje się „po cywilnemu”, ale już za trzy dni piękne kostiumy projektu scenografa teatru Józefa Szajny grać będą na scenie barwnymi plamami. Zuzanna z „Bohatera naszego świata” — Anna Micha-



łowska czuje się dobrze w swej sukni. Z przymilarki zadowolona jest również kierowniczka pracowni Z. Gajdeczko-wa oraz M. Czerwińska (z lewej).

Uwaga. Światło na scenę! Główny elektryk, Ludwik Kolanowski, nie ma w czasie prób — a potem w czasie przedstawień — ani chwili spokoju. Światło to ważny element w całości spektaklu.



...na razie tylko reżysera. Na pustej widowni, pochylony nad stołkiem — to popijając łyk kawy, to zaciągając się papierosem (dzisiaj na sali wolno palić) — reżyser Zegalski od czasu do czasu zapala małą lampkę i czyni ostatnie notatki.



W zawieszonej z boku sceny kablinie radioakustyk Hubert Breguła czuwa z oczyma wlepionymi w egzemplarz sztuki, by w odpowiednim momencie włączyć muzykę, integralną część każdego przedstawienia. Dziesiątki guzików, wtyczek i lampek umożliwiają mu „bezszermerowo” porozumiewać się ze wszystkimi komórkami teatru.



Raz, dwa, trzy, — gong — i kurtyna unosi się w górę. Witold Pyrkosz, człowiek o trzech twarzach, aktor występujący w „Bohaterze”, asystent reżysera tego przedstawienia i równocześnie inspicjent w tym spektaklu, uderza specjalnym młotkiem w żelazną płytę. W tym samym momencie najmłodszy pracownik brzołady technicznej Józio Dyrzec ciągnie za sznur. Scena aktu II ukazuje się oczom...



Po próbie zbiera się po raz ostatni Rada Artystyczna. Ostateczna ocena spektaklu, wymiana uwag, sądów na temat: czy założenia sztuki i spektaklu zostały słusznie i właściwie zrealizowane? Z uśmiechniętej twarzy dyrektora teatru, Krystyny Skuszanki, rozmawiającej z reżyserem, wnosić należy, że ocena wypadła pozytywnie.



Jedna ze scen II aktu „Bohatera naszego świata” podczas ostatniej próby „cywilnej” — bez kostiumów.



Ta sama scena podczas premiery przedstawienia.

