

Dyrektor i kierownik artystyczny:

PAŃSTWOWY
TEATR
LUDOWY
NOWA
HUTA

WALDEMAR KRYGIER

Z-CA DYR. D/S ADMINISTRACYJNYCH: JAN WĄTROBA
KIEROWNIK LITERACKI: KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI
KIEROWNIK ARTYSTYCZNY SCENY NURT 71: JAN GÜNTNER

Szanowni Państwo,
bardzo dziękuję za miły list porażający -
y mieć o zamierzonym wystawieniu
adaptacji „Sennika”. Kżybym duunuy i
szereżity, sdyby nie starzliwy sta unne
postulat wypowiedzi autorkiej, autokomen-
tarcza własnego programu twórczego.

Ostatnie pół roku miałem okropnie ciężkie:
korycysem fluu z różnymi trudnościami,
a przy tym - na zasadzie świeżo odmurzonego
bez przerw udzieleniem wywiadów, com
głupych i głupszych, bo pausi nie wypa-
dło odmawiać.

Tam potem kompletnie wyreperany i
szereżyć unne wieżę wie wlożenie nie mam cieka-
wego do zaleconienicowania. Programu twórcze-
go również wlożenie nie posiadam.

Dlatego błagam o zwolnienie mnie od
tej przesadzającej unne konieczności. Prze-
dca zgodnie usiłowałem ci wyprężyć, ale
organizm odmawia.

hine wież na wielkość Państwa
wobec zmęconego życia starca,

Tęż tak mi, wadze, nie, podrobiecia
Tadeusz Konwicki

TADEUSZ KONWICKI, UR. 1926, ABSOLWENT UNI-
WERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO, JEST JEDNĄ
Z CIEKAWSZYCH POSTACI POLSKIEGO ŻYCIA LI-
TERACKIEGO I FILMOWEGO. JEST AUTOREM 10
POWIEŚCI („PRZY BUDOWIE” — 1950, „WŁA-
DZA” — 1953, „GODZINA SMUTKU” — 1954, „ROJ-
STY” — 1956, „Z OBLĘŻONEGO MIASTA” — 1956,
„DZIURA W NIEBIE” — 1959, „SENNIK WSPÓL-
CZESNY” — 1963, II WYD. 1964, „WNIEBOWSTĄ-
PIENIE” — 1967, „ZWIERZOCZŁEKOUPIÓR” — 1970,
„NIC ALBO NIC” — 1971), KILKU FILMÓW („ZA-
DUSZKI”, „SALTO”, „OSTATNI DZIEŃ LATA”, „JAK
DALEKO STĄD, JAK BLISKO”) OPARTYCH PRZE-
WAŻNIE O WŁASNY SCENARIUSZ LITERACKI.
ADAPTACJA „SENNIKA WSPÓLczesnego” W TEA-
TRZE LUDOWYM JEST PIERWSZĄ PRÓBĄ SCENY
TEGO POPULARNEGO POWIEŚCIOWEGO UTWORU.

„Konwicki jest jedną z charakterystyczniejszych postaci naszego życia literackiego. Ironia jest jego maską, obroną, programem. Ileż to osób dawało się nabrać na jego przewrotne wypowiedzi, udzielane poważnie, z głęboką troską w oczach, ileż ukazało się w prasie wywiadów, których autorzy — rozmówcy Konwickiego — nie umieli poznać się na drzwi. Ileż razy unikał on wywiadów fingując wyjazdy czy symulując niedyspozycje. Nie dba zupełnie o popularność: to, co o nim mówią i sądzą inni, wydaje mu się całkowicie obojętne i nie korzysta z okazji, by te sądy formować czy na nie wpływać. Sam opowiada o sobie mnóstwo anegdot. Jedna z nich dotyczy jego wystąpienia w telewizji. Po ukazaniu się „Sennika współczesnego” miał Konwicki udzielić telewizyjnego wywiadu. Ustalono zostały dwa główne pytania: „Dlaczego w swojej twórczości powraca stale do tego samego tematu, podejmuje te same wątki i motywy?” — oraz drugie: „Dlaczego zaczął realizować filmy?” Na próbie Konwicki wyczerpująco i barwnie mówił o swoich kompleksach i obsesjach oraz o potrzebie znalezienia nowych środków wyrazu, rozszerzenia klawiatury. Kiedy jednak znalazł się wieczorem na antenie wobec paromilionowej widowni, w odpowiedzi na pierwsze pytanie najspokojniej oświadczył, że ma bardzo słabą wyobraźnię i ponieważ nie jest w stanie wymyślić nic nowego powtarza stale to, co już wymyślił. Kiedy oszołomiony rozmówca próbował naprawić sytuację drugim pytaniem, usłyszał w odpowiedzi, a wraz z nim cała Polska, że pochodząc z Wilna ma Konwicki trudności z polszczyzną i dlatego łatwiej mu robić filmy niż pisać. Wywiad był skończony”.



EUGENIA HORECKA

M A C I E J S Z Y B I S T

»SEN — BRAT ŚMIERCI«

To, co jest realnością w tej opowieści, jest grzeszne, jest bowiem nieuporządkowanym chaosem. Zostanie więc zatopione i zniknie. Tak przyszłość ukarze grzeszną teraźniejszość. Przeszłość natomiast to wstydliwie skrywana, a zarazem jedyna prawdziwa przeszłość każdej z osób; wstydliva, bo skażona zbrodnią, niemożliwa do wyjaśnienia bo z innego zabronionego porządku pochodząca, mityczna i pełna wspomianej szczęśliwości, jak każde wspomnienie dzieciństwa, jak wspomnienie przeszłości, której pamięć, jak powiada poeta, tylko dobre zachowuje. Obie te sfery istnienia są jednak z różnych powodów niemożliwe, ta druga jest przeszłością, istnieje realnie tylko w mie, nie w materii. Ta pierwsza — doznawana zmysłami, też jednak nie istnieje, nie ma bowiem w niej tego rdzenia prawdy, tego jądra istnienia, jakim jest porządek natury, prawda świata, mit, pewność i jasność istnienia prawdy.

ZAWIESZONY MIĘDZY DWOMA SNAMI, JEST WIĘC BOHATER KONWICKIEGO CZYMŚ NIEUCHWYTNYM I POZORNYM, BO JUŻ NIE ISTNIEJE I JESZCZE NIE ISTNIEJE, NIE MOGĄC SOBIE ISTNIENIA W NASZEJ REALNOŚCI, WYOBRAZIĆ BEZ TEGO, CO JUŻ MINĘŁO I NIE POWRÓCI. Rzeczywistość istniejąca jest snem, bo nie ma w sobie porządku kultury, rzeczywistość przeszłości jest snem, bo nie jest już realnością. Senność obu tych realności jest więc albo spowodowana niesystemowością albo nieistnieniem, niedorzecznością. Ale jest jeszcze inna sfera w tych powieściach, sfera wojny. Ta realność pełni w ich świecie rolę szczególną, jest mianowicie źródłem wszelkich niepokojów sennych, wszelkiego znikania jawy na rzecz koszmaru. Wojna bowiem spowodowała, że nie tylko rozpadł się świat, który był i że odszedł on w niepowrotną przeszłość. Wojna także spowodowała, że teraźniejszość nie ma sensu. Tak wygląda rzeczywistość psychiczna i realna u Konwickiego. „Sennik” bowiem, to próba uchwycenia takiego stanu świadomości społecznej i takiego typu cywilizacji, która składa się z dwóch rozdartych i niemożliwych do sklejenia części: przeszłości — tej zatartej a przecież wyzierającej spod narzuconego na nią obrazu jaskrawej teraźniejszości i teraźniejszości, której jednoznaczne linie są zamazane przez to, że ciągle spod nich przeświecają dawne obrazy, fragmenty częściowo poniszczone, ale jak stary tatuaż na ramieniu przestępcy, choć pracowicie zacierany, przecież widoczny.

Całość nieporozumień i niejasności, jakie tekst tej prozy może sprawiać, stąd właśnie się bierze i jest świadomym zabiegiem. Wedle autora bowiem, realność nasza jest niejasna i pełna sprzeczności, świadomość polska współczesna jest nieszczęśliwa i rozdartą między przeszłością a teraźniejszością. Ludzkie intencje i namiętności zawsze określone są tymi dwoma siłami i tymi dwoma parametrami się określają, uciekają od teraźniejszości nieznosnej w przeszłość nieistniejącą i od nieistnienia tego, co jest tylko już wspomnieniem, do realności groźnej i obcej. Teraźniejszość ta jest zresztą niemożliwa na dłuższą metę, bo nie można żyć w ciągłej niepewności, w ciągłym strachu, w ciągłym rozwojeniu.

„Teraz” — to tymczasowość, którą zmiecie i zatopi przyszłość, nieodróżnialna od zagłady. Jest to więc agonia, a więc stan nie-normalny, stan, gdy wszystko się miesza, gdy wszystkie prawa zostają zniesione, gdy przyszłość i teraźniejszość, gdy marzenie

i wspomnienie, gdy mary i osoby żyjące mieszają się w dziwny korowód pędzących obrazów, których logikę zastępuje wyrazistość i porządek — proste następstwo. „Sennik współczesny” w jakiś sposób przypomina wiersz, gdzie tłumy zmierzają przez spaloną ziemię ku zagładzie, przypomina też balladę romantyczną, gdzie duchy i widma ukazują się, by ukarać winnego, gdzie uczucia rządzą rozumem, a wspomnienie aktualizuje się w formach rzeczywistości.

W opowieści Konwickiego mamy jednak przede wszystkim nastrój. Bardzo specyficzny nastrój, który starcza za ideę przewodnią, który jest wyrokiem na rzeczywistość, nastrój hysterii, hamowanego szaleństwa. Wybucho ono w ostatnich obrazach tekstu, objawia się wreszcie w formach strasznych przez swoją głupotę, w sposobach irracjonalnych i mistycznych. Tak tylko wyrażać się mogą polskie emocje wedle autora, takiej tylko akcji można spodziewać się po naszym charakterze.

Konwicki dostrzega w spokojnym i bezkonfliktowym obrazie epoki małej stabilizacji (co do której dopiero teraz wiemy, jak była złudna i kłamliwa) ukryte pod powłoką spokoju — szaleństwo, pod powłoką racjonalności — mistyczne uniesienie, i tylko w nim widzi możliwość wydostania się z rozdarcia między wspomnieniem, które nie wróci i terażniejszością, której znieść nie sposób. Wyjście takie nie jest oczywiście żadnym wyjściem, nie jest rozwiązaniem niczego, jest tylko syntezą dwóch niemożliwości i absurdów w absurd trzeci, poniesiony do wyższej tylko potęgi. Ale tak to właśnie jest u Konwickiego, że każde wyjście jest złe i każde rozwiązanie pozorne. Że każda droga prowadzi do nikąd to znaczy do tego samego punktu, skąd pełni niepokoju i niepewności, w drogę tę wyruszyliśmy. Na całym obszarze czasu i przestrzeni, jaki ogarnia opis Konwickiego i pamięć jego postaci, panuje więc właściwie ta sama aura, ten sam mglisty krajobraz, z którego wydobywają się tylko czasem zarysy potrząskanych

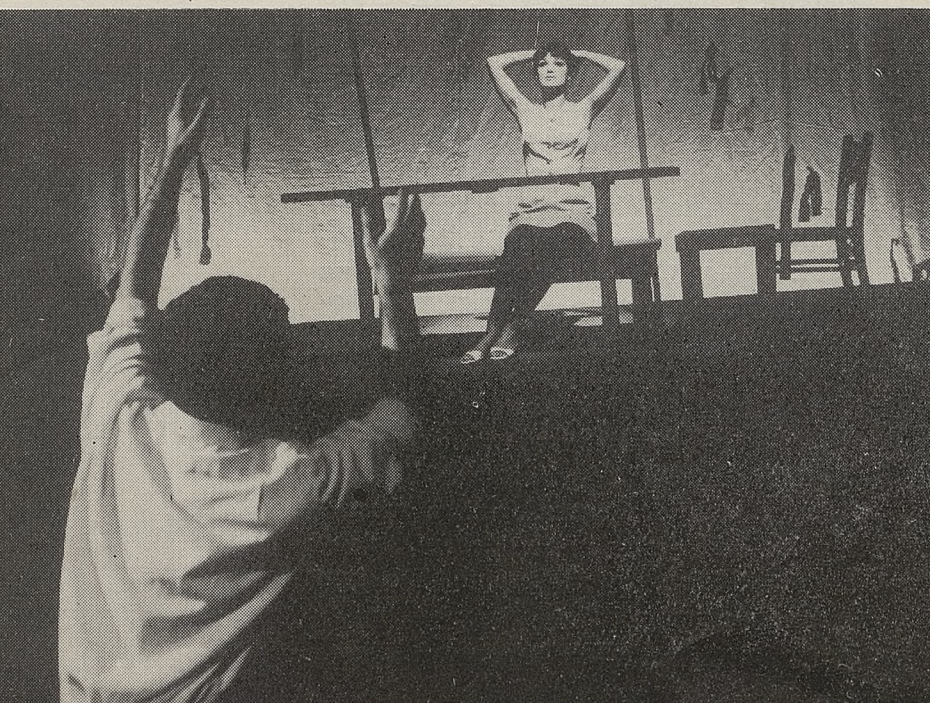


przedmiotów i dziwaczne nic nie znaczące głosy, okrzyki, przekleństwa. Oczywiście to wszystko, co dzieje się na scenie, jest napisane tak, żeby można, a nawet trzeba było to zrozumieć podwójnie — raz jako konkretną, zawikłaną pełną niejasności akcją, tak bardzo po polsku zagmatwaną, tak typowo po słowiańsku smutną, że czasami wydaje się, jakby sytuacja i zdarzenia realne zamienione zostały w nieokreśloność muzyki, w muzyczność wiersza, w te wszystkie składniki sztuki, które działają na nas bezpośrednio, tworząc emocje estetyczne.

I jest druga warstwa znaczeń, ta symboliczna, bardzo po młodopolsku ukształtowana, której charakter przywodzi na myśl obrazy



Wojtkiewicza i postacie alegoryczne w kompozycji Jacka Malczewskiego. Te same bowiem postacie i te same sytuacje, które najpierw pущzone zostały przez autora w muzyczny i poetycki taniec stają się w drugim odczytaniu obrazem polskiego narodu, ujętego tak, jak robiono to w szopce: przy pomocy typowych figur. Ale ta reprezentacja narodu zebrana w miasteczku, które ma być zatopione, a zastępującego Polskę po prostu to nie miejsce reprezentacji narodowych cech, ale raczej miejsce, gdzie zostaje ukazany ich rozpad.



Tak opisywany czas wielkiej przemiany jest zasadniczym tematem Konwického. O tej przemianie, o obumieraniu tradycji narodowej mówią bowiem te jej dalekie odbicia, te jej błazeńskie naśladownictwa, które uprawiają bohaterowie tej opowieści. A poza tym jest tam jeden człowiek bez twarzy — bohater główny, istniejący tylko po to, żeby wszystko to, co jest w sztuce, mogło się jemu właśnie wydarzyć. Ten bezosobowy nikt, jest zarazem każdym z nas, bo to nam przydarzył



się ten sen, to my śnimy o naszym losie ten bolesny koszmar, który się na scenie odgrywa, bo ta sztuka, której fantastyczność może spowodować, że uznamy ją za coś od nas dalekiego, w istocie jest przecież tym samym, co dzieć się będzie dalej przed naszymi oczyma i w naszych duszach, gdy opuścimy tę salę. Jest bowiem prawdą naszej świadomości, jest prawdą naszej codzienności, a ponieważ ta prawda nie jest niczym innym — wedle Konwického — jak tylko obumieraniem i snem, a więc w istocie potwierdzeniem naszego kalectwa i nieobecności. Więc tak długo będziemy kalekami duchowymi, i tak długo nie będziemy mogli istnieć w kulturze, jak długo wierzyć będziemy za Konwickim, że nas nie ma i być nie może, że nie chodzimy, a pełzamy, że naszym losem jest niebyt. I tak długo się to nie odmieni, jak długo będzie nad nami istnieć zaklęcie — wyrok Konwického. Jeżeli się na ten wyrok zgodzimy — przegrywać będziemy nadal, jeżeli go odrzucimy, jako słuszny, choć nieprawomocny — mamy szanse zaistnieć i wyprostować się.

Takie przedstawienia powinno się oglądać, bo są przenikliwą i słuszną diagnozą choroby, na którą choruje nasza rzeczywistość. Nie jest jednak dobrze, kiedy diagnozę bierze się za receptę. I o tym trzeba stale pamiętać.

MACIEJ SZYBIST

PAWEŁ

— Słuchajcie, jeśli pielgrzymuję z miejsca na miejsce, jeśli nigdzie nie mogę znaleźć spokoju, to nie dlatego, że pragnę jakiejś rekompensaty, że szukam czegoś, czego nie można znaleźć. Ja budzę się co dzień i zasypiam z lękiem, przerażeniem, okropnym poczuciem bezsily. Mogę wybrać rezygnację. Trakt jałowej wegetacji, stan otepienia spowodowany biologicznym przesuwaniami dni, oszukiwaniem pamięci starymi przyjemnościami w popychaniu krążków warcabowych. Czy to jest ta jedyna możliwość?

SZAFIR

— Popychamy wszyscy ten ciężar przed sobą krok po kroku i z dnia na dzień więcej o nim wiemy. Może kiedyś poznamy do końca, a może nie stanie się to nigdy naszym udziałem. Lecz jedno wiem akuratnie: ogromnie żal tego, co pozostaje za nami. A są takie momenty, chwile szczególne, że żal ów staje się nie do zniesienia i chyba dlatego rodzą się od czasu do czasu te schorzenia psychik społecznych, te histerie i przełknięcia, co zdają się nam trwałym paraliżem, a są jedynie chwilową zapaścią sercową. Czy wy wiecie, nieznanemu towarzyszu, że to jezioro, które inni nazywają już morzem, co je rozleją na miejscu naszej doliny, zaprojektowali młodzi inżynierowie pochodzący z tych stron?

PAWEŁ

— Więc to prawda, że wszyscy zostaną stąd wysiedleni?

SZAFIR

— Tak, wszyscy.

PAWEŁ

— Która to może być godzina?

SZAFIR

— Już blisko do świtania. Szpary w oknach bieleją.

PAWEŁ

— Słusznie wam oni dołożyli, prawda?

SZAFIR

— Oni mają rację, ale nie mają słuszności. Może już mój łeb stwardniał, może skamieniałem, ludzkiego życia nie odwrócisz, ale wiem, dobrze wiem, że coś po nas zostanie. Bo myśmy ludzi zbuntowali, bo myśmy ich nauczyli ambicji. Wybaczcie, że mówię jak emerytowany propagandzista, za dnia nigdy bym nie śmiał, ale po nocy, i to jeszcze w takiej chwili człowiek śmielszy. I dlatego darujcie, że obrażam wasze uszy, lecz powiadam wam jeszcze raz, iż zbuntowaliśmy ludzi i to, co najważniejsze, oni noszą w sobie, tego już nikt im nigdy nie odbierze.

PAWEŁ

— Patrzcie, całe sprzeczności rodziły się i umierały w tym samym łóżku. Nam wypadło wiele domów zburzyć i pobudować inne, wiele wiar zmienić i skupić w swoim losie los prawie że narodu.

SZAFIR

— Pięknie powiedzieliście, ale dla mego przypadku za obszerna to formuła. Słaby ze mnie mężczyzna, ale zawsze usiłowałem znaleźć się trochę jak mężczyzna. Że poruszałem się chyba niemrawo albo stałem kiepsko na nogach, więc czasem przewracałem się i wtedy brali mnie pod obcasy. To jest cały mój życiorys.



KRONIKA PIĘTNASTOLECIA



Rozpoczynamy przedruk fragmentów ciekawszych recenzji z przedstawień Teatru Ludowego. Zamieszczamy obecnie recenzje z dwóch pierwszych premier; w programach dalszych znajdą się następne (w każdym na temat dwóch kolejnych sztuk). Publikacją tą pragniemy, na ile to w taki sposób jest możliwe, przypomnieć spory już przecież dorobek artystyczny Teatru, a także trochę i atmosferę, w jakiej poszczególne przedstawienia powstały i były widzom prezentowane. Nie chcemy przy tym powtarzać tego, co już zostało zrobione. Obfitą dokumentację, bogaty zestaw materiałów ilustrowanych z pierwszych pięciu lat działalności Teatru znaleźć można bowiem w znakomicie opracowanej książce J. Timoszewicza i A. W. Krala, „Teatr Ludowy Nowa Huta 1955—1960”, wydanej w Krakowie (1962). (E.O.)



WOJCIECH BOGUSŁAWSKI: Krakowiacy i Górale. Opera narodowa w 4 aktach z muzyką Jana Stefaniego. Inscenizacja: LEON SCHILLER, reżyseria: WANDA WRÓBLEWSKA, scenografia: WŁADYSŁAW DASZEWSKI, układ muzyczny i dyrygent: JÓZEF BOK, choreografia: JADWIGA HRYNIEWIECKA. Scena we wsi Mogiła pod Krakowem. Premiera 3 GRUDNIA 1955 — na otwarcie teatru.

„Spektakl Teatru Ludowego nie jest dokładną kopią przedstawień przez samego Schillera przygotowanych, jest żywy. Myślę iż dobrze się stało, że nią nie jest (...) Scena we wsi Mogiła pod Krakowem... Jakież niespodzianki gotuje nam czasem historia. Przecież to jak w bajce. Któżby się spodziewał w czasie, kiedy powstawała schillerowska inscenizacja „Krakowiaków i Górali”, że za parę lat będzie się ją grać w tym samym miejscu, gdzie Bogusławski umiejscowił swoją komediooperę. (...) Jakież jest dokładniej biorąc, samo przedstawienie? Przede wszystkim — bardzo młode. Tak młodych wykonawców „Krakowiaków i Górali” nie widzieliśmy jeszcze w ramach schillerowskiej inscenizacji. Młodość a więc świeżość, brak rutyny, bezpośredniość, żywiołowość? Tak, ale i duża sprawność, wiele ciekawych, oryginalnych osiągnięć, a rzecz najciekawsza, metoda, która do tych rezultatów wiodła. (...) Myślę, że gdyby reżyser kazał w tym wypadku kopiować gotowe, przedstawione przez siebie wzory, niewiele by z tego wyszło. Wiem, że Wanda Wróblewska pracowała inaczej. Starła się naprowadzać wykonawcę na właściwy ton, ale aktor wyjść musiał od siebie, ton ten znaleźć w sobie, dochodzić do postaci samodzielnie.”



(A. W. Kral, Nowa młodość „Krakowiaków i Górali”, „Teatr” 1956).

„...w sumie całość przedstawienia była pięknym poematem rozkwitającej barwą, melodią i rytmem młodości, zwycięskim świadectwem trwałości i prężności narodowej i ludowej kultury, trafiającym do wszystkich: od wybrednych koneserów, którzy znajdują w nim wyrafinowany smak stylowego, antykwarycznego klejnociku, do robotniczego widza Nowej Huty, który powinien w nim odnaleźć samego siebie: swój współczesny ludowy humor i sentyment, zadzierzystość i pragnienie pokoju. Gdyby mizerna osoba podpisanego ośmieliła się zwrócić z propozycją do olimpijskiego Balickiego — propozycja ta brzmiałaby: Wysłać na festiwal teatralny do Paryża „Krakowiaków i Górali” z Teatru Ludowego w Nowej Hucie! Tradycja ożeniona z młodością, przeszłość wskrzeszona przez terażniejszość — oto właściwa legitymacja naszego nowego teatru.

(H. Vogler „Krakowiacy i Górale” w Nowej Hucie, „Życie Literackie” 1955, nr 51).



CARLO GOZZI: KSIĘŻNICZKA TURANDOT (TURANDOT). GROTESKA BAŚNIOWA. PRZEKŁAD: EMIL ZEGADŁOWICZ, INSCENIZACJA I REŻYSERIA: KRYSZYNA SKUSZANKA I JERZY KRASOWSKI, SCENOGRAFIA: JÓZEF SZAJNA, MUZYKA: STANISŁAW SKROWACZEWSKI. PRAPREMIERA 21 SYCZNIA 1956, WZNOWIENIE 31 MAJA 1958.

„...wydaje mi się, że istnieje w pewnym punkcie zgodność pomiędzy pierwszą i drugą premierą Teatru Ludowego. To bardzo pięknie pojęty dydaktyzm: nauka dobrego teatru. Nowa dyrekcja chce swą nową widownię uodpornić z góry przeciw wszelkiej mieszczańskiej tandecie, przeciw naturalizmowi, iluzjonizmowi i wszystkim antynowoczesnym diablom. Chce pokazać teatr, w którym się gra, a nie imituje. W którym widz bawi się, uczy, a nie ogląda w jeszcze jednej wersji codzienności. Zamierzenia wielce chwalebne. Inna rzecz, że zdecydowana programowość i ów szlachetny dydaktyzm obciążają w kilku miejscach spektakl niepotrzebnymi wycieczkami polemicznymi. (...) A na „Księżniczce” można się uczyć tylko przez dobrą zabawę. Wystawiano tą groteskę i w Polsce w konwencji nastrojowej baśni, w guście

młodopolskich fantazji sceniczno-poetyckich. Nie jest to właściwa droga. Nie dotrzemy tą ścieżką do racjonalistycznego dowcipu, do przewrotnego ukazywania podszełki ludzkich czynów, do takiej swoistej, żartobliwej demaskacji nonsensu. Ta właśnie dyscyplina intelektualna i racjonalizm groteski o chińskiej Turandot stanowi o żywotności i nowoczesności sztuki dla nas. To chcieli pokazać reżyserowie Teatru Ludowego, tę zabawną i mądrą umowność malował i ustawiał na scenie Józef Szajna. Antysentymentalna oprawa muzyczna godnie w całości współbrzmiała. Jeżeli wspominałem tu scenografię Szajny, to nie mogę się ustrzec od ważnego komplementu. Młody artysta pełen jest na scenie umiaru. Jakże łatwo przy pokazowo efektownym utworze rozhulać się, groteskowo powiększać i zmniejszać, packać kolorami, wyżyć się za wszystkie przeszłe i przyszłe lata. Tymczasem ustawionych i poruszanych dźwigami praktykabli jest mało — tyle, by pomagały, a nie przeszkadzały grać. Ze sznurów sklecona broda jest prześmieszna, utrzymana jednak w granicach rozpoznawalności. Równie śmieszne „pepegi” na nogach chińskich dygnitarzy, równie zabawne kostiumy, gdzie spod całkowicie umownego „wschodniego” łacha wyziera nasza rodzima podwiązka do skarpet. Ale to wszystko wyważone skrupulatnie, wszystko ma swój organiczny sens, ba na takim dworze jest zrozumiałe i umotywowane. Nowoczesne pióro obok czerwonego katowskiego stroju, wielka pała oprawcy i gong obok zegarka na rękę i papierosa. Patrzcie, jaka piękna jest fantazja ludzka, jak wieczne jest głupstwo, jak zabawne jest wszystko, jeżeli lekko przymrużymy oczy!

Nowoczesne ujęcie osiemnastowiecznego żartu scenicznego wymaga bardzo jednorodnego, stylowo pomyślanego wykonania aktorskiego. Na scenie wszystko niby-serio, do widowni zaś musi docierać umowność, właśnie dobra zabawa. Tu kłopotów z młodym w większości zespołem było pewnie sporo, rezultat jednak dobrze świadczy o aktorach Teatru Ludowego”.

(S. Treugutt, Nowa Huta teatralna, „Przegląd kulturalny” 1956 nr 6).

„(I teatr szukając najoryginalniejszych chwytów poza ekspresjonizmem na ogół nie wyszedł. (...) Powoływanie się na ekspresjonizm czy na styl komedii dell’arte nie wytłumaczy dziś przed widzem żadnego teatralnego eksperymentu. Za tym wszystkim musi jeszcze coś stać. W Teatrze Ludowym są elementy przedstawienia pomyślane twórczo i oryginalnie. Jest to cała sprawa zabawy w teatr, punktowana wyraźnie w skrótowych, syntetycznych, pomysłowych dekoracjach Józefa Szajny. Mnóstwo pomysłowości reżyserskiej, wiele ostrych, ośmieszających i demaskujących uszczypliwości w stosunku do ludzkich upodobań, nawyków, przyzwyczajęń. Dobrze stopniowana efektowność aktorstwa J. Przybylskiego (Barach) czy W. Pyrkosza (Kafel). Wreszcie muzyka Stanisława Skrowaczewskiego, dramatyczna i sugestywna, nowoczesna, w wyrazie swym daleko wyprzedzająca przedstawienie.

Ale były to zwarte koncepcje i pomysły elementów widowiska. Daleko stąd jeszcze do jednolitej, artystycznej budowy spektaklu (...). Przy tym wszystkim wystawienie „Księżniczki Turandot” w Nowej Hucie jest napewno wydarzeniem. Ma wyraźny adres polemiczny do naszych teatrów i z nim polemizować można. Warto je zobaczyć i warto nawet z niego uczyć się zagadek i ciekawości teatru. Z tym że w pewnym momencie za tęsknić się powinno do wielkiej moralnej pasji”.

(Z. Greń „Trzy tęsknoty czyli o przewrotnej księżniczce”, „Dziennik Polski” 14 II 1956).



REŻYSERIA: WALDEMAR KRYGIER
SCENOGRAFIA: WALDEMAR KRYGIER

PREMIERA: LISTOPAD 1971

TADEUSZ KONWICKI „SENNIK WSPÓŁCZESNY”

AKTORZY:

Ildefons Korsak	— LECH BIJAŁD
Malwina Korsak	— EUGENIA HORECKA
Dębicki, torowy	— JAN KRZYWDZIAK
Główko, Sierżant MO	— JAN GÜNTNER
Józef Car	— TYTUS WILSKI
Paweł	— ROMAN MARZEC
Regina	— BARBARA STESŁOWIOZ
Pac-Kowalski	— ANDRZEJ WIŚNIEWSKI
Krupa, partyzant	— MIECZYŚLAW FRANASZEK
Justyna	— MARIA ANDRUSZKIEWICZ
Szafir	— EDWARD RĄCZKOWSKI
Romuś	— LESZEK ŚWIGOŃ
Zocha	— WANDA SWARYCZEWSKA
Kobieta	— BOGUSŁAWA CZUPRYNÓWNA

Asystent reżysera: Leszek Świgoń

ZAMIĄST WSTĘPU

Jakże łatwo jest mówić o aktorze! Jakże trudno o nim napisać. Obiegowy sąd przeciętnego widza zderzony z westchnieniem rzetelnego recenzenta ilustruje opłakany w fatalne skutki problem milczenia o aktorze i jego sztuce. niesprawiedliwość to wielka, gdy ten podstawowy „nosiciel” autorskiej myśli i inscenizatorskiej prawdy, bywa pomijany.

Przyjmując to milczące wyzwanie recenzentów, otwieramy stałą rubrykę, w której pragnęlibyśmy prezentować sylwetki aktorek i aktorów Teatru Ludowego. Nie mogą to być jednak ani syntetyczne fachowe szkice (z racji objętości i adresata) ani tym bardziej reklamowe laurki, wynagradzające niesprawiedliwości losu zawodowego. Będą to i być powinny pisane bardzo osobście fragmenty charakterystyki, przybierające za każdym razem inną formę prezentacji, a wyłaniające się z luźnych biograficznych notatek, strzępów warsztatowych rozmów, i programowych dyskusji, omówień i recenzji krytycznych. Ich zadanie — to próba maksymalnego przybliżenia naszemu widzowi indywidualnej sylwetki aktora. To, co aktor myśli, jak pracuje, co planuje, o czym marzy, zderzone zostanie z opiniami fachowców i krytyków.

Korzyść z takowej formy prezentacji winna być obopólna. Aktor w swej aktywności intelektualno-warsztatowej, będzie miał szansę ujawnić swoją właściwą twarz poszukiwacza, a widz — skonfrontować artystowską deklarację z jej scenicznym życiem poszczególnych ról.

EUGENIA HORECKA

„Tzw. aktorską nadwrażliwość rozumiem jako otwarty na wszelkie niesprawiedliwości, niegodne czyny, ludzkie kłopoty i tragedie instynkt społeczny. Któż, jak nie aktor z racji swego zawodowego powołania winien rozumieć człowieka?” — pyta Eugenia Romanow-Horecka, dając wymowny komentarz do swej bogatej, obfitującej w dyrektorsko-reżyserskie łaski i niełaski scenicznej kariery. Tylko tak głęboko pojmuwanemu kodeksowi umiłowanego zawodu zawdzięcza Horecka zarówno szczęśliwe przeskoczenie profesjonalnej bariery, jak i wewnętrzną wygraną z krzywdzącymi decyzjami ostatniej dyrekcji.

Horecką odkrył Adam Polewka jako Annę w „Powodzi” z „Dwóch teatrów” Szaniawskiego w amatorskim Teatrze Kolejarza. Obdarzona „iskrą bożą” amatorka wystąpiła niedługo potem w „Igrcach” obok sław profesjonalnych i rolą Baby zainteresowała Wilama Horzycę, który zaangażował ją od razu do swego zespołu w Gorzowie. Potem droga Horeckiej wiodła przez Jelenią Górę i Bielsko do Nowej Huty. Te kilka lat trudnej pracy w zespołach, nastawionych głównie na objazd, a ukoronowane w międzyczasie aktorskim egzaminem eksternistycznym (1951) dało znakomity swój rezultat inaugurującym działalność Teatru Ludowego spektaklu „Krakowiaków i Górali”.

Irena Schiller po przedstawieniu oświadczyła, iż rola Doroty w wykonaniu Horeckiej to niemal teoretycznie wymarzona przez brata kreacja idealna. Andrzej W. Kral potwierdzał ten zachwyt: *„Dorota Eugenii Romanow jest młoda i śliczna, pełna temperamentu (co doskonale uzasadnia jej amory do Stacha) i charakterystycznego zacięcia. Jest chyba najbogatszą, najpełniejszą rolą kobiecą w przedstawieniu”*. (zdjęcie na s. 12).

W okresie dyrekcji Krasowskich Horecka gra zarówno w spektaklach szekspirowskich (Maria w „Wieczorze Trzech Króli”, pani Przepieczona w „Miarce za miarkę”), inscenizacjach fredrowskich (Małgorzata z „Nowego Don Kichota”, Barbara z „Gwałtu, co się dzieje”), jak i w repertuarze współczesnym (dziewczyna z „Myśli i ludzi”, Steinbecka). Ten ostatni typ roli ceni zresztą najwięcej.

„Kocham — mawiać lubi — prawdziwych ludzi. By rola mogła mnie zainteresować i pochłonąć bez reszty, muszę uwierzyć w ludzkie cechy tej roli. Zawsze lubiałam obserwować ludzi, sposób ich reakcji, zachowania w poszczególnych życiowych sytuacjach. Posiadam dużą — jak mi się zdaje — łatwość stwarzania postaci. Moją przygodą duchową staje się każdorazowa próba



wniknięcia w psychikę bohatera. Ta dziewczyna z „Myszy i ludzi” jest przecież w tekście Steinbecka dosyć schematyczna. Próbowałem ją odczytać przez pryzmat myśli innych bohaterów tego pisarza, bohaterów, oscylujących na granicy schematu i tragizmu, kiczu i prawdy. Wtedy zaczęła postać, z pozoru podła, sprzedajna dziewczyna żyć.”

Wyrobnikowa ze „Śmierci na gruszy” (zdjęcie na s. 13) — to najciekawsza rola Horeckiej za dyrekcji Szajny, którego zwykła określać mianem „reżysera inspirującego”. Pracę pod kierunkiem Szajny w „Rewizorze” i w „Misterium buffo” uznaje Horecka za niezwykle ważne starcie indywidualności nieskrepowanego inscenizatora z tradycyjnym myśleniem aktorskim.

W ostatnim okresie dyrekcyjnym zakwalifikowana jako aktorka charakterystyczna, Horecka nie ma okazji do zaprezentowania swego warsztatu i sposobu myślenia. Arbitralna decyzja o nieobsadzeniu tej wiernej od samego początku artystki kłóci się z kilkoma udanymi występami. Najciekawszym z nich był istny konglomerat kilku ról w „Kramie z piosenkami” (inscenizacja Skotnickiego).

„Interesuje mnie prawda zawodu aktorskiego — wyznaje Horecka — wiara w życie i w ludzi, ten nieustający optymizm, który pozwala mi rozumieć ten otaczający świat, każe mi jasno patrzeć w przyszłość. Czynię to tym bardziej ochoczo, że rola Malwiny w „Senniku” stwarza mi znowu po latach okazję prawdziwego kontaktu z publicznością.

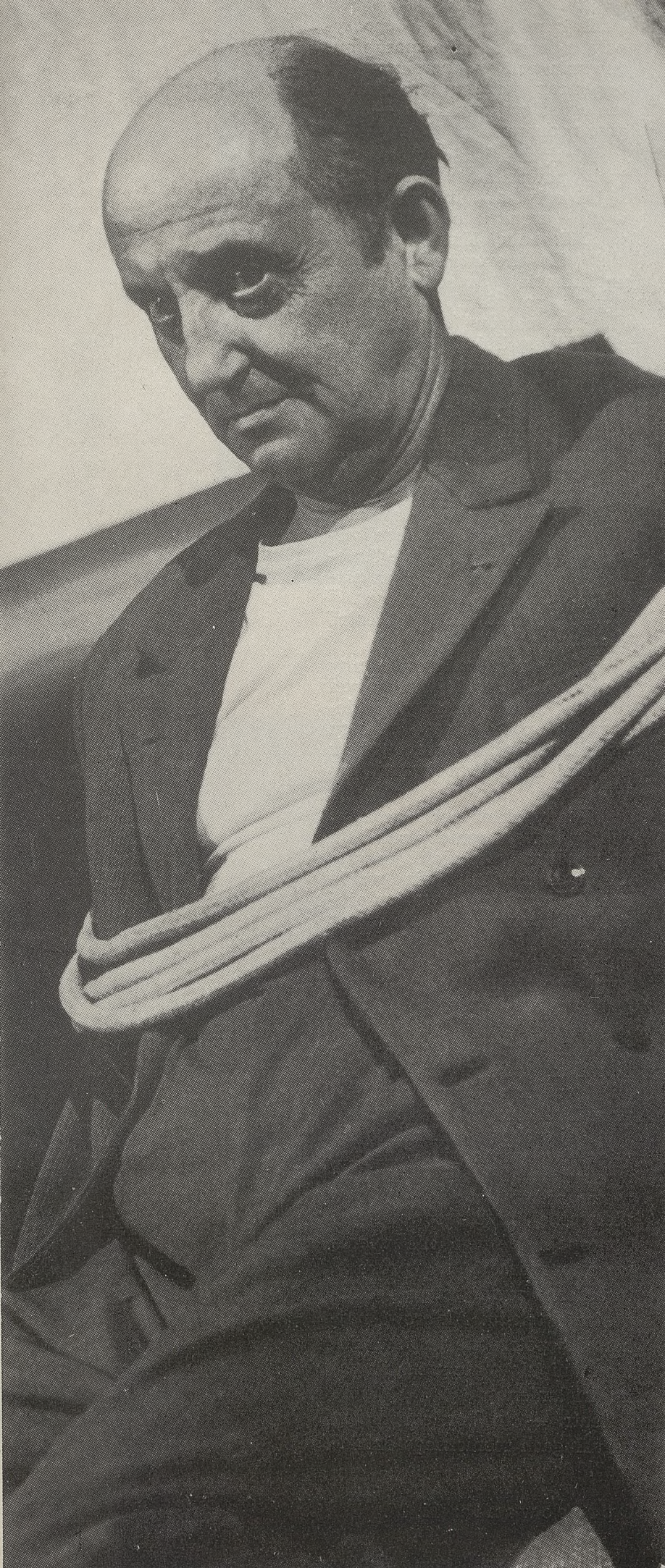
EDWARD RĄCZKOWSKI

Od czasu roli Altuma z „Księżniczki Turandot” w inscenizacji Krasowskich, upłynie w styczniu lat szesnaście, a więc tyle, ile liczy sam Teatr Ludowy. Edward Rączkowski, kreujący obecnie postać Szafira w Krygierowskiej adaptacji „Sennika współczesnego”, jest żywą historią i artystyczną kroniką nowohuckiego zespołu. Jego kilka ról przeszło już do historii aktorstwa polskiego, jego oryginalny styl interpretacyjny zapisali najpoważniejsi krytycy. Aktorstwo Rączkowskiego fascynuje nadal poszukiwaniami nowych środków utworu, stanowiąc o swej niewygasłej żywotności.

Już w roku 1958 Henryk Vogler tak scharakteryzował rolę H. C. Curry’ego z „Zaklinacza deszczu” Nasha:

„Jest to aktor, u którego zespół środków wyrazu nie poszerza się w zasadzie, środki te są nadal skromne, można by nawet powiedzieć: ubogie i jednostajne. Ale nie poszerzając się, z każdą nową rolą pogłębiają się one i jakby oczyszczają, tak, że ich mechaniczna, prawie marionetkowa ograniczoność, bardzo specyficzna, wążutka właściwie, skala głosu — tworzą już nawet pewną filozofię, pewną symbolikę gry”. („Dziennik Polski” z 29. V. 1958 r.)

Spośród ról tego okresu, który sam Rączkowski zwykł nazywać „okresem budowania postaciowej akcji”, na pierwsze miejsce wysuwa się rola Romulusa Augustusa, tytułowego bohatera „Komedii historycznej” Dürrenmatta. „Romulus” Rączkowskiego jest również wieloznaczny jak Romulus Dürrenmatta. Błazeński i tragiczny a przy tym wszystkim ludzki, zmęczony władzą, tęskniący do swoich kur i łóżka i dobrych posiłków; uwikłany w sprzeczności; stanowiący tam gdzie chodzi o takie wartości, jak miłość, przyjaźń, czy dotrzymanie słowa, mający niechęć do wzniosłych truizmów i retorycznej deklamacji” — pisał Bronisław Mamoń („Tygodnik Powszechny” 1959 nr 51).



Lejzorek to rola rozpoczynająca drugi niejako sposób budowania roli w oparciu — by użyć raz jeszcze terminologii samego Rączkowskiego — „logikę podstaw”.

Niesłychana aktywność artysty powołała do życia dziesiątki ról teatralnych i filmowych (zwracające uwagę role w „Milczeniu” Kutza i „Faraonie” Kawalerowicza), jednak najciekawiej przedstawia się chyba postać Dyrektora z „Dwóch teatrów” Jerzego Szaniawskiego, którą jeden z recenzentów scharakteryzował następująco:

„W swoim śnie wydaje się jeszcze bardziej autentycznie ludzki, aniżeli Kreczmarowski prototyp bohatera walczącego, wyrażającego sprzeciw zdecydowanie i konsekwentnie, zbuntowanego. Dyrektor Rączkowskiego jest równocześnie śmieszny i groteskowy w swym niezdecydowaniu artystycznym i swojej bezradności. („Teatr” 1971 nr 14).

Rączkowski zainteresowany procesem aktorskiej pracy nad rolą od czasów niezwykle ciekawego, powojennego teatru „Studio”, gdzie pracował z „czystej krwi” amatorami, powiada:

„Kiedy aktor robi rzecz, to robi ją zawsze syntetycznie. Ma na myśli zawsze całość, wszystkie elementy ustawia wedle nadrzędnego myślowo założenia. Po pewnym czasie rzecz zaczyna żyć w działaniu. Propozycja jest gotowa, powstaje tym sposobem forma trwała prawdziwego wyrazu, forma prawdy. Pod jednym wszakże warunkiem, iż myślowo-uczuciowa kontrola wydaje od razu propozycję przetrwioną, przefiltrowaną przez pryzmat własnej osobowości. Dlatego tak wierzę w koncepcyjną fazę pracy nad rolą, dlatego jest dla mnie niemożliwy odwrót od pierwotnej, przepracowanej już koncepcji. Dlatego nie wierzę w improwizację na próbach, techniczno-zewnętrzna interpretację tekstu. Aktorowi najbardziej potrzebne jest świadome manipulowanie sceną i swoim działaniem.

Teatr — to bowiem dialog na usługach scenicznego działania”.

Opracowanie: K. M.

E. O.



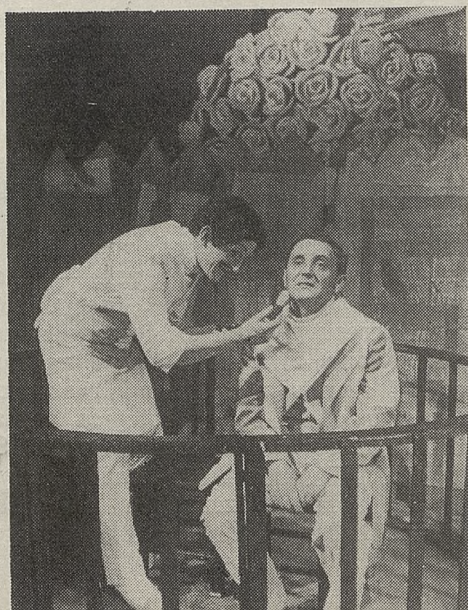
EDWARD RĄCZKOWSKI



ROMULUS
W „ROMULUSIE WIELKIM”
FRIEDRICH DÜRRENMATTA

DYREKTOR I
W „DWÓCH TEATRACH”
JERZEGO SZANIAWSKIEGO

LEJZOREK
W „BURZLIWYM ŻYCIU
LEJZORKA ROJTSZWAŃCA”
ILJI ERENBURGA



HISTORIA I DZIEŃ DZISIEJSZY

Kiedy 8 marca 1955 roku ówczesny minister kultury i sztuki Włodzimierz Sokorski podpisał decyzję o utworzeniu Teatru Ludowego w Nowej Hucie, nikt nie spodziewał się zapewne ani narodowej dyskusji „o jego profilu repertuarowo-stylistycznym”, jaka wybuchła już w roku 1958, ani tym bardziej funkcjonowania teatru Krasowskich jako symbolu nonkonformizmu i ożywczej świeżości. Krystyna Skuszanka napisała w chwili objęcia teatru: „teatr działający w nowym, socjalistycznym mieście, powinien w najlepszym rozumieniu stać na straży jego młodości — tej niepowtarzalnej wartości w jego kształtowaniu życia i kultury: powinien jej bronić przed naporem tego, co niesie jeszcze światopogląd mieszczański” (Dziennik Polski” 1955 z dnia 22 lipca). Zrodzony przeciwko prymitywizmowi poetyki scenicznej socrealizmu starał się Teatr Ludowy otrząsnąć z płaskiej utylitarności, a formułować program o służebności wobec tych ruchów ideowych i fermentów współczesnej myśli, które winny stać się bliskie i zrozumiałe każdemu widzowi bez wyjątku. Zdziwionym znakomitym przyjęciem Teatru przez nowohucką i krakowską publiczność krytykom i publicystom Skuszanka wyjaśniła swoją metodę „kulturalnego ataku”: „jeżeli nasz widz obojętny jest na sprawy tradycji, to należy zaatakować go wprost problematyką życia współczesnego, nabrzmiałego wielkimi konfliktami, których on sam jest bohaterem i które napewno nie są mu obce”. („Teatr” 1958 nr 19).

„Teatr Ludowy powstał u progu Października — sumował doświadczenia zespołu z Nowej Huty Zygmunt Greń — i jego myślą żywił swoją działalność. Była to dyskusja o sprawach władzy (...) Spór o humanizm nie mogło być nic bliższego (...) sztuki brzmiały znaczeniami zupełnie nieoczekiwanymi, promieniowały atmosferą intrygi politycznej, rozpinały metaforę na temat losu politycznego człowieka, stawiały pytania o związki — czy konflikty pomiędzy władzą i jej postulatami, a moralnością i jej kryteriami” („Teatr czy symbol”). Problem władzy i jej nadużyć, wykoślawiające człowieka samotność, a także problemy typowo polskich obciążeń narodowych — to trzy kręgi tematyczne, w które można by ułożyć repertuar Krasowskich z ich pierwszej „heroicznej” pięcioletki. W sprawach tych twórcy Teatru Ludowego wypowiadali się na scenie zarówno przez repertuar klasyczny („Balladyna” Słowackiego, „Miarka za miarkę” Szekspira, „Bohater naszego świata” Synge’a), jak i współczesny („Myszy i ludzie” Steinbecka, „Jacobovsky i pułkownik” Werfla, „Imiona władzy” Broszkiewicza, czy „Późno wracamy do domu” Karpowicza). W czasie 7-letniej dyrekcji Krasowskich (1955/6—1962/3) szczególną aktywnością twórczą wyróżnił się kierownik literacki Teatru, powieściopisarz i dramaturg — Jerzy Broszkiewicz. W tym czasie miały w Hucie miejsce dalsze prapremiery jego sztuk „Dziejowa rola Pigwy” i „Bar wszystkich świętych”. Znaczącą dla polskiego teatru premierą był sceniczny debiut Bogdana Drozdowskiego („Kondukt”, „Klatka”), otwierającego drugą falę satyry obrachunkowej lat sześćdziesiątych. Ambitne poszukiwania problemowo-repertuarowe dalszych dwóch lat przyniosły znaczące, bardzo udane próby adaptacji epiki (obok Steinbecka i Kadena pojawiło się „Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca” Ilji Erenburga), wybitne inscenizacje wielkiego romantycznego repertuaru (obok Słowackiego osławiona wersja „Dziadów”), próby dramaturgii egzotycznej i światowej klasyki komediowej.

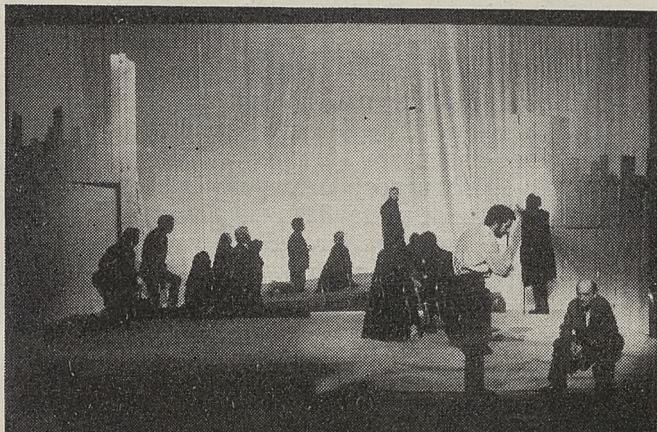
W artystycznych sukcesach przedstawień Krasowskich znaczną, lecz nie zawsze docenioną rolę — odegrał znakomity malarz i scenograf — Józef Szajna. „Poetyckość” większości przedstawień tego okresu Teatru Ludowego zawdzięczała tą wielokrotnie wydobywaną zwłaszcza przez zagranicznych obserwatorów cechą dzięki scenografii. Teatr Krasowskich — teatr uogólnień, poszerzający realizm czasu, miejsca, tematu, sprzyjał rozwojowi koncepcji „scenografii znaczeniowej”. „Szajna — jak słusznie zauważył Piotr Krakowski — każdorazowo wprowadza elementy znaczeniowe, formy, działające na zasadzie „psychogramów”, które w sposób bardziej lub mniej odległy interpretują i dookre-

śląją inscenizację teatralną”. Stąd wprowadzenie abstrakcji aluzyjnej (wiszące chmury — samoloty w „Myszach i ludziach”), abstrakcji organicznej („Imiona władzy”), metaforycznej kondensacji nastroju („Jacobovsky”). Stąd dominacja informelu („Dziady”, „Oresteja”, „Radość z odzyskanego śmietnika”). Te wszystkie formy malarskiego kształtowania przestrzeni związane były z wielkimi konstrukcjami scenicznymi, stwarzaniem swoistej aury poprzez wymowę architektonicznej konstrukcji.

Szajna, jako sukcesor Krasowskich (1963/64—1965/6) swoje doświadczenia postanowił kontynuować już jako reżyser i inscenizator. W „Rewizorze” scenografia stała się inscenizacją wyzwoloną z ilustratorstwa tekstu. Dyskusja, którą rozpętała ta „inscenizatorska samowola” z tekstem Gogola, sprawiła, iż to oparte na „funkcjonalnej scenografii” przedstawienie oglądnięto około 16 tysięcy widzów. Najciekawsze spektakle Szajny — to „Śmierć na gruszy” ze scenografią Daniela Mroza, „Misterium buffo” Majakowskiego i „Zamek” Franza Kafki, porażający adekwatną do oryginału atmosferę niesamowitości i grozy. Zapytany o założenia ideowe swego teatru Szajna odpowiedział. „Założeniem mojego teatru jest człowiek współczesny. Człowiek — przedmiot — polityka. Współczesny człowiek zdaje się myśleć „na chwilę”, świadom przemijalności i płynności struktur myślowych i formalnych, przytomny krótkowzroczności kolejnych doktryn. Myślimy poprzez aktualności, potrzeby, pośpieszne „załatwianie spraw”. Napięcia międzyludzkie rosną, a rozmijanie się poszczególnych jednostek bywa kompletne i zupełne. Jak opóźnić unifikację człowieka w zbiorowości, to jedno z pytań naszego wieku.” (Krakowski Magazyn Kulturalny” 1970, s. 22).

Okres trzeci działalności Teatru Ludowego wyznaczyła dyrekcja Ireny Babel (1966/67—1970/71). Pierwsze dwie inauguracyjne premiery („Blues dla Pana Charlie” Baldwina i „Żółta szlafmyca” Zabłockiego) skłoniły Mariana Sienkiewicza do następującej rekonesansowej wypowiedzi: „Wybrała drogę ostrożną i wypróbowaną przez teatry prowincjonalne, działające w trudnym terenie. Popularnie przyrządzona klasyka i akcent współczesności, przystępne środki i kokieteryjna obietnica odejścia od scenicznego eksperymentatorstwa (...) odbywa się tu sterowanie Teatru Ludowego w kierunku sceny o charakterze dzielnicowym, co zepchnie teatr do roli popularyzatorsko-upowszechniającej. A stąd już niedaleko do powstania partykularza teatralnego.” („Współczesność” 1967, nr 5). Repertuar eklektyczny-świadomie, eklektyczny pod względem treści i formy — miał wypełniać „teatr dla publiczności”. Sezonowy układ repertuaru, mający za sobą wzrastający czynnik frekwencyjny, zamykał się w schemacie quasi-musical, czterech klasyków, dwie, trzy sztuki współczesne znanych i uznanych autorów. Bez ryzyka, nerwów — teatr dla Nowej Huty. I podkreślając „robienie teatru dla Nowej Huty” — mimo kilku ciekawych prób („Róża”, „Otello”, „Dwa teatry”) — oznaczało to — po drastycznych pociągnięciach Szajny równie drastyczną rezygnację z ambicji i tradycji nowatorsko-myślowych dwóch poprzednich dyrekcji. „Dziś Teatr Ludowy stał się teatrem peryferyjnym i dzielnicowym” — pisał Zygmunt Greń — „Scena nowohucka stała się po prostu nieco popularniejszą kopią teatru akademickiego, powiedzmy, nie urażając Teatru im. Słowackiego. Nie różnią się od siebie ani repertuarem, ani estetyką, nawet młodzi (I.) reżyserowie, scenografowie i tu i tam się czasem produkują: nie różnią się więc niczym — poza tradycją i zazwyczaj poziomem”. (Życie literackie” 1971, nr 16).

Spojrzenie wstecz na trzy dyrekcje i trzy style prowadzenia placówki teatralnej w Nowej Hucie zbiega się z przyszłościową troską nowej dyrekcji, która



z początkiem tegorocznego sezonu powołana została w postaci Waldemara Krygiera, reżysera i scenografa, absolwenta krakowskiej ASP i moskiewskiego GITIS-u, znanego w środowisku teatralnym jako założyciela i kierownika heroicznego okresu popaździernikowego w krakowskim Teatrze 38 i bliskiego współpracownika Jerzego Grotowskiego.

Krygier, przykładając dużą wagę do recepcji widza i jej zasadniczo podporządkowując charakter pracy z aktorem, pragnie — jak wynika nie tylko z teoretycznych deklaracji, ale i konkretnych propozycji scenicznych — wyzwolenia instynktu współczesności zarówno w wyborze repertuaru, jego scenicznej interpretacji, jak i jego odbiorze. Oznacza to wykorzystanie doświadczeń eksperymentu Szajny, zaasymilowania zdobyczy Krasowskich i zdroworozsądkową syntezę z popularyzatorską pasją Ireny Babel. Oby taka synteza okazała się możliwa! Że takie szanse istnieją, świadczą o tym dwie premiery przygotowane przez Krygiera jeszcze w okresie dyrekcji Babel. Pierwsza to „Dwa teatry” Jerzego Szaniawskiego, pozycja, która w kilku swoich wersjach ze względu na dotykane najbardziej istotnych problemów teatru w ogóle, ma stać się stałą pozycją Teatru Ludowego. Drugą jest Krygierowa interpretacja „Dam i huzarów” Aleksandra Fredry. Obydwie — rzecz charakterystyczna — jeszcze za dyrekcji Babel w związku z „nieprzystosowaniem” do obowiązującego w Teatrze modelu wywołały kontrowersje i ataki.

„Krygierowskie „Dwa Teatry” po raz pierwszy chyba odkrywają jakiś przejmujący, gorzki komizm tej przypowieści o życiu i złudzeniu” — zaopiniował spektakl Marian Sienkiewicz („Teatr” 1971, nr 18), a inny recenzent „Teatru” napisał uprzednio: „Stworzenie klimatu i wydobycie nastroju — to dwa sformułowane jeszcze w okresie studenckiego startu, Krygierowe cele, które i w tym spektaklu przyświecać się zdają inscenizatorowi. Nieustannej aktywizacji widza służy z jednej strony koronkowa konstrukcja gry wy-ciszeń i interpretacyjnych niuansów. Z drugiej zaś ostry kontrapunkt, widoczny zwłaszcza wtedy, kiedy Krygier — scenograf zaczyna utrudniać życie Krygierowi — reżyserowi, rezygnując z ilustratywności przedstawionej na scenie sytuacji. Dopuszczenie do głosu ironicznego dystansu, który nakazuje Dyrektorowi „Małego Zwierciadła” snuć freudowskie analizy snów na tle imitacji kurtyny Siemiradzkiego, czy też nasycenie poszczególnych scen żywiołem delikatnego, bo zmieszanego z liryzmem pastiszu, nakazują traktować Krygierowi „Dwa teatry” jako konsekwentnie przeprowadzony rodzaj gry, próbującej uchwycić istotę tajemnicy widza i widowiska”. („Szaniawski w Krygierowym zwierciadle”, nr 15).

Powyższy spektakl Krygiera wywołał zresztą bardzo ożywioną dyskusję w „Życiu literackim” (1971, nr 25) między Józefem Maślińskim, Włodzimierzem Macią-

giem i Wojciechem Natansonem spierających się o istotę i wartości współczesne dramaturgii Szaniawskiego.

„Damy i huzary” Aleksandra Fredry odczytał Krygier nie rodzajowo, powierając główne role młodym aktorom przez co poszczególne kwestie, spięcia i sytuacje „naładowane erotycznie” uzyskały dodatkowe komiczne interpretacyjne smaczki. Rzecz o dominacji kobiet, które starają się całkowicie podporządkować „prawdziwych mężczyzn” — huzarów i by tego dokonać nie przebijają w środkach — taka interpretacja wywołała z jednej strony akcenty obyczajowego oburzenia (Krystyna Zbijewska — „Dziennik Polski”) jak i akceptujący sąd niekłamane entuzjazmu (Jan Pieszczachowicz — „Echo Krakowa”).

Sądy krytyków i recenzentów warto więc sprawdzić w obliczu zbliżającej się 100 premiery Teatru Ludowego. Dyrektor Krygier przygotowuje w jej ramach sceniczną adaptację znanej powieści Tadeusza Konwickiego „Sennik współczesny”. „Sennik” w interpretacji Krygiera to rzecz o umiejętności rezygnacji. Spięcie na styku: kariera-ambicja-możliwości człowieka stwarza skomplikowany problem wyboru życiowej drogi, problem samookreślenia się człowieka. Spektakl akcentuje potrzebę „aktywności” w sensie negatywnym, aktywności, która musi zostać przewyciężona. Śmierć Doliny oznacza wybudowanie Tamy.

Teatr powołuje w listopadzie do życia Scenę NURT 71, która nawiązując do „propoczątków romantycznych” życia teatralnego Nowej Huty, orientować się głównie będzie na lansowaniu zjawisk wartościowych nieznanymi. Debiuty polskie i prapremiery ważnych pozycji obcych wyznaczą kierunek działania Sceny, której kierownikiem artystycznym został znany aktor i animator życia teatralnego Jan Güntner. Premierową pozycją NURTU 71 ma stać się sztuka młodego nowohuckiego aktora — Aleksandra Bednarza — „Dzień dobry, Mario”. To utwór kameralny, poetycki — napisała Elżbieta Morawiec w „Życiu literackim” (1971, nr 20). „Autorowi udało się schwytać moment przedświtów życia, próbę budowania dojrzałości, przejścia przez ową „Smugę cienia”, przez którą każda młodość musi się po swojemu przedrzeć”.

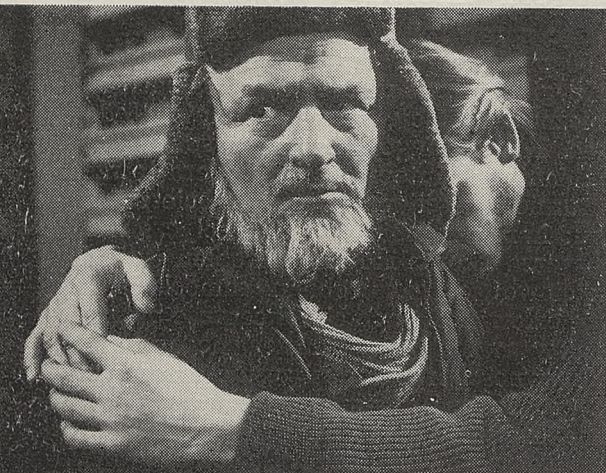
Wreszcie pozycja trzecia. Jerzy Sopoćko w ramach swego warsztatu reżyserskiego zaprezentuje nieznaną w Polsce sztukę Maksyma Gorkiego „Zykwowie”, wydrukowaną dopiero przed rokiem w „Dialogu”.

Setna pozycja w postaci „Sennika” i dwie dalsze próby otwierają nowy okres Teatru Ludowego. Dyrekcja, zespół aktorski i wszyscy pracownicy Teatru zapraszają do pełnych polemicznej pasji i reformatorskiego zaangażowania dyskusji i wymiany myśli. Zdajemy sobie sprawę, iż niedaleka przyszłość naszego Teatru zależy tylko od nas samych i Was, Drodzy Widzowie.

ALEKSANDER BEDNARZ
„DZIEŃ DOBRY, MARIO”
SCENA „NURT 71”



1



2

3

1 MAJA WIŚNIEWSKA (MARIA)
I MACIEJ STASZEWSKI (JÓZEF)

2 ZDZISŁAW KLUCZNIK (STARY)
MACIEJ STASZEWSKI (JÓZEF)

3 MAJA WIŚNIEWSKA (MARIA)
ZDZISŁAW KLUCZNIK (STARY)
MACIEJ STASZEWSKI (JÓZEF)

4 MACIEJ STASZEWSKI (JÓZEF)
ZDZISŁAW KLUCZNIK (STARY)
MAJA WIŚNIEWSKA (MARIA)



4

W REPERTUARZE TEATRU

J e r z y S z a n i a w s k i

D W A T E A T R Y

Reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygier

A l e k s a n d e r F r e d r o

D A M Y I H U Z A R Y

Reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygier

A l e k s a n d e r B e d n a r z

D Z I E Ń D O B R Y M A R I O

Propozycja sceniczna autora

Scenografia:

Elżbieta Oyrzanowska

Scena NURT 71

W PRZYGOTOWANIU

M a k s y m G o r k i

Z Y K O W O W I E

Warsztat reżyserski:

Jerzy Sopoćko

Scenografia:

Marian Garlicki

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

S Z K L A N A M E N A Ż E R I A

Reżyseria i scenografia:

Waldemar Krygier

INSPICJENT: ZDZISŁAWA STANEK

SUFLER: MICHALINA SZRAMEL

OŚWIETLENIE — LUDWIK KOLANOWSKI
AKUSTYK — ANDRZEJ TUTEJA
BRYGADIER SCENY — EDWARD GÓRSKI
KIER. PRAC. KRAW. DAMSKIEJ — TEODORA RUCIŃSKA
KIER. PRAC. KRAW. MĘSKIEJ — ADAM KISZKA
KIER. PRAC. STOLARSKIEJ — ZYGMUNT OSIKA
TAPICER — WACŁAW MAJ
PRACE PERUKARSKIE — ELWIRA JARGOSZ
HENRYK JARGOSZ
PRACE MODELATORSKIE — JAN ŚLIWIŃSKI
PRACE MALARSKIE — WŁADYSŁAW GRABOWSKI

KASA TEATRU CZYNNNA NA DWIE GODZINY PRZED PRZEDSTAWIENIEM. TEL. 411-83. TEATR PRÓWADZI SPRZEDAŻ BILETÓW NA 7 DNI PRZED PRZEDSTAWIENIEM. TEL. 411-83. PRZEDSPRZEDAŻ BILETÓW PROWADZI ORBIS W KRAKOWIE, RYNEK GŁÓWNY 41. DOJAZD DO TEATRU Z KRAKOWA TRAMWAJEM LINII 4, 5, 15, ALBO AUTOBUSEM POŚPIESZNYM A DO PLACU CENTRALNEGO, NASTĘPNIE TRAMWAJEM LINII 16, 14 I AUTOBUSEM 122 LUB AUTOBUSEM POŚPIESZNYM B.

KAWIARNIA TEATRU CZYNNNA NA GODZINĘ PRZED SPEKTAKLEM

OPRACOWANIE GRAFICZNE: JANUSZ TRZEBIATOWSKI

REDAKCJA: KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI

ARCHIWUM
P. TRAYET-LADOU 660
W. NIEWIADOMYCH

Nr poz. 100