

Salka „Nuntu-71” przy Teatrze Ludowym w Nowej Hucie jest widowiskiem kilku rzędów krzeseł. Pierwszy rząd prawie styka się ze sceną. Wytwarza to już nie tylko kameralny nastrój, ale pozwala obcować niemal bezpośrednio z aktorami.

Nie ma przedziału pomiędzy publicznością a deskami (dosłownie) sceny. I chociaż wszystko odbywa się jak w normalnym teatrze, z kurtyną i światłami, dekoracjami — to jednak można odczuć swego rodzaju charakter laboratoryjny spektaklu, obserwując niby przez powiększające szkło każdy gest, ruch, mimikę aktora — a nawet wszelkie umowności teatralne w charakterystyce czy tzw. kontakcie z partnerem dialogu.

Wrażenie wciągnięcia widza do zdarzeń scenicznych potęguje się z każdą chwilą. Nic dziwnego, że zakończenie spektaklu — pozbawione muru rampy — nie wywołuje od razu oklasków. Dopiero tradycyjne wejście wszystkich wykonawców na scenę przerywa ów stan wspólnego udziału w sztuce. To chyba dobrze świadczy o stworzeniu swoistego klimatu porozumiewania się obu zainteresowanych teatrem stron. Przełamuje barierę wzajemnego ośmieszenia. Jakże zaś ma ów czynnik znaczenie psychologiczne dla debiutującego autora — chyba nie trzeba nikogo przekonywać.

Debiut debiutowi nierówny. Aleksander Bednarz jest przede wszystkim czynnym aktorem. Młodym, ale już nie na tyle, żeby nie umiał zebrać swych własnych (i cudzych) doświadczeń scenicznych — z pewnym dystansem do literatury dramatycznej, z którą zetknął się jako odtwórca wielu ról oraz jako uwrażliwiony czytelnik. Bednarz-aktor może po 10 latach spędzonych na różnych scenach, wykażać się (czego brakuje najczęściej debiutującym autorom, nieobytym z praktyką scenicznego przenoszenia wizji artystycznej na konkretne kształty widowiska)

znajomością tzw. kuchni teatralnej. Żeby nie sięgać po przykłady zbyt odległe, wystarczy wymienić graną ostatnio sztukę Landovsky'ego *Pokój na godzinę* w Teatrze im. H. Modrzejewskiej.

Landovsky to przecież aktor. Podobieństwo dróg obu dramaturgów wywodzących się z grona aktorskiego jest zaskakujące (dla widza), choć nie zaskakuje ludzi obserwujących zawodowo zjawiska teatralne. Ba, znaleźć można w tych podobieństwach wyraźną prawidłowość: kompilacyjny charakter twórczości — przy co najmniej sprawnej budowie sztuk. A nawet

absurdy, teatru okrucieństwa, teatru gniewu oraz buntu młodych — którym patronują zarówno m. in.: Beckett, Ionesco, Genet, Pinter, Osborne, Albee, jak też moralista Miller oraz starzy symboliści odwołujący się do różnych mitów. A także nowi symboliści — choćby w odniesieniu do Bednarza — tacy, jak Bryll, Iredyński (*Zegnaj Judaszu*) czy poetycko antypoetycki Różewicz z *Naszej małej stabilizacji*.

Oczywiście, te koneksje nie są czymś gorszym, ani na tyle naśladowczym, żeby odebrać

„Archanioł” — były zegarmistrz, stary włóczęga — dowodzi na scenie jakby odwrotności mitu. Szopki na opak, ale bez popadania w karykaturę czy nawet groteskową przekorę. Maria i Józef są młodzi. Nieustatkowani. Zerwali ze środowiskiem rodzinnym. Zbuntowali się. Sytuacja, w jakiej się znaleźli, czy też — jaką sobie sami stworzyli — odbiega od karmelkowej biedy ich biblijnych imienników. *Archanioł Gabriel*, mimo że istotnie nosi on duszę anielską, także stwarza pozory cynika,

ojcostwa wydaje się Józefowi zasadzką na jego wolność. Wciskaniem w sztywne ramki mieszczańskie. Czego jednak chce — od siebie i od społeczeństwa? Czy jest to tylko bunt dla buntu, manifestacja wobec starszego pokolenia, które miało cel oraz idee warte realizacji — gdy dla młodych straciły one cały blask, zamienione — zdaniem bohatera — w slogany?

Bednarz nie stawia tu kropki nad i. Chyba słusznie. W ten sposób oddaje swego bohatera pod osąd widowni. Młodej i dorosłej, wraz z symbolicznym otwarciem okna przez Józefa, aby przewietrzyć pokój, w którym zamknął swe dojrzewające życie. I życie — w przyszłości — trojga dalszych ludzi.

Jerzy Bober

TEATR

PROPOZYCJA NIE NOWA ALE INTERESUJĄCA

większej elastyczności w podchodzeniu do zmian scenariusza podczas kształtowania się spektaklu — gdzie wykonawca wyczuwa fałsz sytuacyjno-słowny, czy mniejsze prawdopodobieństwo działania psychologii postaci. Owego wyczerpania brak przeważnie pisarzowi, który nigdy sam nie zetknął się z doświadczeniami teatru — od strony aktorskiej i reżyserskiej.

Ale zbliżenia pomiędzy autorami: Landovsky'm i Bednarzem mają jeszcze dodatkowy punkt styczny. Obaj w określonym klimacie literackim eksponują dwa „pokoje na godzinę” — dwie wyspy samotności ludzkiej, dwa przypadki konfrontacji starego i młodego pokolenia naszych czasów. Jeden i drugi twórca dramatu czerpie garściami tendencje artystyczne, filozoficzne, moralne z bogatego dorobku pisarskiego (i teatralnego, jako pewnej autonomii widowiskowej) teatru

sztuce Bednarza „Dzień dobry Mario” własne oblicze. Jest to bowiem wcale zgrabnie zestawiona mieszanka modnych refleksji na temat szukania swego miejsca na ziemi przez bohaterów dramatu. Bez żenujących zapożyczeń tzw. głębi myślowych i bez pretensjonalności. Spektakl ogląda się z zainteresowaniem; nie przejawia on wprawdzie ambicji odkrywczości intelektualno-ideowej, lecz — w odróżnieniu od wielu podobnych prób, szczególnie na Zachodzie — usiłuje rozwiązać węzeł beznadziejnych losów ludzkich przy użyciu pomocnej dłoni drugiego człowieka. Więc — choć z gorzka, ale zawsze humanistycznie brzmiąca nutą.

Autor stawia przed widownią parę ludzi: Marię i Józefa — jak z betlejemskiej legendy — w oczekiwaniu na urodziny ich dziecka, Zbawiciela. Łączy ich oczekiwanie na przełom w dotychczasowym życiu — z postacią A. Gabriela. Ów

żyjącego cudzym kosztem. *Trzej królowie*, którzy ukażą się na chwilę w obliczu rodzącej Marii — kończą swą scenę „hołdu” — bijatyką z niedojrzałym Józefem. Gniewny, mały światek młodej pary, światek wtopiony w wielki świat bloków nowoczesnego miasta, wydorosłeje dzięki... staremu człowiekowi, który — sam zagubiony w lęku spraw przeżytych, obsesji wojny, obozów i złudnej wolności na marginesie społecznym — zaczyna młodym dawać lekcję społecznej więzi. Dotyczy to zwłaszcza Józefa. Zapiekła niechęć tego chłopca do konwenansów, do tradycji — postawa półnawna i półwygodnicka — ale przejawiająca aspiracje do bycia kimś, bez podjęcia walki z samym sobą, każe mu sprzeciwić się wszystkiemu, co tworzy rzeczywistość zastaną. Nawet perspektywa

Przy wszelkich znamionach wtórności utworu, jako propozycji filozoficzno-obyczajowej i moralnej — *Dzień dobry Mario* dorzuca swój artystyczny głos do ogólnospołecznej rodaków rozmowy na temat kształtu naszego świata. Ale kształtu świata, który można zmieniać, jeśli się wie, o co walczyć przeprowadzając zmiany.

Trzy główne postacie spektaklu odtwarzali: *Maja Wiśniowska* (Maria), *Maciej Staszewski* (Józef) i *Zdzisław Klucznik* (Stary). W tym tercecie brylował Klucznik. W równej mierze z uwagi na dojrzały warsztat aktorski, jak i na najlepsze partie tekstu w sztuce. Najmniej wdzięczną rolę miał Staszewski. Stąd brak konsekwencji w prowadzeniu postaci i zatarcie sytuacji konfliktowych, którym autor nie użył pełnej dokumentacji psychologicznej. Wiśniowska dobrze rozegrała przejścia od lęków mieszczańskich dziewczyny do niekonwencjonalnej postawy młodej kobiety w jej zmienionej sytuacji społeczno-rodzinnej. W epizodycznej roli Gościa I wystąpił *Bronisław Cudnich*.

Funkcjonalną dekorację pokoju na poddaszu, zablokowanego monotonią murów sąsiednich kamienic — zaprojektowała *Elżbieta Oyrzanowska*. Reżyseria (P), jak podaje program, była „propozycją sceniczną autora”.

SŁOWO

powszechnie

ROK XXVI

PISMO CODZIENNE

Nr 48 (7852)



• PAX •

Warszawa, sobota 26 – niedziela 27 lutego 1972 r.

Czy uda się reaktywować?

Cenna inicjatywa Teatru w Nowej Hucie

PANSTWOWY Teatr Ludowy w Nowej Hucie, od nowego sezonu 1971/72, pod kierownictwem Waldemara Krygiera, z Krzysztofem Miklaszewskim jako kierownikiem literackim, oprócz pracy na dużej scenie, uruchomił małą scenę, przeznaczoną na wystawianie sztuk problemowych dramaturgów współczesnych. Nazwano ją „Nurtem 71” nawiązując tym do pierwszego, amatorskiego jeszcze, teatru w Nowej Hucie, założonego przez Jana Kurczaba.

M.in. odbył się na niej debiut literacki aktora scen krakowskich Aleksandra Bednarza „Dzień dobry Mario”, który uzyskał 65 spektakli. W marcu ma ustąpić miejsca nowej sztuce, tym razem pisarza kubańskiego J. Trana pt. „Gdzie są zbrodniarze?”

Aktualnie kierownictwo Teatru wystąpiło z inicjatywą reaktywowania Klubu Miłośników Teatru Ludowego, istniejącego w pionierskiej, ale i złotej epoce Teatru „za rządów” Kr. Skuszanki i J. Krasowskiego, do ich odejścia w 1964 roku.

Członkowie Klubu mają zbierać się co miesiąc, w ostatnią niedzielę, prowadzić dyskusje nad wystawianymi sztukami, ew. brać udział w próbach, a także wypowiedzieć się w konkursach na recenzje popremierowe.

Klub ten liczył kiedyś ponad 100 członków i pracował regularnie i z efektami.

Wobec likwidacji Krakowskiego Klubu Miłośników Teatru przy KDK wypełni lukę w życiu teatralnym miasta, a jest specjalnie cennym właśnie na terenie Nowej Huty.

Z.

A

Powodów do radości jest kilka. Po pierwsze — powstał w Krakowie nowy teatr, czy skromniej: teatrzyk; mała, sympatyczna salka o 60 miejscach na widowni, wygospodarowana w wystawionym niedawno „zapleczu” nowohuckiej sceny. Teatrzyk nazwą swą — „Nurt 71” — nawiązuje do pionierskiej działalności amatorskiego teatru „Nurt”, stworzonego przez Jana Kurczaba w heroicznym miesiącu budowy pierwszego socjalistycznego miasta, co jest wyrazem nie tylko chęci podtrzymania pięknych kulturotwórczych tradycji Nowej Huty, ale również i — skromności.

Po drugie — nowa ta placówka, jak wynika z programowej wypowiedzi jej kierownika artystycznego, znanego aktora Teatru Ludowego, Jana Głównera, mając ambicje wyrażania poprzez swą dzia-

Krystyna Zbijewska

Powody do radości

talność ideowo-artystycznych procesów współczesności, nie zamierza też rezygnować z poszukiwań formalnych. Ale poszukiwań, nie przekreślających — jak to często bywa z eksperymentami — dotychczasowych zdobyczy sztuki scenicznej. Poszanowanie dla osobowości autora, aktora i widza, to wytyczne działania.

Po trzecie — zadowolone sprawia fakt, że „Nurt 71” poświęcił pragnie swą scenę przede wszystkim twórcom młodym, więcej: debiutantom. I takim właśnie debiutem dramaturgicznym (nie teatralnym: sztuka była już wystawiana przez teatr lubelski) — zresztą własnego chowu, bo pióra aktora Teatru Ludowego, Aleksandra Bednarza „Dzień dobry, Mario” — zainaugurował nowy teatrzyk swą pracę.

Sztuka jest ciekawa, „wzięta z życia” — oto kolejny dowód do satysfakcji. Prosta w założeniu, ukazująca perypetie dwójga młodych, którym start do wspólnego życia komplikuje spotkanie ze zdziwczalym włóczęgą, ma równocześnie dużo głębsze ambicje; pragnie ukazać starcie dwóch generacji. Pokolenia Kolumbów — pokolenia wojny, obozów, lęków i obsesji śmierci oraz młodych, nie naznaczonych piętnem „świata Kainów”, niechętnie w słowach nawet powracających do wojennej przeszłości, wręcz objętych dla niej, czy nawet wzgardliwych.

Kto zwyciężył w tym starciu? Młody pisarz nie daje odpowiedzi, jednoznacznie potępiającej młodych. Niemniej w sztuce „Dzień dobry, Mario” stary obdartus, pozornie niepoń, nierób i pijanica, wyraźnie przerasta moralnie zawadiackiego, nieodpowiedzialnego młodzieńca-bumelanta, a może nawet — sugeruje to autor — i przyszłego kombinatora czy przestępcę. To właśnie stary włóczęga, ocknąwszy się ze swego otępienia i filozoficznej izolacji od „czasu, który zwałował”, powraca do pracy, do ukochanego niegdyś zawodu zegarmistrza. To on nakłania młodego Józefa, aby powrócił (w sensie dosłownym i przenośnym) do Marti...

I jeszcze jeden powód do zadowolenia: nowohucki inauguracyjny spektakl „Dzień dobry, Mario”, jest przedstawieniem udanym. Bez nowatorskich, czy — jak to najczęściej w dzisiejszym teatrze bywa — pseudonowatorskich pomysłów,

zaprezentowany w konwencji czysto realistycznej, dostarcza przeżyć i wzruszeń głównie swą warstwą treściową, psychologiczną, humanistyczną. Dość schematyczny w obrazie plastycznym (scenografia Elżbiety Ojrzanowskiej): na tle kilku wysokościanców nędzny pokójek na poddaszu jakiejś rudery; bez popisów reżyserskich — a raczej bez reżysera (program mówi o scenicznej propozycji autora; ów brak ręki reżyserskiej daje się zresztą miejscami odczuwać...) — „stoi” przedstawienie „Nurtu 71” aktorami.

Przed wszystkim jednym aktorem: Zdzisławem Kluczniakiem. Artysta ten, wierny od lat kilkunastu Teatrowi Ludowemu, zaprezentował już nowohuckiemu widzowi wiele interesujących, starannie opracowanych ról. Z każdej postaci — celując w rolach komicznych i charakterystycznych — umie wydobyć maksimum cech, ukazać pełną sylwetkę psychologiczną. Nawet w małych, niemal bezstównych epizodach (niezapomniany Firs w „Wiśniowym sadzie”) potrafi wzruszyć. Rolę Starogo w „Dzień dobry, Mario” wypracował do ostatniego szczegółu, tworząc sceniczne studium wścizgi-mysliciele. Każdy jego gest, każde spojrzenie, chrząknięcie, ruch palcami — mówią. Taka, nie nie, znacząca z pozoru scenka, jak wdrapywanie się na stolek — symbol wywyższenia, to mała epopea zakłopotanego swą niezdarnością, swą fizyczno-psychiczną nicością człowieka-zero.

Nietatwo było parze młodych aktorów dorównać wytrawnemu artyście. Zdolna, pełna wdzięku aktorka Maja Wiśniowska rozegrała swą postać Marii na zbyt jednolitej nucie — nieco cukierkowej naiwności; a przecież dziewczyna, która odważyła się na porzucenie domu i na nieślubne dziecko, nie może należeć do nieśmiałych. Zapewne wina to i tekstu, bo i dramaturgiczny debiut nie jest bez potknięć. Dopiero w końcowej partii sztuki, pełnej ostrych spięć, zdolna artystka interesująco wydobyć silne akcenty dramatyczne, rozgrywając np. bardzo kulturalnie scenę porodu (drugie to aktualnie narodziny na krakowskiej scenie: p. Biesy!). Nie w pełni wyraziście wypadł też Maciej Staszewski, którego pamiętamy z kilku bardzo ciekawych ról, a który tu nie miał łatwego zadania — pokazania chłopca, w którym drzemia na równi dążenia i pragnienia solidnego ojca rodziny, jak zapędy zbuntowanego chuligana.

Sympatyczne było pojawienie się na scenie — zapewne w zastępstwie chorego kolegi — autora sztuki, Aleksandra Bednarza, który jednak „nie ujawnił się”; wystąpił incognito.



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 28-59-59

ECHO KRAKOWA

A
KRAKÓW, ul. Wisła Nr 2

wydanie

275 24 -11- 1971

Nr z dn.

Uwagi o inauguracji NURTU 71

26 Co ma do powiedzenia pokolenie 71?

Sztuka Aleksandra Bednarza „Dzień dobry Mario” inauguruje działalność nowej sceny Teatru Ludowego — NURT 71. Jest to jednocześnie „propozycja sceniczna autora”, debiutującego dramaturga, aktora tego teatru. Propozycja dosyć udana. Zwłaszcza jeśli rozpatrywać ją całościowo, jako „dzieło” tzn. sztukę wraz z jej scenicznym upostaciowaniem, albowiem utwór w swej warstwie literackiej zbyt wiele nasuwa analogii ze znanymi pozycjami dramaturgicznymi, a postacie są chyba zarysowane psychologicznie zbyt grubymi liniami.

Wyobraźmy sobie sytuację: dwoje młodych, uciekinierów z domów — zamieszkuje pokój rudere, w której, jak się okazuje, mieszka także Stary, człowiek, któremu wojna zwichnęła życie, wypaczyła myślenie i okaleczyła uczucie. Przez jakiś czas muszą żyć razem. Sytuacja teatralna — żywcem z „Dozorcey” Pintera, zwłaszcza w potraktowaniu postaci Starego. Przedstawienie broni się jednak swoim odrębnym, poza wszystkimi analogiami, klimatem. Klimatem bardzo poetyckim, w którym szczególnie mocno wy-

punktowuje się to, co „ludzkie” w postaciach. I tak Stary — bankrut życiowy, pijak i włóczęga — okaże się istotą najbogatszą wewnątrz, myślącą i czującą całą gamą przeżyć właściwych człowiekowi. Jest to jednocześnie znakomita rola Zdzisława Klucznika, który przekonuje widza swoim spletanym „dobrym i złym” w każdej minucie swego pobytu na scenie.

Para młodych: Józef i Maria pozostają w tym układzie daleko na drugim planie. Nie tylko zresztą aktorsko. Są młodzi, niedojrzali — prawda. Ale jeśli Maria (Maja Wiśniowska) broni się dziewczęcą a właściwie przedwcześnie kobiecą bezradnością — emanuje z niej wewnętrzne ciepło, możliwość a może po prostu potrzeba uczuć — to Józef (Maciej Staszewski) jest zbyt młody, zbyt niedojrzały, zbyt cyniczny, zbyt pusty. Po prostu postać za bardzo zgeneralizowana, a przez to dość sztuczna i to tak w swym pierwotnym literackim jak i wyrażeniu scenicznym. Starego i Marię łączący wspólne pragnienie uczuć. Józef, dzisiejszy „młody cyniczny” — stanie przed człowiekiem,

który opowiada o obozowych przeżyciach, ponagając go ironicznym „dalej, dalej” — „Dalej nie ma, synu — odpowie «stary śmieć» — dalej należy do ciebie...” A ten młody nie ma nic do powiedzenia. Jakie więc będzie to dalej?... W czarnej tonacji wypadło tu pokolenie młodych, a przynajmniej pewna jego warstwa. Bez przeszłości wojennej, a przecież też, na starcie, jakoś wewnętrznie zwichnięte. A to pokolenie ma jednak coś do powiedzenia, czego dowodem autor i... NURT 71!

Zakończenie jest pozornie optymistyczne (Stary Idzie do pracy, Maria rodzi „zbawiciela”), ale nie może już ono przeważać smutnej szali.

I na marginesie. NURT 71 — mała salka w pawilonie na zapleczu Teatru Ludowego, ma 60 miejsc, stwarza więc atmosferę kameralną i to na pewno trafiła w potrzebę intymnego odbioru sztuki przez nasze nerwowe, biegające „wciąż w tłumie” społeczeństwo. Po szczęśliwym starcie — oby głosy młodych (będzie to głównie scena debiutów) popłynęły szerokim nurtem!

BARBARA NATKANIEC

OSTOJA

NOWEJ HUTY

Nr 2 (787)

Kraków, 15. I. — 21. I. 1972 r.

Cena 50 gr

ZAMIAST RECENZJI

„Dzień dobry Mario”

Sztuka A. Bednarza, którą wystawia w znakomitej obsadzie Teatr Ludowy, na scenie NURT 71 jest debiutem dramaturgicznym. Podkreślam ten fakt po to, aby w miarę potrzeby uchronić przyszłych widzów, od zagalopowania się w swoich ewentualnie negatywnych ocenach. Powiadam „ewentualnie” — bo nie sądzę, aby „Dzień dobry Mario” zdolna była wywołać POWSZECHNE zastrzeżenia.

Nie jest to sztuka odkrywczą, to pewne — ale ma w sobie na tyle wystarczającą ilość pozytywów, aby można uznać ją za udaną i potrzebną nie tylko młodzieży lecz i ludziom dorosłym, wśród których wzrasta, stając się taką jaką jest, krytykowana młodzież.

Dlaczego Maria uciekła z domu? Pewnie dlatego, że było jej tam za dobrze lub za bardzo źle. A dlaczego Józef? Problem Józefa jest nieco innego gatunku, ale i tu o wiele mocniej przemawiają do widza wychowawcze zaned-

bania rodziców niż winą syna. Nie oznacza to jednak, że utwór A. Bednarza jest oskarżeniem wyłącznie pod adresem ludzi dorosłych. A. Bednarz oskarża i jednych i drugich, przy czym — rzecz to znamienita — robi to z prawdziwą troską o lepsze życie swoich bohaterów. Oskarża nie z nienawiści, nie ze złości — lecz z sympatii do młodzieży, którą sam reprezentuje.

Trzecią, pierwszoplanową postacią w sztuce jest Stary. Na pierwszy rzut oka jest on człowiekiem wykolejonym, ale właściwie... zagubionym w sobie. Ma w tym zagubieniu swój udział ostatnia wojna, ma też on sam zapewne. Jednak tak czy owak — widzowi nasuwa się następująca ocena: więcej jest wart Stary „wykolejeniec” niż rodzice obojga młodych, uchodzących zapewne w swym środowisku pracy i zamieszkania za szanowanych i nieskazitelnych obywateli.

Lecz to nie wszystko. Oglądając „Dzień dobry Mario” nie sposób nie wyciągnąć z

jej nauk wniosku, który mówi, że najsluszniejszą płaszczyzną współżycia młodych z dorosłymi i odwrotnie, jest w z a j e m n e wspomaganie się. Wspomaganie doświadczeniem dorosłych z jednej strony, i zapalem młodych do przeobrażenia życia — z drugiej. Dopiero te dwie siły połączone z sobą są w stanie dać wynik zwany: Nowym! I tu właśnie tkwi sedno nie tylko sztuki A. Bednarza, lecz i życia w ogóle.

OKTAWIAN HUTNICKI



Scena ze sztuki: Maja Wiśniewska i Maciej Staszewski.

SOBOTA

NIEDZIELA

30, 31 X 1971 R.

Nr 258 (7362)

ROK XXIII

CENA 1 ZŁ

Nakł. 321.396 egz.

GAZETA

Krakowska

A

ORGAN KW POLSKIEJ ZJEDNOCZONEJ PARTII ROBOTNICZEJ

NURT. Młodszy ta nazwa mówi niewiele, lub nic. Starsi jednak pamiętają: to była nazwa amatorskiego teatru, który stworzony w Nowej Hucie 1952 r. — już w sezonie 1953/54 wystawiał swoje pierwsze sztuki. Z amatorskiego „Nurtu” — placówki, która wypełniła ogromną lukę w kulturalnym życiu wielkiego placu budowy, jakim była wówczas Huta — powstał dzisiejszy Teatr Ludowy. Ale to właśnie ówczesny „Nurt” wzbudził w mieszkańcach Huty nie tylko zapal do oglądania teatru, ale i robienia go. I gdzieś ten zapal w nich pozostał.

I oto w dniu 4 listopada br., w Teatrze Ludowym zainauguruje swoją działalność druga scena, której nazwa brzmić będzie właśnie „Nurt 71”. Jakby dla przypomnienia, ile to już lat minęło od tamtych czasów — i jakby z szacunku dla uporu i zapatu tych, którzy tworzyli ów teatr niemal z niczego, siłą swego optymizmu.

Aktorzy Teatru Ludowego od lat pragnęli założyć drugą scenę, ale zamiar ten zdołali wcielić w życie dopiero z chwilą, gdy dyrekcję teatru objął Waldemar Krygier.

Począwszy od 4 XI br. dawać będzie ona codziennie (z wyjątkiem poniedziałków) spektakle w budynku należącym do zaplecza Teatru Ludowego. Sala będzie skromna i pomieści raptem 60 widzów jednorazowo, ale jak twierdzi kierownik artystyczny „Nurtu 71”, Jan Güntner: „Tak właśnie powinno być. To są warunki idealne do nawiązania bezpośredniego kontaktu aktora z widzem...”

Programowe założenia nowej sceny są już sprecyzowane i w wielkim skrócie sprowadzają się do następujących punktów: — „Nurt 71” zamierza prezentować debiuty teatralne i premiery polskich pisarzy młodego pokolenia;

• „Nurt 71” identyfikować będzie się tylko z tymi, którzy zdecydowanie i jasno stoją na ideowych pozycjach socjalizmu;

• „Nurt 71” zakłada szacunek dla: osobowości aktora, osobowości pisarza i utworu literackiego, osobowości widza. Pragnie, aby widz ten, niezależnie od sumy jego doświadczeń życiowych odnajdywał w teatrze otaczający go świat, rozpoznawał własne dramaty i radości;

• „Nurt 71” stojąc na gruncie metody realistycznej, pragnie jednak analizować te doświadczenia awangardy, które mogą poszerzyć pole widzenia obiektywnej rzeczywistości i wiedzę o procesach, zachodzących w psychice człowieka;

• „Nurt 71” nie chce zamykać się w hermetycznych problemach środowiska, dążyć będzie do szerokich kontaktów z różnymi środowiskami Nowej Huty — i nie tylko Huty.

Założenia zatem ambitne i — nie ukrywajmy — mocno ryzykowne. Wszak w dobie posuchy na dobre współczesne sztuki, otwarcie sceny dla debiutów może przynieść zarówno klęskę — jak i sukces artystyczny. Statystycznie rzecz biorąc, z doświadczeń innych teatrów w tej dziedzinie wynika, że więcej tu bywa klęsk, niżli sukcesów. Niemniej jest oczywiste, że bez ryzyka nie ma postępu, nie stwarza się nowe.

Güntner jest jednak optymistą:

— Teatr adresowany do wręczliwości widza nie powinien być teatrem złym.

Jan Güntner w pamięci niektórych krakowian zapisał się przede wszystkim jako jeden z „filarów” kabaretu „Piwnica” z okresu jego największej spontaniczności i zarazem świetności. Było to co prawda kilkanaście lat temu, ale wierni bywalcy kabaretu do dziś pamiętają znakomite monologi tego aktora. Güntner związany był również z awangardowym teatrem „Cricot 2”

Dorota Terakowska

„NURT 71”

NOWA SCENA
KRAKOWA

Tadeusza Kantora — gdzie ukazał nowe możliwości swego aktorstwa. Równocześnie występował w Teatrze Ludowym.

Niektórzy znają jeszcze innego Güntnera — tym razem aktora, ale działacza społecznego. Kto wie, czy nie jest to jego równie udana rola, jak te sceniczne?

Mówiąc o nowej scenie, której ma patronować, Güntner twierdzi m. in.:

— Kiedy jawi się pojęcie „Nowa Huta”, towarzyszy mu zawsze kilka stwierdzeń o młodości, dynamice i oształtujących perspektywach. W dziennikarskim ferworze sprowadzono je już nieraz na krawędź frazesów. Mimo to przecież treść zawarta w pojęciu „Nowa Huta” nadal stanowi skalę, według której przymierzamy do świata swoje kompleksy, ambicje i marzenia. Po obu stronach rampy najgoręcej przebiegają te procesy w umysłach młodych ludzi. Tu i tam przeskądza rutyna. Dlatego scena „Nurt 71” wiąże się z młodym i najmłodszym pokoleniem twórców. Bowiem po obu stronach rampy istnieje pilna potrzeba konfrontacji poglądów i postaw ludzi, którzy być może w niedalekiej przyszłości określą i ukształtują „jutro” polskiego teatru...

Pierwszą premierą „Nurtu” będzie spektakl „Dzień dobry Mario”. Sztukę tę napisał młody aktor Teatru Ludowego, Aleksander Bednarz, który też przy współudziale Elżbiety Oyrzanowskiej-Zielonickiej dokona jej scenicznej realizacji.

Trudno dziś ocenić jak wypadnie debiut aktora w roli... autora. Zobaczymy. Dziennikarz ma prawo do sceptycyzmu i choć z przyjemnością anonuje powstanie nowej sceny — nie ma prawa chwalić jej na wyrost. A zatem pozostaje tylko zaprosić wszystkich do teatru, zaś twórcom „Nurtu 71” życzyć nie tylko sukcesów, ale i wtrębności deklarowanemu programowi działania.

Stary i nowy teatr krakowski

Marian Sienkiewicz

Przyzwyczajliśmy się ostatnio mierzyć ogladaną rzeczywistość przez kryterium zmian. Jeżeli takie kryterium zastosujemy do scen krakowskich — to zdolamy stwierdzić, że pod Wawelem zaczyna się coś dziać. Ale co? Na pierwszym miejscu wymienilibym zmiany dyrekcyjne. Teatry krakowskie przejmuje nowa ekipa artystyczna. Już drugi sezon kieruje Starym Teatrem publicysta i dramaturg, Jan Paweł Gawlik, w bieżącym sezonie dyrekcję nowohuckiego Teatru Ludowego objął Waldemar Krygier, założyciel awangardowego studenckiego Teatru 38, scenę „Rozmaitości” przejął po kilkuletniej dyrekcji katowickiej Mieczysław Górkiewicz, ostatni sezon dyrekturuje Teatrowi im. J. Słowackiego zasłużony artysta Bronisław Dąbrowski, który po dwudziestu latach pracy w tym teatrze przechodzi na emeryturę. Tylko Teatr „Groteska”, kierowany przez Zofię Jaremovą, nie przeżywa wstrząsów dyrekcyjnych.

Co te zmiany oznaczają? Na pewno świadczą o sytuacji kryzysowej. Są dowodem, że kończy się w Krakowie długi etap stabilizacji artystycznej. Czy wymiana ekip dyrektorskich będzie cezura, która zamknie chude lata — jeszcze nie wiadomo. Środek obecnego sezonu potwierdza przekonanie,

że kryzys wciąż trwa. Zaczynamy od Teatru Lalki i Maski „Groteska”. Przed kilkunastu laty tak chętnie odwiedzano przez widzów dorosłych — stał się obecnie znów sceną dziecięcą. Próby Zofii Jaremowej, aby zdobyć oporną widownię dorosłą, ciągle zawiodą. Swego czasu zastanawiałem się nad tym problemem. I nadal wydaje mi się, że po prostu czas nie sprzyja temu teatrowi. Gdy w latach pięćdziesiątych „Groteska” odkrywała widzom zakazany świat umowności i teatralności, gdy eksperymentowała — na tle obowiązującego realizmu scen dramatycznych — była olśnieniem i czymś istotnie porywającym. Później zaczęła pokazywać młodą dramaturgię polską (Mrozek, Różewicz) — i to była kolejna fascynacja dla widza. Teraz nastal dla „Groteski” okres posuchy. Poprawne inscenizacje, dbałość o polskich pisarzy współczesnych, mistrzowska robota Zofii Jaremowej („Janko Muzykant”) nie mogą przesłonić faktu, że „Groteska” jest teatrem, który choć artystycznie i ze smakiem, powiela wciąż swoje wieloletnie doświadczenia.

Teatr „Rozmaitości” za dyrekcją Haliny Gryglaszewskiej, mimo wielu ewolucji, nie zdołał wypracować modelu sceny popularnej, powszechnej. Mieczysław Górkiewicz odszedł od tego

zamiaru i najwyraźniej programuje „Rozmaitości” jako scenę rozrywkową. „Apetyt na czereśnie”, „Profesja pani Warren”, „Powrót Mamy” (Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej), „Szelmostwa Skapena”. Nie zapominajmy jednak, że scena ta spełnić ma odpowiedzialne, choć bardzo uciążliwe obowiązki obywatelskie. Czy teatr rozrywki sprawdzi się w Krakowie i w objęzdzie równocześnie? A jeżeli już rozrywka, to jaka? Pierwsze premiery nie zapowiadają jeszcze „teatru komedii” o jakimś rzeczywiście wyrazistym stylu.

Reprezentacyjny Teatr im. J. Słowackiego nie uzyskał za dyrekcji Dąbrowskiego rangi sceny narodowej. Stał się akademicki i to w złym znaczeniu. Improvizowany repertuar, nieokreślony program artystyczny, źle kompletowany i nie najlepiej wykorzystywany zespół aktorski, dowolnie dobierani reżyserzy. Wydarzeniami na przestrzeni ostatnich kilku lat były tu inscenizacje Lidii Zamkow; po przeniesieniu jej na etat aktorski, i ten nurt życia artystycznego zmarł na zasłużonej scenie. Nic też dziwnego, że bieżący sezon — również razi przypadkowością. „Książd Marek”, „Drogi Antoni”, wznowienie „Za kulisami”, „Wesela Figara”. Jerzy Goliński, który tu tworzy wielkie widowiska („Złota czaszka”, „Powrót Odysa”, „Achilleis”) wystylizował mistyczny utwór Słowackiego na dramat dewocyjny, a z księdza Marka zrobił prostaczka z przypowieści ewangelicznej, czym właściwie przekreślił jakikolwiek sens współczesny tego przedziwnego poematu dramatycznego o sile demagogi i uzurpacji, ale też i o tworzeniu się mitu męczeńskiego bohaterstwa. „Drogi Antoni” w reżyserii Dąbrowskiego, to z kolei przykład bezsilności reżysera i aktorów wobec nie najlepszej tragifarsy Anouilha.

Stary Teatr ma od wielu lat opinię jednego z najlepszych teatrów w Polsce. Ubiegły sezon tę słuszną opinię ugruntował kilkoma sukcesami. Jeżeli chwalimy ten teatr, to warto pamiętać o twórcy zasady jego trwałej egzystencji. Zasada — recepta Władysława Krzemińskiego, według której budował on z wyjątkowym znanstwem zespół aktorski i model teatru, godna jest przypomnienia. Jest prosta, a wciąż owocująca. Zacytujmy ją: „Repertuar polski i obcy. Stary Teatr powinien pokazać, co najciekawszego dzieje się na świecie. I klasyka, oderwana od

tradycyjnego schematu, przewartościowana myślą inscenizatora. I w tym, tu i ówdzie — przedstawienie lekkie. Dla powszedniego chleba”. Jeżeli zasada ta jest przestrzegana — Stary Teatr odnosi sukcesy. Wystarczy jednak w jakiś sposób ją zachwiać — a od razu zaczynają się kłopoty artystyczne. Bo teatr ten był pomyślany jako scena eklektyczna, lecz otwarta na wszystko, co żywe, współczesne, interesujące.

A więc możemy spodziewać się, że w obecnym układzie personalnym Konrad Swinarski „przewartościuje” jakąś pozycję klasyczną, Jerzy Jarocki za-demonstruje coś ciekawego „ze świata”, lub wydobędzie ze współczesnego polskiego pisarza nieucukrowaną prawdę o naszej rzeczywistości. I ktoś jeszcze wyreżyseruje coś „lekkiego”. W tym sezonie Swinarski zaczął Szekspirem („Wszystko dobre, co się dobrze kończy”) świadomie przekornym, trochę manierycznym, epatającym dokonywaniem wiwisekcji psychologicznej na postaciach wielkiego pisarza; jest to przedstawienie dla smakoszy przednie, a już zwłaszcza dla strukturalistów, którzy nawet pojawienie się na scenie żywej gęsi potrafili ująć w system znaków. A potem „Testament” Krzemińskiego wypełniono pozycjami „dla powszedniego chleba”. „Notatnik Carrière’a”, „Pokój na godziny” Landowskiego i „Śluby panieńskie”, którymi zadebiutował reżysero znany aktor Marek Walczewski. Był to Fredro faszerowany skutecznie Planchonem, Swinarskim, Prusem (Maciejem), siennem, kanikula, libido, złym wychowaniem panienek, piosenkami, żywymi gitarzystami. Drobiu nie było, ale pszczykały za sceną, panowała straszna susza, potem lał deszcz, grzmiało, błyskało się i co chwila wpadał na scenę jakiś reżyser ze swoimi pomysłami...

Waldemar Krygier przejął po Irene Babel nowohucki Teatr Ludowy o utrwalonym profilu oświatowo-upowszechnieniowym. Postanowił zrobić teatr artystyczny. Ma ambicję tworzenia teatru, a nie produkowania przedstawień. Zaczyna ostrożnie i trochę staroświecko, co razi i niepokoi tych wszystkich, którzy w nim widzieli reformatora i awangardzistę. „Sennik współczesny” Konwickiego, „Zykowanie” Górkiego, „Szkłana menażeria” Williamsa, a na nowej scenie: NURT



T. Konwicki „Sennik współczesny” Teatr Ludowy w Nowej Hucie

Fot. W. Plewiński

71 — „Dzień dobry Mario” Aleksandra Bednarza i „Samokrytyka” Leona Pawlika. Małą scenę przeznaczono dla młodych — pisarzy, aktorów, reżyserów. Dwie pierwsze premiery NURTU 71 obiecują, że może się tu coś zacząć dzieć interesującego, zwłaszcza w sferze poszukiwań aktorskich. Tylko trochę niepokoi hasło młodego aktora, a zarazem dramaturga, Bednarza — *Pora na nowo odkryć powszedniość*. W prozie tym sposobem „odkryto” mały realizm; na scenie bywa z tego dużo nudy i szeleszczącego papieru.

Na uwagę i krytyczną relację zasługują z pewnością poczynania Krygiera, który usiłuje swoje premiery („Sennik współczesny”, „Szkłana menażeria”) poddawać scalającym zabiegom inscenizacyjnym. Dąży do wzmocnienia autorytetu aktora; w jego spektaklach daje się zauważyć dbałość o to, aby aktorzy budowali ludzkie indywidualności. Krygier proponuje teatr nastroju, emocji, prawdy scenicznego. Stara się więc zdobywać publiczność lirycznością, sentymentalnymi wzruszeniami, nastrojowością, wydobywaniem emocji — a więc środkami, od których odwykliśmy trochę we współczesnym teatrze. Czy zmusi widzów do myślenia poprzez te zasłony wzruszeń? A przecież czekamy ciągle na

problemy stawiane ostro, celnie, żywo. Takim spektaklem miał być „Sennik współczesny”. Spełnił zadanie połowicznie, bo zanurzony został w zbyt ostentacyjną obyczajowość, która zatarała kontury istotnych problemów i spraw bolesnych, przez pisarza niedomówionych (dlaczego niedomówionych — pytał w swym przemówieniu na zjeździe ZLP Jarosław Iwaszkiewicz).

Oglądając przedstawienia krakowskie w samym środku sezonu odczuwałem przemożny, od lat narastający głód i tęsknotę za teatrem, w którym mógłbym się odnaleźć, gdzie spełni się idea społeczna tej sztuki. Bo przecież Kraków czeka na teatr, który zdecydowanie się na odwagę i ryzyko mównic, niechby nawet gorzkiej i bolesnej, ale prawdy o naszych czasach. Kraków czeka, nie obawiajmy się tych słów, na teatr wielki, narodowy. Co powinno znaczyć współczesny, żywy, zapalny, porywający, myślący. Miasto to stać chyba również na posiadanie teatrów o zdecydowanie odrębnych profilach, które różniłyby się czymś więcej niż lepszą lub gorszą obsadą sztuk, nazwiskami reżyserów i scenografów. Tymczasem stare i nowe walczą w teatrach krakowskich o rząd dusz. Czy sezon ten stanie się sezonem, w którym zwycięży nowe?

Gdybyśmy chcieli — patrząc z dystansu roku na doświadczenia scen krakowskich — zarysować sobie kontury obrazu pod umowną nazwą współczesnych prądów w dramaturgii, czyli: z jakim teatrem mieliśmy do czynienia przez 11 miesięcy, okazałoby się że odpowiedź na to pytanie jest bardziej złożona, niżby się początkowo wydawało.

Napisano już tyle pochwał pod adresem ambitnych przedsięwzięć reżysersko-autorskich w odniesieniu do co najmniej kilku spektakli krakowskich, że nie ma potrzeby powtarzać jeszcze raz superlatywów na temat *Biesów* Dostojewskiego w reż. Wajdy, *Szewców* Witkiewicza w reż. Jarockiego, *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* Szekspira w reż. Swinarskiego oraz paru innych, może mniej błyskotliwych, a bardziej kontrowersyjnych przedstawień w teatrach im. H. Modrzejewskiej oraz im. J. Słowackiego. Dzięki nim mówiło się o Krakowie w kręgach teatralnych — i nie tylko — z pewną dumą, a nawet poniektórzy wysnawali stąd wnioski, że mamy najlepszy teatr na terenie kraju...

Nie bawmy się w stawianie cenzurek, ani w pogon za nie bardzo wymiernymi laurami — bądź co bądź, przyznawanymi przez ludzi, a więc istoty omylne — zwłaszcza na tak śliskim gruncie, jak smaki oraz gusty estetyczne.

Bylibym jednak owym złym ptakiem kłajającym własne gniazdo, gdybym — z przekory, czy chęci podtrzymania bodaj części osobistych odczuć — zgłaszał tu swoje votum separaturne. Tego nie uczynię. I nie to zresztą — jak wspomniałem już — wydaje mi się najistotniejsze w szkicowym ujęciu niniejszych rozważań. Są one niejako notatkami na marginesie zysków i strat inscenizacyjnych ub. roku.

Na wstępie kilka uwag ogólnych. Jeśli będą one trąciły mową truizmów, wybacze — bo zaiste trudno się obyć bez przytaczania spraw oczywistych nawet tam, gdzie chce się powiedzieć coś nowego. Otóż nowe w teatrze również nie zaczyna się „samo z siebie”. Teatr

zdażył już obrócić w tradycje i konwencje — od których niełatwo uciec, choćby reformatorzy i buntownicy uważali, że właśnie od nich dopiero zaczyna się prawdziwa sztuka scenicznego wyrażania swych niepowtarzalnych wizji. Zawsze istniała współzależność teatru i dramaturgii. Z tym, że raz większy nacisk wywierała na teatr literatura, a raz ludzie teatru: aktorzy, reżyserzy i scenografowie — przeciwstawiali się

nowym — kolejno następujących po sobie pokoleń — ukazujących okrucieństwo egzystencji, bez nadziei na jej poprawę — do szczyfów, gdzie postacie sceniczne są już tylko umownymi znakami, teżami, etykietkami — co stanowi dla widowni teatralnej rodzaj szarad i lamigłówek; ze wszystkimi możliwymi rozwiązaniami.

realizmu poprzedniej epoki. Nikt nie chce powielać nawet najdoskonalszych wzorów; każdy ucieka od kopiowania tego, co już było na scenach. Ambicje teatru unikają jak ognia obowiązujących dotąd konwencji. Reżyserskim naciskom poddają się i dramaturdzy, którzy starają się pisać „pod” określone, uznane za konieczne (bo stosowane) chwytły inscenizatorów. Moda na groteskę się skończyła, dalejże szukać rozwiązań absurdalnych, zaś gdy te już nie wystarczają — czas na okrucieństwo, skondensowane i „czarne”; a po nim — bełkot mowa-trawa, przekorny język rozkojarzonej osobowości; albo romantyzm — to już w warunkach polskich — przewrotny (a może powrotny?), prawie pastiszowy, zwrócony przeciw grzechom narodowym, aluzyjny, odkrywający polską Amerykę od nowa...

W ten sposób — wracając do ponad 25 premier krakowskich 1971 r. — odnaleźlibyśmy właściwie wszystkie tu wyliczone „prądy” oraz mody na prądy, choć polskich współczesnych sztuk dramatycznych nie było więcej, aniżeli cztery (*Zegnaj Judaszu* Iredyńskiego w Teatrze Kameralnym, *Kartoteka* — *Swiadkowie* Różewicza w Teatrze Ludowym, *Apetyt na czereśnie* Osieckiej w Rozmaitościach i *Dzień dobry Mario* Bednarza na scenie „Nurt-71” w Teatrze Ludowym). No, można by jeszcze, na upartego, doliczyć tu *Szewców* Witkiewicza w Starym Teatrze, *Dwa Teatry* Szaniłowskiego w Ludowym i ostatecznie *Achilleis* Wyspiańskiego (jako metaforę narodowego losu) w Teatrze Słowackiego.

Z dramaturgii współczesnej, obcej — doliczylibyśmy się trzech pozycji: *Krendlesbergera* *Zadanie*, *Osborne'a* *Miłość i gniew* oraz *Landovskiego* *Pokój na godziny* w Starym Teatrze. I bardzo współczesne *Biesy* pomimo klasycznego już tekstu powieści Dostojewskiego.

Reszta repertuaru opierała się w pełni na klasycznej literaturze. Owszem, również i część przedstawień nawiązywała do współczesności poprzez sposoby inscenizacyjne — ale trudno tu mówić o prądach współczesnej dramaturgii. Pomimo zastosowania w wielu ciekawszych widowiskach stylizacji każdego z obecnych w na-

szej-epoce nurtów awangardy scenicznej. Z wymieszaniem np. *teatru okrucieństwa* Geneta i brechtowskiego *teatru znaczeń* u Swinarskiego w szekspirowskim *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* — a satyry z *teatrem absurdu* u Golińskiego w *Platonowie* Czechowa, czy tzw. *intelektualnej ironii* z teatrem jarmarczonym u Korzeniewskiego, w *Tragicznych dziejach doktora Fausta* Marlowe'a — i wreszcie stylizacji na prymityw, z *teatrem kukiel* u Dąbrowskiego *W sieci* A. Kisielewskiego.

W tej sytuacji odpowiedź na pytanie — jakie prądy współczesnej dramaturgii przewinęły się ostatnio przez sceny naszego miasta — brzmiałaby: takie, które wyrosły na pożywcze „zapożyczeń” z modnych nurtów ogólnosiwiatowych — lub takie, jakich chciał użyć w swojej inscenizacji konkretny reżyser nie dysponujący oryginalnym dziełem współczesnym... Nie ukazał się natomiast ani jeden dramat, o którym dałoby się powiedzieć, że jest — na tle roku 1971 — oryginalnym, polskim odkryciem literatury scenicznej, ambitnej pisarsko i rewolucjonizującej teatr narodowy; wielkiej klasy intelektualnej — a zarazem czytelny dla większości odbiorców. Nie naśladowczy, lecz nawiązujący do ideowych miar teatru polskiego romantyzmu, albo neoromantyzmu Wyspiańskiego; albo taki, który mógłby zostać co najmniej odpowiednikiem artystycznym inscenizacji *Biesów*.

Nie znaczy to, że winę za ów stan rzeczy ponosi teatr. Nie bijmy się więc tylko... w jego piersi. Po prostu nie mamy obecnie wielkiej literatury dramatycznej. Tak, jak po Beckettie, Ionesco, Genecie, Pinterze nie ma jeszcze nowej awangardy dramaturgii na świecie. Wszystko zatem ogranicza się do przeżywania modnych prądów — zarówno w literaturze, jak i w „autonomicznym” teatrze reżyserskim: *Przy czym — należy przyznać — ten ostatni przysporzył Krakowowi przynajmniej kilka wybitnych spektakli. A kilka w jednym roku, to już się liczy, jeśli formalne sztuczki nie zastępują wymowy treściowej widowisk.*

Jerzy Bober

TEATR

DRAMATURGICZNE KOŁO...

dramaturgii „pisanej” tworząc bez zasadniczej pomocy dramaturgów „własny” teatr. Ale i wówczas ich widowiska nie obywateli się bez — takiej czy innej — literackiej podpórki. Mimo, że zastępowały słowo pisane przez autora spoza kręgów teatralnych — scenariuszem inscenizatorskim, niejako wewnątrz samego teatru, odrzucając lub zbierając wiele doświadczeń pisarskich. Bo cudów w końcu nie ma. Nawet Grotowski w swoim Teatrze Laboratorium, choć twierdzi, że literatura jest mu niepotrzebna — posługuje się zlepkami słów, literaturą-brzęczaniem, a więc — dla jej zwalczania używa znaczeń i metafor... literackich. Modne zaś happeningi, zabawy improwizowane — gdzieś w ukryciu posługują się przecież najprostszymi anegdotami literackimi.

Znajdujemy się w nurcie teatru intelektualnego. Od negacji niektórych dotychczasowych norm moralnych i filozoficznych — do zwalczania wszelkich norm, przeszkadzających „wolnemu” życiu jednostki. Od groteskowych wizji katastrofizmu — do poetyki absurdu. Od gniew-

Już nie wiadomo, ile w takich prądach współczesnego teatru — szarlatanerii, pogoni za modą i odstępstwem od tradycji za wszelką cenę, a ile twórczego poszukiwania nowych treści i form, zgodnych z rytmem nowoczesnego życia i potrzebami odbiorców. Tych, którzy przychodzą do teatru po konieczną im strawę duchową i pomoc przy rozumowej interpretacji świata; ich świata.

Czy „współczesność” dramaturgii, to operowanie skrótem teatralnego widzenia rzeczywistości — czy odczłowieczenie teatru na rzecz spraw, idei, wielkich przenośni poetyckich, czy też deformacja wszelkich zjawisk życia, aby je tym wyraziściej — na zasadzie przejawskawień — poddać refleksji odbiorcy?

Jedno jest pewne: teatr współczesny, a więc i dramaturgia — odchodzą zdecydowanie od tradycyjnych „trzech ścian” sceny, od modelu naturalistycznego i

Zycie Literackie

TYGODNIK

Kraków, 6 lutego 1972. Rok XXII nr 6 (1045)

Dziś 20 stron Cena zł 3

Półowę sezonu mamy za sobą. W Krakowie — czy tylko w Krakowie? — gorszą od sezonu minionego, który przyniósł dwa wielkie spektakle: „Biesy” Wajdy i „Szewców” Jarockiego. Przebrzmiały oklaski i festiwalowe sensacje. Codziennosc zmusza do sprawdzania rachunków. Po stronie widz notujemy niedosyt wrażeń, po stronie teatr... Spędziliśmy w teatrze pół sezonu trochę bawiąc się, trochę nudząc, ni to myśląc, ni śpiąc. Teatr im. Słowackiego zaprosił nas na narodową mszę żałobną pamięci „Księdza Marka”. Ale ten patriotyczny śpiew przypomina procesje kalwaryjskie. Przenośnie i dosłownie. Na procesje bowiem w tym sezonie moda. Lubi je też romantyczny szyderca, Konrad Swinarski. Można więc wybrać się na procesję do Teatru Starego lub do Teatru im. Słowackiego. Pierwsza, w podmalowanej sepią Szekspirowskiej komedii „Wszystko dobre, co się dobrze kończy”, jest po trosze manierycznym cytatem reżysera z samego siebie. Druga to „Śmierć poezji w starych dekoracjach”. Nie zgadzam się bowiem z Zygmuntem Greniem, który pisał o przedstawieniu „Księdza Marka”:

„Teatr na dwie godziny zamyka nas w swojej rzeczywistości, z której możemy, lecz nie musimy wyciągać wniosków, poddając się rytmowi scen i napięć, perypetiom fabularnym lub dekoracyjnym walorom inscenizacji!” („Ten lud — cały chory...”, „Zycie Literackie” nr 49/1971).

Ze spektaklem Golińskiego rzecz ma się podobnie, jak z malarstwem Matejki: może wzruszać dziejami „duszy polskiej”, które dzięki Słowackiemu są w nim obecne, ale teatralna perspektywa i kompozycja mocno szwankują. Ryngrafy na pierśiach konfederatów i Częstochowska na scenie przeciwko obcej „zdyscyplinowanej i brutalnej” armii — wywołują wzruszenia automatyczne, teatr ogranicza się do przeniesienia na scenę rekwizytów z kościoła narodowych pamiątek.

Ale teatr krakowski w tym sezonie chce przede wszystkim bawić. W Starym po Szekspirowskiej „czarnej komedii” zagrano „Pokój na godzinę” Landovsky'ego w reżyserii Romany Próchnickiej, „Śluby panieńskie” w reżyserii Marka Walczewskiego, „Netatnik” Carrière'a w reżyserii Ewy Kotogórskiej — i dla honoru domu „Radosne dni” Becketta (reż. Bogdan Hussakowski). W Teatrze im. Słowackiego idzie „Drogi Antoni” Anouilha (reż. Bronisław Dąbrowski), potem „Wesele Figara” Beaumarchais. Konsekwentnie bawia nas Rozmaitości, o czym niedawno pisałam.

ELŻBIETA MORAWIEC

Teatr nasz powszedni

Natomiast w Teatrze Ludowym pokazano adaptację „Sennika współczesnego” w reżyserii dyrektora sceny, Waldemara Krygiera i „Zykówów” Gorkiego w realizacji Jerzego Sopočki. Mała scena tego teatru, „Nurt 71”, która w założeniu miała służyć debiutom i eksperymentom, jak na razie służy debiutom wtórnym. Niedawno wystawiony kameralny dramat „Dzień dobry, Mario” Aleksandra Bednarza scenicznie sprawdziła już lubelska „Reduta 70”. Autora „Samokrytyki”, Leona Pawlika, pamiętamy sprzed siedmiu lat, kiedy to Teatr Stary wystawił „Jasny, pogodny dzień”. Tak więc — jak dotąd — „Nurt 71” pełni funkcję podobną co scena kameralna przy Teatrze Starym. Na eksperyment wciąż czekamy, a doświadczenie podszeptuje niewesoło, że rodzi się on zazwyczaj w warunkach urągających administracyjnemu mecenatowi...

Teatr chce nas bawić, ale sytuacja wcale nie jest zabawna. Okazuje się raz jeszcze, że o poziomie życia teatralnego stanowią nieliczne artystyczne sensacje, na co dzień natomiast grzeźnie on w przypadkowości. Parę tygodni temu na łamach „Zycia” w artykule „Dlaczego tego grać nie chcicie, panowie?” Roman Szydlowski pisał:

„(...) od kilku lat nasz teatr (...) odgradza się od dramaturgii współczesnej, powstającej w świecie, izoluje się od nowych nurtów i poszukiwań literackich, smażąc się we własnym sosie”.

Gdybyż choć ten własny sos przyrządzany był, jak należy! Szydlowski upomina się o Pintera i Ardena, Whitinga i Weskera, o najnowszą dramaturgię amerykańską, która powstaje w określonych zespołach teatralnych, z myślą o nich. Oczywiście, że sytuacja teatrów amerykańskich jest inna, ale zapytajmy, czy słyszał ktoś obecnie u nas o bliższych kontaktach dramaturga ze sceną? Nie żądamy od teatru aktualności codziennej gazety, nie wszystkie nowinki zastępują na import. Ale zapytajmy, ile razy Kraków widział na scenach zawodowych klasyków nowoczesnego dramatu: Becketta, Ionesco, Geneta, których dzieła w całości prawie

przyswojono polszczyźnie i częściowo przynajmniej można się o dewizy nie kłopotać? Kiedy ostatni raz oglądaliśmy w Krakowie Brechta, kto pamięta dramaty Sartre'a i Camusa? Kto i kiedy oprócz Lidii Zamkowskiej („Król Edyp” sprzed paru lat i jeszcze odleglejsza „Medea”) sięga po tragedię antyczną: Sofoklesa, Eurypidesa, Ajschylosa, po arystofańską komedię?

Repertuar teatrom dyktuje u nas moda — dopóki sztuka jest nowalijką, obchodzi wszystkie sceny kraju, by potem spocząć w kurzu teatralnych archiwów i bibliotek. Kiedy moda światowa się waha i nie bardzo wiadomo, co nosić, teatr pośpiesznie przemianowuje się ze świątyni wielkiej sztuki na siedzibę lżejszej muzy. Rzecz nie w tym, że komedia teatrowi nie przystoi; nie przystoi mu bezstylowy, przypadkowy eklektyzm. Kiedy mówimy „Reduta”, przychodzi na pamięć nie tylko „Wyzwolenie” czy „Książę Niezłomny”, ale także „Murzyn” i „Ptak” Szaniawskiego, „Fircyk w zalotach”. A więc... także komedia...

Teatr nie powinien być dziś grupą pań i panów, luzno ze sobą związanych spełnianymi na scenie funkcjami, spotykającymi się dla wymiany kwestii w sztuce. Tyleż tu waży indywidualność artystycznego kierownika-reżysera, co zespołowa indywidualność aktorskiej grupy. Ta zespołowość tworzy style — ona m. in. stanowiła w latach rozkwitu teatrów studenckich o ich wyższości nad scenami zawodowymi. Może to być przecież jedność w zabawie, równie dobrze jak w posłannictwie. W warunkach teatru zawodowego katalizatorem wyzwalającym tę zespołowość jest twórca-inscenizator, który buduje we współczesnej rzeczywistości swój model teatru. I nie obmyśla „efektów” i konceptów z przedstawienia na przedstawienie. Ilu takich reżyserów mamy w Krakowie? Od lat powtarzają się te same nazwiska. Gdzie „zmiana warty”? Naturalnie, wybitni ludzie teatru nie rodzą się codziennie. Ale może np. ambitniej pomyślany „Nurt 71” stworzyłby im niejakię szansę?

Tymczasem mogliśmy zobaczyć kilka sztuk reżyserowanych przez aktorów, jak za dawnych czasów, Solskiego za przykład. Nie były to

ny został w „Ślubach” prawie w całości w świetnym tempie. Przedstawienie kipi od nadmiaru aluzji, pomysłów — na przemian zabawne i nieznośnie wulgarnie, chaotyczne, rozbite na atomy konceptów. Ale co to ma wspólnego z Fredrą? Czy tylko tyle, że publiczność się śmieje? Śmiała się przecież także na filmach Flipa i Flipa.

Nasuwa się więc pytanie: czego widz pragnie od sztuki? Krzysztof Mętrak przytaczał niedawno w „Filmie” opinie dyskusantów-inteligentów na ten temat. Opinie, które doprowadziłyby, gdyby sztuka na nie przystała, do grzecznych opowiastek z morałem, wyciskaczy łez w rodzaju „Trędowatej” czy „Love story”. Widz odnalazłby w nich zapewne swój byt powszedni i swoje małe, bezpieczne marzenia, ale byt pomniejszony o to, co w nim samym — w bezimiennym tłumie teatralnym czy kinowym — jest wielkie: o ludzką, a więc sprzeczną postać i naturę. Teatr miał i wciąż ma szczególną szansę w tej grze pragnień widowni; stworzony jest z tej samej co i ona, ludzkiej materii, ofiaruje żywe ciało aktora. I dlatego przelstoczenia sceniczne mogą i powinny odświeżać widzowi możliwość jego własnych ludzkich transformacji, otwierając mu oczy na niewidzialne, uzmysławiać — zaledwie pomyślane.

ELŻBIETA MORAWIEC

TEATR 71

²⁶ Sukcesy, bolączki, nadzieje

ROMAN SZYDŁOWSKI

ROK 1971 zakończył się w polskim życiu teatralnym efektywnym finałem. VII Warszawskie Spotkania Teatralne były bezspornym sukcesem zarówno organizatorów, jak i polskiej Melpomeny. Entuzjazm widzów, walka o bilety, wreszcie wypełnione po brzegi przejścia i schody w czasie spektakli — to wszystko świadczyło o tym, że wbrew krakowskiemu pesymistom teatr może liczyć w Polsce na potężny rezonans. Oczywiście dobry teatr.

Potwierdziła się w czasie Warszawskich Spotkań Teatralnych znakomita reputacja krakowskiego Starego Teatru, który stał się faktycznym zwycięzcą tegorocznej konfrontacji. Zarówno przedstawienie „Szewców” w reżyserii Jerzego Jarockiego, jak i „Biesów” w inscenizacji Andrzeja Wajdy — przyniosły temu teatrowi zasłużone sukcesy i choć wywołały także wiele dyskusji, to jednak zdecydowały zarówno o randze spotkań, jak i ustaleniu się opinii, że Stary Teatr jest dziś chyba najlepszym teatrem w Polsce. Pozwoliłem sobie wypowiedzieć taki sąd już w bilansie ubiegłego sezonu.

O pozycji Starego Teatru decydują trzy ważne elementy: współpraca tak wybitnych reżyserów, jak Konrad Swinarski, Jerzy Jarocki, Andrzej Wajda, Bohdan Korzeniewski, Jerzy Kreczmar, Jan Maciejowski; bardzo mocny i wyrównany zespół aktorski; ciekawa i konsekwentna polityka repertuarowa, uwzględniająca zarówno wielkie dzieła klasyki, jak twórczość współczesną pisarzy polskich i obcych.

Rok 1971 zakończyło pomyślnymi rezultatami także kilka innych polskich teatrów. Mam tu na myśli przede wszystkim Teatr „Wybrzeże” w Gdańsku, który uwieńczył pracę całego roku wybitnym przedstawieniem staropolskiego widowiska pt. „Świat zawiłany”, oparte go na tekstach „Sądu Parysa” Jakuba Lochera (wystawionego w lutym 1522 r. na Wawelu w obecności królowej Bony) i „Odprawy posłów greckich” Jana Kochanowskiego, uzupełnionego innymi tekstami poetów i pisarzy polskich z XVI wieku (Frycza Modrzewskiego,

Jarosza Ossolińskiego, Orzechowskiego i innych). Spektakl ten wyreżyserowany przez Marka Okopińskiego w scenografi Marjana Kołodzieja pełen jest obywatelskiej troski o losy Rzeczypospolitej, o której naprawę nawoływali najświetlejsi i najsprawiedliwsi mężowie epoki Odrodzenia.

Troska o losy ojczyzny przyświecała także pracom Józefa Grudy, który w sali Zamku Książąt Piastowskich w Szczecinie dał tak mądre i piękne przedstawienia „Hamleta” i „Cyda”.

Trwała nadal dobra passa teatrów wrocławskich, gdzie Jerzy Krasowski przypomniał zapomniany niesłusznie dramat polityczny Stanisławy Przybyszewskiej „Thermidor”, Krystyna Skuszanka zrealizowała poetycką sztukę hinduską „Wasantasena”, o której wystawieniu marzyła od lat, Henryk Tomaszewski wyreżyserował „Leonce i Lenę” Büchnera w Teatrze Współczesnym i „Sen nocy listopadowej” wg Wyspiańskiego w swoim Teatrze Pantomimy, zaś Andrzej Witkowski dał polską prapremierę „Szczęśliwej przystani” Ardena. Na uwagę zasługiwały także we Wrocławiu prace młodego reżysera Giovanni Pampiglione, Włocha, wnoszącego do polskiego życia teatralnego swój własny, oryginalny ton i własne, odmienne nierzadko od naszego widzenie świata.

W Krakowie podjął rękawicę rzuconą przez Stary Teatr — Teatr im. Słowackiego. Tu Jerzy Goliński wystawił z powodzeniem „Achilleis” Wyspiańskiego i „Księżdz Marka” Słowackiego, wywiązując się bardzo dobrze z zadań, jakie nakłada na tę historyczną

scenę tradycja wielu dziesięcioleci. Bronisław Dąbrowski wyreżyserował tu „W sieci” J. A. Kisielewskiego i polską prapremierę granej z tak wielkim powodzeniem w Paryżu sztuki Anouilha „Drogi Antonio”.

Udane przedstawienia miały też teatry Lublina, Torunia, Bydgoszczy i kilku innych ambitnych ośrodków artystycznych. Próbie odnowy teatru katowickiego podjął wybitny aktor warszawski Ignacy Gogolewski, pragnąc nadać tej scenie rangę godną jej znakomitych tradycji.

Eksperymenty

Nie ma rozwoju współczesnego teatru bez eksperymentów. Toteż z uznaniem należy powitać zmiany w naszej polityce kulturalnej, zmierzające w kierunku ułatwienia pracy nowatorom i poszukiwaczom, tym, którzy chcą odkrywać nowe lądy w sztuce teatralnej. Należy do nich przede wszystkim Józef Szajna.

Zaznaczył on w roku 1971 swą obecność w polskim życiu teatralnym głośną, choć tak aporną inscenizacją „Fausta” Goethego na scenie Teatru Polskiego w Warszawie, po czym otrzymał dyrektora Teatru Klasycznego, któremu nadał od 1 stycznia miano Teatru „Studio”. Przybywa nam więc obok Teatru Laboratorium Jerzego Grątowskiego nowy warsztat eksperymentalny, gdzie twórca tak utalentowany jak Szajna będzie miał znakomite warunki dla podejmowania nowych prac i poszukiwań twórczych.

Do serii eksperymentów należy zaliczyć także prace Kazimierza Brauna (szczególnie to, co robi on na małej scenie lubelskiego teatru). Nowo mianowany dyrektor Teatru Ludowego w Nowej Hucie, Waldemar Krygier, uruchomił drugą scenę swej placówki, która otrzymała nazwę „Nurt-71”. Głównym ośrodkiem jej zainteresowania mają być debiuty dramatyczne polskich pisarzy. Działalność swą otworzył „Nurt-71” premierą sztuki pisarza i aktora Aleksandra Bednara „Dzień dobry Mario”. O pracy nad nowymi sztukami pisarzy polskich pamięta także teatr lubelski, warszawskie „Ateneum” (gdzie poświęcony jest temu dorocznemu Konkursowi Debiutu), warszawski Teatr Kameralny i kilka innych scen polskich.

Kontynuuje swe próby stworzenia „teatru młodych” w Kaliszu Izabella Cywińska, z którą współpracują Maciej Prus i Helmut Kajzar.

Bolączki

Widząc osiągnięcia nie wolno jednak tracić z pola widzenia bolączek naszego życia teatralnego. Jest ich sporo, dają się też dotkliwie we znaki. Wnikliwa obserwacja naszego życia teatralnego każe zasygnalizować, że za fasadą znakomitych osiągnięć i wielkich sukcesów krajowych i zagranicznych kryją się poważne braki. Rozpiętość poziomu pomiędzy teatrami wiodącymi i resztą scen polskich staje się coraz większa.

Liczba przedstawień średnich, miernych, a nawet wręcz złych, liczba spektakli nudnych, które nie mają nam nic do powiedzenia — jest stanowczo zbyt duża w stosunku do nielicznych przedstawień wybitnych. Obniża się ciągle średni poziom gry aktorskiej, a mistrzowie sceny polskiej zbyt rzadko mają okazję prezentowania swojego talentu i umiejętności. Mija rok za rokiem, a my tak rzadko oglądamy nowe prace Gustawa Holoubka, Tadeusza Lomnickiego, Jana Swiderskiego, Ireny Elchlerówny. Gdyby nie film i telewizja — zapomnielibyśmy wnet o ich istnieniu. Najbardziej nie zastąpią wielkich ról tych aktorów. Nie jest to zresztą ich wina. Widocznie dyrekcje teatrów nie umieją znaleźć dla nich odpowiedniego pola do działania.

Obniża się temperatura ideowa życia teatralnego. Za mało jest przedstawień bojowych, walczących, żarliwych, za wiele rutyny, teatru zinstytucjonalizowanego, którego głównym zadaniem staje się nie oddziaływanie ideowe i artystyczne, formowanie opinii publicznej i świadomości widzów, ich smaku i gustu, lecz wykonanie planu finansowego i planu usług. Daleki jestem od lekceważenia tych zadań i wskazywaniu, lecz działalność teatrów nie może ograniczać się tylko do tego.

Te wady widoczne są szczególnie wyraźnie w Warszawie. Z wyjątkiem Teatru Narodowego, gdzie Adam Hanuszkiewicz kontynuuje swój program teatru poetyckiego, znajdując wspólny język szczególnie z młodzieżą, z wyjątkiem „Ateneum”, gdzie Janusz Warmiński stara się o ciekawy repertuar współczesny, reszta teatrów daje o sobie znać tylko fajerkami, zdarzającymi się zresztą coraz rzadziej. A przecież teatry warszawskie skupiają najlepszych aktorów kraju, dysponują tak świetnymi zespołami, jak Teatr Współczesny, Dramatyczny, Polski...

Nadzieje

Nie wyobrażam sobie, by przemiany dokonujące się od roku w Polsce mogły pozostać bez wpływu na nasze życie teatralne. Scena była w historii naszego kraju zawsze najczulszą membraną, odbiciem tego, co działo się w ojczyźnie. Czyżby tym razem miało być inaczej?

Poszły do lamusa różne bezsensowne zakazy, które hamowały w minionych latach rozwój teatru. Gra się „Szewców” i „Zakładnika”, kilka teatrów przygotowuje „Balkon” Geneta i zapowiada „Kniazia Piatomkina” Micińskiego.

Sukcesy, bolączki, nadzieje

(Dok. ze str. 4)

Ale czy wszystkie teatry potrafiły już skorzystać z tej szansy, która się przed nimi otwiera? Czy ich kierownictwa literackie czytają dość szybko i skwapliwie nowe sztuki pisarzy polskich i zagranicznych, dramaturgów krajów socjalistycznych i postępowych pisarzy czołowych literatur świata kapitalistycznego? Rewolucja teatralna dokonuje się u nas tym razem od drugiego końca: od strony widowni. Jej wymagania rosną, jej zainteresowanie dobrym teatrem jest imponujące i wzbudzić może tylko entuzjazm prawdziwych miłośników teatru.

Coraz aktywniejsze są znowu polskie teatry studenckie, przeżywające nowy okres ciekawego rozwoju. Żywy jest ruch amatorski, rozwija się ruch miłośników teatru zintegrowany z ruchem amatorskim w roku 1971 w ramach Towarzystwa Kultury Teatralnej. Teatr zawodowy nie nadaje zaś za tymi zjawiskami. Jest jakby odczępiony, nie zaspokaja głodu nowej, ideowej i pełnowartościowej pod względem artystycznym sztuki scenicznej.

Przeminał czas tolerancji dla złego, nudnego, obojętnego i bezideowego teatru Skazany on jest na powolne konanie.

Nadchodzi znowu czas teatru ideowego, myślącego, walczącego. Musi to zrozumieć samo środowisko teatralne, gdzie brak dotąd nawet dyskusji na ten temat, nie tylko realizacji. Muszą to także zrozumieć ci, którzy odpowiadają za politykę kulturalną w dziedzinie teatru.

Bez aktywnego stosunku do świata, bez ofensywnego programu ideowo-artystycznego, bez wysokiego poziomu artystycznego i poszukiwań w planie nowej treści i nowej formy — nie sprostamy nadszkowemu mas i nie uratujemy pięknej sztuki Melpomeny.

A zacząć trzeba te zmiany od Warszawy, od stolicy. Stąd iść powinien dobry przykład odwagi, ideowości, wysokiego kunsztu i żarliwej postawy. Ale stąd może także iść zły przykład oportunistów, obojętności, asekurantstwa i chałtury.

Czas nie czeka i nie będą czekali widzowie. Jeśli teatr zawiedzie — znajda inne, ciekawsze, żywsze, aktualniejsze, bardziej związane z życiem formy rozrywki. W nich nasza nadzieja: zmusza teatr do przemian, lub go opuszcza.

ROMAN SZYDŁOWSKI



Jan Swiderski (Czełnk) i Gustaw Holoubek (Rejent) w przedstawieniu „Zemsty” (Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy). Szkoda, że tak rzadko oglądamy na scenie ich nowe kreacje.

(Dok. na str. 7)