

NURTTI

JOSÉ TRIANA

WIECZÓR ZBRODNIARZY

**DYREKTOR i Kierownik Artystyczny:
WALDEMAR KRYGIER**

**Z-ca Dyrektora d/s Administracyjnych:
JAN WĄTROBA**

**KIEROWNIK LITERACKI:
KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI**



WŁADYSŁAW JÓZEF DOBROWOLSKI

DZISIEJSZA DRAMATURGIA KUBAŃSKA

Gdyby ktoś chciał pisać historię dramatu kubańskiego od jego początków do chwili obecnej, stwierdziłby z łatwością, że wszystkie dzieła dramatyczne kubańskie o pewnej wartości literackiej, powstały dopiero w ostatnich pięćdziesięciu latach. Jest to tym dziwniejsze, że już w XIX wieku literatura kubańska przeżyła wspaniały rozkwit, wydając, między innymi, jednego z czołowych pisarzy Ameryki Łacińskiej, Jose Martí. A jeśli dodamy do tego fakt, że naród kubański pasjonował się teatrem świeckim co najmniej od dwustu lat, sprawa napawa nas jeszcze większym zdumieniem.

Wyjaśniamy więc to zjawisko, przypominając pewne zasadnicze sprawy. W czasach kolonialnych, a więc przed rokiem 1898, miejscową ludność stanowili, jak dzisiaj, kreolowie i murzyni, jedyni w całej Ameryce, którzy pozostawali, przynajmniej ustawowo, jeszcze w niewolnictwie. Teatr importowany przez Hiszpanów, stanowiących jedynie warstwę administracji cywilnej oraz odnośne garnizony wojskowe, obcy był narodowi, a tym bardziej ogółowi mieszkańców. Pisarze kubańscy czuli się tam obcy.

Tradycje widowiskowe i teatralne miały więc gdzie indziej swoje miejsce. Najstarszym ich źródłem nie mogła być tradycja indiańska, gdyż Indian wyteplono tu ostatecznie w XVII wieku. Nie mogła też nim być tradycja chrześcijańsko-katolicka, gdyż trzon nowej ludności wyspy tworzyli i tworzą murzyni, mulaci, o tradycjach wierzeń i rytuałów afrykańskich, których nie złamały wieki niewolnictwa. Te elementy widoczne są w całej twórczości dramaturgii kubańskiej, a szczególnie w najnowszej np. we wystawianym właśnie dziele Jose Triany: „Noc morderców” („Wieczór zbrodniarzy”). Są to elementy wierzeń religijno-magicznych i zabawowych, w sensie ludzi dorosłych, które pochodzą przede wszystkim z Nigerii i Konga. Właśnie pod uciskiem kolonialnym na Antylach i w Brazylii przetrwały te elementy afrykańskie w niezwykłej czystości, nie zmienione od XVII wieku. Jak stwierdzili dzisiaj, podróżujący naukowo, specjaliści przedstawiciele Akademii Nauk z Hawany, na Kubie zachowały się one w formie czystszej niż w odnośnych krajach Afryki.

W Hawanie najbogatsze tradycje zachowały się, w napół tajnej, od swego powstania, sekcje czy bractwie Naniarów. Opisałem już ich podstawowe rytuały religijne w miesięczniku „Teatr” (1966, nr 4). Podkreśliłem tam, rzecz teatrolologicznie arcyważną, a mianowicie środkowo-afrykańskie źródła teatru starogreckiego, a więc całego europejskiego, i konserwatywną czystość tych „Pradionizji” na Kubie.

Chłopi natomiast, którzy przywędrowali tu, przeważnie w XVIII wieku z Wysp Kanaryjskich i inni napływowcy, którzy się z nimi mieszcili, zwani od dawna „guajiros” oraz z różnych migracji uformowana ludność miejska w szczególności, mieli swój własny teatr, przybyły, po linii upodobań ludowych, z Półwyspu Iberyjskiego, na początku XIX wieku, Teatr Bufo. On to stworzył

słynną „farsę kubańską”, graną, już w tych czasach, na licznych Wyspach Antylskich, a nadto w Ameryce Centralnej jnp.: Hondurasie, San Salvadorze, Panamie i Guatemali. „Teatro Bufo” niepodobny jest zupełnie do włoskiej „commedii dell’arte” i nie ma między nimi żadnych związków. Teatr Bufo posiada teksty stałe, nie improwizowane, pisane jednak przez anonimów ludowych, jak polska komedia rybałtowska. Wprawdzie występują w nim typy, a nie indywidualne postacie, ale ilość tych typów jest nader wielka, praktycznie nieograniczona. Nie ma tu żadnego typu stałego, jak naprzykład Albertus w komedii staropolskiej. Czasem przybierało owo „bufo” treści polityczne. Tak 22 stycznia 1869, żołnierze hiszpańscy oddali salwę do publiczności siedzącej na przedstawieniu farsy bufo pt. „Pies Jajojad, któremu mordę osmalają”, za to, że komentowała głośno antyhiszpańskie aluzje polityczne. W Republice Kubańskiej rehabilituje się dziś Teatr Bufo, wydaje teksty i często włącza do repertuaru.

Zarówno pierwiastki obrzędowości murzyńskiej, jak i teatr-zabawa, teatr bufo wpłynęły na formowanie się dzisiejszej twórczości dramatycznej Kuby.

Cała więc twórczość literacka, dramatyczna Kuby, jako się rzekło, należy już do XX wieku. Wspomnienie starszych twórców zacznę od urodzonego w roku 1906, ale debiutującego w 1943 komedią dramatyczną „Sabanimar”, Paco Alfonsa. Liczna tu grupa nader różnych charakterem postaci, przedstawionych pierwotnie realistycznie, przemienia się w typowych przedstawicieli tez społeczno-politycznych autora. Język pełen sentencji, zwrotów, przysłów i powiedzonek ludowych. Najciekawszą sztuką Alfonsa jest „Yari-yari, mamá Olua”, udramatyzowana legenda afro-kubańska o tragicznych dziejach plemienia afrykańskiego, kończących się samobójstwem zbiorowym.

Z głównym nurtem dramaturgii kubańskiej łączy się twórczość przebywającej dziś w Europie pisarki, Flory



Diaz Parado, która zadebiutowała w r. 1941 komedią „El velorio de Pura” (Czuwanie przy zwłokach Czystej). Grupa małomieszczuchów zachłystuje się plotkami na temat, uchodzącej za rozpustnicę, samobójczyni Pury, która się powiesiła. Okazuje się, że nie miała ona dotąd żadnego mężczyzny, a że zgwałcił ją właśnie jakiś obłąkaniec, i w następstwie tego popełniła samobójstwo. W czasie jej pogrzebu i czuwania przy zwłokach przy „velorio” jej trzy niezamężne siostry polują na mężów. Obrzędy pogrzebu i velorio dają koloryt lokalny jnp. chór płaczek.

W kilka lat później powstało czołowe dzieło omawianej dramatopisarki. Jest to tragedia w czterech aktach „Juana Revolico”. Juana jest „santeroną” (nawiedzoną w sensie murzyńskim), czarownicą, tancerką kongo, słynną pieniaczką na całą dzielnicę. Cieszy się względami młodego przywódcy pewnego gangu, ale, choć jest starszą kobietą, pragnie względów też młodego przywódcy innego gangu. Juana więc przechodzi przy pomocy drugiej santerony, obrzędy magii „sympatycznej”. Pozyskuje upragnionego kochanka, który oczywiście morduje poprzedniego.

Do rewolucyjnego już pokolenia zalicza się urodzonego w 1914 Carlosa Felipe, choć debiutował w dziedzinie dramatycznej już w 1939, sztuką „Kaprys na czerwono”. Akcja tej sztuki rozgrywa się w Hawanie. Pablo wśród halucynacji, wśród słynnej, hawańskiej nocy karnawałowej zaczyna zbliżać się do Sylwii „do jej miłości nieskończonej”. W miarę rozwoju akcji pragną oboje znaleźć jakieś miejsce na ziemi, jakby z dziecięcych snów, gdzie ludzie są wobec siebie niezakłamanymi, bez maski. Ale Pablo objawia swą miłość za późno, bo, jak to tłumaczy Matka Sylwii, jego ukochana popadła w rodzaj letargu, który jest przedsionkiem śmierci. Pablo chce pamiętać wiernie o Sylwii, ale z przesuwającego się orszaku karnawałowego jakaś uczestniczka, w fantastycznym stroju czerwonym porywa go w wir tańca kongo. Kolejno wyprowadza go ze świata marzeń i złud przywracając mu świadomość dniową. Kto raz choćby przeżył słynny karnawał kubański, w jego niezwykłych efektach widowiskowych, tanecznych, muzycznych i kostiumowych, zrozumie, że nie potrzeba żadnych narkotyków, by wejść tu w świat halucynacji i urojeń.

W roku 1960 Carlos Felipe wystawił swoją najlepszą sztukę, tragedię kryminalną „Requiem za Yariniego” (Requiem por Yarini), która, po pewnych retuszach, uzyskała pełny sukces dopiero kilka lat temu.

Akcja sztuki oparta jest na głośnym epizodzie z kroniki kryminalnej Hawany. Tu właśnie rozegrał się jego żalony finał, w roku 1910. Tutejszy rodzimy władca świata przestępczego, organizator całej maszyny kryminalnej, zwłaszcza handlu żywym towarem i eksploatacji jego ofiar, Alberto Yarini, jest, wbrew wszystkiemu, bożyszczem ludu stolicy. Pojawia się konkurencja cudzoziemska, gang francuski, który morduje Yariniego. Pogrzeb jego staje się podobny do pogrzebu bohatera, cała Hawana wyległa na ulicę, o czym świadczą liczne kolekcje zachowanych zdjęć. Typowe zbiorowe pomieszanie pojęć heroizmu i zbrodni. Dwa nurty, które Carlos Felipe uwzględnił w tej sztuce. Opisany nurt realistyczny,

ograniczony tu do roli tła i nurt czysto psychiczny myśli i marzeń intymnych, które nieustannie wypowiadają jakby pod przymusem czołowe postacie, w świecie odrealnionym mrocznych domów publicznych, jest dominantą sztuki.

Wśród wielu dzisiejszych, ciekawych dramaturgów wybieram jeszcze tylko dwóch Abelarda Estornino i Jose Trianę. Estornino jest najpopularniejszym obecnie pisarzem dramatycznym kraju. Urodzony w roku 1925, debiutował w roku 1954. Od tego czasu wystawiono kilkanaście jego dzieł. Popularność Estornina zaczyna się dopiero po Rewolucji, bo po kilku prapremierach jego dzieł w r. 1961. Dziełem naczelnym tego dramaturga jest tragedia w trzech aktach „Kradzież prosiaka” (El robo del cochino), która ma swoją wersję filmową. Akcja tej kameralnej sztuki obejmuje krótki okres czasu, a miejscem jej jest prowincjonalne miasteczko, Matanzas. Sześć postaci tragedii to nie tylko sześć charakterów, lecz także sześć światopoglądów. Bohaterem jest jednak siódma postać, młodego chłopca, Tavito, którego nigdy nie widzimy, głosu nie słyszymy, a jednak żyje on wśród postaci dramatu, aż przyjdzie wiadomość o jego zgonie zamykająca właściwie całą tragedię. Podłoże polityczne podane jest bardzo dyskretnie.

Jeszcze młodsze pokolenie reprezentuje Jose Triana, poeta i dramaturg. Debiut Triany przypada na rok 1960. Jest nim tragedia „Medea w lustrze” wystawiona w Hawanie. Drugi jego utwór dramatyczny zagrano również tutaj, a mianowicie w sali teatru „Arlequin”. Była to sztuka pod tytułem: „General major mówi o Teogama” (El mayor general hablara de Teogama). Rok 1963 przynosi dwie jednoaktówki Triany; są to: „Płonący dom” (La Casa ardendo) i „Park braterstwa” (El Parque de la Fraternidad). W roku 1965 wreszcie dostał nagrodę za utwór dramatyczny rezydującej w Hawanie, — Casa de las Americas — za sztukę „Noc morderców” (La Noche de los asesinos), wystawianej właśnie w Teatrze Ludowym pod tytułem „Wieczór zbrodniarzy”.

Sięgając do klasycznego słownictwa hiszpańskiego, łatwo oznaczymy gatunek, do którego ta sztuka przynależy. Gatunek ten nazywa się „auto” czyli „działanie—akcja—gra” wyjaśniająca jakąś istotną tajemnicę. Nie poucza ono nikogo, jak to gdzie indziej czynił moralitet. A więc jest to tajemna „gra” dorosłych, podobna do gry dzieci bawiących się w mrokach strychów, piwnic, jaskiń, korytarzy, klatek schodowych, chcących wyłowić tajemnicę lęków i trwóg. Podobnie jak ją łowili pierwotni mieszkańcy dżungli Afryki środkowej, i, jak to wspomnieliśmy, przywieźli ją na Antyle. Jest to gra — zabawa straszliwa, nieustanna, niekończąca się nigdy.

Utwór ten nie ma i nie może mieć zakończenia. Lalo, Beba i Kuka żyją bowiem dalej, już poza naszą możliwością obserwacyjną, ratując się zawsze jak w pierwszej i drugiej grze, którą sobie wymyślili. Ta gra jest pułapką, gdzie mogliśmy złapać ich sumienie, jak Hamlet schwycił sumienie Króla — mordercy też za pomocą gry scenicznej. Sumienie widza uświadamia mu, że jak wskazuje Triana i w życiu dnia codziennego kryje się ogrom zła, ciągle powracającego.



T A D E U S Z N Y C Z E K

Z A B A W A

W


M O R D E

R S T W O

„Ja chcę żyć, żyć każdym dniem, każdą godziną, każdą minutą. Chcę robić to, co czuję, to, czego pragnę. A tymczasem mam skrepowane ręce. Mam spętane nogi. Mam zawiązane oczy. Przecież ten dom to mój świat, to moje życie. Ale dom jest stary, zapleśniały, brudny i cuchnie stęchlizną. Rodzice są temu winni. Bardzo mi przykro... ale to przez nich. I nawet nie zastanowią się, czy nie mogłoby być inaczej”. — to słowa Lala, syna i brata, buntownika rodzinnego. Trzydziestolatka, który cierpi na kompleks zahukania, kompleks niższości w stosunku do rodziców — duchowych i fizycznych tyranów.

W tym sensie „Wieczór zbrodniarzy” jest sztuką o buncie dzieci przeciw rodzicom. Buncie „odwiecznym” — młodości przeciw starości, żywiołu przeciw stabilizacji, spontaniczności przeciw „klasycznemu” ładowi. Zarówno Lalo, jak Kuka i Beba są młodzi, chcą życia własnego, samoistnego, niezależnego. Mieszkają jednak w domu rodzicielskim i są zależni zależni od rodziców właśnie. I mniejsza w tej chwili, czy takie stosunki rodzinne są pochodną rzeczywistych stosunków panujących w kubańskim społeczeństwie, gdzie od dzieci wymaga się absolutnego posłuchu — do chwili, gdy nie opuszczą domu i nie założą własnej rodziny. Nas widzów polskiej współczesności, interesuje to, co jest wątkiem uniwersalnym, zatem owym wspomnianym buntem młodości.

Bunt ów przejawia się w postaci dwojakiej. Pierwsza postać buntu, z gruntu niewinna, miejscami nawet zabawna, niekiedy naiwna, przejawia się w notorycznej, chorobliwej wręcz opozycji w stosunku do wszystkiego, co jest ładem i porządkiem zastanym, odziedziczonym. Pasją Lala jest np. przestawianie krzesel, popielniczki, wazonu, w ogóle każdego sprzętu z jednego — dawnego — miejsca na inne. Inne — w stosunku do poprzedniego właśnie, takiego, jakie zostało uświęcone rodzinną tradycją.



Postać druga buntu jest już znacznie poważniejsza. Dotyczy całej trójki rodzeństwa, a celem jest morderstwo. „Wieczór zbrodniarzy” jest rzeczywistym spiskiem na życie rodziców — tyranów. Spiskiem dość jednak nietypowym. Oto składają się nań dwie znów wykładnie strategicznej gry.

Pierwsza jest z natury analizą i rozpoznaniem sytuacyjnym. Cała akcja rodzeństwa, polegająca na przymierzaniu do faktu przyszłego morderstwa coraz to innych wariantów zarówno dokonania samej zbrodni jak późniejszych na nią reakcji, zresztą reakcji nie tylko ze strony trójki bohaterów — ma za zadanie s p r a w d z e n i e, na ile Lalo, Kuka i Beba są przygotowani do tego czynu. Dokładniej: jakie widzą szanse jego dokonania, sposoby, wreszcie na ile są w stanie przewidzieć skutki morderstwa. Próbują więc wyobrazić sobie, jak się zachowują sąsiedzi, przyjaciele i dalsza rodzina, jak przebiegnie śledztwo i wreszcie samproces. Ale nie tylko ta wiedza — futurologiczna — jest źródłem dokonywanych analiz sytuacyjnych i psychologicznych. Cały szereg odgrywanych przez rodzeństwo scen jest także — wciąż ponawianą — próbą uzyskania najbardziej przekonujących argumentów przemawiających na rzecz przyszłego morderstwa. Zatem poszukiwanie oskarżeń i usprawiedliwień, powodów buntu — i samooczyszczeń. Stąd natrętne, obsesyjne gry w rodziców i dzieci. Oczywiście rodziców władczych, bezwzględnych, ograniczających swobodę i wolną wolę, wymagających wszystkiego nad psychiczną wytrzymałość rodzeństwa.

W tym miejscu „Wieczór zbrodniarzy” byłby ponurą a przemyślaną, w nienajlepszym zresztą guście, kryminalną obyczajówką rodem z brukowych komiksów, co najwyżej z drugorzędnego dramatu mieszczańskiego ubiegłego wieku.

Ale, co wspomnieliśmy, sztuka Triany ma dwojaką wykładnię strategii gry — rodzinnego spisku. Zabieg drugi jest z charakteru zabawą. Ścisłej: grą, teatrem. Bo oto cała trójka bohaterów nie dość, że gra przed sobą — bez żadnych ograniczeń natury formalnej (syn Lalo gra np. zarówno Ojca jak i Matkę, w zależności od sytuacji) — różne role, uciekając się po kolei we wszystkie postaci potrzebne im przy komponowaniu poszczególnych „akcji”, w dodatku gra ją także sam spisek. Jest także w tym spektaklu „nóż”, narzędzie planowanego morderstwa, ale to tylko rekwizyt. Tak zresztą jak rekwizytami stają się wszystkie domowe sprzęty. Sztuka kończy się — zdradźmy i to — hasłem do rozpoczęcia rodzinnej farsy na nowo. Tak, jakby odegrany poprzednio spektakl był — niezbyt udaną — próbą teatralną, przymiarką do przyszłej, wspaniałej premiery. Wiecznym kołem teatru, które staje jedynie w chwili zagłady bądź sztuki samej, będącej odbiciem życia, bądź tegoż życia, które jest dla sztuki pożywką i jedynym pretekstem.

To ścisłe związanie sztuki i życia rozumie Triana do-

skonale. Można bawić się w Teatr, ale dopóki żywi ludzie grają w nim swoje autentyczne życiowe sprawy, dopóki za jego pomocą usiłują rozwikłać prawdziwe konflikty i problemy, dopóty ucieczka w sztukę czystą będzie niemożliwa. I tak jeśli w teatrze zobaczyć czasem można nieudawany ból i niekłamaną radość, tak w życiu często gra się role sceniczne, jakby nie można było do końca uwierzyć w skuteczność prawdziwych słów i rzeczywistych czynów.

Dlatego finał sztuki Triany będzie zawierał tyleż prawdy scenicznej, co życiowej. Lalo, Kuka i Beba postanawiają raz jeszcze zagrać „wieczór zbrodniarzy”, ale będą to motywować także i tym, że może skutkiem któregoś „następnego razu” będzie rzeczywisty czyn i że spisek zmieni się w mord, teatr w życie. Ale takiego finału Triana już nie chciał dopisać.

Miał bowiem, sędzę, oprócz zrealizowanego dwa jeszcze wyjścia, ale każde kończyłoby się jakąś klęską. Wyjście pierwsze — dożywanie koło gry — byłoby wprawdzie zwycięstwem życia, ale klęską teatru, który pełniłby rolę wiecznego substytutu, ledwo namiastki rzeczywistych złudzeń. Wyjście drugie — morderstwo — byłoby wprawdzie zwycięstwem teatru, ale klęską życia, które potrafiło sobie wmówić sceniczną uludę tak sugestywnie, że przekształciło ją w zabójczą realność.

Pozostaje więc dopisać sobie zakończenie — już tylko w indywidualnej wyobraźni, na swój własny rachunek i własną odpowiedzialność. Triana wiedział, co robi, obarczając swoją publiczność takim dylematem.

T A D E U S Z N Y C Z E K





**GŁOSY
KRYTYKI
O
WARSZAWSKIEJ
PRAPREMIERZE**

TEATR DRAMATYCZNY
SALA PRÓB 5 I 1967

*

„Sztuka „Wieczór zbrodniarzy” napisana jest według najlepszych wzorów współczesnej dramaturgii. Mieszkański salon. Trzy osoby, bezustanna zmiana płaszczyzn narracji uzyskana poprzez wcielanie się bohaterów sztuki w różne postacie. Oni też demonstrują zdarzenia rzeczywiste i urojone. (...) Triana pozwolił swoim postaciom odprawić psychoanalityczny seans. Troje niedojrzałych ludzi próbuje gestu zabójstwa rodziców, w których widzi źródła swych młodzieńczych kompleksów. W akcie drugim, który jest aranżowanym przez nich samym przewodem sądowym, bohaterzy starają się dociec przyczyn swojej życiowej zależności, niepowodzeń i rozczarowań. Na zakończenie seansu Lalo wyznaje, mimo wszystko, trudną miłość do kołtuńskich rodziców. (...) Sztuka ta nie ma nic wspólnego z tzw. teatrem okrucieństwa, z jego uroczystym, hierarchizowanym gestem i rytualnymi ekscesami. Można ją zrozumieć i wytłumaczyć przy pomocy kilku zbanalizowanych twierdzeń psychologii analitycznej. Zasada się na znanej powszechnie obserwacji przechodzenia nie zobowiązującej gry—zabawy w rzeczywistość, choćby tylko psychiczną. Gra, która jest tylko intencyjnym wykroczeniem, stopniowo wciąga i wymaga coraz większej szczerości emocjonalnego zaangażowania”.

((hk), Teatr okrucieństwa z drugiej ręki, „Współczesność” 1967 nr 3.)

*

„Podłoże konfliktu ma wszelkie pozory ogranego schematu: rodzice nie tyle wychowują, co rządzą tradycyjnymi metodami wychowawczymi trojgiem swych dzieci. W swym subiektywnym, pełnym gorczy przekonaniu, kierują się najlepszymi intencjami, odmawiając sobie wszystkiego i poświęcając się dla dzieci, zresztą już dorosłych, co im przy każdej okazji wypominają. Dzieci (...) buntują się przeciw ograniczeniu tych wolności, przeciw rodzicielskiej „tyraniu”, przeciw zatechłemu środowisku, przeciw ustanowionym porządkom domowym. Jest to jednak bunt żaloszny, bezpłodny, który rodzi tylko osobliwe kompleksy. Nie mając siły i odwagi przeciwstawić się rodzicom wprost czy też rządzić się poza domem na własny rachunek i odpowiedzialność, te „nasze kochane dziatki” rekompensują swą bierność zabawami o zbrodniczych pomysłach.”

(Stefan Polanica, Wieczór zbrodniarzy, „Słowo Powszechne” 1967 nr 6).

*

„Wieczór zbrodniarzy” daje zagęszczoną syntezę rozkładu rodziny i obyczajowości mieszczańskiej. Syntezę nasyconą rodzajowo, interpretowaną od wewnątrz poprzez konfrontację odrębnych tendencyjnych punktów widzenia — dzięki temu dialektycznie uniwersalną. Architektura sztuki — powstająca pod niewątpliwym wpływem Geneta — spiętrza się ustawicznie w płynnych układach, wydobywających na chwilę z mroku różne aspekty tej samej sprawy. Kalejdoskop umownych przeobrażeń dynamizuje dialektykę scenicznej akcji. (...)

Odczytano w niej metaforyczne uogólnienie brutalnych porachunków pokoleń i mentalności ludzkich oraz odsło-

nięto drogę procesów psychicznego wynaturzenia w dusznej atmosferze osaczenia starzyzną, dławiącą vitalne potrzeby naturalnego rozwoju.”

(Jerzy Falkowski, Dialektyka rozkładu rodziny, „Teatr” 1967 nr 6.)

*

„Dwie siostry i brat, bawiąc się w odtwarzanie różnych postaci i sytuacji z domu rodzinnego, opowiadają o rodzicach, którzy są wymagający i surowi, zmęczeni i zniechęceni, przenoszący na dzieci swe uprzedzenia i nadzieje. W zabawie nie zostaje oszczędzony nikt, ani ich rodzice, ani ich rodziny i przyjaciele, ani same dzieci. Uczestnicy zabawy, odgrywając coraz szczerzej i okrutniej nurtujące ich dom konflikty, dochodzą do tego, że jedynym rozwiązaniem, dzięki któremu mogliby się stać szczęśliwi, to znaczy żyć „na własny rachunek”, jest zabójstwo rodziców. Sztuka poza tym, że wprowadza widza w pewien zakres aktualnych problemów, związanych z trudnościami w porozumieniu się między pokoleniami, jest ciekawa ze względu na swą konstrukcję, której autor nadał formę psychodramy (...) jest to metoda, w której szuka się „prawdy” przy pomocy form dramatycznych, a jej dziedziną są stosunki międzyosobowe i mikroświaty indywidualne. Do przeprowadzenia psychodramy potrzeba: sceny, przedmiotu (pacjenta), prowadzącego psychodramę, grupy pomocników psychoterapeutycznych (tzw. „ja” pomocnicze) oraz audytorium. W omawianej sztuce występują (...) wszystkie te składniki, poza terapeutą. Częściowo tylko jego rolę pełni jedna z sióstr, Kuka.”

(Barbara Borzym, „Psychodrama” w Teatrze Dramatycznym, „Teatr” 1967 nr 12).

OPRAC: M. L.

EDWARD CSATÓ

CZARNE I JASNE*

Ojciec-alkoholik chce zgwałcić córkę, córka w zмовie z bratem i matką zabija ojca. Przy wyprowadzeniu zwłok wybucha bójka z przedstawicielami konkurencyjnego gangu; jeden z tamtych ginie. Potem przyjaciel tych, co zamordowali ojca, denuncjuje ich przed władzami. Usłużnie pomaga w śledztwie, ale też ginie — z ręki brata, kochającego się w pięknej morderczyni. Z kolei tego brata własny ojciec, sędzia, skazuje na śmierć wraz z rodziną morderców. Na tamtych wyrok śmierci został wykonany, zakochanemu młodzieńcowi udaje się ująć żywym dzięki oszustwu sprawiedliwości, kierowanej przez ojca-sędziego; ale on sam nie zgodzi się już na życie, popelnia samobójstwo.

Jeśli to nie jest „czarna sztuka”, to ja jestem baletnicą. Czarna jest, bo ocieka krwią, czarna, bo ponura i bez-

* Tytuł jednego z felietonów E. Csató, użyty tu dla fragmentów książki „Paradoks o reżyserze”.



nadziejna. Domyślni czytelnicy zrozumieli od pierwszych słów streszczenia, że chodzi o „Beatryks Cenci” Słowackiego.

(...) „Beatryks Cenci” to utwór narodowego klasyka, dozwolony dla młodzieży szkolnej. Ta sama i jeszcze młodsza generacja czyta „Balladynę”, której sens moralny, jeśli by traktować go z prostoduszną dosłownością (a właściwie dla czegoż inaczej miałyby młodzież traktować utwory literackie?) — wydaje się co najmniej wątpliwy. Balladynę, tę potworną i bez skrupułów morderczynię, spotyka kara niebios, ale kiedy? Kiedy już nagromadziła zbrodni tyle, że wszystko, co poczciwe, musiało się rozstać ze światem, w takim pośpiechu i tłoku, że na drodze do ciemności znalazł się nawet jeden wyrzutek; i kiedy w dodatku ona sama nareszcie postanowiła się poprawić.

(...) Tak to nas kształcą klasycy — bo przecież Słowacki nie stanowi pod tym względem wyjątku, idzie torem poprzedników, nie mniejszych a nieraz większych od siebie. Coraz dalej cofając się wstecz, zawsze ujrzymy to samo: deski teatru zasłane są trupami, ścieka po nich krew, przeróżne zbrodnie i wynaturzenia plenią się na nich znacznie obficie niż w życiu, gdzie pewna doza ospalstwa oraz ducha kompromisu łagodzi przeciwieństwa charakterów i interesów. Należy mniemać, że tak było od samego początku.



WALCZAKOWIE

PRZEKŁAD: GUSTAW KOLIŃSKI

KONSULTACJA PRZEKŁADOWA:

WŁADYSŁAW JÓZEF DOBROWOLSKI

OBSADA:

KUKA — HANNA WIETRZNY

BEBA — GRAŻYNA BARSZCZEWSKA

LALO* — STEFAN MIENICKI

PREMIERA — KWIECIEŃ 1972

SCENOGRAFIA:

MARIA I STANISŁAW

JOSÉ TRIANA

WIECZÓR ZBRODNIARZY

**REŻYSERIA:
JACEK GRUCA**



(...) Czy zdołały jednak kogoś zdemoralizować przez pokazywanie owych wyrafinowanych okropieństw? Nie posiadamy żadnych podstaw, by tak przypuszczać. Doświadczenie historyczne uczy nas raczej, że ludzie od zarania swej historii potrafili się uczyć brzydkich rzeczy jedni od drugich, i że okazali się w tej dyscyplinie niezwykle pojętni, często przewyższając nauczycieli. (...) Tyle tylko, że zestarzały się same trupy... Za wiele ich było na scenie, już nie wzbudzają ani grozy, ani trwogi ani litości. Stają się dziś częściej rekwizytami komedii, niż prawdziwego dramatu, ponieważ wiemy, że w rzeczywistości prawdziwe dramaty przebiegają często bez trupów.

*

*

*

„Zakrzepla czarna krew” to obraz poetycki od wieków używany i nadużywany; ale z kolorem sztuk nie ma ta krew nic wspólnego. I nie ma też z nim nic wspólnego ilość trupów.

Raczej należałoby tu nawiązać do uczuć obrzydzenia i strachu, które — zdarza się — ogarniają nas przy lekturze lub oglądaniu niektórych utworów scenicznych. Czujemy się obrzydliwi i mali a także horyzont, który rozciąga się przed nami, jest mały i obrzydliwy. Jesteśmy przygnieceni, zmiażdżeni ciężko spadającą na nas, nie dającą się przewyciężyć pospolitością. Nawet wychodząc z teatru, nie możemy wyjść z tego kręgu, chyba że wyjdziemy na wódkę, co jednak nie jest zalecane przez lekarzy, higienistów i działaczy Ligi Antyalkoholowej. Ale wewnętrzny mus bywa w takich przypadkach znacznie silniejszy, jednocześnie zaś jesteśmy całkowicie przekonani, że zawiniła tu oglądana przed chwilą sztuka.

(...) Staraliśmy się podać możliwie dokładnie wewnętrzne objawy zachowania się jednostki ludzkiej, na których opierając się można wnioskować (jeśli jest to jednostka wychodząca z teatru), że obejrzała przed chwilą czarną sztukę.

(...) Tymczasem my zdaliśmy się na kapryśny bieg osobistych doznań i przeżyć. We mnie ta sztuka zrodziła poniżające uczucia beznadziejności i lęku, w którym nie ma wielkości, a więc ja uważam ją za czarną; ale oto mój brat, taki sam człowiek jak ja, spod tej jak mi się wydawało kupy czarnego śmiecia wygrzebał coś, co w jego oczach błyszczy jak brylant i odbija promienie nadziei. Niektórym więc ludziom „Na dzień” Gorkiego wyda się sztuką tak samo czarną, jak „Czekając na Godota” Becketta, inni znów w obu tych utworach wyczytają podniecającą sentencję, że „Człowiek — to brzmi dumnie”.

(...) Czarne sztuki obrażają nasze poczucie moralne i po tym można je poznać. Obrażają, ale i obnażają jednocześnie. I to zarówno poczucie moralne jednostek, jak i całych grup społecznych, całych klas. W naszych poczuciach moralnych wiele jest mistyfikacji i przesądu. Ale przecież bynajmniej nie chcemy przez to powiedzieć, że ludzkie poczucie jest niczym, że pod zmiennością nie kryje się żadna prawda, bo błędząc i myląc się jesteśmy nieuchronnie skazani na mylenie się tylko i błędzenie, że wartości, które przetrwały przez wieki, naprawdę nie są wartościami.

WŁADYSŁAW CYBULSKI OD PEDRA DO LUCII

Pierwszy film kubański na polskich ekranach (1964) nosił symboliczny tytuł „Kuba w ogniu” i był jednocześnie pierwszym pełnometrażowym filmem fabularnym (1960) tej najciekawszej spośród młodych kinematografii. Powstawał szybko, etapami jako cykl filmów średniometrażowych, realizowanych na gorąco tuż po wydarzeniach rewolucyjnych. Trzy z tych filmów („Ranny”, „Buntownicy” i „Santa Clara”) weszły ostatecznie w skład „Kuby w ogniu”, która miała wkrótce swoje dwie premiery międzynarodowe: na Festiwalu moskiewskim, co równało się wprowadzeniu kinematografii kubańskiej do rodziny kinematografii socjalistycznych, i na Przeglądzie Filmów Ameryki Łacińskiej we Włoszech, gdzie entuzjastyczne przyjęcie uczyniło wyłom w murze, jakim państwa kapitalistyczne otoczyły rewolucyjne kino Kuby.

Wszechstronnie utalentowany reżyser tego filmu Tomas Gutierrez Alea znalazł się we władzach ICAIC — Kubańskiego Instytutu Sztuki i Przemysłu Filmowego, który utworzony w dniu 23.3.1959 — na podstawie pierwszego w dziedzinie kultury, wydanego przez Rewolucję dekretu — rozpoczął współczesny rozdział w historii tamtejszego kina. Instytut ten przystąpił do koordynacji i kierowania pracą trzech organizacji: zajmującej się kinami i rozpowszechnianiem, produkującej filmy długo- i krótkometrażowe oraz prowadzącej import i eksport. ICAIC zgromadził filmowców kubańskich pracujących na wyspie i poza krajem — początkowo też z po-



wodu szczupłości własnej kadry reżyserskiej zapraszał na Kubę realizatorów zagranicznych (wśród których z Polaków znaleźli się tam Jerzy Kawalerowicz, Jerzy Hoffman i Edward Skórzewski).

Wspomniany reż. Alea studiował w sławnym rzymskim Centro Sperimentale di Cinematografia. W ogóle filmowcy kubańscy zawsze przejawiali żywe zainteresowanie dla kina włoskiego, uznanie dla Antonioniego i Viscontiego, poczucie powinowactwa z neorealizmem, z którego czerpali wzory zmieniając tylko ze zrozumiałych względów proporcje w rozłożeniu akcentów krytyki społecznej. W oglądanym z kolei na polskich ekranach filmie kubańskim „Pedro odchodzi do Sierry” Julia Garcii Espinosa, również wychowanka rzymskiej uczelni, powiew włoskiego neorealizmu był dodatkowo uzasadniony nazwiskiem scenarzysty Cezara Zavattiniego, pioniera i teoretyka tego ruchu. Związki z włoskim stylem wykazywał też „Obcy w Oriente” Fausta Canela, który również w swej eseistyce badał krytycznie twórczość Antonioniego.

Wpływy — wpływami, stylistyka — stylistyką (dokumentalne traktowanie zdjęć, luźny tok narracji, swobodne wprowadzanie i porzucanie wątków, umieszczanie postaci w plenerowym tle)... W charakterze obrazów wyczuwało się poetyckość przy szczęśliwym unikaniu melodramatyczności filmów Łacińskiej Ameryki („Pedro”), pesymizm i groteskę („Obcy w Oriente”, „Śmierć biurokraty”) lub wymieszanie tych cech („Przygody Juana Quin-Quina”); treściowo zaś główną inspirację tematyczną stanowiła rewolucja, widziana w pryzmacie indywidualnych losów — czy był to romantyczny chłopiec wiejski, czy współczesny już obcy w Oriencie, czy wyszydzony biurokrata, czy ludowy bohater literackiego rodowodu, czy też trzy edycje kobiety o wspólnym imieniu Lucia.

Zrozumiałe: sztuka filmowa Kuby urodziła się jako dziecko Rewolucji. Rząd Fidela Castro otworzył szeroko drzwi przed kubańskim przemysłem filmowym, stał się jego prawdziwym i wielkim opiekunem, zapewnił pełne warunki rozwoju i poparcie — w myśl dewizy: „Film jest sztuką, wyrazem światopoglądu, a zarazem narzędziem kształtującym świadomość indywidualną i zbiorową. Może przyczynić się do rozszerzenia i pogłębienia ducha rewolucji, do potęgowania jego siły twórczej”. Lecz byłoby pomyłką sądzić, że hasło realizowało się w postaci doraźnie agitacyjno-propagandowej. W pierwszych dwóch latach po rewolucji tak skutecznie, można powiedzieć, „objaśniono” w ekranowym dokumencie znaczenie i konsekwencje przewrotu, że twórczość fabularna mogła od razu wyzwolić się od dydaktycznego instryktażu.

Kino kubańskie zaimponowało światu dojrzałością i oryginalnością. Jakkolwiek nadal natchnieniem był dlań neorealizm czy radziecka klasyka lat 1920-tych, Bunuel lub nawet wczesny Wajda — przecież zdumiewało ono własną poetyką, lokalnym autentyzmem, odrębnym temperamentem, ideowo-humanistyczną świadomością. Karlove Vary, San Sebastian, Moskwa, Wenecja — to festiwalowe etapy, przez jakie od nagrody do nagrody kroczyła młoda kinematografia. Do wymienionych już pozycji ekranowych doszły jeszcze gatunki tak różne, jak dramat psychologiczny „Pod karnawałową



maską” Jose Massipa, „inteligentne i wrażliwe zobrazowanie przemian jednostki żyjącej na przełomie dwóch epok” we „Wspomnieniach” Alei oraz dramat historyczny „Pierwsza szarża na maczety” Manuela Octavia Gomeza.

Twórcy ci, praktycznie rzecz biorąc, przyszli do filmu z szeregów rewolucji — nawet najmłodszy z nich, Humberto Solas („Lucia”) jako 14-latek walczył już przeciwko dyktaturze Battisty. I przyszli do filmu ze środowiska intelektualnego: Alea to prawnik, wykształcony filmowo — jak pisaliśmy już — w Rzymie, potem jeden z założycieli i redaktorów pisma „Cine Cubano”; Espinoza to reżyser teatralno-radiowy i działacz społeczno-kulturalny, również szkolony we Włoszech; Canel — inżynier, krytyk filmowy, eseista; Massip — poeta i krytyk, organizator i działacz życia filmowego; Gomez — dziennikarz i krytyk. Wymieniłem autorów filmów wyświetlanych w Polsce, ale i we władzach Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematografica znajdują się wybitni intelektualiści, dawni przywódcy studenckiego ruchu rewolucyjnego, literaci, absolwenci Sorbony.

Ich początkowa sytuacja nie była łatwa — nim nie wybudowano miasteczka filmowego i zaplecza technicznego, trzeba było taśmy posyłać do laboratoriów w Meksyku lub Miami. Lecz szybko się uniezależniono. Z czasem powstał też periodyk branżowy „Cine Cubano” i Stowarzyszenie kulturalne „Neustro Tiempo” z sekcją kinową. Filmowcom udało się skupić wokół siebie twórców z innych dziedzin, dołączył do nich np. profesor Konserwatorium Narodowego w Hawanie Leo Brouwer, kompozytor dzieł symfonicznych, a potem wielu muzycznych ilustracji filmowych. Przyuczono zdolnych fotografów do funkcji operatorów i z amatorów (wieśniaków, malarzy, tancerzy) stworzono zespół aktorski. W rezultacie ich współpracy w połowie lat 1960-tych kręcono już rocznie 8 filmów fabularnych, 30 dokumentalnych i około 25 oświatowych oraz liczne animowane.

Lata 1968/9 nazywa się w historii kina światowego w ogóle „latami Kuby”. Ugruntował to przekonanie międzynarodowy sukces „Lucii”, który zarazem zbilansował pierwsze 10-lecie tamtejszej kinematografii (45 długich i średnich filmów fabularnych). Ludowa wyobraźnia i bogactwo iberyjskiej tradycji kulturalnej — z jednej strony; tematyka walk rewolucyjnych i przemian społecznych narodu — z drugiej; żywiołowa siła obrazowania i z czasem wyrafinowane zdobycze w zakresie estetyczno-formalnym zadecydowały o specyfice kubańskiej twórczości ekranowej. Jej wielki rozwój uzmysłowić sobie mogliśmy naocznie, obserwując działalność reżyserów podczas upływających lat: Alei (od „Kuby w ogniu” — 1960 poprzez „Śmierć biurokraty” — 1966 do „Wspomnień” — 1968) lub Espinozy (od „Pedra” — 1962 do „Przygód Juana” — 1967).

Ale to już materiał do analizy porównawczej. W informacji można sobie pozwolić na samo stwierdzenie i na nim poprzestać. Lub wyręczyć się cudzymi enuncjacjami. A więc Alea: — „Rewolucja stanowiła radykalną zmianę nawet w naszej mentalności. Zapoczątkowała ogromny postęp, od którego już nie odstępimy”. Natomiast dyrektor Instytutu Sztuki: — „Wciąż jeszcze nazywamy się młodym przemysłem filmowym. Okres, jaki

mieliśmy dotąd do dyspozycji, aby rozwijać nasze własne siły twórcze w dziedzinie filmu, nie był zbyt długi. Myślę jednak, że wolno mi stwierdzić, iż w zakresie jakości i ilości naszych filmów poszliśmy daleko naprzód. Mam nadzieję, że już niedługo będę mógł o nas powiedzieć, iż przestaliśmy być młodą kinematografią”.

WŁADYSŁAW CYBULSKI

SZKICE DO PORTRE T Ó W

HANNA WIETRZNY

Hanna Wietrzny jako Cassandra w „Trojankach”
Sartre’a — Eurypidesa



Zadebiutowała w „złotym okresie” tarnowskiego teatru Barnasia. Pisano wtedy o niej: „nieprzeciętny talent o bogatej skali aktorskich środków”. Szczególnie przypadła do gustu recenzentom w roli Gustawy Strzygoń w odgrzebanym przez Barnasia nieznanym dramacie Zapolskiej pt. „Asystent”. Andrzej Wróblewski („Teatr” 1963 nr 17), konstatował nie bez entuzjazmu: „Persyflaż, z jakim ta młoda osoba „odgrywa” rolę hrabiny zwraca na siebie uwagę swobodą i równocześnie umiarem, kulturą wykonania”. Udany start w Tarnowie podbudowały dodatkowo dwie znaczące partie w inscenizacjach Lidii Zamkow: Emma w „Panu Puntilli” i podwojona postać Ingridy-Kobiety Zieleni w ibsenowskim „Peer Gyncie”, a także rola Nel w scenicznej wersji „W pustyni i w puszczy”. Sezon w Katowicach ukraśniała Wietrzny postacią Racheli w inscenizacji „Wesela”, dokonanej przez Józefa Grudę. Potem przyszły odpowiedzialne role w krakowskim Starym Teatrze: Ali w „Tangu”, Kassandry w „Trojankach”, Judyty w „Anabaptystach”, Katarzyny w „Poskromieniu złośnicy”. Zastępstwo za Ewę Kamas w najlepszym z Mrożkowych dramatów, odnotowane z uznaniem zarówno przez krytykę polską i fachowych



Hanna Wietrzny jako Ala w „Tangu” Mrożka z Wojciechem Pszoniakiem

krytyków zagranicznych, rozpoczęło świetną serię. Zygmunt Greń w recenzji ze spektaklu „Trojanek” Eurypidesa — Sartre’a tak charakteryzował założenia roli: „Kassandra jest nie tylko wieszczką nawiedzoną, świadomą zemsty, jaką bogowie Grekom szykują, ale przede wszystkim niewyżytą erotycznie dziewczyną, lekko nawet z tego powodu obłąkaną. Aktorską konsekwencją przeprowadzenia takiej koncepcji postaci recenzent „Życia Literackiego” odnotowywał z uznaniem: „Hannie Wietrzny należy się uznanie, że oprócz tych akcentów zmieściła jeszcze w swej roli znakomite podanie wszystkich wieloznaczności tekstu”.



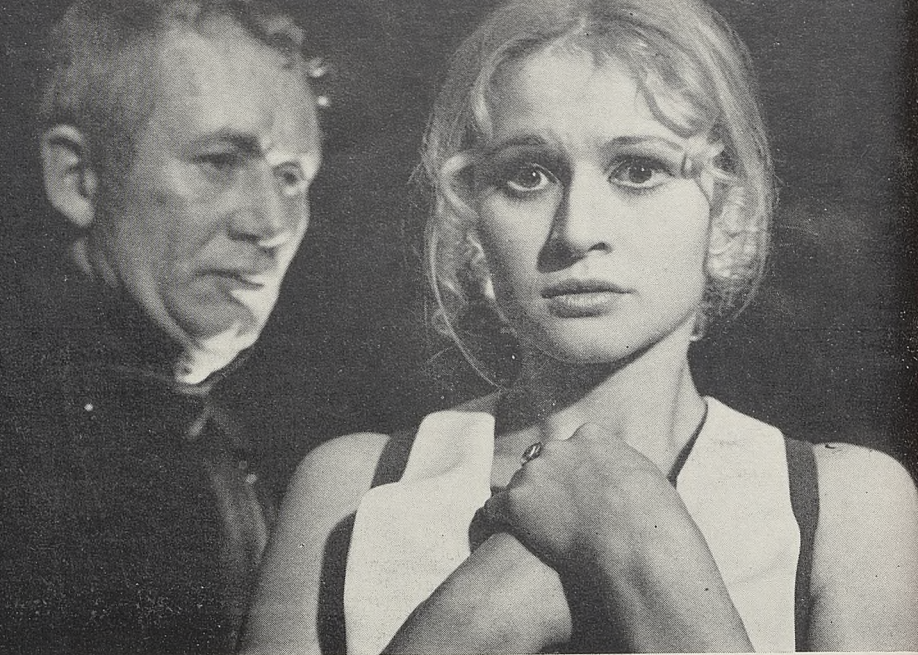
Hanna Wietrzny w „Damach i Huzarach” A. Fredry

Aneta w „Małym dworku” Witkacego i epizodziki w „Krakowiakach i góralach” i w „Damach i huzarach” — stanowią jedyny dorobek dwóch nowohuckich sezonów. Stąd też nic dziwnego, iż pokaźna rola Kuki w „Wieczorze zbrodniarzy” Jose Triany sprowokowała aktorkę do interesującego wyznania. „Poczułam się znowu jak aktorka. Zaczynam łapać na nowo oddech. Najbardziej deprymujące w naszej pracy są wszelkie „przestoje”, oczekiwania na rolę. W mojej dotychczasowej karierze te bolesne dla mnie okresy rozłąki ze sceną następują właśnie po okresach wzmożonej aktywności. Nasz zawód ciężki i okrutny zarazem dyktuje takie prawa, oscyluje między twórczym entuzjazmem aktywności i depresją milczącego oczekiwania”.

O roli Kuki w sztuce kubańskiego dramaturga powiada: „To niezwykle skomplikowana i trudna rola w swoich pozornych niekonsekwencjach działania, w ambiwalentnej ocenie moralnej jej postępowania. Postać Kuki stanowi właściwie oskarżającą figurę toczącej się na scenie gry. Kuka porusza mnie do głębi, intryguje, ale i denerwuje. Mimo to postanowiłam bronić jej idei, idei uporządkowanego systemu współżycia, którego realizacja podobno jest niemożliwa”.

„Aktor się może sprawdzić tylko wtedy kiedy gra. I to w zespole, którego poszczególnym członkom może i powinien zaufać” — dodaje Hanna Wietrzny. Mająca już dosyć pokaźne doświadczenia młoda aktorka widzi w kształtującej się idei zespowości przyszłą szansę Teatru Ludowego. Hanna Wietrzny jest również autorką interesujących i wcale oryginalnych wierszy (debiutowała we „Współczesności”). Poetycka twórczość, którą zamierza kontynuować, stanowić ma w jej zamierzeniu znaczące uzupełnienie myśli światopoglądowej, jaką pragnęła zawsze zawierać w budowaniu każdej roli.

K. M.



GRAŻYNA BARSZCZEWSKA

Stanowiąc cenny nabytek Teatru Ludowego jeszcze jako studentka krakowskiej PWST debiutowała tak udanie, iż premierowa jej rola pozostała nadal po dwóch latach najciekawszym jej artystycznym osiągnięciem. Rolą tą była tytułowa partia Niny Zariecznej w „Czajce” Czechowa (inscenizacja Ireny Byrskiej), urzekająca fachowców „subtelny liryzm”, „głęboką prostotą”, „prawdą dramatycznej reakcji”. „Dzięki temu — udowodniała Krystyna Zbijewska — wierzy się, że Czajka nie jest zgubiona, że w swej umiłowanej pracy znajdzie ona zapomnienie w cierpieniu, może zadowolenie i radość. Tym samym nie ginie jedyny optymistyczny akcent tej smętnej komedii”. Wojciech Natanson w obszernej recenzji w „Teatrze” relacjonował o tym niewątpliwym aktorskim odkryciu: „Grażyna Barszczewska dzięki szkolnym spektaklom zdobyła już popularność, szczególnie wśród młodzieży. Jako Nina zaznacza wcale pewnie rozwój tej postaci, jej drogę ku odkryciu w sobie powołania (i uczucia). Nie ma tu cienia melodramatyczności.” Sezon 1970/71 — właściwie sezon inaugurujący pracę dyplomowanej już aktorki — zamknął się dwoma przeciwstawnymi propozycjami uzdolnionej debutantki. Pierwszy biegun aktorskich dokonać stanowiła postać Basi z „Krakowiaków i górali”, „pełna młodzieńczego wdzięku” — jak to określił jeden z recenzentów. Na biegunie przeciwstawnym znalazła się Lizelotta z „Dwóch teatrów” Szaniawskiego, istotna interpretacyjna kreacja, która w Krygierowym zwierciadle stała się „personifikacją potrzeb artystycznych Dyrektora” (określenie Józefa Maślińskiego). „Nie dając się ponosić afektacji” (sformułowanie Jana Pieszczachowicza) stworzyła Barszczewska ważne odbicie racji, marzeń i poglądów na teatr wewnętrznie „rozłamanego” Dyrektora.

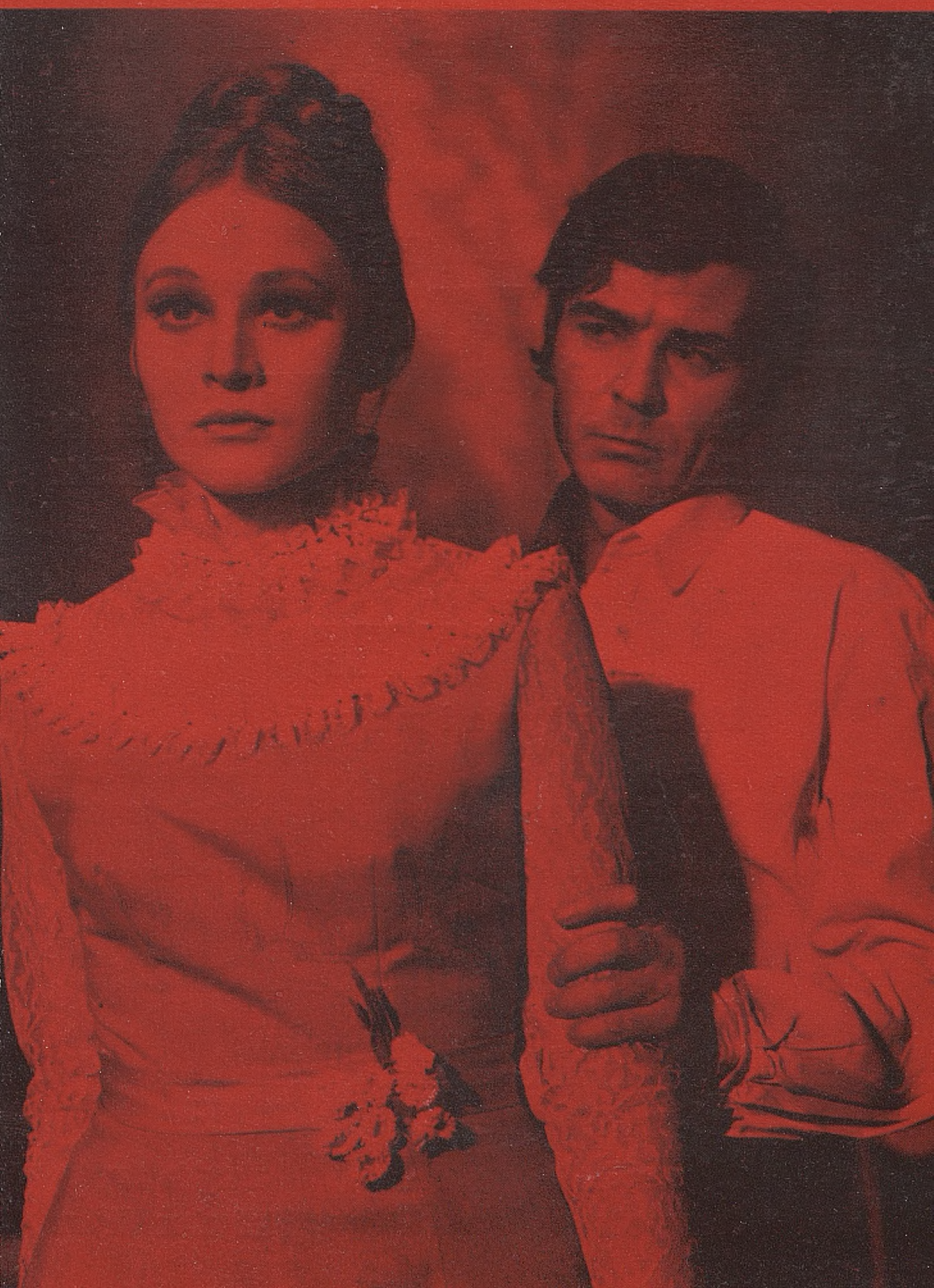
W roku bieżącym owa zdolność nieustannych transformacji dała znać nie tylko w wieloosobowościowej postaci kobiecej z „Samokrytki” Leona Pawlika, ale i w roli Beby z „Wieczoru zbrodniarzy” Triany.

„Zaintrygowała mnie w tych obydwu rolach, bardzo zróżnicowanych myślowo i jakościowo, konieczność nieustannej zmiany punktu widzenia oglądanej rzeczywistości, potrzeba zarysowania w kilku gestach i słowach wielu kolejnych wcieleń postaci prowadzącej, proces wchodzenia i wychodzenia z roli, mechanizm kształtowania się zmiennych reakcji, których suma dopiero ma poinformować widza o wewnętrznym skomplikowaniu przedstawionej postaci. Bardzo cenię sobie doświadczenia z pracy nad tymi sztukami”.

Barszczewska kreuje także rolę Paszy w dramacie Gorkiego „Zykwowowie”. Jest szansa, by zapytać o sens tej pracy w kontekście niedawnego sukcesu w „Czajce”. Sens, który uczynił już jedną z najmłodszych aktorek Teatru Ludowego, ciekawą i wyraziście się rysującą indywidualnością twórczą.

K. M.

Grażyna Barszczewska jako Pasza w „Zykwowowych”
M. Gorkiego wraz z Zygmuntem Malanowiczem



Jerzy Szaniawski
DWA TEATRY

Reżyseria i scenografia: **Waldemar Krygier**

Aleksander Fredro
DAMY I HUZARY

Reżyseria i scenografia: **Waldemar Krygier**

Aleksander Bednarz
DZIEŃ DOBRY MARIO

Propozycja sceniczna autora
Scenografia: **Elżbieta Oyrzanowska-Zielonacka**

Tadeusz Konwicki
SENNIK WSPÓŁCZESNY

Adaptacja, scenografia i reżyseria:
Waldemar Krygier

Maksym Gorki
ZYKOWOWIE

Warsztat reżyserski Jerzego Sopocki
Scenografia: **Marian Garlicki**
Muzyka: **Adam Walaciński**

Fiodor Dostojewski
IDIOTA

Adaptacja, reżyseria i scenografia:
Waldemar Krygier
Ruch sceniczny: **Jacek Tomasik**

~~~~~  
**W PRZYGOTOWANIU**  
~~~~~

Michel de Ghelderode
FARSA MROCZNYCH

Reżyseria: **Matylda Krygier**
Scenografia: **Władysław Wigura**

KASA TEATRU CZYNNA NA DWIE GODZINY PRZED PRZEDSTAWIENIEM. W NIEDZIELE I SWIĘTA DODATKOWO OD GODZ. 10—12-TEJ. TEL. 411-83.

ORGANIZACJA WIDOWNI PRZYJMUJE ZAMÓWIENIA ZBIOROWE I INDYWIDUALNE NA 14 DNI PRZED PRZEDSTAWIENIEM. TEL. 411-83 CZYNNA CODZIENNIE OD GODZ. 9—16-TEJ.

**SCENA NURT 71 MIEŚCI SIĘ W BUDYNKU ZA-
PLECZA TEATRU LUDOWEGO, NA TYŁACH TEA-
TRU, OS. TEATRALNE 23**

**Kierownik techniczny: PIOTR RZEPECKI, Oświetlenie: LESZEK GĘ-
SIOREK, Akustyk: MARIAN CZYŻYK, Brygadier sceny: JAN GORSKI,
Kier. prac. kraw. damskiej: TEODORA RUCIŃSKA, Kier. prac. kraw.
męskiej: ADAM KISZKA, Kier. prac. stolarskiej: ZYGMUNT OSIKA,
Tapicer: WACŁAW MAJ, Prace perukarskie: ELWIRA JARGOSZ, HEN-
RYK JARGOSZ, Prace modelatorskie: JAN SLIWIŃSKI, Prace malar-
skie: WŁADYSŁAW GRABOWSKI.**

Inspicjent: ZDZISŁAWA STANEK

Sufler: MICHALINA STARCZYK



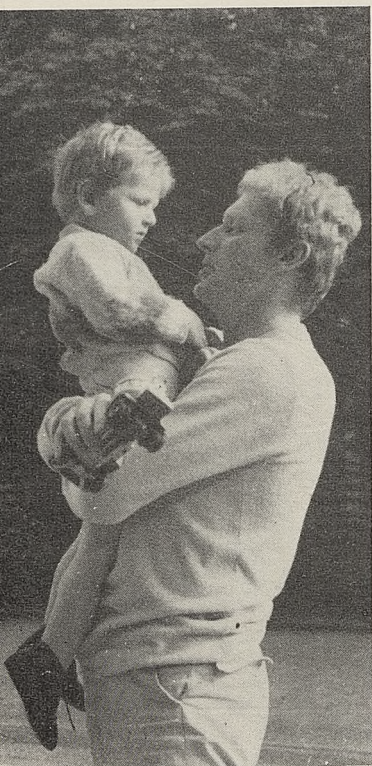
REDAKCJA PROGRAMU: KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI

OPRACOWANIE GRAFICZNE: JANUSZ TRZEBIATOWSKI

Krak. Zakłady Graficzne Zakład Nr 3 zam. 291/72 — 1000 020(1018)

DO ZILUSTROWANIA NINIEJSZEGO PROGRAMU POSŁUŻYLIŚMY SIĘ DZIEŁAMI I ICH FRAGMENTAMI WOJCIECHA KRZYWOBŁOCKIEGO

Twórczość Wojciecha Krzywobłockiego, młodego grafika związanego ze środowiskiem nowohuckim, niewątpliwie należy do zjawisk wybitnych. Ur. w r. 1938, w rodzinnym domu zetknął się z działaniami awangardy artystycznej, z którą związany był ściśle jego ojciec Aleksander. Wspominam o tym fakcie, bowiem właśnie od ojca przejął młody twórca zasadę agresywnego czystego montażu, z latami rozwijając i rozbudowując collagem. Sądzę także, iż właśnie tu szukać należy początków zainteresowania artystycznymi walorami wyciągu fotograficznego, które przetwarza na język form graficznych. Drugim czynnikiem, który wpłynął na kształtowanie się sztuki Wojciecha Krzywobłockiego był fakt, że wyszedł on od malarstwa (Dyplom w krakowskiej ASP, w pracowni E. Krchy). Rzecz ciekawa, iż zrazu były to prace



dość bliskie w założeniach ostatnim dziełom graficznym, później niemal klasyczna droga przez postkoloryzm do buntu, którym dla Krzywobłockiego stało się poszukiwanie konkretności, bliskie konwencji konstruktywistycznej.

Szczególnie uwrażliwiony na narastające w psychice człowieka odruchy kontestacji przeciw obezwładniającym rytmom i machinom współczesnego życia, a przez to daleki zarówno od estetyzowania jak i popadania w izolacjonizm poszukiwań formalnych, dostrzega wkrótce w tamtych akademickich ukierunkowaniach podstawowy brak, brak... człowieka! W jego więc, a może i w swoich (uogólnia graficznym znakiem) sprawach

zabiera głos; głęboko przemyślany polemiczny, kontrowersyjny. Od roku 1967 poświęca się wyłącznie niemal działalności graficznej, specjalizując się głównie w litografii, która — jak sam twierdzi — daje mu ogromne możliwości posługiwania się pędzlem. Już w pierwszych pracach wyprowadza konsekwentnie wszelkie niuanse szarości, operując prostymi, jednoznacznymi formami graficznymi. Wykazuje przy tym pewną dbałość o układ kompozycyjny (szczególnie tam, gdzie stosuje ulubioną kompozycję diagonalną), rytmikę kierunków, wyważenie stosunku plam. We wszystkich pracach Krzywobłockiego odnajdujemy wspomniany już charakterystyczny montaż, zdecydowane skonstrastowania czerni i bieli, czasem symboliczne akcenty kolorystyczne. Przy całej widocznej powściągliwości w stosowaniu środków wyrazu, grafiki Krzywobłockiego atakują wyobraźnię widza, pozostając mimo pewnych związków z ogólnymi tendencjami nowej figuracji, dziełami na wskroś indywidualnymi, a dzięki stałym odniesieniom do motywu ludzkiego aktualnymi i świeżymi.

ANDRZEJ POLLO

