

Kol. Z. Listkiewicz
z podziękowaniem

PAŃSTWOWY TEATR LUDOWY

18567

Jana Raluy



EDMUND ROSTAND

CYRANO DE BERGERAC

TEATR LUDOWY NA PUŁAWSKIEJ

W sierpniu 1965 roku Prezydium Stołecznej Rady Narodowej podejmuje uchwałę przyznającą Teatrowi Ludowemu budynek teatralny Puławska 39, dotychczasowy lokal Operetki Warszawskiej. Decyzja ta, mająca pierwszorzędne znaczenie dla rozwoju i przyszłości Teatru Ludowego, wiąże się pośrednio z wcześniejszymi uchwałami, w wyniku których odbudowano Teatr Wielki na Placu Teatralnym, przekazując dotychczasowy gmach Opery przy Nowogrodzkiej na nową siedzibę Operetce. Tak więc, zachowując odpowiednie proporcje, stwierdzić dziś można, że największa inwestycja kulturalna naszych czasów wywołać musiała wiele zmian w geografii i strukturze warszawskich teatrów oraz w ich życiu wewnętrznym, angażując niejedne serca i umysły. Żadna statystyka nie ujmie ilości konferencji na różnych szczeblach, oficjalnych wywiadów i polemik prasowych, a tym więcej nieoficjalnych dyskusji, sporów i „koncepcji”.

Zimą 1965/66 roku przystąpiono do inwentaryzacji istniejącego stanu budynku przy Puławskiej 39, oraz powołano zespół projektantów pod kierownictwem inż. arch. prof. Witolda Kłębkowskiego. W styczniu 1966 roku został przyjęty i zatwierdzony projekt przebudowy tj. generalnej adaptacji sali widowiskowej, całkowitej wymiany drewnianego dachu i stropu na konstrukcję stalową, przebudowy pomieszczeń foyer parteru i pierwszego piętra, konstrukcji proscenium, zmian na zapleczu itp.

Już w lutym (Operetka grała na Puławskiej do dnia 1 stycznia) rozpoczynają się prace rozbiórkowe. Projekt przebudowy przewiduje jednocześnie całkowitą wymianę instalacji elektrycznych (około 30 kilometrów nowych linii!), których stan, podobnie jak drewnianego, łatwopalnego dachu, stwarzał poważne zagrożenie bezpieczeństwa publicznego.

Bywalcy Operetki pamiętają z pewnością obszerne, ale niewygodny, duszny, o złej widoczności i słyszalności balkon. Postanowiono pozostawić na pierwszym piętrze jedynie siedem pierwszych rzędów miejsc oraz usytuować poza nimi kabinę elek-

Na okładce:

„Pojedynek” Jacques Callot (reprodukcja ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie).

tryczną i akustyczną, wyposażone w nowoczesne zautomatyzowane aparaty; na pozostałym terenie należało powiększyć foyer wraz z nowym usytuowaniem szatni, otwarciem biegu klatek schodowych itp.

Projekt przewiduje również wymianę kabli fonii wewnętrznej (garderoby aktorskie i scena), całkowitą zmianę systemu ogrzewczego (z parowego na wodne) z podłączeniem do sieci miejskiej, wreszcie wprowadzenie skomplikowanego, lecz koniecznego systemu wentylacji mechanicznej, obejmującej wszystkie pomieszczenia przeznaczone dla widzów.

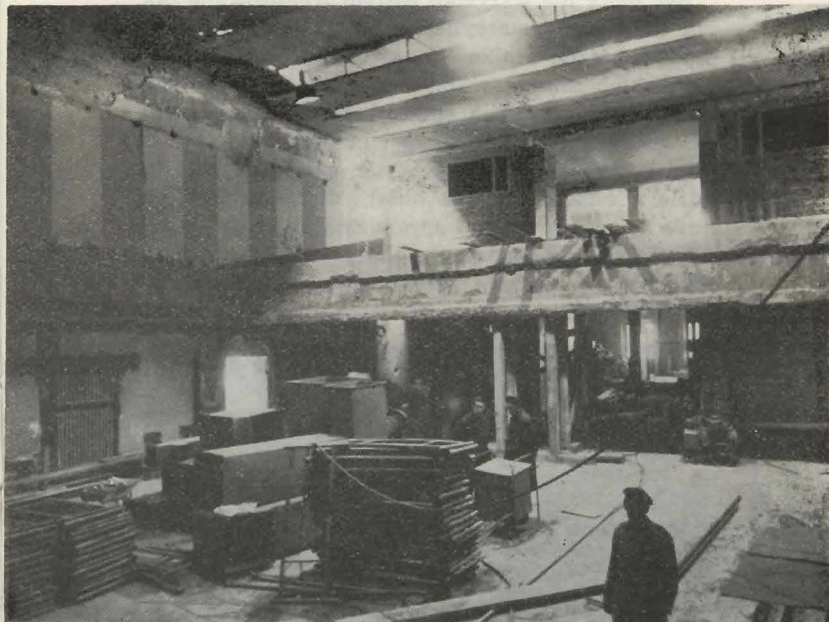
Mając na uwadze m. in. względy akustyczne, projektanci postanowili zastosować oryginalny sufit, utworzony ze skośnie zawieszonych płyt żelbetowych. Jest to novum w naszych teatrach, podobnie zresztą jak oświetlenie sali i innych pomieszczeń światłem jarzeniowym. Praktyka wykaże na ile założenia te okażą się słuszne i celowe.

Zakres przebudowy był skomplikowany i różnorodny, co dla prowadzącego prace Miejskiego Przedsiębiorstwa Remontowo-Budowlanego nr 6 stwarzało wiele dodatkowych kłopotów. Zarząd Budynków Mieszkalnych Warszawa-Mokotów zlecił — w porozumieniu z Kierownictwem Teatru Ludowego — wykonawstwo dziesięciu przedsiębiorstw specjalistycznym, m. in. Mostostalowi (dach), PRIS-owi (wentylacja), SPE (roboty elektryczne) i innym.

Konstrukcję stalową dachu wykonali, w/g projektu inż. Stanisława Zalewskiego, zaprzyjaźnione z naszym teatrem Zakłady im. Waryńskiego na Woli, w każdej zresztą sytuacji idące nam z pomocą, opieką i zrozumieniem.

Przebieg prac napotykał jednak każdego niemal dnia na rozliczne kłopoty, zdawało się czasem, nie do przeczygnięcia: przebudowa była nietypowa, a więc bez możliwości zastosowania gotowych elementów prefabrykowanych, wiele tzw. odkrywek uwiódcało dopiero faktyczny stan rzeczy, wreszcie ogólne trudności występujące nagminnie w budownictwie...

Główny projektant był nie raz zmuszony do ustępstw, co publicznie należy tu stwierdzić. Niemniej zamknięcie okresu projektowania, zatwierdzeń i wykonawstwa w obrębie jednego roku należy uznać za sukces bez precedensu.

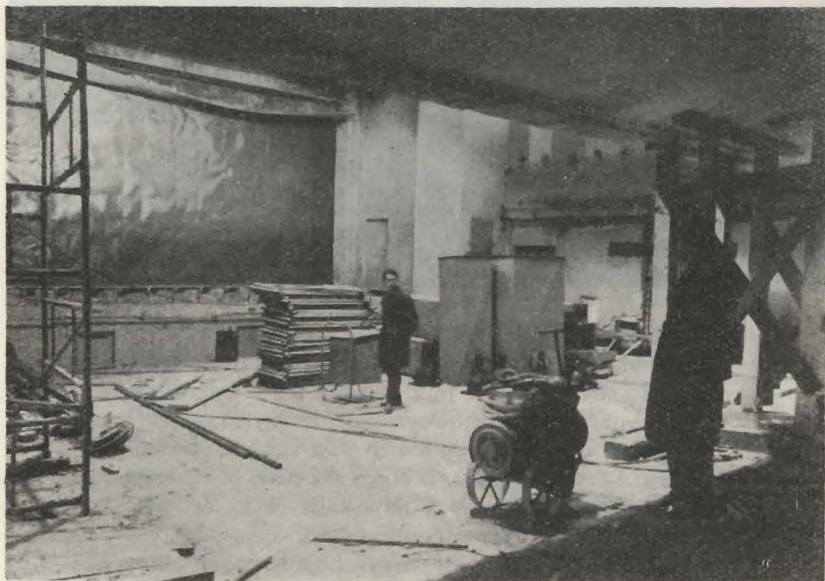


Jak zwykle w takich sytuacjach wiele zależało od ludzi dobrej woli, od tych, którym bliska była sprawa, by Mokotów miał własny teatr wyposażony w najbardziej nowoczesne urządzenia, teatr wygodny dla widza, sprawny dla zespołu aktorskiego i technicznego. Dlatego też dziś, otwierając Teatr Ludowy przy Puławskiej, z prawdziwą wdzięcznością wspominamy pomoc i opiekę ze strony czynników politycznych i społecznych Stołecznej Rady Narodowej, przede wszystkim Z-cy Przewodniczącego Prezydium dr Jerzego Wołczyka, Kierownictwa Wydziału Kultury, Miejskiej Komisji Planowania Gospodarczego, naszego gospodarza — Przewodniczącego DRN Mokotów i wielu, wielu innych, których tylko brak miejsca nie pozwala wymienić.

Na dwa miesiące przed otwarciem do prac włączyli się pracownicy Państwowego Teatru Ludowego, zespół techniczny i aktorzy — oddając na potrzeby budowy cały swój wolny czas, byle termin został dotrzymany. Dołączyły do nich natychmiast brygady pracowników z Zakładów im. Waryńskiego.

Pomoc ta okazała się skuteczna, co nie zmniejsza oczywiście wielkiego wysiłku głównego wykonawcy tzn. MPRB-6 pod kierownictwem dyrektora Tadeusza Biernata.

Być może nie wszystko zostało zrealizowane tak, jak to sobie wymarzyliśmy. Jeszcze kilka etapów przed nami do całkowitego ukończenia zakresu wszystkich zmian, m. in. w dalszych planach znajduje się budowa kilkupiętrowego domu mieszkalnego, tzw. plomby na posesji nr 37. Wówczas, w miejscu istniejących, szpetnych przebudówek (tu gdzie mieści się obecnie bufet), otrzyma Publiczność nowy, obszerny i wygodny hall, a teatr pomieszczenia na pierwszym piętrze. Ale na to musimy jeszcze poczekać.



* * *

Do nielicznych, ocalałych budynków Stolicy, należy Puławska 39. Przed wojną mieściło się tu kino „TON” (którego pozostałością była istniejąca jeszcze w Operetce kabina projekcyjna zamieniona na szatnię, obecnie wyburzona). Budynek ten, wzniesiony w roku 1930 nigdy nie wyróżniał się urodą, ani ciekawą konstrukcją: jedna z wielu czynszowych kamienic. Po wyzwoleniu salę kinową prowizorycznie przystosowano do potrzeb teatru. Scenę stanowiło wąskie podium, pod którym, w piwnicy, ubierali się aktorzy, łykając tumany kurzu, gdy na suficie-scenie tańczono kadryla. Na sali drewniane ławki ogródkowe i kilkanaście aparatów oświetleniowych z czasów prehistorycznych,

wynalezionych przez ówczesne kierownictwo, a może po prostu „zdobycznych”.

17 października 1947 r. kurtyna poszła w górę. Na otwarciu dano „Wesele Figara” Beaumarchais, w reżyserii Stanisława Daczyńskiego, z Dobiesławem Damińskim i Ireną Górską. Za pulpitem dyrygenckim stanął późniejszy twórca „Mazowsza” — Tadeusz Sygietyński. Była to podówczas tzw. spółdzielnia aktorska, przekształcona z czasem na teatr państwowy, grający pod szyldem TEATRU NOWEGO, aż do roku 1956, do czasów OPERETKI WARSZAWSKIEJ. Kolejne dyrekcje TEATRU NOWEGO sprawowali Julian Tuwim i Marian Meller, Janusz Warnecki, Jerzy Macierakowski, Zbigniew Pastuszko, a przez 17 lat niestrudzenie zabiegał o sprawę Teatru przy Puławskiej vice-dyrektor Józef Białkowski.

Ilu znakomitych aktorów bawiło i oczarowało publiczność w owych latach powojennych: Ćwiklińska i Eichlerówna, Węgrzyn, Borowy, Damiński i Irena Górską, Tadeusz Fijewski, Zygmunt Chmielewski, Lidia Wysocka i tylu innych, tak bliskich sercu warszawiaków.

Trudno uwolnić się dzisiaj od wspomnień i wruszenia. Dlatego witając się z Wami w tej starej i nowej sali, i dziękując tym, którzy nową odbudowali, nie zapominamy o tych, którzy swym talentem, pracą i oddaniem sztuce starą salę utrwaliли w naszej pamięci.

J. R.



Ilustracja A. F. Gorguet z paryskiego wydania „Cyrano de Bergerac” (Wyd.: Pierre Lafitte, 1910)



Jacques Callot (1592—1635), akwaforta.
Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

A więc co mam robić?
Rozejrzeć się za jakimś możliwym protektorem?
Iść do góry nie siłą, lecz chytrym podstępem?
Nie, dzięki! Dedykować dygnitarzom tępym
wiersze, jak wszyscy inni? Zamieniać się w błazna,
by szczęścia aprobaty z ust ministra zaznać?
Strzec się, by mnie przypadkiem nie poniosła

werwa

i drzeć, aby nagany odeń nie oberwać?

Nie, dzięki! Codzień tykać wstyd, w zamian za

marny

cień nadziei, że wreszcie wiersz będzie w

drukarni?

Mieć skórę do krwi zdartą, tak! bo trzeba pełzać!

brzuch, nogi i kolana w błocie, oczy we łzach?

Być kadzielnicą pochwał jakiegoś idioty?

Nie, dzięki! Lub na giętkość krzyża ćwiczyć

zwroty?

Palić i Bogu świeczkę i diabłu ogarek,

sypać komplementami w bab zwałiska stare,

brać w żagle ich westchnienia jak wiatry pomyślne,

plywać przez mętne wody i sięść na mieliźnie?

lub zastępując jedno łono drugim tonem

małym wielkim człowiekiem stać się w swoim

gronie?

Niech śpi własna opinia pod korcem ukryta,

bo przeszkadza uprawiać wyścig do koryta!

Przyznawać impotentom talent, poczym wesół,

radośnie od sukcesu dążyć do sukcesu?

Dać się wybrać papieżem przez durniów konklawe

i bać się innej bandy, lecz równie głupawej?

Drzeć, zielenieć ze strachu, chudnąć i prążyć

cienko,

bo może skrytykować mnie mętne pisemko?

Nie, dzięki! Błagać, jakbym mógł duszę tym

zbawić,

by mnie dostojnikowi raczono przedstawić,

lub kłaść uszy po sobie, podwinąwszy ogon,

by nie być podejrzanym przypadkiem przez kogoś?

Redagować podania do władz znamienitych

i zamiast pisać, pisać! chodzić na wizyty!

Nie! Dzięki, dzięki, dzięki! Dziękuję stokrotnie!

Wolę śmiać się i marzyć i chodzić samotnie,

mieć oko, które widzi i głos, który dźwięczy,

EDMUND ROSTAND

CYRANO DE BERGERAC

komedia bohatera w 5 aktach
przekład i opracowanie literackie Joanna Walter

OSOBY:

CYRANO DE BERGERAC	STANISŁAW MIKULSKI		LUCJAN DYTRYCH
CHRYSYAN			JERZY KAMIENSKI
DE NEUVILLETTE	JERZY MOLGA	POECI	JOZEF KLEJER
HRABIA DE GUICHE	RYSZARD BACCIARELLI		LEONARD ANDRZEJEWSKI
RAGUENEAU, paszтетnik	KONRAD MORAWSKI		CZESŁAW MROCZEK
LE BRET, przyjaciel Cyrana	KRYSTIAN TOMCZAK		
KAPITAN CARBON			CZESŁAW NIEMCZUK
DE CASTEL JALOUX	ZBIGNIEW SKOWRONSKI	KUCHCIKI	LUCYNA SUCHECKA
			JOLANTA ZYKUN
	TOMASZ ZALIWSKI		
	ZENON DĄDAJEWSKI	ROKSANA	EWA WISNIEWSKA
KADECI	ZYGMUNT LISTKIEWICZ		ADRIANNA GODLEWSKA- MŁYNARSKA
	JERZY DUKAY		EWA BERGER- JANKOWSKA
	ZBIGNIEW DOBRZYNSKI		
	JACEK ZBROZEK		
LIGNIERE, poeta pijak	ANDRZEJ NOWAKOWSKI	LIZA, żona Ragueneau	TERESA LIPOWSKA
DE VALVERT	WŁODZIMIERZ PRESS		BARBARA MARSZEL
MARKIZ I	ARTUR KWIATKOWSKI		
MARKIZ II	LUCJAN DYTRYCH	ROZDOSICIELKA	LUCYNA SUCHECKA
MONTFLEURY, aktor	ZYGMUNT LISTKIEWICZ		JOLANTA ZYKUN
NATREŃ	ROMAN KŁOSOWSKI	KWIACIARKA	
MUSZKIETER (D'ARTAGNAN)	GERARD SUTARZEWICZ	OCHMISTRZYNI ROKSANY	ALINA ZELISKA
RAJTAR	JERZY ADAMCZAK		
ODŹWIERNY	CZESŁAW MROCZEK		HANNA BIELSKA
POMOCNIK	JERZY KAMIENSKI		BARBARA WYSZKOWSKA
MIESZCZANIN	JOZEF KLEJER		LUDMIŁA ŁĄCZYŃSKA
JEGO SYN	CZESŁAW NIEMCZUK	DAMY	BARBARA KOSCIESZANKA
RZEZIMIESZEK	LEONARD ANDRZEJEWSKI		TERESA GNIEWKOWSKA
KAPUCYN	GERARD SUTARZEWICZ		
PAŹ I	ALICJA WYSZYŃSKA	ZAKONNICA	JANINA SEREDYŃSKA
PAŹ II	x x x		
Dekoracje			Muzyka
ROMUAŁD NÓWICKI	Asystent reżysera		AUGUSTYN BŁOCH
Kostiumy	ZYGMUNT LISTKIEWICZ		Ruch sceniczny i szermierka
IRENA NOWICKA	Reżyseria — JERZY RAKOWIECKI		SŁAWOMIR LINDNER

PREMIERA W STYCZNIU 1967

pracować nie dla sławy ani dla pieniędzy
 nad planem zamierzonej podróży na księżyc
 Kiedy mi się spodoba móc mój czas mitrężyć
 kiedy zechcę założyć kapelusz na bakier,
 Być wolnym, dojść do celu swoim własnym
 szlakiem
 nie dbać czy stoi pełna czy też pusta misa
 za „tak” lub „nie” chcę bić się, albo wiersz napisać.

(Monolog Cyrana z aktu II)



Ilustracja Alberta Laurens z paryskiego wydania „Cyrano de Bergerac” (Wyd.: Pierre Lafitte, 1910)

POSTAĆ CYRANA

Powziąć zamiar wystawienia dziś głośnej sztuki Rostanda, to znaczy postawić się w sytuacji bardzo kłopotliwej. Oznacza to bowiem zamiar zainteresowania widzów drugiej połowy stulecia atomowego dziełem, które powstało z końcem ubiegłego wieku, z końcem poczciwego wieku XIX, ale opisuje i przedstawia czas jeszcze odleglejszy: wiek XVII, jego pierwszą, barokową połowę. Rzeczywisty model głównego bohatera komedii, pisarz francuski nazwiskiem Cyrano de Bergerac Savinien, umarł w roku 1655. Autor zaś tej komedii, pi-

sarz francuski nazwiskiem Edmond Rostand, umarł w roku 1918. Kalendarz zaś informuje, że mamy oto rok 1967, a gazety donoszą o przygotowaniach do podróży na Księżyc.

Faktem jednak jest, że prawdziwy Cyrano de Bergerac marzył o tej podróży, przed trzystu laty napisał o tym powieść, którą w podręcznikach historii literatury nazywa się powieścią fantastyczną i utopijną. Może tu tkwi jakiś punkt zaczepienia, jakaś możliwość zbliżenia czy porozumienia się dzisiejszego widza z postacią sprzed trzystu lat?

Pewien mój znajomy tak powiada o tej powieści Cyrana:

...„Punktem wyjścia jej akcji jest dyskusja naukowa, z której wylania się hipotetyczna prawda o świecie i człowieku. Aby jej dowieść narrator konstruuje pojazd kosmiczny i wyrusza w przestrzeń międzygwiazdową. Osiąga Księżyc, potem ląduje na Słońcu, zwiedza przestrzeń kosmiczną, spotykając w jej bezkresie rozmaite postacie. Są one nosicielami rozmaitych idei i poglądów o pochodzeniu Ziemi i człowieka, o hierarchii istot żywych, o granicach wrażliwości, o budowie materii i działaniu zmysłów, o strukturze i instytucjach politycznych i społecznych, o śmierci, miłości, zbrodni, wojnie, pieniądzu, władzy. Ilustracją tych poglądów są barwne i niezwykle wydarzenia i przygody, barwne i niezwykle zjawiska: śpiewające drzewa, ich muzyka działająca leczniczo, żywy, cuda sprawiający owoc granatu, zdmiewające państwo stworów pierzastych i skrzydlatych, a nawet sam pojazd kosmiczny astronauty, który nabywa nowych cech pod wpływem bliskości przysłonecznych rejonów, nawet ciało podróżnika znajdujące się w stanie nieważkości, nawet jego wzrok, który otrzymuje moc promieni Roentgena. Spotkane postacie, a nieraz całe ich kolektywy, prowadzą wielogłosowy dialog z narratorem. Powieść ma więc swoistą konstrukcję dramatyczną, kończy się zresztą katastrofą, upadkiem w przepaść i strąceniem w czeluści piekielne szlachetnego bohatera.

W tej powieściowo-dramatycznej strukturze Cyrano de Bergerac zawarł wielką, racjonalistyczną utopię: ukazał kierunek pożądanej ewolucji człowieka. A to wskazanie, wybór tego kierunku, a więc sam kształt swej utopii, uzasadnił ostrą i satyryczną krytyką panujących w jego czasach i w jego kraju poglądów, postaw, wierzeń, urządzeń. Cyrano podróż do Tamtego Świata jest więc rodzajem

gwałtownej i zaskakująco śmiałej, zaskakująco nowoczesnej polemiki libertyńskiej. Jej podstawą jest odrzucenie wszelkich autorytetów, łącznie z autorytetem starożytnych, a zwłaszcza Arystotelesa, negacja wartości autorytetu nie tylko w dziedzinach intelektualnych, lecz także i w życiu społecznym, nawet rodzinnym. Jej założeniem jest radykalny ateizm, przekreślenie idei nieśmiertelności duszy, odrzucenie wszelkiego nadnaturalnego porządku i wszelkich nadnaturalnych zjawisk, likwidacja wszelkiej religii.

Z doświadczenia, które przynosi astronomia, geografia, przyrodznawstwo, Cyrano wyprowadza wnioski ważne dla wszystkich ludzi i dla każdego człowieka. Bezkres wszechświata oznacza dla niego bezkres ludzkich możliwości, wyznacza miarę ludzkich ambicji, determinuje konieczność budowania nowych ideałów i norm, dla których jedynym kryterium winna być mądra praktyka, ta najważniejsza forma ludzkiego działania. Utopia Cyrana jest więc wielką szkołą wolności, wielką lekcją wiary w możliwość opanowania świata przez ludzi, jest wielką lekcją bohaterskiej koncepcji życia. Stanowi przez to radykalne przeciwstawienie pesymizmowi Pascala, tworzy krytyczną i polemiczną wizję potęgi człowieka stanowiącej alternatywę pascalowskiej tragicznej rezygnacji...”.

Przyznać trzeba, że przy takiej interpretacji bohater z odległej epoki, przebrany w barwny kostium francuski z tamtych czasów, może się nam wydawać kimś bliskim: umysł rozległy, talent prekursorski łączący literaturę i naukę, indywidualista i krytyk, satyryk i wizjoner odważny w swoich poglądach i ryzykujący życiem ich wypowiedzanie i głoszenie. Ktoś bliski nam, ale bliski dlatego, że zaangażowany w sprawy największe i najżywniejsze. A więc postać poważna, może nawet tragiczna w tej swojej antytragicznej wizji świata i człowieka?

Wszystko to prawda, rzecz jednak w tym, że utwór Rostanda czyni z niej postać komediową, że przedstawia nie tyle prawdziwego Cyrana, ile legendę o Cyranie, wedle której był on przede wszystkim „waligórą, wyrwidębem, rębajłą, awanturnikiem o gigantycznym nosie, pisarzem-wesołkiem, cyganem-zawadiaką, śmiesznym w życiu i pełnym ekstrawagancji w swych dziełach”. Słowem, zamiast portretu autentycznej postaci, mamy tu tylko konwencjonalną figurę.

Ale czy tak jest naprawdę? Przeczytajcie sławny monolog Cyrana, zamieszczony w tym Programie. Nie, Cyrano Rostanda nie jest tylko awanturnikiem. Przede wszystkim jest nonkomformistą i to nonkomformistą bohaterskim. Ma więc w sobie coś z prawdziwego Cyrana. A jednak nie przestaje sprawiać wrażenia postaci konwencjonalnej. Nie da się zaprzeczyć. Więc skąd się to bierze? Dlaczego właśnie konwencjonalna figura potrzebna była Rostandowi?

Kiedy Rostand pisał swego „Cyrana”, ówczesny teatr francuski nie zadawała nikogo. Łatwizna i głupota komedyjek, wodewilów i fars na scenach bulwarowych, a na innych pomniejszego kalibru naturaliści, psychologowie, ideologowie, płasko widziane „rany społeczne”, płasko analizowana miłość, płasko przedstawiana obyczajowość. Zdawało się, że wielka tradycja umarła. Wielka tradycja teatru, który był zarazem literaturą. Rostand postanowił ją nie tyle wznowić i kontynuować, ile przypomnieć. Zbudował swój utwór z tego co najlepsze w dawnej komedii charakterów, komedii obyczajowej, w farsie i melodramacie; akcji dramatycznej nadał werwę, dialogi uczynił wirtuozerią, okraszył wszystko dowcipem, ale i łezką sentymentalną, ironią, ale i wisielczym humorem. Nie puścił jednak tych elementów luzem: właśnie z nich zbudował postać swego głównego bohatera, uczynił je po prostu cechami charakterystycznymi tej postaci i jej losu. W ten sposób osiągnął ich zespolenie, organiczną jedność. Ale ponieważ wszystkie te elementy wzięł z teatru, postać, która je w sobie zespala, stała się postacią *par excellence* teatralną: nie portretem żywego człowieka, lecz portretem bohatera sceny. Nie bez kozery akcja „Cyrana” zaczyna się w teatrze.

Ten bohater pojawia się jako literat ożywiony kultem słowa: „teatralność” kojarzy się więc z „literackością” w tym nad podziw zręcznym utworze Rostanda. Oto dlaczego Cyrano Rostanda wydaje się postacią konwencjonalną raczej niż prawdziwą. Jaka jednak kryje się tu konwencja? Jak ją nazwać? Gdzie jej szukać?

Myślę, że najłatwiej znaleźć ją można w kabarecie. Przecież lata, w których Rostand pisał swoją komedię, to właśnie okres rozkwitu tej nowości, jaką karabet paryski stał się w całej kulturze europejskiej. W roku 1881 malarz Rodolphe Salis otworzył swój „Chat Noir” i witał gości uroczyście, jak księżęta, z barokowym patosem. Kiedy „Chat

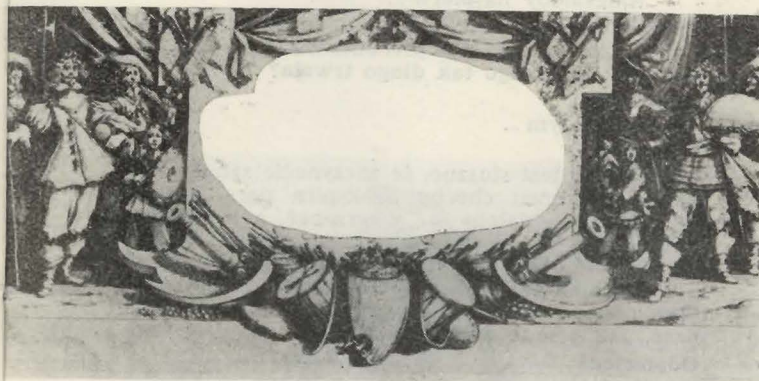
Noir” przejął Aristide Bruant, poeta i piosenkarz, zamiast stylu barokowego zapanował w nim styl awanturniczko-bandycki.

Ale nieprzerwanie uprawiano w „Chat Noir” dialog z publicznością, satyrę aktualną i piosenkę, zwłaszcza w formie średniowiecznej ballady, siełanki pasterskiej lub w sentymentalnej formie idylli. Czy tego wszystkiego nie ma w „Cyranie” Rostanda? Czy obraz knajpy pocziwego Rague-neau, obraz paszteciani poetów, to nie jest replika kabaretu? Czy nie ma w „Cyranie” owego charakterystycznego połączenia baroku i awanturnictwa, dialogu z publicznością i piosenki, satyry i sentymentalizmu? Jest więcej: jest właśnie z „Chat Noir” wzięte, typowo kabaretowe połączenie „literackości” i „teatralności”, inaczej mówiąc kabaretowa technika estrady, albo w skrócie — technika *pointe’y*.

I jeszcze jedno, jeszcze jedno ponad wszystko: „Chat Noir” odnowił starą francuską, teatralną również tradycję nonkonformizmu. Z niego właśnie uczynił swój program, swój styl, swoją treść. Przepoił nim wszystko począwszy od miejsca, które obrał za siedzibę, poprzez swoich aktorów, sposób traktowania widza, styl zabawy, treść swych produkcji. Odtąd kabaret, prawdziwy kabaret oznacza w Europie tyle co programowy nonkonformizm artystów. Niezbyt głęboki przecież i niezbyt groźny, bo kabaretowy tylko, bo stanowiący pewien styl. Ale jako styl — obecny zawsze w tym, co naprawdę chce być kabaretem. „Chat Noir” stworzył specyficzną, teatralno-literacką, stylową postać nonkonformisty. Taką właśnie, jaką stał się Cyrano Rostanda w wymiarach już nie kabaretu, lecz teatru.

I tym chyba wytłumaczyć można fakt, że prawdziwy Cyrano w interpretacji Rostanda został bardzo zubożony. Ale tym samym wytłumaczyć można również, na czym polega nie tylko konwencjonalność tego zubożenia, ale i jego żywotność: na nonkonformizmie właśnie. Była to postawa siedemnastowiecznego Cyrana, choć nieporównanie głębsza i mądrzejsza. Był to styl kabaretu paryskiego w jego dziewiętnastowiecznych początkach. Jest to sposób myślenia, bez którego nie można ani sobie wyobrazić, ani zrozumieć ludzi XX wieku.

JERZY ADAMSKI



WYWIAD NIEAUTORYZOWANY

— Teatr Ludowy rozpoczyna nową działalność w gmachu przy ulicy Puławskiej. Czy zechciałby pan, dyrektorze odpowiedzieć na kilka pytań. Pytania te nurtują pewne koła miłośników teatru i sądzę, że będę ich — że tak powiem — wyrazicielem. Otóż z prawdziwym zaciekawieniem, ale i z niejakim niepokojem, oczekujemy Waszego przybycia tu, na drugą stronę Wisły. No cóż, sam pan rozumie.

— Rozumiem.

— Czy jest pan gotów. A więc:

Pytanie 1:

— Jak to się stało, że otrzymaliście w spadku Puławską? Podobno i inni ubiegali się o to?

Odpowiedź:

— Właściwie...

Pytanie 2:

— Czy zespół aktorski podoła nowym zadaniom?

Odpowiedź:

— Moim zda...

Pytanie 3:

— Jaki będzie kierunek Teatru Ludowego w nowej siedzibie? Warszawie potrzebny jest teatr o charakterze rozrywkowym: rewia, musical, może teatr bulwarowy. Czy zgadza się pan z taką opinią? Szczególnie widz — robotnik dopomina się o to

wielkim głosem. Jak dyrekcja Teatru Ludowego ustosunkuje się do tego postulatu?

Odpowiedź:

— Należałoby najpierw ...

Pytanie 4:

— Ile kosztowała nas przebudowa Teatru na Puławskiej i dlaczego tak długo trwała?

Odpowiedź:

— Chciałbym ...

Pytanie 5:

— Czy to jest słuszne, że zaczynacie sztuką Rostanda? W końcu choćby Szekspira parę komedii błyskotliwych dałoby się wygrzebać, a to już coś. Pewne koła były tym zaskoczone. Sądzone, że chyba rozpoczęcie utworem rodzimym, ludowym. Teatr winien nadać za problematyką czasów nam współczesnych. Więcej, powinien te czasy wyprzedzać. Jak pan to widzi?

Odpowiedź:

— No cóż ...

Pytanie 6:

— Konkretyzując: czy pana zdaniem, Teatr Ludowy na Puławskiej, to będzie dobry teatr, czy średni, muzyczny, czy dramatyczny, widowiskowy, rozrywkowy, kameralny, problemowy, wodewilowy, lubiany, polityczny, poetycki, młodzieżowy, awangardowy, tradycyjny, literacki, odważny, odkrywczy, odzwierciedlający... Proszę nie kiwać głową, proszę odpowiadać.

Odpowiedź:

— Tak jest.

Pytanie 7:

— Z ploteček, jeśli można. Czy to prawda, że w związku z wejściem w życie nowej konwencji zaangażował pan Rylską na sześć tysięcy?

Odpowiedź:

— Hm?...

Pytanie 8:

— Ze spraw ogólniejszych: czy nie uważa pan, że należałoby wreszcie zerwać z dotychczasowymi praktykami i ogłaszać na początku, kto będzie grał główne role w repertuarze całego sezonu?

Odpowiedź:

— Nie.

— Zwracam panu uwagę, że to jedyna konkretna choć niezadawalająca odpowiedź, jakiej pan nam udzielił. Oczywiście, rozumie się samo przez się, że mamy jeszcze wiele pytań (np. pytanie numer 9, 10, 11, 12 itp.), ale jeśli z takim ociąganiem będzie pan replikował, to może dopiero za lat kilka ...

— Tak.

— Co, tak?

— Po prostu: odpowiedzi na te i inne pytania należy chyba oczekiwać w terminach dalszych. Zjawiają się same. Czy za lat kilka? Kto to może wiedzieć.

— Rozgadał się pan w końcu. Jednak, jak się was dobrze przyprze do muru, co?

(brak odpowiedzi)



Jacques Callot (1592—1635), akwaforta.
Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

Przedstawienie prowadzi
BARBARA PAKLIKOWSKA

Sufler
WALENTYNA MICHAJŁOW

*

Kierownicy pracowni:

Krawieckiej męskiej
TADEUSZ BOLCZAK

Krawieckiej damskiej
HALINA ORLICKA

Malarskiej
EUGENIUSZ PALARCZYK

Stolarskiej
MIKOŁAJ WIERZBICKI

Perukarskiej męskiej
HELENA MATEJSKA

Perukarskiej damskiej
WANDA KLUGE

Modelatorskiej
CZESŁAW ZAGAJEWSKI

Tapicerskiej
KAZIMIERZ DZWONKOWSKI

Kierownik oświetlenia
p.o. WIESŁAW PAJEWSKI

Efekty dźwiękowe
ERIKA MLONEK

Brygadier sceny
STEFAN CYMERMAN

*

Kierownik Techniczny
EDWARD KOPACZ

Przedstawienie wyciągu
BARBARA PAKLIKOWSKA

REŻYSER
WALENTYNA NIKHAIŁOW

ROLE GŁÓWNE WYKONALI

WYKONAWCZYZNA GRUPOWA

WYKONAWCZYZNA GRUPOWA

WYKONAWCZYZNA GRUPOWA

WYKONAWCZYZNA GRUPOWA

WYKONAWCZYZNA GRUPOWA

WYKONAWCZYZNA GRUPOWA

WYKONAWCZYZNA GRUPOWA

WYKONAWCZYZNA GRUPOWA

WYKONAWCZYZNA GRUPOWA

WYKONAWCZYZNA GRUPOWA

WYKONAWCZYZNA GRUPOWA

WYKONAWCZYZNA GRUPOWA

WYKONAWCZYZNA GRUPOWA

WYKONAWCZYZNA GRUPOWA

WYKONAWCZYZNA GRUPOWA

Egzemplarz bezpłatny

SEZON 1966/1967

Cena 3 zł