

VARSOVIA.

TEATR DRAMATYCZNY
m. st. Warszawy

Ray Lawler

LATO
SIEDEMNASTEJ
LALKI

Ray Lawler

LATO
SIEDEMNASTEJ LALKI

przekład: Gustaw Gottesman

PREMIERA

30 maj 1959

P R O G R A M



Ray Lawler

Andrzej Kijowski

POCHWAŁA DOMOWYCH BÓSTW

Życie w domu barmenki Olly i jej matki Emmy toczy się według rytuału, który dla niewtajemniczonego świadka wygląda na dziwactwo i mitomanie. Pełno w pokoju lalek, którym przypisuje się szczególne znaczenie, na ścianach wiszą jaskrawe ptaki i motyle, które są przedmiotem domowego kultu, przywitanie przybyszów z Północy odbywa się zgodnie z ustalonym od siedemnastu lat obrzędkiem, a każde odchylenie od tego obrzędku jest natychmiast zauważone i komentowane. Mieszkanki domu i przybysze porozumiewają się między sobą językiem, w którym często spotyka się umowne skróty: Północ, lato, zimowanie. Północ oznacza kraj, w którym mężczyźni oczekiwani w domu Olly wykonują ciężką pracę przy ścinaniu trzciny cukrowej. Lato jest porą ich odejścia, nieobecności, samotności kobiet. Zimowanie jest porą ich powrotu, porą rodziną. Lalki są pamiątką i gwarancją powrotów — jest ich tyle, ile już przeszło rodzinnych sezonów, nazywanych także w domowym języku „martwymi sezonami”. Ptaki i motyle przypominają w dniach „martwego sezonu” o lecie, które nadchodzi, o dniu pożegnania.

Rytuał ten nie jest bogaty. Wytacza tylko granicę między dwiema płaszczyznami życia, które zresztą toczy się tutaj leniwie i swobodnie. Życie nie potrzebuje rytuału. Toczy się samo, nie potrzebuje przepisów, umów, ceremoniału. Przepisami, umowami, ceremoniałem objęte są tylko jego kluczowe momenty. Obrzędy i symbole pojawiają się wtedy, gdy życie odsłania sprzeczności. Obrzędy i symbole, umowne skróty i przemilczenia czynią równowagę między sprzecznościami, zabezpieczają spokój i trwałość, ochraniają wszystko co jest w życiu pozorem. Pozorny jest spokój zimowych miesięcy, podczas których mieszkańcu domu pogrążają się w idylli. Poznorna jest stabilizacja, którą tak cenią, chociaż ją porzucają na rzecz letniej awantury. Poznorna jest wzajemna przynależność dwóch kobiet i dwóch mężczyzn, którzy od siedemnastu lat schodzą się w tym domu. Zrozumia-

ła to Nancy i dlatego zdradziła rytuał wychodząc za męża. Pozorna jest moralność sezonowej rodziny. Rozumie to Pearl — nowy człowiek w „rodzinie” — i dlatego z niezręcznością osoby nie obznajomionej jeszcze z rytuałem odstawiania rzeczy, które objęte są umową milczenia: kobiety skrzywdzone przez Barney'a, jego dzieci rozsiadane gdzieś po świecie.

Pozorna jest wreszcie niezmiennosc tego życia. Nieprawdziwy jest czas, który tutaj stworzono na własny użytek. Kiedy rozpoczyna się sztuka, Olly ma trzydzieści siedem lat. Miała więc lat dwadzieścia, gdy Barney i Roo weszli po raz pierwszy do tego domu. Miała wtedy tyle lat, ile ma ich teraz Bubba, która owego pierwszego lata była małym dzieckiem, i która przez wszystkich w domu przez całe siedemnaście lat uważana była za małe dziecko. Dowd nowy człowiek, który wchodzi w ich życie jest jej rówieśnikiem. On to pierwszy uznaje Bubbę za kobietę, łamie rytuał, nazywając ją prawdziwym, dorosłym imieniem: Kathę.

Na naszych oczach ulegają zniszczeniu wszystkie symbole i zerwane zostają wszystkie umowy. Nancy wyszła za męża, Pearl nie „nadaje się”, („Ktoś fałszuje” — krzyczy na nią Emma podczas ogólnego śpiewu, który jest jednym z domowych obrzędów), chce czegoś innego — jakiejś innej trwałości i jakiejś innej moralności, Roo nie jest już najlepszym robotnikiem na Północy, Barney nie jest już najwspanialszym mężczyzną, Bubba nie pozwala uważać się za dziecko, lalki potłukły się podczas bójki, obcy ludzie wchodzi do domu. Rytuał przestał istnieć. Co zostaje? „To minęło — woła Roo — „...Orły nigdy już z nieba nie zleca... (klęka i wali pięściami w podłogę). Oto jest proch — i w nim, jak wszyscy inni, musimy brnąć do końca życia!”

To nie obcy ludzie — Pearl, Dowd — złamali rytuał, to nie zdrajcy rytuału — jak Nancy, — złamali jego prawo. To czas, który chcieli oszukać wszyscy uczestnicy umowy. Czas, który stworzyli na nowo, dla siebie, który uwięzili w symbolach młodości, a w przemilczaniach win, w pozorach trwałości, czas, którego istnienie zakłamałi swymi obrzędami — trwał. Trwał zdradliwie, niepostrzeżenie, uparcie. Niechętny ich ślepej, agresywnej młodości jak Emma — Emma, która odkryła ich prawdę: „Nic innego się nie stało, jak to, żeście doszli do końca”.

W tej sztuce mamy do czynienia z rzeczywistością umowną i poruszamy się wśród symboli, ale nie jest to sztuka symboliczna. Autor wzorem zeszlowieczonych, naturalistycznych dramaturgów mógłby jej nadać podtytuł: „obrazek z życia”. Jest to bowiem rzeczywistość obrazek z życia, narysowany jednak techniką, w której zawarte jest współczesne doświad-

czenie teatralne i intelektualne — znajomość metafory w sztuce i mitu w rzeczywistości.

Od czasu przełamania kanonów teatru naturalistycznego scena znajduje się we władzy symbolu, czy też — jak mówimy obecnie — metafory. Symbol — metafora przybiera różne postacie na przestrzeni pół wieku od Ibsena i Maeterlincka aż po Ionesco i Becketta. Jest sytuacją, której odpowiada pojęciowy układ odniesienia. Podporządkowuje rzeczywistość idei, lub — jak w teatralizowanych utworach Kafki — mówi o nieosiągalności idei, o terrarze rzeczywistości. Jest współczesnym wątkiem mitologii lub historii, której postacie otrzymują los umowny, podszyty abstrakcją. W teatrze Giraudoux i Anouilha, Sartre'a, Camusa nie chodzi o los człowieka, lecz o los idei. Losy Antygony, Orestesa, Edypa, dawno się rozstrzygnęły, w teatrze rozstrzygają się tylko formuły. Symbol wciela się w schemat tragedii lub farsy, jak u Dürrenmatta. Symbol staje na scenie półnagi, odziany tylko w szcztatkową płaznę egzystencji, jak u Becketta i Ionesco. Symbol jest otchłanią bezdenną, jest nieskończony — natomiast w jego głębokościach jest granica, poza którą kończy się teatr. Teatr współczesny czeka na zbawienie, które przynosi rzeczywistość. Nie ta, jaką znamy z teatru naturalistycznego, lecz ta, jaką mamy po półwiecznym rozeznawaniu jej wielorakich płaszczyzn.

W sztuce Ray Lawlera mamy do czynienia z symbolami, lecz nie jest to sztuka symboliczna. Jest to sztuka o roli symbolu w życiu, sztuka o wszechstronności mitu, sztuka o zbawczym działaniu formy, umowności, ceremoniału. Sztuka Lawlera nie tworzy symboli, ale je burzy. Nie dochodzi do prawdy poprzez symbol, nie podporządkowuje symbolowi świata, nie posługuje się symbolem dla poznania rzeczywistości. Wykrywa obecność symbolu w samej rzeczywistości, w samej prawdzie, która obrosła nim jak tkanką tłuszczową, co chroni przed zbyt bliskim zetknięciem nerwu z chłodem, żarem, uciskiem.

Jest więc sztuką antysymboliczną i dlatego jest tak nowym słowem dla współczesnego teatru. Ale mając we krwi artystyczne i filozoficzne doświadczenie naszego półwiecza, nie szuka łatwych sukcesów w demaskowaniu mitów. Jest w niej wielka litość, która przyznaje człowiekowi prawo do bezpiecznego zimowiska pod ochroną małych, prywatnych, domowych mitów.

Andrzej Kijowski

LATO SIEDEMNASTEJ LALKI

O S O B Y

Bubba	— <i>Janina Traczykówna</i>
Pearl	— <i>Wanda Łuczycka</i>
Olly	— <i>Barbara Ludwiżanka</i>
Barney	— <i>Aleksander Dzwonkowski</i>
Emma	— <i>Janina Porębska</i>
Roo	— <i>Henryk Bąk</i>
Dowd	} — <i>Bogusz Bilewski</i> — <i>Mieczysław Stoor</i>

Scenografia: *Aniela Wojciechowska*

Oparcowanie muzyczne: *Janusz Jędrzejczak*

Reżyseria: *Andrzej Makarewicz*

Dyrektor Teatru
Marian Meller

Kierownictwo Artystyczne:
Jan Kosiński, Marian Meller,
Ludwik Renè, Jan Świdorski

Kierownictwo Literackie:
Janina Ludawska
Konstanty Puzyna

O TEATRZE AUSTRALIJSKIM

Znawcy teatru australijskiego przeprowadzają paralełę między biegiem jego historii, a rozwojem teatru amerykańskiego. Dzieje teatru w Australii rozpoczynają się co prawda o cały wiek później, ale i tu także zapoczątkowali je zawodowi aktorzy angielscy, zaś poprzednikami ich byli jedynie amatorzy. Oni to właśnie w r. 1781 wystawili „Oficera werbunkowego” Farquhara w mieście Sydney. Jest to pierwsze zanotowane w Australii przedstawienie. Dopiero blisko pięćdziesiąt lat później powstają stałe teatry zawodowe: w Sydney — tam po raz pierwszy pokazano szekspirowskiego „Ryszarda III” zapewne w wersji Colley Cibber’a, w tym samym 1833 roku otwarto teatr w Hobart, zaś w 1838 — w Adelaide, a w 1841 — w Melbourne. Te i inne teatry były przez pewien czas pod kontrolą George Selth Coppin’a. Badacze historii teatru australijskiego uważają, że dał on początek drugiej fazie rozwoju tego teatru, wprowadzając występy gościnne „importowanych” znakomitości i nie dbając jednocześnie o rozwój sztuki narodowej. Z nazwisk „gwiazd”, które grywały gościnnie na scenach australijskich wymienić można G. V. Brooka, Josepha Jeffersona, Charlesa Keana, Mme Cèleste, Ristori, Mathewsa młodszego. Później, pod auspicjami komika angielskiego Harry Ricarda zawędrowało do Australii wielu aktorów music-hallu.

Wojna lat 1914—1918, a następnie konkurencja filmu spowodowały proces zamierania teatrów w całym kraju. Pod nieobecność artystów obcych — na plan pierwszy wysunęły się teatry amatorskie.

Nowe perspektywy otworzyły się przed teatrem australijskim dopiero po drugiej wojnie światowej. Wizyta trupy Old Vic, a następnie teatru ze Stratfordu, ożywiły zainteresowanie sztuką teatralną. Zaczęto myśleć o utworzeniu sceny narodowej, z własnym repertuarem i własnymi aktorami. Zaczęto projekty realizować.

(Na podstawie „The Oxford Companion to the Theatre” Oxford University Press, London 1957)

Eric Johns

AUSTRALIJSKI AUTOR

Ray Lawler, autor przyjętej na obu kontynentach z zachwytem sztuki „Lato siedemnastej lalki” zawsze pragnął pisać o Australii. Jednak przed osiemnastu laty, kiedy po raz pierwszy próbował szczęścia jako dramaturg, w jego ojczyźnie ignorowano utwory sceniczne, których akcja nie toczyła się w Ameryce lub w Europie.

Teatr australijski istnieje nie od dziś. „Gwiazdy” z Londynu czy New Yorku występowały w wielkich miastach Australii na czele australijskich zespołów, ale żaden impresario nie przyjąłby sztuki, która nie zdobyła sobie uprzednio marki na Broadway’u lub Shaftesbury Avenue.

Pierwsza sztuka Lawlera „Hal’s Belles” została zakupiona, ale mimo to cała sprawa upadła po pięciu latach. W tym czasie dramaturgowie mogli liczyć tylko na teatry amatorskie. Ray Lawler stracił w tej sytuacji odwagę do podejmowania nowych prób i zaczął pracować w warietie jako pomocnik clowna, który na jego głowie rozbijał butelki... Te doświadczenia zdobyte przed ośmiu laty dały młodemu aktorowi-autorowi możliwość obserwowania reakcji publiczności i wiele go nauczyły w tej dziedzinie.

Na to, aby pisać dla pieniędzy — nie było nadziei. Pisał więc dla przyjemności. Przede wszystkim — poważną sztukę o pierwszym pokoleniu osadników australijskich pt. „Cradle of Thunder” („Kolebka gromu”). Wystawienie jej na festiwalu sztuk teatralnych dodało mu bodźca do kontynuowania twórczości pisarskiej.

Następna sztuka sprawiła, że okazał się australijskim „wściekłym”. Była ona tak krytyczna w stosunku do rodzaju ludzkiego i tak przesadna, że nie trafiła nawet na scenę teatru amatorskiego. Nie miała nigdy tytułu, ale dla siebie autor nazwał ją „The Resignation” (Rezygnacja). Może spełniła ona swoją rolę oczyszczając duszę pisarza i przygotowując go tym samym do napisania „Lata siedemnastej lalki”.

Lawler nie zamierzał opisywać konkretnie robotników z plantacji trzciny cukrowej w Queensland. Interesowali go robotnicy sezonowi, którzy mają swój „martwy sezon” i ten właśnie „martwy sezon” jest okresem ich osobistego szczęścia. „Modelem” autora stali się dwaj robotnicy z plantacji, których pamiętał z okresu swej pracy w music-hallu. Lawler stworzył historię ludzi, którzy spędzali „pięć miesięcy w raj”, w towarzystwie dwóch barmanek z Melbourne. To był ich dom i rodzina, dopóki nie nadchodził czas powrotu do pracy. Tragedia wdziera się w ich życie wtedy, kiedy dochodzą do wniosku, że nie są już w pełni sił, a tego ich „raju” nie da się zachować na zawsze. Zdają sobie w końcu sprawę, że osiągnęli jakąś granicę. Sytuację tę Lawler traktuje z niezwykłą wrażliwością i z lekkim retuszem patosu.

„Lato siedemnastej lalki” uzyskało pierwszą nagrodę w jednym z dorocznych konkursów w Australii. Zagrały tę sztukę z wielkim powodzeniem prawie wszystkie teatry australijskie.

Kiedy Laurence Olivier był w Australii z zespołem Old Vic zapytano go o zdanie w sprawie utworzenia australijskiego teatru narodowego. Odpowiedział, że zanim się do tego przystąpi znaleźć trzeba własnych dramaturgów. Później, już w Anglii otrzymał manuskrypt sztuki Lawlera. Był pod tak wielkim jej wrażeniem, że zaproponował pokazanie „Lata siedemnastej lalki” w Londynie. Nalegał, aby sprowadzić zespół australijski.

Było to ryzykowne przedsięwzięcie. Lawler przybył ze swym zespołem do Nottingham, aby wypróbować oddziaływanie sztuki zanim zostanie pokazana w Londynie. Niepokoił się, że humor australijski będzie niezrozumiały dla publiczności angielskiej. Jednak, ku jego zdumieniu i radości, nie uszedł uwadze prawie żaden dowcip. Bezpośredniość reakcji publiczności była dla Lawlera niespodzianką. Humor tej sztuki zależy w dużym stopniu od charakterów; bawi nas ona, gdyż dobrze rozumiemy ukazanych tam ludzi.

Lawler pracuje obecnie nad nową sztuką. Dokonał ogromnej pracy pionierskiej przewożąc „Lato siedemnastej lalki” przez cały świat. Następny dramaturg australijski będzie mile widziany. Sztuka jego musi być dobra — jeśli ma odnieść sukces. Lawler, bowiem, wznosił się na bardzo wysoki poziom poprzez swoją historię robotników sezonowych z plantacji i barmanek — sympatycznych ludzi, którzy na długo zostaną naszymi przyjaciółmi.

(Fragmenty artykułu z „Theatre World”, lipiec 1957)

Inspicjent: *Elżbieta Wieczorkowska*

Sufler: *Halina Friedman*

Kierownik Techniczny: *Ryszard Kowalski*

Brygadier Sceny: *Makary Majewski*

Światło: *Nikodem Stępniewski*

Charakteryzacja: *Helena Maniowa*

Edward Świętochowski

Kostiumy wykonano pod kierownictwem:

Wiktorii Jędrzejewskiej

Wincentego Wtulicha

Kier. prac. malarskiej — *Jan Molga*

Kier. prac. modelarskiej — *Janusz Ciarkowski*

Kier. prac. stolarskiej — *Stanisław Kręgiel*

Kier. prac. szewskiej — *Antoni Wichliński*

Kier. prac. tapicerskiej — *Eugeniusz Nowak*

Efekty akustyczne — *Czesław Szydziak*

Repertuar Teatru :

Friedrich Dürrenmatt
WIZYTA STARSZEJ PANI

Friedrich Dürrenmatt
ROMULUS WIELKI

Carlo Gozzi
KSIĘŻNICZKA TURANDOT

Jan Potocki
PARADY



Ze zbiorów
Rudolfa Gołbiewskiego

Cena zł 2,50