NURT71

DZIEŃ DOBRY MARIO

DZIEŃ DOBRY MARIO

TEATR
LUDOWY
NOWA
HUTA
SCENA
NURT 71

SCENA NURT 71 PREZENTUJĄC WIZJĘ AUTORSKĄ ALEKSANDRA BEDNARZA SPEKTAKLU „DZIEŃ DOBRY, MARIO" DAJE MOŻLIWOŚĆ WSZECHSTRONNEJ KONFRONTACJI DRAMATURGA Z TEATREM, PUBLICZNOŚCIĄ I KRYTYKĄ. UWAŻAMY, ŻE WNIOSKI, JAKIE MOŻNA Z TAKIEJ OKAZJI WYCIĄGNĄĆ BĘDĄ DLA KAŻDEJ ZE STRON POUCZAJĄCE. WSZYSTKIE WARIANTY ZBLIŻENIA DRAMATURGA DO TEMATU WSPÓŁCZESNEGO, WSPÓŁCZESNEGO WARSZTATU TEATRU NALEŻY TRAKTOWAĆ EMPIRYCZNIE. UWAŻAMY ZA TWÓRCZE ZAJĘCIE TAKIEGO STANOWISKA.

JAN GÜNTNER

Scena NURT 71 — założenia i kierunki działania Nazwa Sceny NURT wyraża szacunek dla heroicznego okresu budzenia zainteresowania teatrem w Nowej Hucie. Cyfra „71" przypominająca ile czasu upłynęło od tamtych romantycznych dni, ma mówić dobitnie o lękach i niepokojach, o radościach i nadziejach, które obecnie i w dającej się przewidzieć przyszłości stanowić będą treść naszego teraz.

Pojęciu Nowa Huta towarzyszy zwykle kilka gromkich epitetów o młodości, dynamice i oszałamiających perspektywach. To fakt, że w dziennikarskim ferworze sprowadza się te prawdy na krawędź frazesów. Nowohucki sobotni wieczór, noc, a potem niedzielny poranek mają inne barwy niż natrętny oleodruk. Treść jednak, zawarta w pojęciu Nowa Huta stanowi nadal skalę, którą przymierzamy do świata swoje kompleksy, dumy i marzenia.

Po obu stronach rampy najgoręcej procesy te przebiegają w umysłach młodych ludzi. Tu i tam przeszkadza im rutyna. Dlatego scena NURT 71 zwiąże się z młodym i najmłodszym pokoleniem twórców. W sztywnej strukturze polskiego teatru wielu z nich znajduje się na marginesie, czekając daremnie na możliwość konfrontacji. Jako kierownik artystyczny Sceny będę dążył do tego, żeby jej głównym nurtem stały się debiuty teatralne i prapremiery sztuk i scenariuszy polskich pisarzy młodego pokolenia. W życiu teatralnym istnieje bowiem pilna potrzeba konfrontacji z ludźmi, którzy — być może — już w niedalekiej przyszłości określą i ukształtują „jutro" polskiego teatru.

Chciałbym, aby scena NURT 71 potrafiła wyrwać się z zatęchłej izolacji środowiskowej i zaściankowej. Dlatego dyskusja między sceną a widownią toczyć się powinna także na płaszczyźnie uniwersalnej. Będę się starał poszukiwać na obszarach współ-

czesnej dramaturgii światowej tych zjawisk, bez których informacja o procesach ideowo-artystycznych i poszukiwaniach formalnych, adekwatnych do osiągnięć w innych dziedzinach sztuki byłaby niepełna. NURT 71 identyfikować jednak pragnę z takimi artystycznymi propozycjami, które zdecydowanie stojąc po stronie humanizmu w walce o nowy obraz świata, jednocześnie konsekwentnie stają na politycznej płaszczyźnie socjalizmu naukowego.

Zdaję sobie w pełni sprawę z kryzysowej sytuacji aktora na wielu scenach współczesnego teatru polskiego. Zurzędniczenie, chałtura i zmerkantylizowanie przynoszą mu w efekcie bierność intelektualną, oportunizm i bezideowość. Przerost osobistych ambicji wielu dyrektorów, reżyserów, scenografów i krytyków teatralnych czynią go kukłą lub marionetką. Jest podpisany wprawdzie imieniem i nazwiskiem, lecz jakże często ubezwłasnowolniony intelektualnie mizdrzy się przed zdezorientowaną widownią. Na scenie NURT 71, przy wysokich wymaganiach ideowych i zawodowych, zakładam szacunek dla osobowości aktora. Uważam bowiem, że wszystkie prawdy teatru wyrażają się i trwają w indywidualnych i osobistych procesach zachodzących w psychice, przeżyciach i działaniach jednostki dysponującej suwerennie swoją osobowością.

Chciałbym aby działalność sceny NURT 71 przywracała trwale szacunek dla osobowości autora dramatu. Wyznaję zasadę, że tworzywo dramatyczne jest nie tylko elementem wyjściowym dla spektaklu teatralnego. Spektakl jest i pozostanie wartością autonomiczną. Ale utwór dramatyczny jest przecież strukturą ideowo-myślową autora o przyszłym przedstawieniu, które nie może być negacją tej struktury.

JAN GÜNTNER

Zależy mi szczególnie na szacunku dla osobowości widza. Bez jego udziału sztuka teatralna nie ma w ogóle sensu. Nie wolno schlebiać niewybrednym gustom, jak i nie można lansować nieprawdziwej tezy „o średniej przeciętnej" „masowego odbiorcy". Uważam, że negacja jest również aktywną, a więc pozytywną formą percepcji przedstawienia. Negacja w zderzeniu z akceptacją rodzi dyskusje. Intencją moją jest, aby scena NURT 71 taką dyskusję wyzwalała. Chodzi mi jednak o to, aby widz, niezależnie od sumy doświadczeń życiowych (a czasem nawet wbrew nim samym) mógł odnaleźć w postaciach scenicznych otaczający go świat, aby jednak rozpoznawał w nim własne dramaty, niepokoje, radości, przemyślenia, dążenia i marzenia. Jednym słowem, aby pod wpływem spektaklu rozpoczynał własny proces myślowy, a dalej już sam decydował o jego kierunku.

Nie zamierzam narzucać scenie NURT 71 jakiejś jednolitej stylistyki. Wychodząc od szeroko pojmowanej metody realistycznej propozycje sceny NURT 71 powinny systematycznie i uważnie analizować te doświadczenia awangardowe, które pomogą poszerzyć nasze pole widzenia obiektywnej rzeczywistości i pogłębić wiedzę o procesach zachodzących w psychice człowieka.

Nie uważam za celowe i możliwe zamykanie się wyłącznie w „budynku teatru" (świątynia). NURT 71 powinien wychowywać artystę teatru w szacunku dla potrzeb społeczno-kulturalnych wszystkich środowisk społecznych. Trzeba nawiązać kontakty ze wszystkimi środowiskami Nowej Huty. Chciałbym, żeby tam w toku żarliwej dyskusji kształtował się i sprawdzał wytyczony model sceny. Oznacza to, że powinniśmy i będziemy pracować wszędzie tam, gdzie będziemy potrzebni.

ALEKSANDER BEDNARZ

(ur. 6. I. 1941 r. w Drohobyczu) w r. 1962 ukończył studia aktorskie w krakowskiej PWST. Pracował w Starym Teatrze, od 1969 r. jest aktorem Teatru Ludowego w Nowej Hucie. „Dzień dobry, Mario" jest jego debiutem dramaturgicznym. Prapremiera sztuki odbyła się w lutym 1970 r. na Scenie Inicjatyw Reduta 70 teatru im. Osterwy w Lublinie. Premiera „Dzień dobry, Mario" w Teatrze Ludowym otwiera działalność Sceny NURT 71.

TADEUSZ NYCZEK

Na wyspie „Dzień dobry, Mario" jest sztuką na pierwszy rzut oka bynajmniej nieobcą; tak jawnie przeglądają się w niej niejedne z czołowych osiągnięć współczesnego dramatu europejskiego, tego spod znaku „absurdu" i — poniekąd — „buntu". Jawnie — bo świadczą o tym wszystkie niemal akcesoria sztuki. Pokój, w którym odbywa się akcja jest wycięty wprost z dramatów Pintera, czy „Miłości i gniewu" Osborne'a; trzy postaci bohaterów to tenże Pinter („Dozorca" choćby, ale także Beckett i Arrabal; nastrój jak wyjęty ze wszystkich wymienionych dramaturgów naraz: poczucie zagrożenia, osamotnienia, pustka w obliczu spraw świata, który toczy się gdzieś „za murem" swoim niezależnym życiem.

Jest tu chłopiec, który usiłuje być na coś przydatny, chce coś zrobić, aby wyrwać się z tego piekła pokojowej klatki — miota się trochę bezradnie, już jest zgorzkniały, przedwcześnie. To dobry znajomy zarówno bohaterów Osborne'a, jak Allana Sillitoe („Z soboty na niedzielę"), to także powinowaty Gezy z „Garści piasku" Przeździeckiego.

Stary jest postacią niemal klasyczną dzisiejszego teatru. Ciąży na nim przeszłość. Tu: wojenna; kiedyś dobrowolnie wypisał się ze społeczeństwa, ma status włóczęgi, żyje ze sprzedaży odnawianych patelni; starzec życiowo przegrany — ale przecież w pewnym momencie zbierający siły do rozpoczęcia swojego łabędziego śpiewu, którym będzie — heroiczne w jakiś sposób w jego sytuacji — włączenie się w „normalne życie". I znów nie sposób oprzeć się porównywaniom. Ten Stary, który w pewnej chwili delikatnym gestem bierze do rąk zepsuty zegarek, on, przedwojenny zegarmistrz-wirtuoz, który potem po wojnie powiedział sobie, że nie będzie „lekarzem zwariowanego czasu", więc bierze ten zegarek Marii, i po raz pierwszy od wielu lat zagląda do środka skomplikowanego mechanizmu — toż to wykapany Solomon z Millerowskiej „Ceny", robiący ostatni raz w życiu przysługę — sobie samemu przede wszystkim.

A Maria... Maria, dwudziestoparoletnia dziewczyna, która uciekła z domu, bo zakochała się w chłopaku i niebacznie zaszła w ciążę, Maria jest postacią rdzennie już rodzimą i dobrze zrobił Bednarz, że to ją właśnie powołał na pełnienie w tej sztuce roli głównej. Maria — marzycielka, Maria — polska dziewczyna wiedząca, że Józef jej nie kocha, albo kocha

nie tak, jak się tego mogła spodziewać, Maria ze spokojem (czy ma inne wyjście?) znosząca swój los wygnanej ze świata zwykłych ludzi, zamkniętej — prawda, że dobrowolnie — w czterech ścianach obskurnego pokoju, w dodatku tylko w połowie własnego, bo w drugiej będącego własnością Starego; Maria, która jednocześnie wierzy i nie wierzy w to, że kiedyś będzie lepiej, że będą żyć jak inni; Maria która chciwie słucha zmyśleń Józefa, jego utopijnych bajek, i która wie przy tym, że to tylko bajki, tylko zmyślenia.

Ale swoista odwaga Bednarza nie zawiera się wyłącznie w ostentacyjnym niemalże przyznaniu się do powinowactw ze współczesnym dramatem światowym. Nawet jeśli owo przyznanie — co prawda, niezbyt czasem chwalebne dla autora — określić jako danie wyrazu tym trendom dzisiejszej sztuki, nie tylko teatralnej, każącym uznawać świat za zespół możliwych zagrożeń egzystencjalnych, przecież wewnętrzna prawda tego utworu jest konkretniejsza, wykracza poza granice wpływologii. Jest to mianowicie relacja z polskiej „małej stabilizacji" lat 60-tych. Jest to sztuka gorzka o tym, jak trudno młodym ludziom żyć w społeczeństwie, które wytworzyło normy w pewnych sytuacjach zabójcze. Jest to także sztuka o bezradności, a może przede wszystkim o bezradności.

Bo niczego przecież nie ratuje dość niespodziewane i przyznajmy — naiwne — „ożywienie" postaci Starego, tak jak bezradne są poczynania Józefa. W gruncie rzeczy to Stary jest motorem „napędzającym" działania młodych; i smutne to tym bardziej, że i Maria i Józef są rówieśnikami autora. Gorzkie dał Bednarz świadectwo „niemożności" tkwiącej w pokoleniu dzisiejszych dwudziesto- i trzydziestolatków. Bo mało tego, że Stary do samego końca myśli i działa za Marię i Józefa — on też wymyśla zakończenie sztuki, które ma być optymistyczne, a jest dzięki temu tylko ironiczne. Cóż to bowiem za optymizm, zawierający się w tym, że — jak twierdzi Stary — „wszystko będzie dobrze", że Józef symbolicznym gestem otwiera okno, by „wpuścić trochę powietrza", że wreszcie urodził się nowy człowiek, syn samotnych, którzy odtąd (wierzmy) mają szansę od tej samotności uciec. Ironia jest w tym właśnie, że to wszystko aranżuje Stary, on okazuje się w tej rozgrywce najmocniejszy, on, rzekomy „stary śmieć", nikomu i niczemu niepotrzebny. Niewesołe to podsumowanie własnego pokolenia czyni Bednarz w swojej sztuce.

Na szczęście problem ma uzasadnienie szersze, motywacje głębsze. Najłatwiej przecież oskarżyć bez podania dowodów; tego błędu początkujących autorów uniknął Bednarz dość przekonywająco. Nie zawiesił tragedii swoich bohaterów w metafizycznej próżni (to go dzieli od dramaturgów nurtu „absurdu") a przydał jej konkretów, i to tych najbardziej znanych, powszednich. Oto Maria wyprowadziła się z domu na tułaczy żywot, bo nie mogła przynieść wstydu matce — ona, panna z dzieckiem. Józef wyprowadził się z domu, bo chciał być kimś lepszym niż rodzice — zarabiacze na chleb powszedni, którzy tylko w przerwach między robieniem pieniędzy przypominali sobie o synu. Oboje tym sposobem skazali się na wygnanie ze świata ludzi „normalnych", w sztuce, wprawdzie w podtekstach, określonych dość zdecydowanie: to Dulscy lat 60-tych, „straszni mieszczanie" o ubiegłowiecznej moralności i mentalności; symbolizuje ich anonimowy głos ulicznego tłumu dobiegający po otwarciu okna. Trójka bohaterów okazuje się więc heroicznymi na swój sposób bojownikami o własną życiową indywidualność, o szansę osobistej wolności. Stary uzyskał ją — a raczej jej pozory — już dawno: przez świadomą izolację od świata w ogóle. Młodych zmusiła do tego sytuacja i nie od rzeczy kilkakrotnie przywołuje się w tej sztuce motyw „wyspy" — ta trójka rzeczywiście jest wyrzucona poza nawias „morza życia".

To już oskarżenie innego rodzaju. To już nie tylko sprawa takiego czy innego charakteru młodych, trochę lekkomyślnych ludzi i jednego starego dziwaka. W stan oskarżenia postawieni zostaliśmy wszyscy: zarówno ci, którzy bezpośrednio spowodowali klęskę — czy choćby smak klęski — Marii i Józefa; także ci, którzy obojętnie przeszli obok pokoju — wyspy, umieszczonej na piętrze czynszowej kamienicy, w samym środku miasta.

„Dzień dobry, Mario" jest zatem wbrew temu, że tak w niej wiele zapożyczeń spod innych szerokości geograficznych, sztuką bardzo polską. Polską na tyle, na ile w niej goryczy płynącej z faktu, że rozgrywa się w Polsce właśnie. Paradoks? A gdzie go nie ma?

WSTEP DO DEBIUTU

MISTRZ: Na początek weź kawałek gliny i uformuj maleńkiego człowieka

UCZEŃ: Ale ja chciałbym...

MISTRZ: Zrób to, a przybliżysz realizację marzenia o wielkiej rzeźbie.

Nie wiem, czy w zgiełku dyskusji pomiędzy Dramaturgami a Reżyserami ktokolwiek usłyszy moje: Dzień dobry...:

A. Bednarz

Uwagi o koncepcji spektaklu:

Powstanie Sceny NURT 71 umożliwiło mi podjęcie próby nadania pracy nad spektaklem nowego sensu, przyjęcie także innej formy tej pracy. Owa „inność" oznacza zaś powrót do starej zasady, starej prawdy: sztukę teatru tworzy suma równorzędnego wysiłku wszystkich twórców, bez hegemonii któregokolwiek z nich. Reżyser jest tu jedynie pilnym obserwatorem zmagania aktorów z postaciami, z sytuacją, z przestrzenią, którą im zaproponował.

Tekst utworu powstawał więc w trakcie pracy na nowo, modernizowali go aktorzy siłą swoich indywidualności. Wynikły nowe sytuacje, uwarunkowania, nowe sensy i rozstrzygnięcia moralne i emocjonalne. Czerpana z zachowań i myśli aktorów ich cząstka wiedzy o życiu pozwalała budować inną, pełniejszą wersję dramatu, wersję niepowtarzalną. Już pora na nowo odkryć podstawową siłę sztuki teatru — aktora i pozwolić mu naprawdę tworzyć.

W trakcie pracy okazało się, jakie trudności i niebezpieczeństwa niesie ze sobą dobrodziejstwo kameralnej sceny i widowni, która może wychwycić każdy fałsz i niezdecydowanie, każdą niewypełnioną cząstkę. Czy wobec tego należało pójść najłatwiejszą drogą budowania spektaklu wyciszeniem stwarzającym zawsze złudę mówienia prawdy „jak w życiu"? — nie! Raczej starałem się uwypuklić wszystkie spięcia, nie tuszować ekspresji obrazu i dźwięku, widząc kontrapunkt w chwilach bezruchu, chwilach nudy — tak!, bo zawarta jest w nich ekspresja równa wyrażanej krzykiem. I dopiero taka partytura pozwala na stworzenie obrazu poetyckiego dalekiego od „poetyzowania".

W historii dwojga ludzi szukających swego miejsca w chwili gdy niespodziewanie przychodzi przymus dojrzałości realizuje się wieczny mit o Marii i Józefie w Wigilię Narodzin. Jak ci ludzie przechodzą, jak pokonują ten najtrudniejszy chyba punkt życia? Opowieść o Marii i Józefie (spotykanych na ulicy, w parku, w kinie, itd.) zamknąłem tu w sześciu obrazach, jak w sześciu zwrotkach ballady zmuszającej do wyostrzenia charakterów i sytuacji, domagającej się pokazania w skrótowej formie ich zmagań z nieznaną sytuacją, która zmusza do podejmowania decyzji. I w tę i w tamtą opowieść wpisany jest „pan na tej wyspie". Co wyniknie ze zderzenia jego zapisanego przeszłością życiorysu z białą jeszcze kartą młodych? Nie jest to Wielki Temat (nie wszyscy młodzi i nie wszyscy starzy są tacy, kogo obchodzą te rozwydrzone szczeniaki i ten wykolejeniec). A jednak... I właśnie dlatego powstała ta sceniczna ballada o nich, wkraczających w dorosły, zaabsorbowany swoimi dorosłymi sprawami świat. Pora na nowo odkryć powszedniość.

ALEKSANDER BEDNARZ

ZDZISŁAW KLUCZNIK

Jakie było moje pierwsze wrażenie po przeczytaniu „Dzień dobry Mario"? O ile sobie dobrze przypominam, wydawało mi się, że jest za wiele słów. Zaraz potem dyskutowaliśmy: trzeba wyrzucić z tekstu wszystko, co jest gadulstwem; wszystko, co może być pokazane przez aktora przy pomocy środków jego warsztatu, nie potrzebuje dalszej ilustracji tekstem. Jeżeli gram w sztuce ciekawi mnie takie wpływanie na materiał roli.

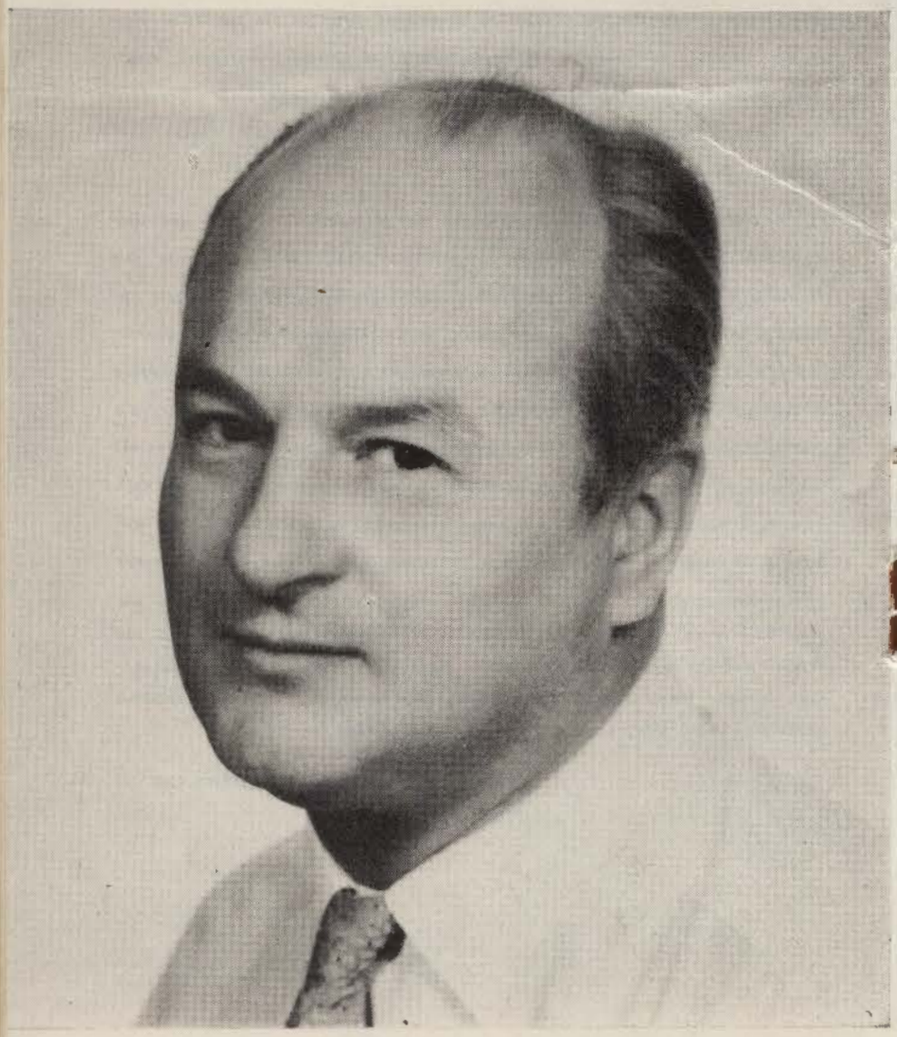
Bednarz moim zdaniem wykorzystał te uwagi: nie zżymał się, uważał za całkowicie naturalne takie konfrontowanie tekstu. Kiedy wyczuwaliśmy jeszcze jakiś fałsz, a nie mogliśmy się dogadać graliśmy i roztsrzygaliśmy na rzecz „prawdy" życia.

Zależało mi na tym — i tu nasze intencje się spotkały, żeby ten wycinek życia przedstawić prawdziwie, w zgodzie ze swoim doświadczeniem życiowym, bez upiększeń teatralnych.

Człowiek, którego gram to wyjątek, margines. Takich ludzi dziś jest niewielu, choć może oni właśnie zapełniają piwne bary. Ale po wojnie było takich więcej. Sam przeżyłem wojnę i dobrze zdawałem sobie pracując nad „Starym", że on jest w jakiś sposób produktem wojny. Obserwowałem wiele analogii; zawsze interesowało mnie, jak wojna zmienia psychikę człowieka i determinuje ludzkie działanie. Myśląc o „Starym" zastanawiałem się, jakie przyczyny wpłynęły na to, że porzucił pracę, którą lubił i co doprowadziło go do stanu, że żyje właściwie jak człowiek pierwotny. Na te pytania szukałem odpowiedzi.

Chciałbym, żeby widz, zwłaszcza młody człowiek, w kontakcie z tym przedstawieniem natrafił na dwa nurty: powinien rozmyślać o tym, jak wojna niszczy życie ludzkie, jak wykoleja i jak niweczy wartości. Chciałbym też takiej refleksji: młodzi powinni zrozumieć, że nie należy dopuszczać do sytuacji, jaką wytworzyli dla siebie Józef i Maria, bo sami w ten sposób determinują budowanie wspólnej przyszłości, stwarzając sobie gorsze warunki startu.

Odczuwam potrzebę pracy nad tematem współczesnym. Jeśli aktor swoim warsztatem nie próbuje uczestniczyć w tym, co go otacza, lub nie ma w teatrze takiej możliwości, staje na marginesie wypadków. Pozostają mu gierki i stylizacje. Mnie to nie wystarcza. Pełną satysfakcję daje mi dopiero poruszanie się wśród problemów żywo obchodzących widownię. W tym widzę główną satysfakcję wykonywania mojego zawodu.



MAJA WIŚNIOWSKA

Zafrapował mnie początek: dziewczyna zostaje sama na noc w obcym miejscu w towarzystwie nieznanego sobie włóczęgi; przypuszcza, że nieżyczliwie do niej usposobionego — wtargnęła przecież do jego meliny. I w życiu spotykamy sytuacje zdawałoby się bez wyjścia, które potem okazują się przeszkodami do pokonania. Przechodząc w myślach sytuacje i problemy „Dzień dobry, Mario" widzę moc znajomych mi analogii. Teraz też nie opuszcza mnie myśl, że akcja sztuki mogłaby się toczyć o 200 metrów od Teatru Ludowego.

Maria odeszła, a może nawet uciekła z domu od matki, od starszych, a znalazła porozumienie właśnie ze „Starym". Zastanawiam się, czego brakło w życiu Marii w jej stosunkach z matką, po obu stronach. Maria nie zrobiłaby „Staremu" nic niemoralnego, a przecież wobec swojej matki postąpiła okrutnie.

Myślę, że wyniosłam z pracy nad Marią ważne doświadczenia i zadowolona jestem ze sposobu pracy. Założyłam sobie, że nie można nic „grać". Trzeba „być" w określonych sytuacjach. Prawda psychologiczna a nie pokazywanie, wzbudzanie w sobie stanów i reakcji, ten moment jest w pracy naprawdę fascynujący. Starałam się przenieść do roli moją psychikę. W moim życiu nie było wprawdzie podobnych doświadczeń, ale mogłam bez trudu wyobrazić sobie siebie w takiej sytuacji, w jakiej znalazła się Maria.

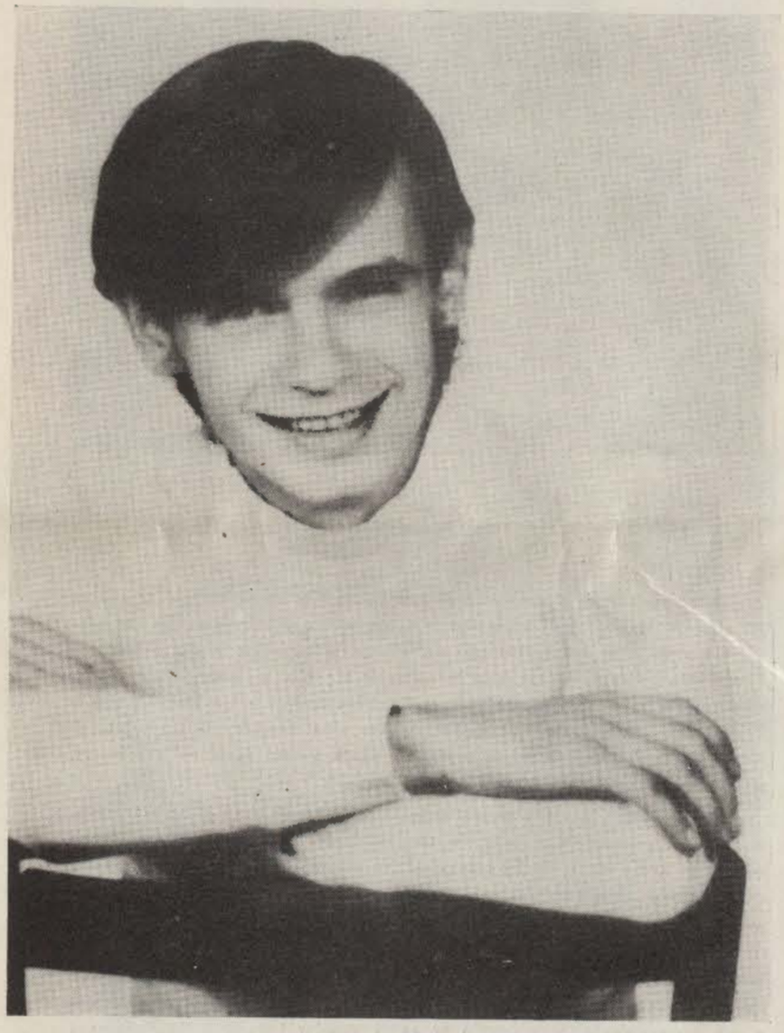
Autor określił charakter tej postaci, jej reakcje i odruchy w sposób, który wydawał mu się właściwy. Chciałam te reakcje przekazać tak, jakby to były moje własne reakcje. Bywało to jednak niekiedy całkiem inaczej niż w sytuacjach Bednarza. Interesujące było móc dostosować postać ze sztuki do swojej psychiki „na gorąco", wraz ze zdumionym czasem autorem.

Nie chciałabym się spotkać u widza z potępieniem Marii; podobnie nie chciałabym, żeby ocenił on postępowanie jej jako właściwe, oczywiste. Pragnę, żeby widz jeszcze raz zastanowił się nad tym, czy w określonej sytuacji Maria nie miała przed sobą jeszcze innych alternatyw.

MACIEJ STASZEWSKI

W pracy na scenie interesuje mnie człowiek. Oczywiście człowiek współczesny. Aktor stwarzając osobowość i sposób myślenia granej postaci stara się, by dzieło jego było prawdziwe. Prawdy tej szuka we własnej — współczesnej wiedzy, własnych doświadczeniach i osobowości. Innej drogi chyba nie ma, jeśli teatr ma być dla widza ważny i interesujący. Dzieje się tak i wtedy, gdy gramy postaci historyczne. Pokazujemy dzisiejsze wyobrażenie Romulusa, Kopernika, czy Napoleona. Materiał nie odgrywa tu roli.

Czy zatem w ogóle trzeba, czy warto grać sztuki współczesne, skoro i tak, grając arcydzieła klasyki, mówimy o współczesności. Trzeba i warto, bo świat zmienia się tak szybko, że człowiek współczesny nie jest wartością stałą. Rozumienie tej zmieniającej się wartości jest dziś pracy w teatrze warunkiem koniecznym.



Grając postać klasyczną staram się pokazać swoje jej wyobrażenie. W sobie szukam jej odniesienia do współczesności. Autor realizujący własną sztukę na scenie, jak Aleksander Bednarz, stawia mnie natomiast przed swoją propozycją widzenia świata. Daje mi postać, która wzbogaca moją osobowość; oczyma tej postaci widzę inaczej, widzę więcej. Proces zachodzi w przeciwnym kierunku i to jest fascynujące. Granie polskich sztuk współczesnych tę satysfakcję zwiększa.

Jest mi zawsze niesłychanie trudno mówić o roli, kiedy się z nią jeszcze „zmagam". Jedno jest dla mnie oczywiste. Józef żyje dziś, tu, w Krakowie i stoi przed najtrudniejszym życiowym problemem. Ma stać się dojrzałym człowiekiem. Frapuje mnie to dojrzewanie postaci na scenie. Ten „moment" dorośleniа jest przecież udziałem każdego człowieka i zastanawiam się, czy nie jest to stan permanentny.

ALEKSANDER BEDNARZ

DZIEŃ DOBRY MARIO

PROPOZYCJA SCENICZNA AUTORA

SCENOGRAFIA: ELŻBIETA OYRZANOWSKA

A K T O R Z Y:

Stary — ZDZISŁAW KLUCZNIK

Maria — MAJA WIŚNIOWSKA

Józef — MACIEJ STASZEWSKI

Gość I — BRONISŁAW CUDZICH

Gość II — * * *

Gość III — * * *

P R E M I E R A : L I S T O P A D 1971

ZDZISŁAW KLUCZNIK (ur. 1919 we Lwowie) swą pracę teatralną rozpoczął od prowadzenia podczas okupacji amatorskiego teatru w Tyczynie k. Rzeszowa. 15 maja 1945 r. z częścią tego zespołu wyjeżdża na Ziemie Odzyskane aby utworzyć teatr w Świdnicy. Nie udało się tam jednak dotrzeć i w ten dość przypadkowy sposób Z. Klucznik wiąże swe losy na pięć lat z teatrem w Ząbkowicach Śl. Jest tu dyrektorem, reżyserem, aktorem. Już 15 lipca 1945 teatr daje pierwszą premierę, pierwszą w ogóle na Ziemiach

Zachodnich. W 1950 r. Klucznik angażuje się do teatru w Opolu. Od 1952 r. pracuje w Kaliszu, od 1954 w Teatrze Powszechnym w Łodzi. W r. 1957 przenosi się do Teatru Ludowego w Nowej Hucie, gdzie pracuje do dziś. Imponujący jest dorobek aktorski Z. Klucznika — 134 premiery. Grał m. in. Papkina i Rejenta w „Zemście", Orgona w „Dożywociu" Fredry, Wistowskiego w „Grubych rybach", Bałuckiego, Orgona w „Świętoszku" i Grzegorza w „Grzegorzu Dyndale" Moliera, Zemlanikę w „Rewizorze" i Podkolesina w „Ożenku" Gogola, Sarkę-Farkę w „Igraszkach z diabłem" Drdy, a ostatnio grał Sorina w „Czajce" Czechowa. Wyróżniony został Odznaką Zasłużonego Działacza Kultury.

MAJA WIŚNIOWSKA

(Ur. 1947 w Żywcu). Studia aktorskie ukończyła w r. 1968 w krakowskiej PWST. W tym samym roku podjęła pracę w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, gdzie pracuje do dziś. Jej pierwszą rolą była Aniela w „Ślubach panieńskich" Fredry. Potem grała kolejno Ninę Nikołajewną w „Czajce" Czechowa, szereg drobnych ról w innych sztukach, a ostatnio gra Żonę w „Matce" („Dwa teatry") Szaniawskiego oraz Zofię w „Damach i huzarach" Fredry.

Maciej Staszewski (ur. 1944 w Lublinie), w 1966 r. ukończył PWST w Łodzi. Przez trzy sezony pracował na scenie olsztyńskiego Teatru im. Jaracza, od r. 1969 pracuje w nowohuckim Teatrze Ludowym. Grał m. in. tytułową rolę w „Don Carlosie" Schillera, Poetę w „W małym dworku" Witkiewicza, Stacha w „Krakowiakach i góralach", Chłopca z deszczu w „Dwóch teatrach" Szaniawskiego, Porucznika w „Damach i huzarach" Fredry.

Zestaw recenzji z lubelskiego przedstawienia sztuki — luty 1970

Reż. Jerzy Schejbal, scen. Tadeusz Kuduk. Scena Inicjatyw „Reduta 70" Teatru im. Osterwy:

„Sztuka Bednarza nie chce jednoznacznie rozstrzygać, czy bohater sprosta swojej nowej sytuacji, czy „zbawiciel" (jak powiada Stary) zdolny będzie go zbawić. Autorowi udało się schwytać moment przedświtu życia, próbę budowania dojrzałości, przejścia przez ową „smugę cienia", przez którą każda młodość musi się po swojemu przedrzeć. To, co poza nią, jest już społecznym stereotypem, konwencją, przyzwyczajeniem.

Jerzy Schejbal, reżyser przedstawienia (którego znamy z krakowskiego Teatru 38), wydobył ze sztuki to, co najprostsze. Stawał się ten dom z uśmiechów Marii, z codzienności przedmiotów, ze zwykłości ludzkich spraw. Na maleńkiej scence, gdzie każdy gest aktora oglądają widzowie jak pod mikroskopem, rósł świat malowany pastelami o niezwykłym natężeniu poetyckiego wyrazu. Maria kroi chleb, smaruje go masłem, uśmiecha się do Józefa i ten uśmiech zrasta się z grą jej rąk: podaje chleb z uśmiechem; Maria, Józef i Stary czyszczą zardzewiałe patelnie, przywleczone skądś przez Starego — rytm tej roboty, koliste ruchy czyszczących tworzą koło przyjaźni, oswajają świat; Maria i Józef bawią się w samolot: klęcząc na łóżku z wyciągniętymi rękami, sponad najrealniejszego ze sprzętów wzlatują w przestrzenie nierealności, fantazji, marzenia. Tych kilka scen zawiera w sobie klimat przedstawienia. (...) Ta miniatura sceniczna dobrze wprowadza w aurę teatru poetyckiego Kazimierza Brauna (...). E. Morawiec, Życie Literackie 1971, nr 20

„Na usposobienie osób w sztuce Aleksandra Bednarza składają się od początku: lęk, poczucie osamotnienia, niejasne oczekiwanie. (...) Właściwie dwóch osób; Starego i Marii. Stary boi się „o losy świata naszego powszedniego", „za wszystkie owieczki niestrzeżone", bo „życie to znaczy — zabijanie". Maria też się boi, tylko na swój sposób: „sama z sobą". A chciałaby żeby ktoś się bał razem z nią. Właściwie boi się s a m o t n o ś c i. Od chwili, gdy uczynione Józkowi wyznanie, że będzie miała dziecko, nadszarpnęło ich więź uczuciową. Józefem włada coś innego: niecierpliwość i gniew. Józef to młody zdobywca, któremu się nie udaje. (...) W końcu jednak Bednarz, wbrew formalnym pozorom sztuki, jakby usiłuje wyprowadzić swoich bohaterów z kręgu udręki psychicznej, zakreślonego współczesnymi wzorcami literackimi. Świadczą o tym już choćby konkretne uwarunkowania ich strachów, tęsknot, oczekiwań. Nie są to nastroje egzystencjalistyczne. Józef oczekuje powodzenia jakiegoś „rozkręcanego interesu", Maria oczekuje na pokój z balkonem, no i na dziecko (ich „Zbawiciela"). Najwcześniej ocknie się Stary, gdyż przypomni sobie, że manna nie spada z nieba". M. Bechczyc-Rudnicka, Teatr 1971 nr 13

Sufler — Michalina Starczyk

Oświetlenie — Ludwik Kolanowski

Akustyk — Andrzej Tuteja

Brygadier sceny — Edward Górski

Kier. prac. kraw. damskiej — Teodora Rucińska

Kier. prac. kraw. męskiej — Adam Kiszka

Kier. prac. stolarskiej — Zygmunt Osika

Tapicer — Wacław Maj

Prace perukarskie — Elwira Jargosz, Henryk Jargosz

Prace modelatorskie — Jan Śliwiński

Prace malarskie — Władysław Grabowski

Kasa teatru czynna na dwie godziny przed przedstawieniem. Tel. 411-83. Teatr prowadzi sprzedaż biletów na 7 dni przed przedstawieniem dla obydwóch scen. Tel. 411-83. Przedsprzedaż biletów prowadzi ORBIS w Krakowie, Rynek Główny 41.

Opracowanie graficzne
Janusz Trzebiatowski

JAN ŚLIWIŃSKI (ur. 25. V. 1940) stale mieszka w Nowej Hucie. Jego amatorskie prace prezentowane były na szeregu wystaw indywidualnych, m. in. w:

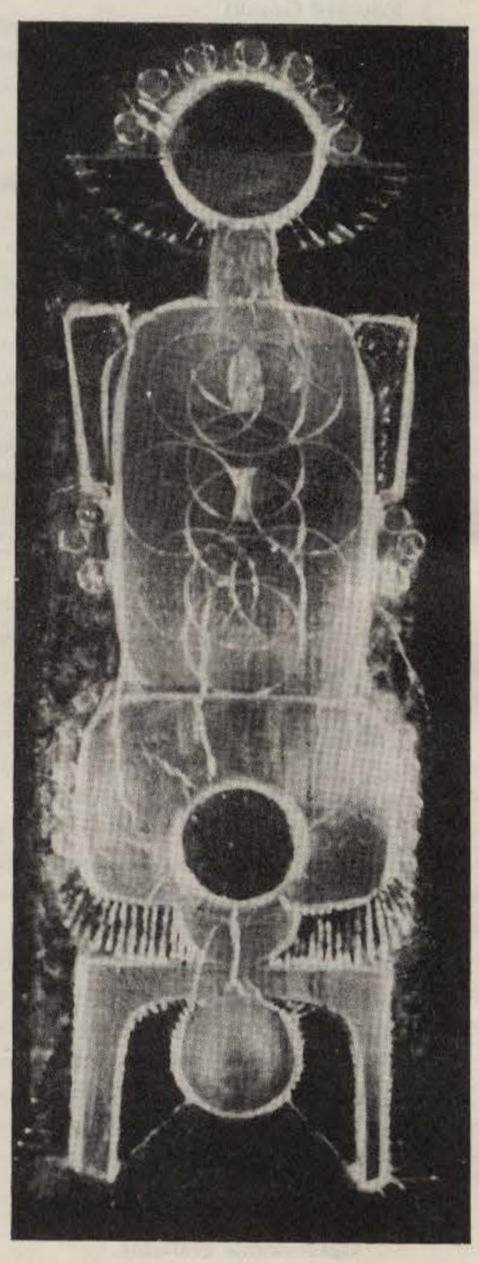
1965 r. galeria MPiK — wystawa kompozycji lustrzanych,

1966 r. galeria „Rytm" ZDK HiL — malarstwo i grafika,

1967 r. tamże — wystawa kompozycji przestrzennych,

1968 r. w Teatrze Ludowym — wystawa grafiki,

oraz w ramach wystaw zbiorowych w Krakowie, Katowicach, Warszawie i Biterfeld (NRD). Jego prace znajdują się w zbiorach prywatnych w Polsce, NRD i Anglii.



W POMIESZCZENIACH SCENY NURT 71 PREZENTUJEMY WYSTAWĘ PRAC ARTYSTY SAMOUKA JANA ŚLIWIŃSKIEGO.

ZAPRASZAMY W IMIENIU AUTORA DO OBEJRZENIA WYSTAWY

Dyrektor i Kierownik Artystyczny:
WALDEMAR KRYGIER

Z-ca Dyrektora d/s administracyjnych:
JAN WĄTROBA

Kierownik Literacki:
KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI

Kierownik Artystyczny Sceny NURT 71:
JAN GÜNTNER

Współpraca teatrologiczna:
EMIL ORZECHOWSKI

Krak. Zakł. Graf., Zakład nr 3, zam. 1162/71 — 1000 — M-3 6471