



nowa H

72173

państwowy teat
r ludowy nowa
huta·michał zo
szczenko·bert
olt brecht·ale
ksander bedn
arz·OBY NAM
SIE!·dyrektor i
kierownik art
ystyczny walde
mar krygier·
z-ca dyrektora
d/sadministrac
yjnych jan wątr
oba·kierownik
literacki juliu
sz kydryński·p

MICHAŁ ZOSZCZENKO

autobiografia

„Urodziłem się w 1895 roku (10 sierpnia) w mieście Połtawa. Ojciec mój był malarzem „pieriedwiżnikiem” (jego obrazy znajdują się w galerii Trietiańskiej i w muzeum suworowskim). Ojciec — Ukrainiec, szlachcic rodowy. Matka — Rosjanka. Ukończyłem VIII Gimnazjum w Petersburgu (w 13 roku życia) i kontynuowałem naukę na uniwersytecie też w Petersburgu (na wydziale prawa).

W 1915 r. (ukończywszy przyspieszone kursy wojenne) w stopniu chorążego udałem się na front.

W latach 1915—17 byłem kolejno: adiutantem, dowódcą rot, następnie batalionu XVI Grenadierskiego Pułku Kaukaskiej Dywizji.

Po Rewolucji Październikowej wróciłem do Piotrogradu i służyłem w wojskach pogranicza w Kronsztadzie. We wrześniu 1918 roku przeniosłem się z wojsk pogranicza do armii i aż do wiosny 1919 r. przebywałem na froncie w I Wzorowym Pułku Miejskiej Biedoty (jako adiutant!).

W 1919 r. w kwietniu zdemobilizowano mnie po przebytej chorobie serca i zdjęto z ewidencji wojskowej. Od kwietnia zaś pracowałem jako śledczy w Wydziale Kryminalnym.

Ale w 1920 roku zaciągnąłem się do Piotrogradzkiej Floty Wojennej — jako referent. I właśnie w tym roku zająłem się literaturą.

W 1921 r. pierwsza moja książka ujrzała światło dzienne (wydawnictwo „Erato”).

W ciągu następnych lat dwudziestu wydano ogromną ilość moich książek, których sam zliczyć nie byłbym w stanie. Ale z większych moich prac mogę wymienić: „Sentymentalne powieści” (1923—1936), „Niebieską księgę” (1935) i „Historyczne powieści”. Na początku II wojny światowej w 1941 r. podjąłem pracę w Leningradzkim Radio, w redakcjach wielu gazet, w „Krokodylu”.

W październiku 1941 r. zostałem ewakuowany do Alma Aty i tam pracowałem w studio filmowym („Mosfilm”) aż do wiosny 1943 r., napisałem scenariusz filmowy („Żołnierskie szczęście”), który był przyjęty

i dopuszczony do realizacji (1943).

W marcu 1943 r. wydrukowano moją powieść „Przed wschodem słońca”, za którą zostałem poddany ostrej krytyce. W latach 1944—46 pracowałem dla teatru. Dwie moje komedie były wystawione w leningradzkim teatrze dramatycznym.

W latach 1946—52 zajmowałem się przede wszystkim tłumaczeniami.

Teraz uprawiam gatunek satyryczny w czasopismach „Krokodyl” i „Ogoniok”. Oprócz tego pracuję dla teatru i piszę książki — zbiór opowiadań.

5. lipca 1953 r.”

Michał Michajłowicz Zoszczenko zmarł w Leningradzie 22 lipca 1958 r.

(Sowietskije pisateli. Autobiografie II, III. Moskwa 1966)

TŁUMACZENIE:
JADWIGA TRZEBIATOWSKA

ZOSZCZENKO

O SOBIE

„Mając na względzie nieporozumienia, pisarz zawiadamia niniejszym krytykę, że osoba w imieniu której prowadzona jest narracja tej opowieści jest to, że tak powiem, osoba fikcyjna... Inaczej mówiąc jest to chwył literacki. Toteż autor błaga szanowną krytykę, aby zechciała pamiętać o tej przemyślnej okoliczności, zanim znacznie gromić bezbronnego pisarza...”

(fragm. wstępu do opowiadania „Kwitnie bez” 1929 r., przedruk z: René Śliwowski. Dawni i nowi. Szkice o literaturze radzieckiej, PIW, 1967)

„Pracowałem zbyt wiele w dziennikach humorystycznych, i dlatego jeśli nie sztampa to pewnego rodzaju typowość pojawiła się w opowiadaniach.

Gdy musisz napisać sześć opowiadań o analfabetyzmie, dwanaście opowiadań o szkodliwości pijaństwa, nie ulega wątpliwości, że coś wspólnego pojawia się w nich. I to zdarza się u prawie wszystkich piszących teraz — nie dla „wysokiej sztuki”.

„Literaturnaja uczoba” 1930 nr 3.

ZOSZCZENKO DO MICHAŁA SŁONIMSKIEGO

w liście z 12. 09. 1929.

„Sztorcują jak diabli... I porozumieć się nie ma możliwości. Teraz domyślałam się za co mnie w ostatnim roku tak łają — za mieszczaństwo! Odkrywam i rozkoszuję się mieszczaństwem! Właśnie tak! Długo nie rozumiałem o co chodzi. Ostatni artykuł rozjaśnił sprawę. Niech to diabli wezmą jak rozjaśnił! Temat mieszają z autorem. Nie mogę przecież do każdego opowiadania załączać podręcznika literatury... Mszczeczka, ogólnie kiepska sprawa. I wcale nie jest zabawnie. Wrzeszczą. Zawstydzają czymś. Czujesz się bandytą i złodziejem.”

M. Słonimski, Ze wspomnień o M. Zoszczenko. „Gwiazda” 1965, nr 8

O ZOSZCZENIE ANNA BIESKINA 1935 R.

„...Dawno już należałoby poważnie pomówić o Zoszczenko. Trzeba wyjaśnić wreszcie, dlaczego stosunek krytyki radzieckiej do tego pisarza był pasmem nieustannych nieporozumień. Jak mogło dojść do tego, że jeden z największych mistrzów naszej literatury, uznany został przez krytykę za pisarza mieszczańskiego, że świetnej, celnej satyrze na mieszczaństwo krytyka odmawiała wszelkich funkcji społecznych?”

JELIZAWIETA POŁONSKA

„W jego utworach można było zawsze odnaleźć coś nowego, specyficznie „naszego”, toteż kiedy dziś próbuję sobie wyobrazić, do jakiej literatury nasi potomkowie sięgać będą pragnąc uzmysłwić sobie i odtworzyć różne aspekty naszego życia na przestrzeni trzech dziesięcioleci — od lat dwudziestych do pięćdziesiątych — nasuwa mi się na myśl tylko jedno nazwisko: Zoszczenko”.

„Niedawno wyczytałam w jednej z efemeryd encyklopedycznych, że Michał Zoszczenko był pisarzem cieszącym się poczytnością na początku lat dwudziestych, lecz następnie zapomnianym zupełnie. Polemika z tego rodzaju twierdzeniem byłaby pozbawiona sensu. Powiem tylko, że zarówno przed drugą wojną światową, jak i podczas wojny Zoszczenko był jednym z najpopularniejszych pisarzy radzieckich oraz że jego nazwisko było na ustach każdego czytelnika „Zupełnie jak u Zoszczenki” — mówiono i każdy widział, o co chodzi”.



(przedruk z: René Sliwowski. Dawni i nowi. Szkice o literaturze radzieckiej)

BENIAMIN KAWIERIN

„Dawno już nie wychodziły dzieła Zoszczenki. W zbiory opowiadań w latach 1959—62 wchodziły utwory napisane w ostatnim dziesięcioleciu życia autora.

Nie sposób jednak na podstawie tych książek wyrazić sądy o pisarzu. Czytając je, nie można wyobrazić sobie, że do literatury radzieckiej razem z Zoszczenką wszedł cienki, oryginalny humor, że spotykając się z tragikomicznymi absurdami życia, ludzie powiedzą: „To dla Zoszczenki...”

„W jego humorze jest więcej ironii niż humoru, a ironia jest nam nieodzowna w życiu”.

(Literaturnoje nasliedstwo. Moskwa 1963)

„Zoszczenkę czytają ludzie na różnym poziomie kulturalnym i... każdy otrzymuje od niego to, co chciałby otrzymać.

Jedni czytając lubią go jako dogłębnego realistę, tworzącego swoją metodę pisarską dla zdemaskowania świadomości mieszczaństwa”.

(C. Wolpe, 20 lat pracy M. Zoszczenki. „Literaturnyj sowriemiennik” 1971 nr 3)

MAKSYM GORKI

z listu do M. Zoszczenki z 13. 10. 1930 r.

„bardzo wysoko cenię Wasz humor, jego oryginalność dla mnie — jak również dla wielu ludzi, umiejących czytać — jest oczywista, tak jak i oczywista jest i jego „społeczna pedagogika”.

*

(„Woprosy literatury”, 1964 nr 11)
„Podłączyli światło — rany boskie. Wokół brud-smród. Przedtem, jak gdyby nigdy nic, szedłeś sobie człeku do roboty, wracałeś wieczorem, popijałeś herbatkę i do łóżka. A teraz, jak zaświecili, patrzysz a tu jakiś kapeć podarty poniewiera się w kącie, tam zwisają strzępy tapety, tu pluskwa galopem zasuwa — ratuje się przed światłem, tam naplute, tu niedopałki, tam pchła dokazuje. Święci pańscy! Tylko ratunku wołać. Przykro patrzeć na takie widowiska”.

(fragment opowiadania „Biednost” 1925 r.

przedruk z: René Sliwowski. Dawni i nowi. Szkice o literaturze radzieckiej).

OPRACOWANIE I TŁUMACZENIE
JADWIGA TRZEBIATOWSKA

MICHAŁ ZOSZCZENKO „O MIŁOŚCI“

„W ogóle, w jaki sposób rodzi się miłość — czy wskutek psychicznych wyobrażeń, czy też raczej istnieje jakaś ścisła formuła z nie zbadanej jeszcze dziedziny elektryczności — tego nie wiemy i absolutnie nie chcemy wiedzieć.

Tak więc, zdając sobie sprawę, że mało co wiemy o miłości, ale zarazem widząc w tym lubym uczuciu coś bardzo ważnego, a nawet podniosłego, ze szczególnym wzruszeniem bierzemy do rąk ciężkie tomiska historii.

I oto co widzimy.

Początkowo pchają nam się przed oczy same jakieś takie, diabli je wiedzą, drobne wypadki miłosne i nędzne, bzdurne intryżki z codziennego życia — rozmaite małżeństwa, oświadczenia i śluby, zawierane przez umysły praktyczne i trzeźwe. Tu widzimy, jak jakiś książę... Coś takiego... żeni się z królewską córką, bo liczy, że dostanie tron.

Oto inna znów ważna figura, chcąc zaokrąglić swoje majątności o parę miast, też się oświadcza jakiejś epileptycznej księżniczce...

Wielcy książęta rosyjscy... Coś takiego... Z czasów niewoli tatarskiej... „Na wprzódki (jak pisze historyk) starają się pożenić z córkami chana, by wkraść się w jego łaski”...

Ale lichy wie, może podobne fakty i uczynki zdarzały się tylko u carów i między książętami? Może tylko na zamkach królewskich istniało takie ordynarne wyrachowanie i małżeństwa bez żadnej miłości — na skutek, bo ja wiem, rozmaitych dyplomacji, chronicznej golizny, czy mizernych warunków królewskiego życia?

Może u zwykłych śmiertelników było akurat odwrotnie: miłość może przebiegała tu w sposób zupełnie naturalny, napełniając radością i weselem serca najbliższych?

Na to pytanie trzeba będzie dać odpowiedź negatywną.

Niektóre kategorie zwykłych śmiertelników w ogóle nie miały głowy do miłości. Moźni panowie, jak wiadomo, żenili swoich wiernych poddanych, jak im się podobało.

Czytaliśmy niedawno, że obszarnicy z Rosji częstokroć żenili swoich chłopów następującą metodą: ustawiali ich według wzrostu i kojarzyli jak popadło: wysokich chłopów z wysokimi babami, niskich z niskimi. I taką listę posyłali popu do wykonania.

Tu już, można powiedzieć, nie było mowy o miłości. A co się tyczy rozmaitych tam, za prze-



proszaniem urzędników, spekulantów, paskarzy, i tak dalej, to ci panowie także się chyba niewiele na miłości rozumieli. Ubijali małżeństwa jak interes handlowy. I bez posagu w ogóle nie mieli zwyczaju kroku zrobić.

Oto co historia opowiada o miłości.

W sumie można powiedzieć, że opowiada o tym uczuciu bardzo niewiele. Że owszem, zdaje się, że to uczucie rzeczywiście istnieje. Że historia rzeczywiście spotykała się niekiedy z tym przeżyciem. Że na tym gruncie miały miejsce nawet pewne wydarzenia i wypadki historyczne. I popełniane były jakieś uczynki i przestępstwa.

Ale żeby to było coś takiego znowu olbrzymiego, jak to opiewali swoimi tenorami poeci — o tym historii prawie nic nie wiadomo.

Przeciwnie, ludzie o usposobieniu handlowym potrafili ujarzmić to uczucie całkowicie. I historia toczyć się może spokojnie dalej, żadne niebezpieczeństwo z tej strony jej nie zagraża. Nie, uczucie to nie przeszkodziło ludziom kroczyć tą drogą, którą ufnie i wytrwale kroczą. I historia ma pełne prawo opowiadać nam monotonnym głosem o tym, co było, i o tym, ile który pan młody dostał karbowańców za takie czy inne swoje uczucie.

Co prawda, mówiliśmy tu naturalnie o dawnych czasach. A może teraz coś się zmieniło? Nie zdarzyło nam się, niestety, być za granicą i nie możemy wskutek tego w pełni zaspokoić waszej uzasadnionej ciekawości.

Ale mamy taki pogląd, że chyba tam żadne poważniejsze zmiany nie zaszły.

Sądźmy, że z pewnością istnieje jakiś markiz o dźwięcznym nazwisku, który jest zaręczony z trzyletnim maleństwem. I papa co miesiąc wypłaca mu pensję.

I z pewnością są jeszcze takie podstarzałe osoby, które zapominając o całym świecie trzymają przy sobie jakiegoś tancerza Zubowa i obsypują go swymi względami.

Wszystko się toczy prawdopodobnie tak, jak się toczyło.

A co się tyczy tego, jak jest u nas, to tu zaszły porządne zmiany.

I pewne smutne okoliczności, związane z miłością, u nas powolutku zanikają. Nie ma już na przykład prawie zupełnie kalkulacji handlowej. I rozrachunki pieniężne stały się prostsze i poważnie się zmniejszyły. I w ogóle pod tym względem wszystko zrobiło się jakoś bardziej zrozumiałe, mniej kłopotliwe i nie tak uciążliwe.

Przypatrzmy się więc, jakie to negatywne zjawiska zdarzają się u nas na odcinku miłości. I, że tak powiem, żelazną miotłą satyry wymiatajmy wszystko to, co można wymieść."

(Fragment z „Niebieskiej księgi”. Tłumaczenie: Jerzy Pański).



„KŁĘSKA” A FADIEJEWA. NA ZDJĘCIU OD LEWEJ: ROMAN MARZEC — MAROZKA, ALEKSANDER BEDNARZ — TIMOCHA, LECH BIJAŁD — DUBOW, JANUSZ SZYDŁOWSKI — MIECZYK, MIECZY-SŁAW FRANASZEK — GONCZARENKO.



OD LEWEJ: MARIA ANDRUSZKIEWICZ — PASTUSZKA I STEFAN MIENICKI — MIETIELICA W „KŁĘSCIE”

SCENA ZBIOROWA Z „KŁĘSKI” — „ŚMIERĆ MIETIELICY”



BERTOLT BRECHT

„Wzrastałem jako syn
Zamożnych ludzi. Moi rodzice
Ubrali mnie w kołnierz, wychowali
Na człowieka nawykłego do korzystania z usług
I nauczyli sztuki rozkazywania. Ale
Gdy dorosłem i spojrzałem wokół,
Nie spodobali mi się ludzie mojej klasy
Ani dawanie rozkazów, ani korzystanie z usług
I opuściłem moją klasę i przyłączyłem się
Do pospolitych ludzi.”

Bertolt Brecht

Eugeniusz Berthold Fryderyk Brecht ur. 10 II 1898 r. w Augsburgu — pierworodny syn zamożnej rodziny (ojciec dyrektorem fabryki papieru) — w gimnazjum zainteresowania literackie — 1916 matura — studia medyczne w Monachium — przerwane mobilizacją (jako medyk pracował w szpitalu wojskowym) — nagroda im. Kleista za sztukę „Werble w nocy” wyst. w monachijskim Kammerspiele — 1923 współpraca literacka z tym teatrem — 1924 stanowisko dramaturga w „Deutsches Theater” w Berlinie.

28 II 1932 r. (dzień po pożarze Reichstagu) wyjazd z kraju na emigrację: Austria, Francja, Dania, Szwecja, Finlandia — 1941 wyjazd przez ZSRR do Stanów Zjednoczonych i Kanady — 1947 przesłuchanie przed Komisją do Badania Działalności Antyamerykańskiej.

1948 wyjazd do Europy (Szwajcaria).

22 X 1948 powrót do Niemiec — założenie teatru Berliner Ensemble.

1949 członek Deutsche Akademie der Künste — 1954 Międzynarodowa Leninowska Nagroda „Za utrwalanie pokoju między narodami”.

14 VIII 1956 umiera w Berlinie.

Twórczość teatralna:

Baal 1918 — Werble w nocy (Trommeln in der Nacht — pierwotny tytuł Spartakus) 1922 — W gęstwinie miast (Im Dickicht der Städte) 1923 — Die Hochzeit*, Er treibt einen Teufel aus, Lux in tenebris, Der Bettler oder der tote Hund — 1924, Człowiek jak człowiek (Mann ist Mann) 1926 — Opera za trzy grosze i Wzrost i upadek miasta Mahagonny tzw. Songspiel — Moralitet badeński (Das Badener Lehrstück vom Einverständnis), Wyjątek i reguła (Die Ausnahme und die Regel), Ten, który mówi tak, i ten który mówi nie (Der Jasager und Der Neinsager), Decyzja (Die Massnahme): tzw. Lehrstücke — Święta Joanna szlachtuzów (Die heilige Johanna der Schlawthöfe) 1931 i Matka (Die Mutter) wg Gorkiego 1932 — Horacjusze i Kuriacjusze (Die Horatier und die Kuratier) 1933 — Kragłe i szpiczaste głowy (Die Rundköpfe und die Spitzköpfe oder reich mit reich gessellt sich gern) 1934 — Karabiny Pani Carrar (Die Gewehre der Frau Carrar) 1937 — Strach i nęcza III Rzeszy 1938, Życie Galileusza 1939 — Matka Courage i jej dzieci 1939 — Dobry człowiek z Seczuanu 1940 — Pan Puntilla i jego sługa Matti 1940 — Widzenia Simony Machard — Szwejk w drugiej wojnie światowej — Kaukaskie kredowe koło 1945 — Kariera Artura Ui 1947 — Dni Komuny 1948. powieści: Powieść za trzy grosze 1934 — Interesy Pana Juliusza Cezara 1957.

Poezje: Wiersze wybrane 1952.

* (Potem tytuł: Die Kleinbürgerhochzeit)



ROLAND BARTHES

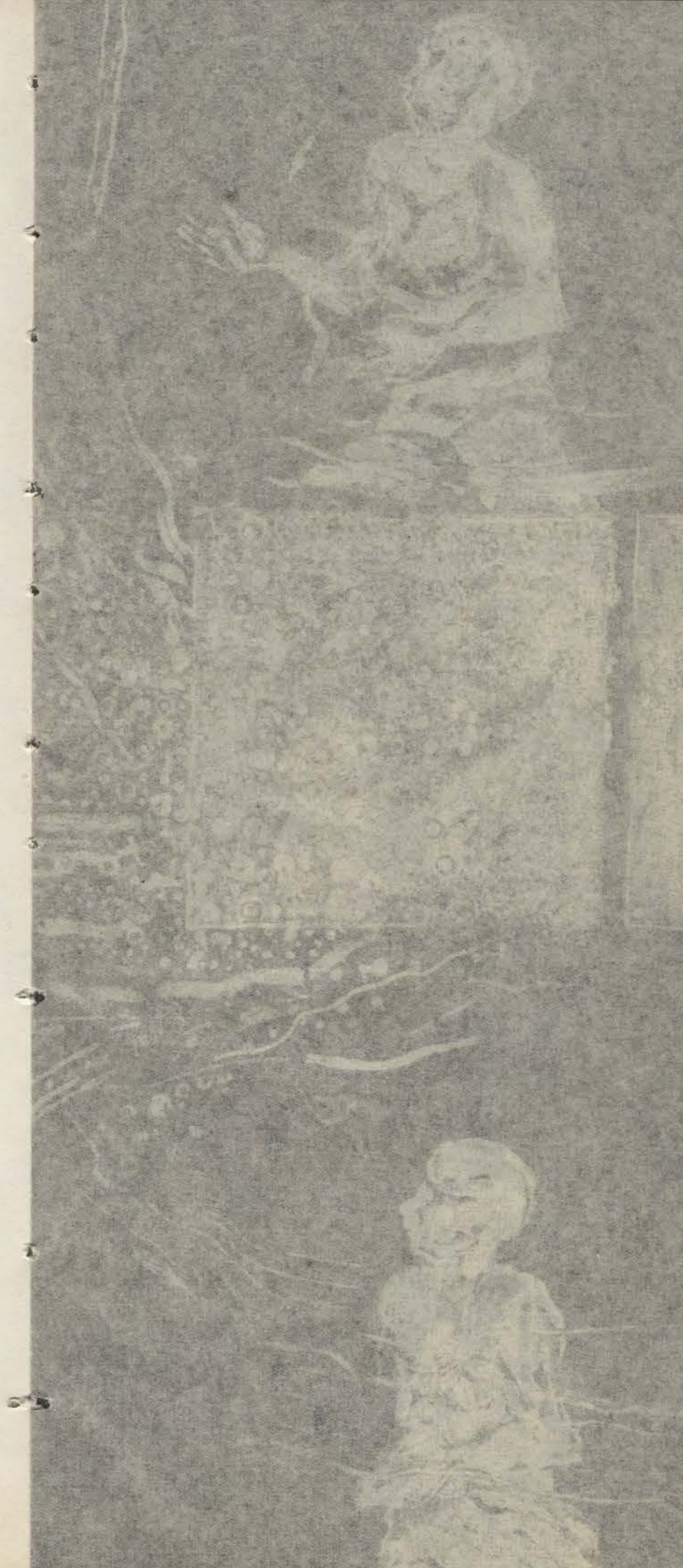
„BRECHT I JEGO IDEA
TEATRU LUDOWEGO“*

Dla Brechta scena opowiada, sala osądza, scena przynależy do eposu, widowia — do tragedii. To jest właśnie definicja wielkiego teatru ludowego. Weźmy na przykład Guignola albo Puncha, ten teatr zrodzony z mitologii praocjów: tu także publiczność wie to, czego nie wie aktor: a widząc jak głupio i na własną szkodę działa aktor, publiczność zdumiewa się, marwi, oburza, wykrzykuje prawdę, podpowiada właściwe rozwiązanie: jeszcze krok, a widzowie uświadamiają sobie, że to oni są tym udręczonym a nieświadomym aktorem, rozumieją, że pogrążając się w jedną z niezliczonych Wojen Trzydziestoletnich, jakie epoka narzuca im pod różnymi formami, są dokładnie w tej samej sytuacji, co Matka Courage — cierpiąc i niemądrze zapoznając, że mogliby położyć kres własnym cierpieniom. (...)

Cała dramaturgia Brechta jest podporządkowana konieczności dystansu, a istota teatru zależy od wytworzenia tego dystansu: nie chodzi o sukces jakiegoś stylu dramatycznego, chodzi o świadomość widza, a tym samym możliwość tworzenia przez niego historii. Brecht bezlitośnie wyłącza jako społeczne rozwiązania dramatyczne, które wciągają widza w spektakl, a odwołując się do jego litości lub poczucia humoru, sprzyjają bezwarunkowemu współnictwu między ofiarą historii a nowymi jej świadkami. (...)

Problem uczestniczenia (...) jest tu przemyślany całkiem po nowemu i nie wysunęto jeszcze ostatecznych wniosków z tej nowej zasady, która może zresztą jest bardzo starą zasadą, gdyż odwołuje się do prawnego statusu teatru społecznego, w którym scena jest zawsze przedmiotem osądu dla Trybu-

*) Tytuł fragmentów esejów R. Barthesa „Mère Courage aveugle” i „La révolution brechtienne” pochodzi od redakcji.







nału znajdującego się na widowni (vide tragicy greccy). (...) Dramaturgia Brechta natomiast posiada właściwości majeutyczne, przedstawia i każe osądzać, zarazem wstrząsa i oddala: wszystko to prowadzi do tego, aby oddziaływać nie zagarniając; to teatr solidarności, nie „urzekania”. (...)

(Brecht) powiada, nie zważając na tradycję, że widzowie powinni częściowo tylko angażować się w spektakl, tak aby „poznawać”, co tam pokazano, zamiast poddawać się widowisku, że aktor powinien przyczyniać się do narodzin świadomości demaskując postać, nie zaś wcielając się w nią, że widz nie powinien nigdy utożsamiać się z bohaterem (...), ale oceniać go, że dzieło teatralne nie powinno być dziedziną magii, lecz krytyki i że to jest właśnie najlepszy sposób na rozżalenie uczuć. (...)

(Brecht) proponuje nam nie tylko dzieło, ale cały system — mocny, logiczny, zwarty, być może niełatwy do zastosowania, ale posiadający przynajmniej tę niezaprzeczalną i bezcenną zaletę, jaką jest budzenie „zgorszenia” i zdumienia.

Jakkolwiek bądź wypadnie ostateczna ocena Brechta, trzeba przynajmniej zwrócić uwagę na zgodność jego myśli z wielkimi, postępowymi wątkami myślowymi naszych czasów: a mianowicie, że cierpienia ludzi zależą od nich samych, to znaczy, że świat jest podatny na zmianę; że sztuka może i powinna interweniować w historię; że sztuka dzisiejsza powinna podejmować te same zadania co nauki ścisłe, z którymi łączy ją współodpowiedzialność; że potrzebna jest nam dziś sztuka, która nie tylko wyraża, ale też wyjaśnia; że teatr powinien przychodzić z pomocą historii, ujawniając jej procesy; że techniki sceniczne także są zaangażowane; że — krótko mówiąc — nie ma „esencji” wiecznej sztuki, ale że każde społeczeństwo powinno wymyślić sztukę, która przyczyni się najsukutekniej do narodzin wolności”.

(Fragmenty z książki Barthesa pt. „Mit i znak”. Przełożyła: Anna Tatarkiewicz)

ALEKSANDER BEDNARZ

Ur. 6 I 1941 r. w Drohobyczu — 1962 ukończył studia aktorskie w krakowskiej PWST — w sezonie 1962/63 i 1963/64 pracował w tarnowskim teatrze im. Solskiego — potem sezon 1964/65 w Teatrze im. Wyspiańskiego w Katowicach — następnie był w zespole Teatru Starego w Krakowie — od 1969 r. pracuje w Teatrze Ludowym.

Jego debiutem dramaturgicznym była sztuka „Dzień dobry Mario” grana w sezonie 1971/72 w nowohuckim teatrze na otwarcie działalności SCENY NURT 71. Jej prapremiera odbyła się w lutym 1970 r. na Scenie Inicjatyw REDUTA 70 Teatru im. Osterwy w Lublinie.

Następna sztuka — makabryczna farsa pt. „Babcia Adelcia na własnym pogrzebie” wystawiona była przez studencki Teatr 38. Trzecia sztuka „Przerwa w snach” jest w planach repertuarowych teatru w Lublinie.

Jednoaktówka „Ślub nr ...” została włączona do spektaklu w reż. Matyldy Krygier.



SZKIC SZKICE DO PORTRETU



LESZEK ŚWIGOŃ

Należy do najmłodszego pokolenia aktorskiego. Ur. w 1948 r., trzy lata temu ukończył krakowską Szkołę Teatralną i rozpoczął pracę w Teatrze Ludowym.

Mimo, krótkiego okresu pracy w teatrze ma już w swoim dorobku trzynaście ról, wśród których są takie jak: Major w „Damach i huzarach”, Adam w „Samokrytyce” Leona Pawlika, Mops w „Farsie mrocznych” Michela de Ghelderode, Don Alonzo w „Don Juanie” Moliera i w obecnym sezonie Bakłanow w adaptacji „Kłęski” Fadiejeva. Ponadto epizody m. in. w „Kordianie”, „Krakowiakach i góralach”, „Dwóch teatrach” Szaniawskiego, „Kartotece” Różewicza, adaptacjach „Sennika współczesnego” Konwickiego i „Idioty” Dostojewskiego. Zapytany o ocenę dotychczasowej pracy odpowiada: „Za największą przygodę aktorską uważam rolę Majora w „Damach i huzarach”. W nowatorskim ujęciu Waldemara Krygiera stanowiła bardzo trudne zadanie. I mimo, że reżyseri oburzali się, uważając że reżyser popełnił „przestępstwo podwójne: przeciwko obyczajowości publicznej i literackiej”, a tylko jeden z nich napisał, że „dobrze odtworzył swego Majora Leszek Świgoń” — praca nad tą postacią przyniosła mi dużą satysfakcję.

Nie jestem na etapie podsumowania — kontynuuje Świgoń — uważam, że dopiero rozpoczął się dla mnie okres poszukiwań warsztatowych, którym musi towarzyszyć praca. W moim pojęciu aktorstwo to zawód, niemalże rzemiosło, w którego opanowanie trzeba włożyć wiele wysiłku i wymaga to dość długiego okresu zbierania doświadczeń i wzbogacania wiedzy o życiu i teatrze. W pracy aktora nieczęsto zdarza się, że powierzona mu rola jest okazją do publicznego wypowiedzenia na tematy bliskie mu, poruszające nurtujące go problemy, bliskie jego osobowości. W ten sposób — sędzę — powstają tzw. „życiowe kreacje”. Każdy aktor marzy o takiej roli. Na codzień pozostaje nam aktywne wykonywanie zawodu, poparte techniką gry, nad którą trzeba nieustannie pracować. Dla młodego aktora niezwykle ważny jest w jego pracy reżyser-pedagog.”

W „Weselach” Bednarza, Brechta i Zoszczenki składających się na spektakl „OBY NAM SIĘ!” ujrzymy Świgońa we wszystkich trzech jednoaktówkach.

„Są to role komediowe — mówi Świgoń — którym forma jednoaktówek narzuca konieczność precyzji środków wyrazu. Stanowią przez to źródło cennych doświadczeń warsztatowych dla młodego aktora”.



LESZEK ŚWIGOŃ — JAKO ADAM W „SAMOKRYTYCE” LEONA PAWLIKA (NA PIERWSZYM PLANIE)



— JAKO DOKTORENKO W ADAPTACJI „IDIOTY” F. DOSTOJEWSKIEGO (DRUGI OD LEWEJ)
PONIŻEJ: — JAKO MAJOR W „DAMACH I HUZARACH” A. FREDRY (NA PIERWSZYM PLANIE)



MICHAŁ ZOSZCZENKO — BERTOLT BRECHT —
ALEKSANDER BEDNARZ

OBY NAM SIĘ!

Reżyseria: MATYLDA KRYGIER
Scenografia: WALDEMAR KRYGIER
Konsultacja muzyczna: JAN PUŁKA
Układ tańca: JACEK TOMASIK

MICHAŁ ZOSZCZENKO

I. „WESELE”

(Swad'ba)

tłumaczenie: JADWIGA TRZEBIATOWSKA

O b s a d a:

Panna Młoda	— BARBARA STESŁOWICZ ZINAIDA ZAGNER
Pan Młody	— ROMAN MARZEC
Przyjaciel	— LESZEK ŚWIGOŃ
Ojciec	— ZDZISŁAW KLUCZNIK
Matka	— EUGENIA HORECKA
Goście:	— MIECZYŚLAW FRANASZEK HANNA WIETRZNY BARBARA ZGORZALEWICZ

BERTOLT BRECHT

II. „WESELE U DROBNOMIESZCZAN”

(Die Kleinbürgerhochzeit)

przekład: ROMAN SZYDŁOWSKI

O b s a d a:

Panna młoda	— HANNA WIETRZNY
Pan młody	— LESZEK ŚWIGOŃ
Ojciec	— JERZY KOPCZEWSKI
Matka	— EUGENIA HORECKA
Przyjaciel	— ROMAN MARZEC
Żona	— BARBARA STESŁOWICZ ZINAIDA ZAGNER
Mąż	— ALEKSANDER BEDNARZ
Siostra	— BARBARA ZGORZALEWICZ
Młody człowiek	— MIECZYŚLAW FRANASZEK

ALEKSANDER BEDNARZ

III. „SLUB Nr...”

O b s a d a:

Aniela	— BARBARA STESŁOWICZ ZINAIDA ZAGNER
Najstarszy	— LECH BIJAŁD
Klara	— EUGENIA HORECKA
Profesor	— JERZY KOPCZEWSKI
Artysta	— RYSZARD MAYOR
Albin	— ROMAN MARZEC
Matka	— HANNA WIETRZNY
Ojciec	— LESZEK ŚWIGOŃ
Panna młoda	— BARBARA ZGORZALEWICZ
Pan młody	— MIECZYŚLAW FRANASZEK

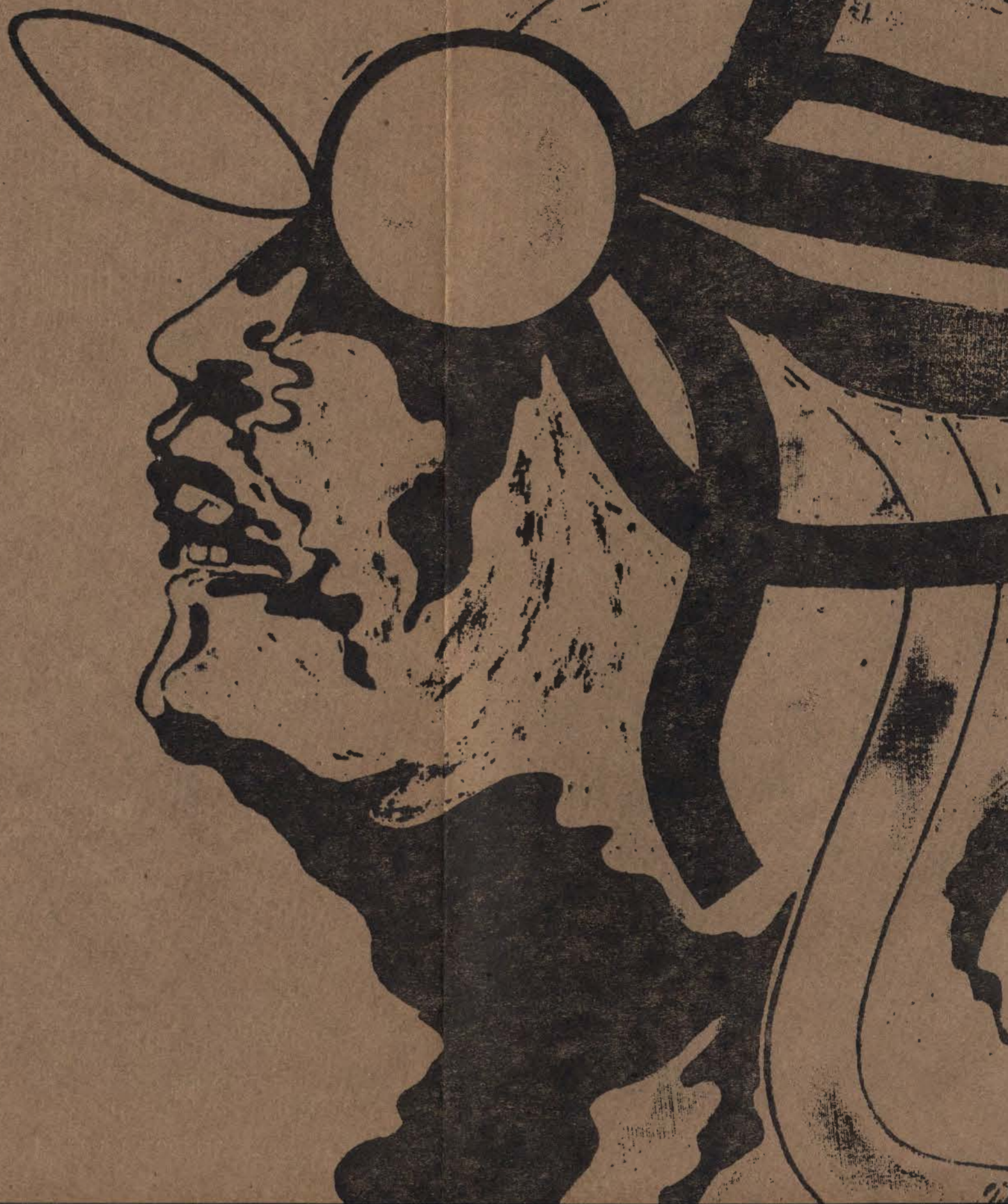
Asystent reżysera: ALEKSANDER BEDNARZ

Prowadząca spektakl: JANINA GRUDNIEWICZ

Kontrola tekstu: MICHALINA STARCZYK

Światło: KRZYSZTOF ZENKOWSKI

Dźwięk: MARIAN CZYŻYK i JERZY JUSZCZYŃKO



KRONIKA PIĘTNAŚCIO LECIA

Juliusz Słowacki, *Sen srebrny Salomei*. Romans dramatyczny w 5 aktach. Reżyseria: Krystyna Skuszancka. Scenografia: Marian Garlicki. Muzyka: Józef Bok. Premiera 17 października 1959 r. Przedstawień 38.

„Skuszancka uniknęła płaskiej historycznej dosłowności, ale w „Snie” pozostał cień historii. Straszny i drwiący. Był to od wielu lat pierwszy Słowacki na scenie niepokojący i współczesny. Współczesny w nowym stosunku do historii, współczesny w środkach, współczesny w swojej filozofii. I był to Słowacki czytelny.”

(J. Kott, *Konfrontacje*. Tragi-farsa Słowackiego, „Dialog” 1960 nr 2).

„Wydaje się, że Skuszancka chciała być bardzo jednoznaczna. Jakby obawiała się, iż ktokolwiek na widowni może przyznać słuszność regimentarskim wyrokom i karom. W tym kierunku szły nawet skreślenia w opowieści Pafnucego. Scenograf ubrał w ostatnim akcie szlachtę w białe płaszcze: dlaczego nie wymalował na nich krzyża, aby nie było już żadnych wątpliwości, że traktuje ich jako spadkobierców krzyżactwa. Wydaje się, że w tym podmalowaniu obrazu jest jednak pewne uproszczenie obce Słowackiemu”.

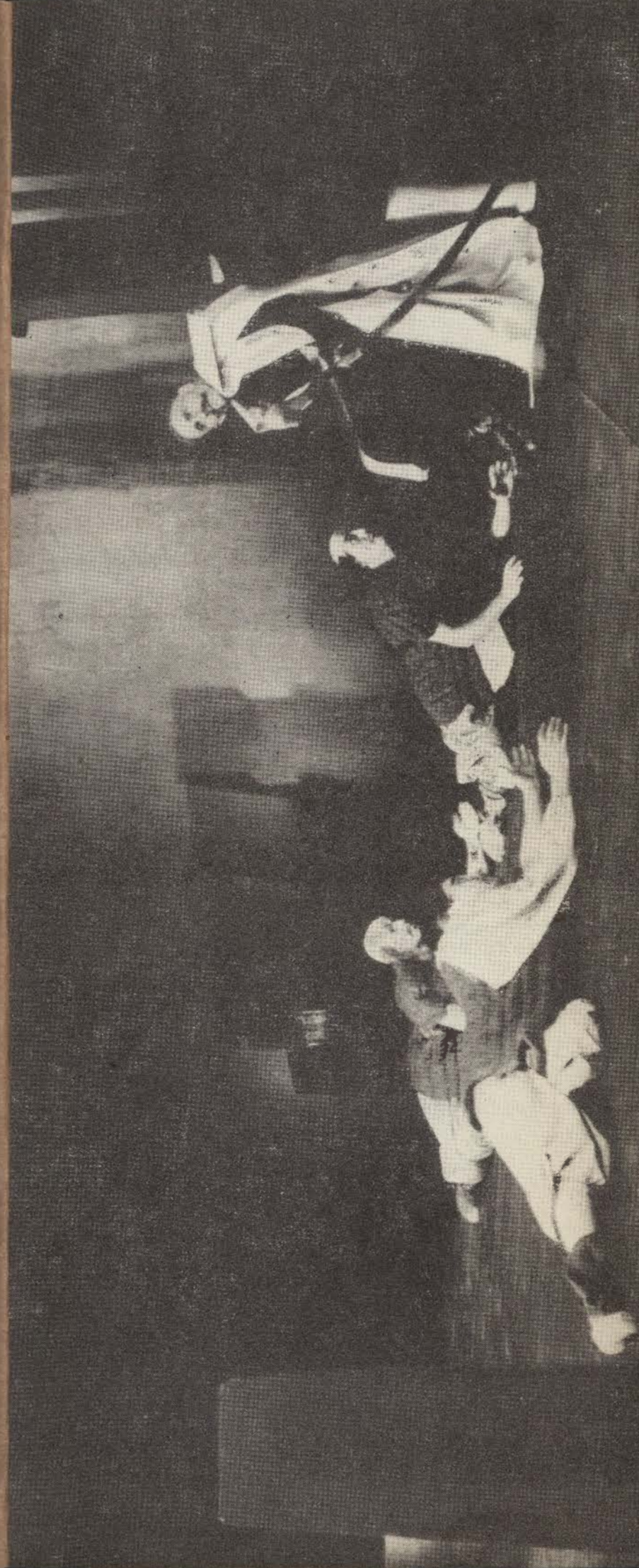
(Z. Greń, *Sen ze srebra i kryształu?*, „Życie Literackie” 1959 nr 45).

„Efekt artystyczny przedstawienia płynie z poetyckiej magii. Ale trochę jakby wbrew inscenizatorowi. Że tak się stało wynika stąd, że kazał on aktorom mówić wiersz wedle swej najlepszej wiedzy o rzemiośle! nie zaś dlatego, by w tym upatrywał sens przedstawienia. Przeciwnie — zabiegi Skuszancki polegają na wydobyciu z mgławicy poetyckiej jaką jest „Sen” — tzw. racjonalnego jądra. (...) A gdyby tak zrezygnować z wszelkich „racjonalnych jąder” — i nie szukać sensu, gdzie go dla nas być nie może? I mistyczne zwłaszcza — dramaty poety potraktować za pretekst dla dynamiki czystych form? I zrobić sobie taką małą luksusową orgijkę „poezji czystej”?”

(L. Flaśzen, *Sen srebrny Salomei*, „Echo Krakowa” 25 XI 1959).

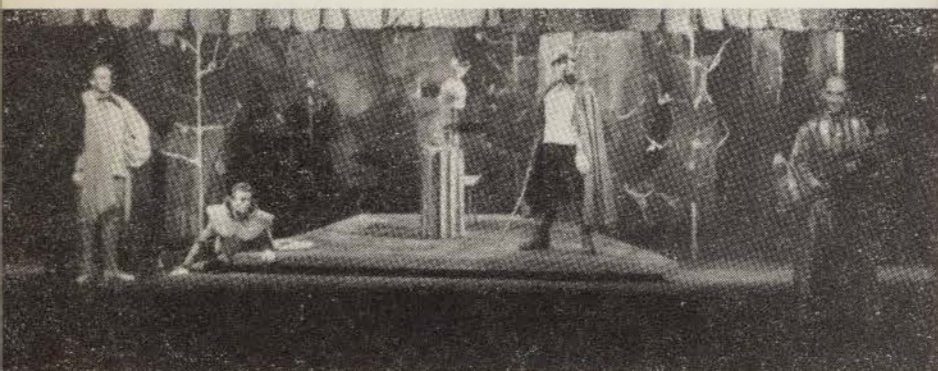
„Przedstawienie grano na szczęście bez większych „modernizmów” uważanych za obowiązek wobec tradycyjnego repertuaru — grano naturalistycznie i z dużą ekspresją, uzyskaną przez wyraźne kontrasty w ustawieniu postaci, optycznym i słuchowym. W trzeciej części przedstawienia nastąpiła wyraźna, ożywcza mobilizacja, różniąca te sceny od poprzednich”.

(T. Kudliński, *Upiory*, „Dziennik Polski” 29 X 1959).





NA ZDJĘCIU SCENA ZBIOROWA Z „DUNDO MAROJE” MORINA DRZICIA
W REŻYSERII KRYSZYNY SKUSZANKI I SCENOGRAFII JADWIGI POZNAŃSKIEJ.



OD LEWEJ: TADEUSZ SZANIECKI — ODOAKER, ANDRZEJ ZIĘBINSKI —
EMILIAN, FERDYNAND MATYSIK — TEODORYK, EDWARD RĄCZKOWSKI —
— ROMULUS AUGUSTUS W „ROMULUSIE WIELKIM” FRIEDRICH
DÜRRENMATTA.

PONIŻEJ: OD LEWEJ: RYSZARD KOTYS — PYRAMUS, EDWARD RĄCZKOWSKI —
ROMULUS, JAN GÜNTNER — ACHILLES.



„Wydaje mi się, że ten nowatorski spektakl jest jednocześnie jak się już powiedziało, głęboko pietystyczny w stosunku do Słowackiego. Odkrył Słowackiego uderzająco odpowiadającego współczesnej świadomości. Zachował jednolity, obiektywny dystans do obu ścierających się stron, dopuścił do głosu autentyczny dla obu dramatyzm sprawy i dodał stosunek poetyckiej drwiny (również niepozabawionej dramatyzmu) do pokazanej na scenie przeszłości. Jest pietystyczny, gdyż nic istotnego nie zostało z tekstu wyrzucone. Zachowane są sny, wróżby i znaki, których pojawienie się podkreśla nawet specjalnie stylizowana, zinstrumentowana na dźwięki harfy muzyka Józefa Boka, idealnie współpracującego z reżyserem widowiska. Ale oczywiście nie wróżby i sny kierują akcją, tylko działanie postaci. (...) Czy jest to spektakl w całości doskonały? Na pewno nie. Niemniej wydaje mi się świetny, jest jednym z najlepszych osiągnięć Skuszanki i jej teatru. Ma bowiem jeszcze i formę najściślej związaną z tym wyrazem treści, jaki starałem się opisać. Jest oczywistą, konkretną propozycją formalną w stosunku do teatru późnego Słowackiego. Jest jak większość spektakli nowohuckich — przede wszystkim dziełem reżyserii. Grany na pustej prawie scenie o owym srebrno-szarym kolorycie świateł i tła dekoracyjnego, jakiego wymaga ten dramat, na tle zawieszonych w górze dwóch wielkich czerepów-skorup okolonych husarskimi skrzydłami, w których scenograf Marian Garlicki przemyślnie ukrył dwa reflektory — oparty jest nie na statycznej recytacji, lecz na ruchu, bogatym i precyzyjnym ruchu zestrojonym z rytmem mówionego wiersza. Od ruchu, rozbiegania mijających się na scenie postaci, w takt kurantowej melodii, widowisko się zaczyna. W scenie przepowiedni Wernyhory zrobione jest tu coś niepospolicie pięknego. Figurki Polski szlacheckiej z dobytymi, spuszczonej ku dołowi pałaszami obracają się kilka razy dokoła, jakby w sennym tańcu, w majaku o przyszłości (jesteśmy jeszcze u początków panowania Stanisława Augusta) — w takt smętnych dźwięków poloneza Ogińskiego.”

(A. W. Kral, Próby Słowackiego/II/. „Sen srebrny Salomei”, „Teatr” 1960 nr 6).

Friedrich Dürrenmatt, Romulus Wielki (Romulus der Grosse). Niehistoryczna komedia historyczna w 4 aktach. Przekład: Irena Krzywicka, Reżyseria: Jerzy Krasowski, Sce-

nografia: Józef Szajna, Opracowanie dźwiękowe: Józef Bok i Jerzy Krasowski. Premiera 28 listopada 1959 r. Przedstawień 62.

„W Nowej Hucie reżyser i scenograf chcieli „prowadzić bal”. Toteż trochę zahukali zespół: — mówili za wszystkich... Jest to niewątpliwie pewne cofnięcie się w rozwoju zespołowości pracy tego teatru, dającej coraz piękniejsze rezultaty w kilku ostatnich spektaklach. Scenografia jest bardzo piękna, ale nazbyt monumentalna i jakiś wagnerowski „Zmierzch bogów” zamiast aluzji do jasnych płaszczyzn i gry ciemnych linii akcentujących pion i poziom w architekturze willi rzymskiej — co na pewno stwarzałoby stosowniejszy klimat do słuchania intelektualnej żonglerki. Komponować „na planie tekstu” — uczył L. Schiller...

Reżyser stwarzał gierki lepsze i gorsze. Narzucał je. Tymczasem żart wymaga klimatu s w o b o d y, zaś autor mówi wyraźnie: „stawiam zadanie z a r ó w n o dla aktora, jak dla reżysera. Z każdej z moich postaci aktor musi wydobyć jej ludzką treść”. Z początku spektakl niepotrzebnie zalatywał Offenbachem. Niepotrzebnie dano też maskę nauczycielowi aktorstwa”.

(J. Maśliński, Kandydat na sędziego — przyjmuje wyrok, „Gazeta Krakowska” 9—10 I 1960).

„Czuję się nieswojo, nie mogąc wygrzebać w tym przedstawieniu, bodajże bezbłędnym, jakiegoś potknięcia, czy nieudanej roli. Sposobniej jest bowiem narzekać niż chwalić. Pochwały stały się szczególnie niemodne dzisiaj, a zajęcie krytyka bierze się zbyt dosłownie. (...) Obraz sceniczny, plastycznie frapujący, demonstrował posępną atmosferę ruiny i rozkładu. Natomiast w ubiorach zaznaczyła się groteskowość postaci marionetkowych, obok wyglądu serio postaci „żywych”. Niezupełnie przejrzysta była końcowa metafora wkroczenia wojsk germańskich. Ilustracja akustyczna podobnie sugerowała nastroj bestroskiego kurnika, na przemian z odgłosami nadciągającej nawały i katastrofy”.

(T. Kudliński, Romulus wielki i mały, „Dziennik Polski” 16 XII 1959)

Morin Drzić, Dundo Maroje. Komedie w trzech aktach. Adaptacja: Marko Fotez, Przekład: Jan Brzechwa i Zygmunt Stoberski, Reżyseria:





Krystyna Skuszanka, Scenografia:
Jadwiga Pożakowska, Muzyka: Józef
Bok. Premiera 25 lutego 1960 r.
Przedstawień 31.

„Reżyser i scenograf, obie rozwinęły niebywałą pomysłowość w „nadmuchaniu” starego tekstu nowoczesną plastyką, utanecznieniem, umyślnym upłynnieniem obrazu scenicznego. Nie zaciążył na spektaklu niedowład inwencji reżyserskiej, może raczej jej przerost, wysiłek, by tysiącem dowcipnych szczegółów zaskoczyć, zabawić, podtrzymać uwagę. Zrazu te pomysły zajęły widza i wciągnęły go, ale później „opatrzyły się”. Brakło równorzędnego aktorstwa. Czy można winić zespół, że nie osiągnął koniecznej frenezji, skoro w aktualnych warunkach scenicznych nie dano mu swobodnie tworzyć? Ale znów — czy zdobyłby się sam na tę inwencję, improwizację? W tych okolicznościach można jedynie uznać wielką staranność i płynność wykonania, śmiałość atakowania i nakład środków. Ale nic więcej.”

(T. Kudliński, Plaut z Dubrownika, „Dziennik Polski” 24 III 1960).

„...reżyser celowo pomieszał farsę z groteską, liryzm z drwiną, rubaszość z nastrojami poetyckimi. (...) Zespół biorący udział w spektaklu zasługuje na pełne uznanie. I to nie dlatego, że wszyscy po prostu wyraźnie mówią, ale przede wszystkim z powodu zrozumienia istoty tej inscenizacji i reżyserii komedii...”

(O. Jędrzejczyk, Nowohucka i jugosłowiańska komedia dell'arte, „Teatr” 1960 nr 8).

„Tekst jest tu jedynie pretekstem, otwierającym przed teatrem wszelkie powaby i atrakcje, jakimi dysponuje commedia dell'arte. Prym wiodą widowiskowa barwność, cyrkowe gagi i ruch. Scenografia jest pełna powietrza i zwiewności, kostiumy dowcipnie kojarzą elementy stylowe renesansu z cyrkiem, secesją i aluzjami współczesnymi. (...) Zarzucić by należało zbyt małą inwencję w prowadzeniu arlekinady, która, prowadzona wedle wzorów utartych nie wykazuje szczególnej wynalazczości w zakresie ruchu, przez co ruch staje się chwilami monotony i pozbawiony komicznej świeżości znaczeń. Ale ileż w tym wszystkim dobrego smaku. (...) Ładne przedstawienie. I nieco już akademickie w swej nowoczesności.”

(L. Flaszen, Commedia dell'arte i złoty cielec, „Echo Krakowa” 1 IV 1960)

opracował: EMIL ORZECZOWSKI

W REPERTUARZE TEATRU

Aleksander Fredro
DAMY I HUZARY

Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygler

Fiodor Dostojewski
IDIOTA

Adaptacja, reżyseria i scenografia: Waldemar Krygler

Tennessee Williams
SZKLANA MENAŻERIA

Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygler

Michel de Ghelderode
FARSA MROCZNYCH

Reżyseria: Matylda Krygler
Scenografia: Władysław Wigura

Molier
DON JUAN

Reżyseria: Zespołowa
Scenografia: Władysław Wigura

Aleksander Fadiejew
KLESKA

Adaptacja: U. Zacharow i M. Prot
Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygler

Zofia Rogoszońska
DZIECI PANA MAJSTRA

Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygler

W PRZYGOTOWANIU

Nicolás Dorr
PAPUGI

Reżyseria: Waldemar Krygler
Scenografia: Marian Garlicki

Alan Alexander Milne
**NIEZWYKLE PRZYGODY
KUBUSIA PUCHATKA**

Adaptacja: Tytus Wilski
Reżyseria i scenografia: Waldemar Krygler

Roman Jaworski
WESELE HRABIEGO ORGAZA

Adaptacja, reżyseria i scenografia: Waldemar Krygler

William Shakespeare
ROMEO I JULIA

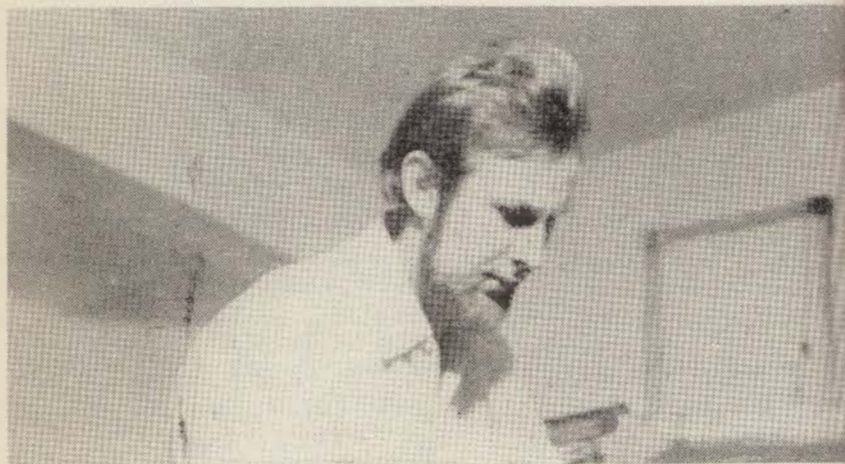
Reżyseria: Anatol Efros

KOORDYNATOR PRACY ARTYSTYCZNEJ: MONIKA LISICKA
KIEROWNIK TECHNICZNY: PIOTR RZEPECKI
GŁÓWNY ELEKTROAKUSTYK mgr inż. KRZYSZTOF PIĞŁOWSKI
GŁÓWNY ELEKTRYK LUDWIK KOLANOWSKI
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 HENRYK JARGOSZ ELWIRA 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. TELEFON 411-83. PRZEDSPRZEDAŻ BILETÓW PROWADZI „ORBIS” W KRAKOWIE, UL. JANA 5 I „WAWEL TOURIST” W NOWEJ HUCIE, PLAC CENTRALNY 1. DOJAZD DO TEATRU Z KRAKOWA TRAMWAJEM LINII 4, 5, 15, ALBO AUTOBUSEM POŚPIESZNYM „A” DO PLACU CENTRALNEGO, NASTĘPNIE TRAMWAJEM LINII 14, 16 ORAZ AUTOBUSEM 132 LUB AUTOBUSEM POŚPIESZNYM „B”.



KAWIARNIA I COCTAIL-BAR W FOYER TEATRU CZYNNY NA 1 GODZ. PRZED PRZEDSTAWIENIEM.



Roman Banaszewski należy do twórców, którzy ze swojej sztuki uczynili narzędzie wypowiedzi o sensie egzystencji jednostki i zbiorowości, o problemach nurtujących człowieczą codzienność. Artysta o ustalonej już renomie, od dawna związany z nowohuckim środowiskiem artystycznym, zajmuje się głównie grafiką studyjną i użytkową; ale uprawia i malarstwo. Znamy także jego plakaty budowane za pomocą zdecydowanych, czytelnych i jednoznacznych form graficznych oraz okładki i ilustracje książkowe. Cała jego sztuka odznacza się przy tym wysoką „qualite” techniki i szerokim wachlarzem możliwości warsztatowych. Banaszewski podejmuje bowiem pracę w rozmaitych technikach od drzeworytu i „klasycznej” litografii poprzez wkłesłodruki do serigrafii, po drodze poszukując nowych możliwości zwłaszcza wykorzystania tworzyw sztucznych do matryc, z których potrafi uzyskać efekty bliskie w urodzie akwafortowej kresce.

Gdzieś jeszcze w roku 1961 zaczął tworzyć w drzeworycie zgeometryzowane, dość sztywne i trochę abstrakcyjne pejzaże przemysłowych miast, które później przerodzą się z wedyty w pejzaż naturalny, miękkie przez użycie litografii i udane próby potraktowania materii graficznej planszy plamistymi formami abstrakcyjnymi jak u Matty. W tym samym czasie rozpoczyna artysta serię prób z wkłesłodrukami, preparowanymi jednak w sposób zgoła nie tradycyjny przy zastosowaniu skomplikowanych zabiegów i nowych materiałów. Przez cały ten czas sztuka jego przejawia wyraźnie tendencje do abstrakcji, chociaż coraz częściej pojawia się w niej bodaj zarys, cień ludzkiej postaci, najpierw jeszcze trudnej do zidentyfikowania, później w latach 1967/68 jak w eksponowanym na II MBG „Rekordzie” czy bardzo ilustracyjnym cyklu „Koło”, już czytelna choć uogólniona. Odtąd motywem zainteresowania Banaszewskiego staje się człowiek: jednostka lub grupa konfrontowane z sytuacjami lub często symbolicznymi znakami — przedmiotami. Najpełniejszym zaś rozwinięciem tego zainteresowania będą późniejsze serigrafie m. in. znane „Pamięci Ernesto Che”, podejmujące też całą gamę skomplikowanych doświadczeń techniczno-formalnych (np. czarne w czarnym). W nich to pojawiają się już na szerszą skalę elementy neofiguralne zbliżone nawet do sztuki „pop” przeplecione akcentami symbolicznymi.

We wszystkich swoich pracach twórca potrafi narzucić sobie dyscyplinę środków wyrazowych, a dzieła jego wykazują wyraźną skłonność do rytmizowania formy, kontrapunktowania mocnych w napięciu planów prowadzonych konsekwentnie ku jednoznaczności znaku — ekwiwalentu graficznego. Zachowują przy tym czytelność, ujmują i pobudzają wyobraźnię i intelekt widza.

ANDRZEJ POLLO

BERTOLT BRECHT MAŁE ORGANON DLA TEATRU**

(fragmenty)

„Teatr polega na tym, że stwarza się żywe wizerunki przekazanych lub zmyślonych wydarzeń zachodzących wśród ludzi, czyniąc to właśnie dla zabawy. (...)

Ażeby w tym jeszcze więcej pomieścić, moglibyśmy również dołączyć wydarzenia rozgrywające się między ludźmi i bogami, skoro jednak chodzi nam tylko o określenie minimum, możemy tego nie czynić. Bo gdybyśmy nawet tego rozszerzenia dokonali, to jednak opis najistotniejszej funkcji kategorii „teatr” jako rozrywki musiałby pozostać ten sam. Jest to najszlachetniejsza funkcja, którą znaleźliśmy dla teatru. (...)

I tego, co starożytni za Arystotelesem kazały czynić swej tragedii, nie wypadnie nazwać ani czymś wyższym, ani też czymś niższym niżli ludzką zabawą. Jeżeli mówi się, że teatr wziął początek z obrządków kultowych, to orzeka się tylko, że stał się teatrem dzięki odejściu od swego początku. Z misterii przecież nie przejął zadań kultowych, lecz niewinną i prostoduszną przyjemność płynącą z kultu. A owa k a t h a r s i s Arystotelesa, oczyszczenie przez bojaźń i litość, czy też z bojaźni i litości, jest obmyciem, które nie tylko przebiega w sposób przyjemny, ale i zostało przygotowane dla przyjemności. Jeżeli więcej żądamy od teatru lub też zezwalamy mu na więcej, to wtedy jedynie wyznaczamy swój własny cel zbyt nisko. (...)

Stosownie do zabawy, która przy każdorazowym rodzaju ludzkiego współżycia była możliwa i potrzebna, postaci musiały mieć inne proporcje, sytuacje musiały być budowane w innych perspektywach. (...)

Przyswajajmy sobie dzieła dawne za pomocą stosunkowo nowej procedury, a mianowicie za pomocą wczucia się,

** „Kleines Organon für das Theater”, [druk w:] Sinn und Form; Beiträge zur Literatur, Sonderheft Bertolt Brecht (Berlin) 1949, ogłoszone ponownie w wydawnictwie poświęconym działalności Brechta Versuche 27/32. Berlin 1953. Tłumaczenie w jęz. polskim w „Pamiętniku Teatralnym” 1955 r., z. 1.

któremu one nie dają zbyt wiele materiału. Tak więc nasza rozkosz w przeważnej mierze czerpie swe pożywienie z innych źródeł niż te, które dla ludzi żyjących przed nami tak szeroko się przecież otwierały. Wtedy staramy się powetować sobie tę stratę pięknosciami językowymi, wyszukaną oryginalnością w prowadzeniu fabuły, urywkami, które umieją wyłudzić od nas wyobrażenia samoistne, w swym rodzaju, krótko mówiąc — elementami dekoracyjnymi starych dzieł. To są właśnie środki poetyckie i teatralne, które ukrywają wszystko, co brzmi w opowieści niedokładnie. Naszym teatrom brak już zupełnie umiejętności albo ochoty, by te fabuły — nawet tak jeszcze nie stare jak fabuły wielkiego Szekspira — nadal opowiadać jasno, to znaczy uwiarygodnić związek wydarzeń. A fabuła według Arystotelesa — jesteśmy tego samego zdania — to dusza dramatu. (...)

Sztuka i nauka spotykają się dzięki temu, że obydwie istnieją po to, aby ułatwić życie ludzkie; jedna zajmuje się jego utrzymaniem, druga zaś jego uprzyjemnianiem. (...)

Co to jest wobec przyrody i wobec społeczeństwa owa twórcza postawa, którą my, dzieci epoki naukowej radośnie powinniśmy przybrać w teatrze?

Jest to postawa krytyczna. Wobec rzeki polega ona na regulacji koryta, wobec drzewa owocowego — na szczepieniu go, wobec ruchu naprzód — na konstruowaniu pojazdów i samolotów, wobec społeczeństwa — na przewrocie społecznym. (...)

Teatr musi się zaangażować w rzeczywistość, ażeby potrafił stworzyć i ważył się stworzyć skutecznie działające obrazy rzeczywistości. (...)

Niechaj służy ku rozrywce mądrością, która płynie z rozwiązywania problemów, gniewem, w który ku pożytkowi ogólnemu może się przekształcić (...), respektem wobec poszanowania rzeczy ludzkich, czyli przychylnych człowiekowi. (...)

Gdy krytyka, czyli wielka metoda wytwórczości, staje się przyjemnością, nie ma już w dziedzinie moralnej dla teatru niczego, co musi zrobić, jest natomiast wiele rzeczy, które zrobić może. (...)

Tym, o co chodzi widzom w salach teatralnych, jest możliwość zamiany świata pełnego sprzeczności na świat harmonijny, świata nieszczególnie poznanego na świat marzenia. (...)

Teatr taki, jaki zastajemy, ukazuje strukturę społeczeństwa (odzwierciedloną na scenie) jako nie podlegającą wpływowi społeczeństwa (na widowni). (...)

Potrzebujemy teatru nie tylko uprzyściplniającego zrozumienie doznań, spostrzeżeń i impulsów, na które pozwala każdorazowe pole historyczne ludzkich stosunków, gdzie każdorazowo rozgrywają się akcje, ale posługującego się takimi myślami i uczuciami oraz wytwarzającego myśli i uczucia, które nawet przy zmianie pola odgrywają swoją rolę. (...)

Sposób gry, który między pierwszą i drugą wojną światową został wypróbowany w berlińskim Teatrze Am Schiffbauerdamm, aby stworzyć tego rodzaju obrazy, polega na „efekcie obcości” *** („Verfremdungseffekt” — „V-Effekt”). Sceniczny obraz operujący efektem obcości, wyraża się tym, że przedmiot można wprawdzie rozpoznać, ale jednocześnie ukazuje się on jako coś obcego. Teatr starożytny i średniowieczny stwarzał obcość swych postaci za pomocą masek ludzkich i zwierzęcych, teatr azjatycki używa dziś jeszcze muzycznych i pantomimicznych efektów obcości. Efekty te przeszkadzały niewątpliwie wczuwaniu się w widowisko, jednakże technika ta bardziej chyba wiązała się z sugestywną hipnozą, aniżeli technika, która pragnęła wywołać wczuwanie się. Cele społeczne tych starych efektów były zupełnie odmienne od naszych. (...)

Nowe efekty obcości mają z procesów, na które można wpłynąć społecznie, zdjąć tylko piętno czegoś dobrze zna-

*** „Brecht w „Organon dla teatru” posługując się teoretycznym wyrazem „obcość” ma na myśli to co obce wytartej, sentymentalnie wyświechtanej treści uczuciowej, co obce banalności, umysłowej ciasności, drobnomieszczańskiej zarozumiałości. Kto dzisiaj zupełnie słusznie odrzuca wszelki formalizm, a zatem stylistyczne igraszki pozbawione treści, ten nie może również aprobować treści bez odpowiadającej jej formy”. (Fragment z Henryk Ihering, „Der Volksdramatiker”. Artykuł poświęcony Brechtowi w Sinn und Form, gdzie drukowany był Mały Organon).

nego, broniącego je dziś przed interwencją widza. (...)

Ludziom zdaje się, że to, co przeżywają w obcowaniu ze sobą, jest z góry ustalonym ludzkim przeżywaniem. (...)

Ta technika pozwala użytkować w swych obrazach metodę nowej nauki społecznej, czyli metodę dialektyki materialistycznej. Metoda ta — po to, aby unaocznić niestalość społeczeństwa — traktuje stosunki społeczne jako procesy i bada je w ich sprzecznościach. Dla niej wszystko istnieje tylko w stanie przemian, a więc w niezgodzie z samym sobą. Odnosi się to również do uczuć, sądów i postaw ludzkich, w których znajduje swój wyraz każdorazowy sposób ludzkiego współżycia.

Rozkoszą naszej epoki, która dokonała tylu różnorodnych zmian w przyrodzie, jest możność poznawania wszystkiego tak gruntownie, że jesteśmy już w stanie interweniować. Powiadamy, że wiele mieści się w człowieku, a więc można wiele z niego zrobić. Człowiek nie musi pozostać takim jakim jest. Rozpatrując go, należy brać pod uwagę nie tylko to, jakim jest, ale i to, jakim być może. Powinniśmy wychodzić nie tylko od niego, ale i po niego. Znaczy to zaś, że musimy nie tylko zająć po prostu jego miejsce, ale i zająć miejsce naprzeciw niego, reprezentując nas wszystkich. Dlatego teatr musi czynić obcym to, co pokazuje.

Chcąc zdobyć się na efekty obcości, musi aktor poniechać wszystkiego, czego się nauczył, aby umożliwić publiczności wczuwanie się w jego kreacje. (...)

W żadnym momencie aktor nie może posunąć się tak daleko, aby się całkowicie przeobraził w przedstawioną postać. Ocena: „On nie grał Lira, on był Lirem” — byłaby dla niego druzgocąca. Zadaniem jego jest tylko pokazać przedstawioną postać, albo też — by lepiej to powiedzieć — nie tylko ją przeżyć. Nie znaczy to, żeby aktor kreujący ludzi namiętnych miał sam pozostawać zimnym. Ale jego uczucia nie powinny być zasadniczymi uczuciami przedstawianej postaci, aby i uczucia publiczności nie stały się zasadniczymi uczuciami tejże postaci. Publiczność musi tu, mieć zupełną swobodę. (...)

Jak aktorowi nie wolno zwodzić pub-

liczności, że to nie on, ale zmyślona postać stoi na scenie, tak nie wolno mu również stworzyć złudzenia, że to co się odbywa na scenie, nie zostało przetrawione, dzieje się natomiast po raz pierwszy i raz tylko. (...)

Zywą grą opowiada historię przedstawianej postaci, więcej wiedząc niż ona. (...)

Tego rodzaju nacechowanie obcością jakiejś osoby jako „właśnie tej osoby” i „właśnie tej osoby właśnie teraz” jest możliwe tylko wtedy, gdy nie stwarza się iluzji, że aktor jest rzeczywistą postacią, a akcja przedstawienia rzeczywistym wydarzeniem. (...)

Mamy do czynienia ze zbyt wielkim uproszczeniem, gdy dostosowuje się czyny do charakteru i charakter do czynów. Nie można w ten sposób pokazać sprzeczności, które zachodzą między czynami a charakterem rzeczywistych ludzi. Nie można demonstrować praw ruchów społecznych „wypadkami idealnymi”, ponieważ „nieidealność” (sprzeczność) jest cechą ruchu i wszystkiego co w ruchu pozostaje. (...)

Obserwacja jest główną częścią składową sztuki aktorskiej. Aktor obserwuje bliźniego wszystkimi swoimi mięśniami i nerwami, dając temu wyraz w akcie naśladownictwa, który jest jednocześnie procesem myślowym. Bo w samym akcie naśladownictwa pojawiłoby się najwyżej zjawisko zaobserwowane, co nie wystarcza, ponieważ oryginał po cichu wypowiada to, co ma do powiedzenia. Ażeby od odbitki dojść do obrazu, spogląda aktor na ludzi tak, jak gdyby specjalnie pokazywali mu to, co zwykli robić, jednym słowem — jak gdyby polecali mu zastanowić się nad tym, co robią. (...)

Jeżeli aktor nie chce być papugą albo małpą, musi przyswoić sobie wiedzę swego czasu w zakresie ludzkiego współżycia. (...)

Jak na przykład aktor, żeby potraktować rzecz z tego punktu widzenia — ma czytać swą rolę. Ważne jest aby nie „pojmował” zbyt szybko. Chociażby od razu znalazł najbardziej naturalną intonację dla tekstu, najwygodniejszy sposób wypowiedzenia go, to jednak nie powinien swej wypowiedzi uznać od razu za najbardziej naturalną, lecz ociągać się, powołać do głosu swe ogólne poglądy, wziąć pod

uwagę inne możliwe wypowiedzi, jed-
nym słowem zając stanowisko czło-
wieka, który się dziwi. (...)

Postać sceniczna (jak wszystko) po-
winna raczej zaskakiwać publiczność
niż jej dogadzać. (...)

Aktor powinien budować swą postać
jednocześnie z budową innych postaci.
Bo nie człowiek, lecz dwaj ludzie
są najmniejszą jednostką społeczną. W
życiu również budujemy się wzajem-
nie. (...)

Pan jest tylko w ten sposób panem,
jak mu pozwala nim być sługa itd. (...)

Fabula jest „krzyżownicą” w przed-
stawieniu teatralnym. Bo przecież z
tego, co się dzieje między ludźmi,
dociera do nich wszystko, co może
podlegać dyskusji, krytyce, zmianom.
Jeżeli jednostka ludzka, którą aktor
przedstawia, musi pozostawać w zgo-
dzie z szerszą rzeczywistością niż ta,
którą widzimy na scenie, to właśnie
w pierwszym rzędzie dlatego, aby wy-
darzenie przemawiało silniej, gdy je-
go przedmiotem stanie się człowiek ja-
ko jednostka. (...)

Ponieważ publiczności nie zaprasza się
przecież po to, aby się rzuciła w fa-
bulę niby w rzekę i pozwalała się tam
i sam popędzać bez celu, poszczególne
wydarzenia muszą być tak z sobą po-
wiązane, aby węzły były łatwo do-
strzegalne. Wydarzenia nie mogą na-
stępować po sobie nieuchwytnie, musi
natomiast wkraczać w nie nasz osąd.
(...)

Komentowanie fabuły i jej udostęp-
nianie drogą stosownych efektów ob-
cości jest głównym zadaniem teatru.
I nie wszystko musi zrobić aktor, cho-
ciaż niczego nie wolno robić bez my-
śli o nim. „Fabula” jest interpretowa-
na, tworzona i przedstawiana przez
teatr jako całość, przez aktorów, deko-
ratorów, charakteryzatorów, krawców
szyjących kostiumy, muzyków i cho-
reografów. Wszyscy oni jednocześnie
są sztuką dla wspólnego przedsięwzię-
cia, nie rezygnując przy tym oczy-
wiście ze swej samodzielności. Ogólny
gest demonstrowania, który zawsze to-
warzyszy demonstrowaniu indywidual-
nemu, podkreślają muzyczne adresy
do publiczności — w postaci pieśni.
Dlatego aktorzy nie powinni „prze-
chodzić” do śpiewu, ale go ograniczyć,
w czym doskonale sobie można po-
móc środkami właściwymi teatrowi,
jak zmianą oświetlenia lub napisem.
Muzyka nie „towarzyszy”. (...)

Muzyka może dojść do swego celu
wieloma drogami i najzupełniej samo-
dzielnie, melodią zając stanowisko wo-
bec spraw, jednakże i jej celem może
być tylko urozmaicenie rozrywki. (...)
Scenograf, budując miejsca, na któ-
rych rozgrywa się akcja, nie musi dą-
żyć do stworzenia iluzji wnętrza lub
miejscowości. Wystarczą aluzje, jed-
nakże winny one historycznie lub
społecznie więcej mówić, niżli to czy-
ni nawet aktualne otoczenie rzeczy-
wiste. (...)

Jeżeli sztuka odzwierciedla życie, to
posługuje się szczególnymi zwiercia-
dłami. Sztuka nie staje się przez to
nierealistyczna, że w ogóle zmienia
proporcje, staje się natomiast niere-
alistyczna wtedy, gdy zmienia propor-
cje w ten sposób, że publiczność nie
dałaby sobie rady z rzeczywistością,
gdyby chciała praktycznie kierować
się tymi obrazami dla poczynienia ob-
serwacji i przyswojenia sobie pobu-
dek działania. Jest to oczywiście rze-
czą konieczną, aby stylizacja nie ni-
szczyła naturalności, ale ją potęgowa-
ła. (...)

Zadaniem sztuki jest dostarczać roz-
rywki dzieciom epoki naukowej, a
mianowicie rozrywki przemawiającej
do zmysłów i pogodnej. Szczególnie
my, Niemcy, powinniśmy to sobie po-
wtarzać bez końca, bo u nas wszystko
nader łatwo popada w bezsilność i nie-
poglądowość, po czym zaczynamy z
kolei mówić o światopoglądzie, gdy
dany świat sam już się rozwiał. Na-
wet materializm jest u nas czymś nie
wiele szerszym niż pojęcie, rozkoszo-
wanie się sztuką służy kształceniu,
a przez uczenie się nie rozumiemy ra-
dosnego poznawania, lecz to, że nam
w coś wetkną nos. Nasze działanie nie
ma nic wspólnego z radosnym poszu-
kiwaniem, a gdy się chcemy wylegi-
tymować, nie mówimy o tym, ileśmy
wzięli z czego przyjemności, lecz o
tym, ile nas to potu kosztowało. (...)

Teatr daje widzowi pole do twórczo-
ści, poza zasięgiem oczu spoglądają-
cych na scenę. Niech widz w swoim
teatrze doznaje rozrywki, patrząc na
swe groźne i nie kończące się nigdy
prace, które mu dają utrzymanie
i spotykając się z grozą swej nieusta-
jącej przemiany. Niech tu tworzy sa-
mego siebie w najłatwiejszy sposób.
Albowiem najłatwiejszym rodzajem
bytu jest sztuka.”

TLUMACZYŁ: ADOLF SOWIŃSKI

KONSTANTY PUZYNA O TEATRZE ŻYWYM

Sposobów pisania o teatrze jest ilość nieskończona. Zależą od wielu rzeczy: od tradycji literackiej, od atmosfery politycznej, od panujących właśnie schematów w krytyce, od typu pisma, w którym się publikuje, od indywidualnych zainteresowań i ograniczeń piszącego. Przede wszystkim jednak zależą od teatru. Zależą nawet wtedy, gdy krytyk o tym nie wie. Niestety, zmieniają się zwykle wolniej niż sam teatr; modele recenzji mają jeszcze większą niż scena siłę inercji. Warto to sobie uświadomić, aby przystępując do pisania zyskać swobodę ruchu. Kluczem od szafy dość przecież trudno otworzyć lodówkę, choć w krytyce teatralnej nieraz obserwujemy takie mozolne zabiegi.

W czasach wielkich awangard artystycznych, a nawet w okresach walki jednego choćby nowego kierunku z teatrem tradycyjnym, najlepszym sposobem pisania o teatrze bywa po prostu rzeczowy i plastyczny opis przedstawienia. Opis teatrologiczny, który rozważając strukturę mówi o problematyce. To nie to samo, co streszczanie akcji sztuki dramatycznej, uprawiane w epoce, kiedy przedstawienie uważano za „wykonaną” przez aktorów literaturę. W wypadku inscenizacji Meyerholda, Schillera nawet Jauveta, ba, nawet Antoina — opis spektaklu, byle sprawny i wierny, musiałby trafić w centrum zagadnień nurtujących i artystów i społeczeństwo. W tych spektaklach sprawy nowej formy teatralnej były nieodłączne od spraw nowych treści, kształt całości i jej sens mówił równie wiele o lansowanej estetyce, co o polityce, moralności, socjologii, psychologii społecznej. Co więcej, kształt był nowy, wart zatem zapisu. Cóż jednak warte żmudne zapisy dziesiątej wody po kisielu?

Opis teatrologiczny rzadko już miewa sens dzisiaj, w epoce kiczu. Och, bardzo kulturalnego kiczu.

Któż to jednak powiedział, że kicz jest sztuką w złym guście? Przeciwnie. Zły gust dostrzegamy w kiczu dopiero wówczas, gdy minie moda na gusty jakie reprezentował. W momencie, gdy powstaje, kicz stara się być właśnie w jak najlepszym guście. Ambicją kiczu jest stać się podobnym do tego, co uchodzi w danym okresie za dobrą sztukę. I wszystkim się podobać. Nikogo nie urazić, niczego, broń Boże, nie powiedzieć — ale wywołać wrażenie, że tu się mówi rzeczy ważne, głębokie, ostre, nowe. Kicz to mistrzowskie powielanie stereotypów. Wszystkich, formalnych i treściowych, które — ponieważ stały się stereotypami — niczym nikomu nie grożą. Żadną nową myślą, żadną obserwacją, żadnym podważaniem przyzwyczajęń i nawyków. Widzowie takich zakłóceń przecież nie lubią, wydziały kultury też raczej nie. Ryzyko zbyt jest dzisiaj ryzykowne. Chcąc zaś podobać się wszystkim, trzeba dawać im to, do czego już przywykli, o czym słyszeli, do czego zdołali się jako tako przyzwyczaić — ale podawać jako nowość, awangardowość, „gust współczesny”, żeby ich lenistwo estetyczne i poznawcze dodatkowo mile polechtać. Kicz dzisiejszy to sztuka wtórna, nieautentyczna, za to sprawnie operująca wszystkimi „chwytami” jakie „wymyśliła” awangarda i wszystkimi problemami, które parę lat temu rozważała sztuka prawdziwa. Opisywanie przedstawień tego rodzaju jest zwykłą stratą czasu. Wystarczy jak przy nadawaniu życzeń telegramem, napisać: wzór nr 3. I dodać ewentualnie: ozdobny.

Od kilku lat teatr nasz żywi nas takim właśnie kiczem. Postawangardowym i asekuranckim. Nie tylko w scenicznych realizacjach współczesnej dramaturgii zachodniej, jak podszeptują niektórzy. Ofiarą kiczu pada dziś częściej Shakespeare, Słowacki, Żeromski, Wyspiański. Kicz teatralny lubi bowiem zasłaniać się wielkimi nazwiskami i „wielką” — szczególnie narodową — problematyką: tu najłatwiej mieć widza pozorami arcyzmu, pozorami logiki, pozorami odwagi tak, żeby nic nie

powiedzieć, a wszystkich zjednać i skłonić do braw. I ludzie powoli przywykają: bardzo dobry mamy teatr, taki kulturalny. I taki ambitny, same największe dzieła wystawia. Społecznie usypiające działanie sztuki sterylizowanej, stępująca wrażliwość nie tylko już estetyczną, ale moralną i poznawczą, potęguje nadto telewizja, powielająca masowo te same recepty. W dość licznych wprawdzie środowiskach wciąż zapóźnionych kulturalnie jak np. wieś, nawet upowszechnianie kiczu może jeszcze podnosić ogólny poziom kultury; w dużych ośrodkach jednak, szczególnie w kręgach młodej inteligencji, faworyzowanie sztuki wtórnej i pustej bez prób przeciwdziałania grozi, powiedzmy to jasno, powolnym równaniem w dół. A teatr, sztuka miejska, do tych przede wszystkim odbiorców dzisiaj przemawia.

Co w takiej sytuacji teatralnej ma do roboty krytyk? Przeciwdziałać, oczywiście — ale jak? Nic nie pomoże prawienie moralów. Opisywać kicz jako kicz właśnie, nie z teatrologicznego już, lecz socjologicznego punktu widzenia? Po trosze robił to Boy, może nawet nie całkiem świadomie. On także miał do czynienia głównie z zalewem kiczu. Lecz był to inny kicz. Nie tylko mniej kulturalny, ale bardziej prymitywny i szmirowaty. Codzienny repertuar międzywojennej Warszawy stanowiła farsa i komedia (rzadziej poważna sztuka) psychologiczno-obyczajowa, dziejąca się współcześnie, w mieszkaniach „jak żywe”, opowiadająca o ludziach „jak żywych” w zwykłej, realistycznej poetyce. Ponieważ miało to być „samo życie”, Boy po prostu porównywał je z życiem rzeczywistym. Wyszło mu z tego kilkanaście tomów znakomitej kroniki obyczajowej tamtych lat. Dzisiejszy kicz niestety opiera się takim prostym zabiegom. Nie jest obyczajowy ani realistyczny: to nie-

pewne, trudne i narazie w złym guście. Jest moralistyczny i filozoficzny, abstrakcyjny i umowny, romantyczny i poetycki. Dzieje się „wszędzie” i „zawsze”. Ma na podorzędu całą garderobę poetyk. I całą gamę tonów, od surrealistycznej groteski do rzeczowości „teatru faktu”. Trudniej go analizować jedną konsekwentną metodą, wciąż wyslizguje się z ręki.

Ale może mimo wszystko spróbować przyszpilić go „życiem”? Tylko rozumianym inaczej: nie „życiem” jako potoczną prawdą codzienności, którą odzwierciedlać ma teatr, lecz „życiem” jako rzeczywistymi zainteresowaniami widzów? Widzów najaktywniejszych intelektualnie, nie wapniaków ani takich, co chcą jedynie pójść z żoną w niedzielę na coś kulturalnego. Może zacząć od prostych głupich pytań: co to znaczy? co to dziś znaczy? co to znaczy dla nas — dlaczego mamy na to chodzić? Po co, po cholere? Dlaczego nie do kina tylko tu? Dlaczego ta sztuka jest w takiej scenografii, ten aktor w takim kostiumie, to przedstawienie w takim mieście? O co idzie? O nic? Dlaczego o nic? Niby wszyscy recenzenci stawiają takie pytania. A przecież nieprawda, nie stawiają.

Dobrze, spróbuję. Nie będzie to łatwe, wiem. Niektóre spektakle wypadnie po prostu ominąć. Większość zresztą niewarta jest nawet pytań. Czasami więc zamiast o przedstawieniu napiszę o jakiejś sprawie ogólniejszej. Czasem ciekawsza będzie może widownia od sceny, recepcja od kształtu. Wypadnie chodzić własnymi drogami, unikać premier prasowych, przegapiać niejedno Wydarzenie Artystyczne, niejedną Czołową Scenę. Zachować niezależność. A przede wszystkim — wydobywać na światło dzienne to, co jest twórczością autentyczną, nie powielaniem stereotypów. Spektakle, które można by przeciwstawić bezbarwnym falom kiczu.

Mało dziś takich przedstawień, epoka teatru żywego i ważkiego, jest poza nami.

Żywy teatr, to taki teatr, co uznaje jedynie, czas teraźniejszy. Rozgrywa się tu i teraz, dziś wieczór w naszym mieście. Dlatego w teatrze żywym nie istnieje klasyka — wymysł uniwersyteckich książkojadów. Notabene wymysł dopiero XIX-wieczny: jeszcze w wieku XVIII grywano same sztuki współczesne, stare spokojnie przerabiając na nowe. Wiek XIX przyniósł „poczucie historyczne”, szacunek dla dorobku wieków i prawo autorskie, ale teatr żywy zaczął z wolna wymierać jak jesiotry czy kozice. Dziś klasycy są nietykalni, przeróbki traktowane z rezerwą lub pogardą, a reżyserzy cierpią na coś, co Brecht nazwał „onięsmieniem wobec klasyczności”. Albo boją się oderwać od tradycyjnej interpretacji i strasznie są dumni, kiedy zmieniają w tekście układ scen lub pozbawiają Leara siwej brody — albo robią happening z „Pani Dulskiej”, byle pokazać, że są odważni i nowatorscy. Trzeba już niemałej świeżości, żeby starą sztukę przeczytać i wystawić po prostu tak, jakby była dziś napisana.

Ale świat zmienia się gwałtownie, z dnia na dzień. Kto wie, czy jutro nie pojawi się wielkie, wstrząsające arcydzieło, problem poruszający nas wszystkich raptownie i ostro. Czekajmy. Choć na razie, na początek, powiedzmy sobie lepiej: żadnych złudzeń.

KONSTANTY PUZYNA

(Fragment książki
„Burzliwa pogoda”)

REDAKCJA PROGRAMU:

MONIKA LISICKA

OPRACOWANIE GRAFICZNE:

JANUSZ TRZEBIATOWSKI

**ZDJĘCIA: ADAM DROZDOWSKI,
WOJCIECH PLEWIŃSKI, JADWI-
GA RUBIS**

Exemplarz acceptus

М О Ш
К Р Я К О Ш
П А Н С Т О

Instytut Teatralny
ul. Chałubińskiego 13/15