

Zdaniem Amy

David Hare

Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie

1979

Po raz pierwszy kobieta premierem Wielkiej Brytanii



Powrót konserwatystów do władzy był momentem, w którym po raz pierwszy w historii premierem Zjednoczonego Królestwa została kobieta. Nazywa się Margaret Thatcher i ma 54

lata. Stała na czele partii w lutym br. Peter Lane, szef partii konserwatywnej w południowo - wschodniej Anglii, scharakteryzował ją w następujący sposób: „bezkompromisowość, wiara w misję kraju, pogarda dla złości i zrzędliwości, piorunująca szybkość działania. Kobieta ta przypomina mi generała de Gaulle'a.” Pani Thatcher przedstawiła 5 maja swój rząd. ■

Peter Zadek o teatrze brytyjskim i niemieckim

Peter Zadek, jeden z najczęściej dyskutowanych reżyserów w RFN, a z pewnością najbardziej prowokujący widzów i krytyków wymyślił jeszcze jeden sposób na tzw. kryzys współczesnego teatru. Zadek stawia na teatr bulwarowy. Impulsem dla tej idei stała się dwutygodniowa wizyta teatralna w Anglii. Zadek odmawia obecnej sytuacji teatru miana kryzysu, jego zdaniem mamy do czynienia z czymś bardziej beznadziejnym: ze zmęczeniem. Zadek pisze: „Teatr eksperymentalny cierpi przede wszystkim na brak rzetelnego establishmentu, któremu mógłby się przeciwstawiać, a ponadto cierpi i dlatego, że ów establishment od dawna już sam eksperymentuje i to nierzadko z większym sukcesem. W rezultacie w teatrze zmęczonym pełno jest zrezygnowanych, nadąsanych ludzi, którzy nadużywają takich słów, jak: postępowy i reakcyjny, krytyczny i społecznie zaangażowany, i anarchiczny, jak klasyczny i nowoczesny.”

Przedmiotem analizy czyni Zadek w swym artykule pojęcie teatru bulwarowego. Zdaje on sobie przy tym sprawę z jak najgorszej opinii, jaką ma ów teatr w RFN. Przypisuje ten fakt niemieckiej prowincjonalności. Pisze m.in. „Bulwar to rzecz wielkomięjska. To, że akurat Niemcy, którzy posiadają dwa bulwary, widzą w teatrze bulwarowym coś bardzo negatywnego, nie powinno nikogo dziwić. A teatr bulwarowy to najbardziej nośna współcześnie forma teatru ludowego. Teatr bulwarowy, to teatr mrowiącej się masy, to teatr dla wszystkich, który dzieje się tuż obok, na ulicy. (...) Należałoby się zastanowić czy aby Deutsches Schauspielhaus w Hamburgu, czy jemu podobne pałace nie powinny nareszcie stać się teatrami nie dla wielkich tekstów, lecz dla wielkiej widowni. Nie dla wysublimowanej mniejszości (...) lecz dla olbrzymiej większości ludzi żyjących w metropoliach i oczekujących opowieści, które by ich wzruszały i przemawiały do nich a nie usypiały swą urodą, domagającą się odbioru na klęczkach.” Niemal natychmiast podjął polemikę z artykułem Zadeka krytyk Peter Iden. Inaczej widzi on rzeczywistość londyńskich scen bulwarowych: „Z nielicznymi wyjątkami sytuacja ich jest w najwyższym stopniu żałosna. Znajdziemy tam złych, okropnie szarżujących aktorów, scenografię bez wyrazu, głupie sztuki, żadnej siły moralnej. I nie jest to z pewnością przypadek, że Zadek wychwala wprawdzie od lat jednego angielskiego autora, niejakiego Ayckbourne'a, ale sam nigdy nie zechciał wystawić któregoś z jego sztuczydeł. Naturalnie wie on doskonale, że na Shakespearze wyjdzie lepiej.”

przekład
Małgorzata Sémil

reżyseria
Mariusz Grzegorzek

scenografia
Jagna Janicka

światło
Jolanta Dylewska

osoby
Dominic Thyge
Szymon Bobrowski

Amy Thomas
Dominika Ostałowska

Evelyn Thomas
Wiesława Mazurkiewicz

Esme Allen
Joanna Szczepkowska

Frank Oddie
Krzysztof Stroński

Toby Cole
Marcin Władyniak

inspicjent-sufler
Julia Ossowska-Saar

Oprawę muzyczną spektaklu stanowią utwory Meredith Monk
z płyt *Book of Days*, *Dolmen Music*, *Volcano Songs*.

Salon w domu na wsi w Berkshire, niedaleko Pangbourne. Jest 25 czerwca 1979 roku.



Noworoczne gorzkie żale

Sylwester 1978. Niedziela. Temperatura - 19°. Zadyмка śnieżna. Komunikacja sparalizowana. Punktualnie o godzinie 19 teatry warszawskie rozpoczynają przedstawienia. Aktorzy w komplecie. Są między nimi tacy, którzy dotarli na piechotę spod Wilanowa, z Bielan, z Woli. Aby być na czas, wychodzili z domu o godzinie 16. Jest też personel techniczny, są statyści. Na widowniach po kilkadziesiąt osób, sporo ludzi starszych, którzy wizytą w teatrze chcą uczcić odchodzący rok. Kaloryfery stygną, nie wpływa to wszakże na oziębienie atmosfery. Kurtyna. Publiczność gorąco oklaskuje aktorów, aktorzy biją brawa widzom - dziękują im za przybycie, za wierność i zaufanie do teatru. Jeden z tych wieczorów teatralnych, które się pamięta.

Ostatnio po dyskusjach na temat dramaturgii przyszła kolej na dyskusję o aktorstwie. Obniża się poziom, upada etyka zawodowa. To prawda. Zachowajmy wszakże właściwe proporcje. Ubolewania nad stanem aktorskim wypowiedane są czasem w takim duchu, jak byśmy żyli w kraju, w którym pociągi przychodzą i odchodzą bez opóźnień, w którym nie buduje się prywatnych willi za państwowe pieniądze i nie bierze honorariów za czynności wykonywane w ramach świadczeń społecznych, w którym nie pobłaża się pijaństwu w pracy, w którym prywatni z wypchanym portfelem wiedzie się gorzej niż robotnikowi z trójgiem dzieci, a w sklepie witają cię z uśmiechem. Widziany z tej perspektywy teatr przedstawi nam się w nieco innym świetle. Punktualność (o przedstawieniach myślę) - wzorowa, alkoholizm - tępiący konsekwentnie, łapownictwo i kradzież mienia społecznego - praktycznie nieznanne. Jeśli mimo to mówimy, że jest źle - sam tak mówię - świadczyć to może, że teatr nie jest odizolowaną wyspą na oceanie, która nie podlega wpływom z ładu, jak również, że wymagamy od siebie wiele. Bardzo słusznie. Obiema rękami podpiszę się pod każdą inicjatywą, wychodzącą ze środowiska aktorskiego i zmierzającą do podniesienia wewnętrznej dyscypliny w teatrze, dyscypliny pracy, dyscypliny artystycznej. Nie godzę się natomiast, aby do tego samego stołu dyskusyjnego byli zapraszani ludzie postronni, a nawet krytycy. Niestety, mam po temu swoje powody. Chociażby ten, że stan aktorstwa i teatru i tak jest kwitnący w porównaniu ze stanem krytyki.

Zygmunt Hübner

Premiera **Zdaniem Amy** w Teatrze Powszechnym w Warszawie już 28 kwietnia 2001. Zapraszamy

David Hare

wyrósł na jedną z najważniejszych postaci angielskiego teatru. Ten urodzony w 1947 w angielskim hrabstwie Sussex dramaturg, po ukończeniu Lancing College wstąpił do Jesus College w Cambridge i w 1968 otrzymał dyplom wydziału anglistyki. Potem krótko pracował w wytwórni filmów oświatowych i równocześnie zaangażował się, wraz z grupą rówieśników, w tworzenie Portable Theatre. Przez cztery lata swego istnienia, do 1972, ten eksperymentalny, wędrowny zespół, trafiający do obozów wojskowych, małych uczelni i różnych przypadkowych sal, wyrósł na jedną z najważniejszych grup niezależnego, autorskiego teatru w Wielkiej Brytanii. Dla niego właśnie napisał Hare swą pierwszą sztukę: *How Brophy Made God*, satyrę na mass media i telewizję. Dzięki *Slag*, drugiemu utworowi scenicznemu, został uznany w 1970 roku za najbardziej obiecującego młodego dramaturga i nagrodzony Evening Standard Drama Award. Potem Hare napisał jeszcze dla Portable Theatre *What Happened to Blake* i niebawem ostro krytykujący brytyjskie społeczeństwo teatr przestał istnieć. Hare zaczął pracować w Royal Court jako konsultant literacki (przez trzy lata przeczytał tam - jak sam wyznaje - z 900 sztuk i obejrzał 300 przedstawień). Tam też odbyła się premiera *Teeth n' Smiles*, sztuki o pogubionym pokoleniu gwiazd muzyki rockowej, które albo wpało w narkotyki, albo traciło życie w jakichś koszmarnych wypadkach. Z tego okresu pochodzą też: *Bez szmeru*, pierwsza sztuka Hare'a, która trafiła na scenę West Endu, rzecz o istocie moralności i stawiająca pytanie czy w ostatnim ćwierćwieczu XX stulecia może ona być nam przydatna, *The Great Exhibition*, ostra farsa polityczna oraz analizujący procesy rewolucyjne *Fanshen*. W roku 1975 związał się jako reżyser z kolejnym alternatywnym zespołem teatralnym Join Stock Theatre Group. Przyczynił się również do sukcesu teatru Nottingham Playhouse, reżyserując tam wiele sztuk związanej z teatrem grupy młodych pisarzy. W 1978 podczas odczytu Hare stwierdzał: „Od pięciu lat piszę sztuki historyczne. Próbuje pokazać Anglikom ich historię. Piszę sztuki o tym plemienu próbując ukazać, jak zachowywali się ludzie na tej wyspie w tym stuleciu. Jak to Imperium zginęło, jak umarli jego ideały.” Odczyt odbył się w dwa miesiące po wyświetleniu w telewizji BBC filmu *Wykończyć Hitlera*, nakręconego przez Hare'a wg własnej sztuki i na miesiąc przed prapremierą na małej scenie National Theatre *Plenty*. Obie opisują ten sam fragment historii najnowszej: pokazując drugą wojnę światową i jej następstwa, tak jak jawią się one w świadomości Anglików, Hare pokazał przemiany tej świadomości i związanych z nią instytucji społecznych. Konserwatywne kręgi teatralne, wysoko ceniąc zręczność dialogów Hare'a i jego sprawność w konstruowaniu fabuły, niezbyt przychylnie reagują na silnie moralizatorski ton jego sztuk, ton generalnie krytyczny wobec współczesnego społeczeństwa i obyczaju. Ostatnie lata były dla niego okresem szczególnej aktywności na polu filmowym. Napisał scenariusze kilku filmów - m.in. *Dreams of Leaving*, *Saigon - Year of the Cat* i *Plenty*, na podstawie własnej sztuki, a także udanie zadebiutował jako reżyser kinowy autorskim filmem *Wetherby*, nagrodzonym na berlińskim festiwalu filmowym. W końcu stycznia 1983 na scenie im. Lytteltona londyńskiego National Theatre odbyła się premiera jego sztuki *Mapa świata*, skomponowanej wokół serii przeciwności: Trzeci Świat i Zachód, fikcja i rzeczywistość, ironia i zaangażowanie, rozum i uczucie, sprawy osobiste i polityczne. W maju 1985 na głównej scenie National Theatre miała swą prapremierę (z udziałem Anthony'ego Hopkinsa) sztuka *Pravda*, którą Hare napisał wspólnie z innym znanym dramaturgiem Howardem Brentonem. Jej bohaterami byli pozbawiony skrupułów producent sprzętu sportowego, wykupujący kolejne tytuły prasowe oraz młody dziennikarz, stworzony a następnie zniszczony przez swego pryncypała. Jak nietrudno się domyślić autorzy zaatakowali *Pravdą* współczesną prasę brytyjską. Spektakl był również ogromnym sukcesem Hare'a jako reżysera. ■

Coraz trudniej robić teatr. Można zrobić przedstawienie, wielu jest takich, którym się to udaje, ale teatr to coś więcej niż przedstawienie, a nawet niż ciąg kolejnych przedstawień. Teatr to organizm. Organizm zaś wymaga, aby działania poszczególnych członków podporządkowane były wspólnemu celowi.

Zygmunt Hübner



Salon w domu na wsi w Berkshire, sobotnie popołudnie pod koniec lipca 1985.

Teatr w kryzysie, kryzysy w teatrach

Deski sceny zapaćkane są glutami potworów. Ibsenowskie upiory powłóczą nogami, grzęznąć w lepkiej mazi. Owe glutu - jak każdy wnet się domyśli - symbolizują mieszczańską dekadencję. Akcja *Hamleta* rozgrywa się w większości w sypialnianym łóżku; wtłoczony pod łóżko Duch Ojca jest nagusienki, jak niemowlę. Przygotowywany *Kupiec wenecki* ma się kończyć na placu apelowym w pobliskim Dachau, dokąd zawiezie się publiczność autobusami. Po spektaklu *Shylock* pozostanie sam, odziany w pasiaki, w ostrym świetle reflektorów. *Holender tulacz* Wagnera zaczyna się w przestronnym biedermaierowskim salonie, do którego przez ściany przebijają się statki. Podczas *Tragedii Tytanica* w środku sceny stoi ogromne akwarium z oszalałym ze strachu karpim; po katastrofie aktorzy wążą do środka, karpiovi do towarzystwa. W tym samym teatrze wystawia się *Pannę Julię* jako trzygodzinną farsę w stylu niemych filmów. Aktorzy oczywiście mają twarze wymalowane na biało i drą się cały czas, obłędnie gestykulując. I tak dalej, i tak dalej... Wszystko to dziwiło z początku. Po jakimś czasie zrozumiałem, że mamy do czynienia z dobrą, starą tradycją niemieckiego teatru, do dziś żywą - z tradycją totalnej wolności i totalnego kwestionowania. (...) A więc: wszystko, co tu na mnie spadło nie jest żadną totalną wolnością, jest raczej totalna neuroza. Zresztą cóż mają wymyślać ci biedacy, aby krytyka w ogóle ich dostrzegła. Młodemu reżyserowi powierza się Kleistowski *Rozbity dzban*. On sam widział już ze siedem różnych interpretacji tej sztuki, wie, że publiczność obejrzała ze dwadzieścia, a krytycy przewiali pięćdziesiąt osiem. Trzeba bezczelności, żeby w tej sytuacji własna osobowość zarysowała się wyraźnym profilem. Ale żadna to wolność. Ingmar Bergman

Obcinanie subwencji

Po ogłoszeniu przez brytyjskiego ministra kultury, Lorda Gowrie, projektu budżetu na sezon 1985/86 cała prasa zaczęła bić na alarm: „akt umyślnego wandalizmu”, „Arts Council niszczy cenne wartości narodowe”, „niepokojący kryzys”, „początek ponurych czasów dla angielskiego teatru”. Wszystkie subsydiowane sceny stanęły twarzą w twarz z groźbą poważnego kryzysu. Liczba premier w Stradfordzie zmniejszy się z sześciu do czterech; projektuje się więcej nowych spektakli na małych scenach. (...) Peter Hall był zawsze generalnie przeciwny wszelkim reklamom i komercyjnym działaniom. Jego National Theatre popadł skutkiem omawianych restrykcji w największe kłopoty. Tegoroczny brak 200 tysięcy funtów zmusił go do zamknięcia małej sceny The Cottesloe i zwolnienia stu osób z siedmiusetosobowego zespołu. Wydatki na utrzymanie gmachu rujnują teatr. Hall zimą oszczędzał nie ogrzewając części administracyjnej i ostentacyjnie przyjmował dziennikarzy w lodowatym gabinecie. 1 marca z iniejiatywy Halla prawie wszystkie teatry subsydiowane Londynu ogłosiły publicznie na specjalnie zwołanej konferencji prasowej wotum nieufności wobec Arts Council. ■

Matki i córki

Stosunek matki do dorosłej córki jest szczególnie ambiwalentny: w synu szuka boga, w córce znajduje sobowtóra. (...) Córka stając się kobietą skazuje matkę na śmierć, a zarazem pozwala jej przetrwać. Postawa matki jest nader odmienna, zależnie od tego, czy wyczuwa w rozkwicie swego dziecka obietnicę upadku czy zmartwychwstania. Dużo matek zamyka się we wrogości, nie zgadzając się, by ich miejsce zajęła niewdzięcznica, która zawdzięcza im życie. Podkreślano nieraz zazdrość kokietki wobec świeżego podlotka, który demaskuje jej sztuczki: ta, która widziała znieawidzoną rywalkę w każdej kobiecie. Ta, co chlubiła się, że jest wzorową i wyjątkową Małżonką i Matką, też się broni zawzięcie, nie pozwalając się zdetronizować: nie przestaje twierdzić, że córka jest jeszcze dzieckiem, traktuje jej plany życiowe jak dzieciinną zabawę; córka jest za młoda, żeby wyjść za mąż, zbyt wątła, by urodzić dziecko; jeżeli córka nie rezygnuje z męża, z własnego domu i z dzieci, matka uważa to wszystko za namiastkę; bezustannie krytykuje, wyśmiewa, albo też przepowiada nieszczęścia. Jeżeli może, skazuje córkę na wieczne dzieciństwo; w przeciwnym wypadku usiłuje złamać dorosłe życie, które tamta chce sobie ułożyć. Często jej się to udaje: niejedna młoda kobieta pozostaje bezpłodna, roni, okazuje się niezdolna do karmienia i wychowywania dziecka, do kierowania domem z powodu zgubnego wpływu matki. Całe współżycie małżeńskie takich kobiet bankrutuje. Nieszczęśliwe, samotne znajdują schronienie we wszechwładnych ramionach matki. Jeżeli natomiast stawiają opór, będą z nią w bezustannym konflikcie. Pokrzywdzona (we własnym przekonaniu) matka przelewa często na zięcia rozdrażnienie, które w niej wywołuje zuchwała i niezależna postawa córki.

Simone de Beauvoir

PRAJS

WYPOSAŻENIE ŁAZIENEK

Biuro
05-830 Nadarzyn, ul. Mszczonowska 65
tel./fax (0-22) 739 90 90
tel. kom. 0-602 31 22 33; 0-602 31 22 43
www.prajs.com.pl e-mail: prajs@prajs.com.pl

Sklepy:

Warszawa SWB BUDEXPO
ul. Bartycka 26, paw. 15 i 20, tel. 40 46 74 w. 2232, 2291
ul. Bartycka 24, paw. 91 i 105, tel. 40 44 44 w. 3091, 3092

Sopot Al. Niepodległości 723, tel./fax (0-58) 551 19 43; 550 71 23

Wrocław ul. Szybowcowa (vis a vis D.H.ASTRA)
tel./fax (0-71) 352 26 98

Lloyd of London

W połowie dwudziestego wieku, po 250 latach istnienia, firma ubezpieczeniowa Lloyd traktowana była wyjątkowo, otaczano ją szacunkiem, jakim nie mogła się pochwalić żadna inna instytucja zajmująca się robieniem interesów. Ale już niebawem wszystko miało się zmienić. Struktura londyńskiego Lloyda różniła się od struktur innych firm ubezpieczeniowych. Lloyd wspierany był przez inwestorów zwanych Names (Nazwiska). By dostać się do tej grupy, trzeba było uzyskać rekomendację kogoś jej członka i udowodnić posiadanie majątku (najlepiej w żywej gotówce) wysokości dzisiejszego miliona dolarów. Posród Names znajdowali się m.in. niegdysiejszy premier Edward Heath, Frances Ruth Shand Kydd - matka księżnej Diany, Camilla Parker Bowles, przyjaciółka księcia Karola. Names pogrupowani byli w syndykaty, kierowane przez agentów, którzy, po zebraniu od udziałowców funduszy, sprzedawali polisy ubezpieczeniowe klientom, pobierali zyski i płacili odszkodowania. Udziałowcy dawali Lloydowi do ręki tylko 30% sumy, jaką zadeklarowali; reszta spoczywała na ich kontach i procentowała. Names zarabiali także wtedy, kiedy dochody firmy przerażały sumę wypłacanych przez nią odszkodowań, otrzymywali zyski z dobrze zainwestowanych przez Lloyda swoich pieniędzy.

W umowie podpisywanej przez udziałowców znajdował się punkt mówiący, że Names ponoszą nieograniczoną odpowiedzialność za ryzyko inwestycji prowadzonych przez Lloyda. Przedstawiciele firmy traktowali tę klauzulę z niejakim lekceważeniem, tłumaczyli, że to tylko rutynowa formułka. W rzeczywistości jednak oznaczało to, że gdyby suma odszkodowań wypłacanych przez firmę przerosła wysokość wpływów - Names mogłyby zbankrutować. I to właśnie spotkało wielu z udziałowców, kiedy, począwszy od 1991 roku, firma zmuszona była wypłacić serię miliardowych odszkodowań. Wśród Names nie przeważały już wtedy osobistości z najwyższych sfer; szefowie Lloyda jeszcze w latach siedemdziesiątych zorientowali się, że sytuacja firmy nie jest najlepsza i rozpoczęli polowanie na nowych udziałowców. W 1978 grupa ta liczyła 14 tysięcy osób, w końcu następnej dekady 34 tysiące (głównie amerykańskich bogaczy łących na kontakty z brytyjską arystokracją).

Salon w domu na wsi w Berkshire, letni wieczór 1993.



Teatr nowojorski: same rozczarowania

Do najpopularniejszych obecnie widowisk teatralnych w Nowym Jorku należy półpornograficzny serial sceniczny wystawiony i pokazywany co sobota, w jednym z teatrów przy Czterdziestej Drugiej Ulicy. Romansowe przygody bohaterów przyciągają tłumy widzów, kasa jest pełna, producent zaciera ręce. Najpopularniejszą nowojorską uczelnią teatralną jest zaś bezprzecnie szkoła kształcąca kandydatów do udziału w serialach telewizyjnych. Takich zwykłych, konwencjonalnych. Oba te fakty mówią sporo o zagubieniu teatru, szczególnie dziś widocznym. O wyobcowaniu i zagubieniu sztuki, która ciągle na próżno szuka sobie trwałego miejsca w społeczeństwie zdominowanym przez masowe środki przekazu i przemysł produkujący popularną rozrywkę. (...)

Nad trumną polskiego teatru

Gdy Twoim mecenasem zabrakło argumentów na Twą obronę, a zabrakło dlatego, że sami nie wierzą w nic, co nie przynosi doraźnej korzyści materialnej lub politycznej, odsunęli się od Ciebie. Nie chcąc przyznać, że wycofali się ze swych obietnic, Ciebie obciążyli winą za własne błędy. Posłuszni lub oglupiali pismacy ruszyli wtedy na Ciebie z nagonką, w błogiej niewiedzy, że podcinają gałąź, na której siedzą. Wkrótce w kraju opanowanym bez reszty przez telewizję i gazety, zrozumieją do czego przyłożyli rękę. Niech nikt się bowiem nie łudzi, że można zabić teatr, a równowaga w kulturze zostanie mimo to utrzymana. Świat kultury rządzi się tymi samymi prawami, co świat przyrody. Nie można zniszczyć jednego gatunku bez szkody dla innych.

Zygmunt Hübner, 1988

Kultura zatłukiwana

Wszyscy są zgodni, że dzisiejsze osiągnięcia teatru w Wielkiej Brytanii są efektem wieloletniego (Arts Council została powołana w 1946) dofinansowywania zespołów. Anthony Field, wieloletni dyrektor finansowy Arts Council twierdzi, że trudno byłoby znaleźć dziś we wszystkich zespołach West Endu chociaż jednego reżysera, scenografa, aktora, tancerza, śpiewaka, który nie ćwiczyłby kiedyś lub nie pracował w zespole subsydiowanym. Bez owego wstępnego korzystania z subsydiów nie byłoby dziś ani radia, ani telewizji, ani kina, nie mówiąc już o teatrze komercyjnym i całym przemyśle rozrywkowym. Trudno więc nie być przerażonym konsekwencjami, jakie grożą teatrowi (i całej kulturze), z powodu znacznego zmniejszenia tegorocznych subsydiów rządowych.

Z krytykami jest dokładnie tak samo, jak z Arts Council, który twierdzi, że jest całkowicie bezstronny przy rozdziale pieniędzy. Oni rozdają oceny tak samo, jak Arts Council fundusze i w ten sposób naturalnie wywierają wpływ na dochody kasowe, a więc ogólnie na finansową stronę życia teatralnego. Zawsze chcą się tak ustawić, by ich nazwisko łączyło z tym, co odnosi sukces, ale nie kojarzone z kląpą. Jest to z ich strony bardzo nieuczciwe. Krytycy nigdy nie są poddawani ocenie i właśnie dlatego są tak bardzo niedobrzy. A ogólnie rzecz biorąc poziom recenzji teatralnych jest rozpaczliwie niski.

David Hare

David Hare

2 października 1993 w londyńskim National Theatre odbył się teatralny maraton, podczas którego pokazano trylogię Davida Hare'a: dwie wcześniej już znane sztuki *Racing Demons* z 1990 i *Murmuring Judges* z 1992 oraz parpremierę najnowszej *The Absence of War*. Hare, wnikliwie obserwujący błędy i upadki powojennej Wielkiej Brytanii, w każdej z części trylogii przedstawił krytyczny obraz któregoś z aspektów życia społecznego swojego kraju: *Racing Demons* rozgrywa się w londyńskiej parafii, a jej bohaterami jest czołówka anglikańskich księży; *Murmuring Judges* przedstawia świat sędziów, obrońców, prokuratorów, więźniów, skorumpowanych detektywów i uczciwych policjantów; wreszcie *The Absence of War* przedstawia labourzystowskich polityków w trakcie kampanii wyborczej i przegranych wyborów. Dwunastogodzinny maraton przyjęto z szacunkiem i uznaniem: „Nawet jeśli trylogia Hare'a nie rozwiązuje wielu problemów, niewątpliwie stawia trafne pytania” - pisano. To i tak sukces, zważywszy nieustanne wojny Hare'a z gazetowymi recenzentami. Ich najgłośniejszym epizodem był list otwarty wystosowany przez dramaturga do redakcji „New York Timesa” w 1989. Atakował w nim recenzenta Franka Richa za zbyt agresywną i nacechowaną osobistą niechęcią opinię z nowojorskiej premiery *Tajemnej ekstazy*, która po tygodniu zesłała z afisza, podczas gdy w Londynie ta podszyta publicystką miłośna tragedia, wyciskając łzy wzruszenia przez wiele miesięcy przyciągała tłumy widzów. Hare zarzuca krytykom przede wszystkim to, że wypowiadając publicznie swoje zdanie nie biorą pod uwagę, jak decydujące dla losów spektakli mogą być ich opinie. Druga strona sporu, tzw. rzeźnicy Broadwayu uważają, że teatry przeceniają ich rolę i skłonne są wszelkie swe niepowodzenia przypisywać wyłącznie im. Drugim istotnym tematem prasowych wystąpień Hare'a jest kondycja teatru. Stroniący od popularnych kolorowych magazynów i unikający wywiadów na osobiste tematy dramaturg, chętnie dzieli się swymi niepokojami o losy brytyjskiego teatru. „Dekada rządów Margaret Thatcher miała dla teatru bardzo niekorzystne skutki. Mniej jest autorów, mniej sztuk i prawie wcale nie widać pisarzy poniżej trzydziestki. Co gorsza mamy coraz więcej barokowych inscenizacji utworów znanych, uwielbienie dla tak zwanej europejskości, zachwyty krytyków nad wszystkim co jest grane na pochylonej ku widom scenie no i oczywiście coraz więcej gównianych musicali”.

Rolf Boysen - aktor z monachijskiego Kammerspiele - uważa, że dzisiejsze społeczeństwo, w odróżnieniu od powojennego, wyzbyte jest potrzeby teatru i dlatego widowne pozostają puste. Można próbować zmieniać strukturę teatralną, dobierać sztuki, które zadowolą publiczność - bezskutecznie. Jeśli ludzie nie są spragnieni teatru, wtedy serwuje się go tylko jako deser. Boysen dodaje także, że w Kammerspiele nie zawsze było tak różowo jak teraz i że zna smak spektakli, granych dla pustej widowni. Bez publiczności, która czuje, myśli i oddycha nawet najlepszym przedstawieniem tracą swoje barwy.

Polskie Linie Lotnicze LOT
Oficjalny Sponsor
Teatru Powszechnego w Warszawie
zyczą Państwu
udanego wieczoru



Cały teatr nowojorski jałowuje. Off-off-Broadway ugrzązł w kłopotach materialnych i artystycznym bezholowiu. Świat musicalu pustoszą przepisy narzucane mu przez związki zawodowe, wszechwładza miernych krytyków i brak nowych, oryginalnych amerykańskich widowisk. Jak wiadomo, większość musicali, które odniosły sukces i utrzymują się na afiszu od kilku lat, to spektakle importowane z Londynu. Rekordzistą długowieczności jest obecnie musical *Cats* - tanie obliczone na prowincjonalny gust widowisko jarmarczne. Im częściej błyska się na scenie i grzmi, im głośniejsze gra muzyka, tym lepiej - publiczność broadwayowska uwielbia takie nieskomplikowane efekty sceniczne. Kocha najprostsze gagi, kopniaki i kułaki rozdawane na scenie. Każdy tego rodzaju chwyt nagradzany jest z reguły burzą braw i salwą śmiechu.

Juliusz Tyszcza

**TEATR
POWSZECHNY**
im. Zygmunta Hübnera

Dyrektor naczelny i artystyczny
KRZYSZTOF RUDZIŃSKI

Zastępca dyrektora
RYSZARD JAKUBISIAK

Kierownik literacki
MAŁGORZATA SEMIL



TEATROWI POWSZECHNEMU

z życzeniami
dalszych sukcesów

**FUNDACJA
FELIKSA ŁASKIEGO**

z Londynu

na działalność artystyczną
w sezonie 2000/2001

50.000,00 zł

Cytowane w programie teksty pochodzą
z miesięczników »Dialog« i »Teatr«
z lat 1979, 1985, 1988, 1993, 1995
oraz
z książki Simone de Beauvoir *Druga pleć*, Kraków 1972

redaktor programu – Cezary Niedziółka
projekt graficzny – Zuzanna Korwin
zdjęcia – Dariusz Senkowski, archiwum
przygotowanie – Vers Print, tel. 620 62 78
druk – S-Druk, tel. 779 61 85
wydawca – Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera
03-801 Warszawa, ul. Jana Zamoyskiego 20,
tel. do kasy: 818 25 16, 818 48 19

Nasza strona w internecie (na serwerze HomeNet)
www.powszechny.art.pl
Rezerwacja biletów: kasa@powszechny.art.pl



Londyn, garderoba wiktoriańskiego teatru na West Endzie. Jest rok 1995.

Może niczego w ogóle nie dotykamy z wyjątkiem własnego rozczarowania, naszych wystraszonych twarzy i chwiejnego poczucia własnego ja. My, co mieliśmy dzielić się własnym zapalem i wzbudzać pragnienia, przyprawiać o metafizyczne dreszcze i pokazywać ziemskie koleje losu.... Może jesteśmy tylko nudni? Czy potrzebny jest nasz teatr? **Ingmar Bergman**

Na pożegnanie teatrów

Dlaczego zagrożone lub już nieżywe są te właśnie sceny, które przez przeszło czterdzieści lat były rodzajem gwarantów i sygnałów duchowej wolności w okolonej murem części miasta? Czy padły one ofiarą chybionej polityki kulturalnej? Czy wraz ze spełnieniem tego, do czego zostały powołane - pielęgnowania twórczego humanizmu - znikła w nich wola życia? Czy też może sprawdza się tutaj ponownie ów paradoks, w myśl którego sztuka rozwija się najlepiej w biedzie, w potrzebie? **Lothar Schmidt-Mühlisch**

W Niemczech, jak w żadnym innym kraju, przyjęło się uważać, że brak publiczności świadczy o klasie danego teatru, natomiast przedstawienia, podczas których widownia wypełnia się po brzegi, wydają się podejrzane, ocierają się o komercję. I tak na przykład »Theater heute« uznał Dutsches Schauspielhaus w Hamburgu za teatr roku. Krytycy byli zadowoleni, co potwierdzały entuzjastyczne recenzje, tylko widownia pozostawała pusta. Nasuwa się zatem prosty wniosek - dla polityki kulturalnej w Niemczech nie jest istotny sukces frekwencyjny, ale pochlebne opinie recenzentów, które wpływają na prestiż danej sceny. Większość felietonistów interesuje sama sztuka, nie obchodzi ich natomiast strona finansowa. Protestują przeciwko zamykaniu teatrów, solidaryzują się z płaczącymi, nieporadnymi twórcami teatralnymi. Jeżeli natomiast jakiś dyrektor decyduje się na oszczędności i dodatkowo proponuje taki repertuar, który spotyka się z uznaniem publiczności, krytycy odwracają się zdegustowani. Przyjęło się, że kultura ma być droga. **C. Bernd Sucher**

Wiedzieć jest inny. Tutaj teatr jest potrzebny. Znane hasło: „gram w teatrze, więc jestem” zmienia się w tym magicznym mieście w inne: „chodzę do teatru, więc jestem”. Publiczność wiedeńska tęskni za głębokimi przeżyciami, które są następstwem wielkich wydarzeń. W ten sposób można wyjaśnić jej tajemnicę. **Herman Beil**

We Francji to publiczność ma decydującą rolę w teatrze. Reżyser, który często jest także dyrektorem, nie może sobie pozwolić na granie dla pustej widowni. Zresztą jego sponsor uzależnia wysokość subwencji od frekwencji. Ale jeszcze ważniejsza od reakcji widowni jest opinia krytyków i środków masowego przekazu. Wprawdzie recenzje w prasie francuskiej są krótsze niż w pismach niemieckich i często bardziej powierzchowne, ale mają znacznie większe oddziaływanie na publiczność, która jednocześnie jest podatniejsza na wpływy. **Marie Collin**

Źle się dzieje w dramaturgii brytyjskiej

W dramaturgii brytyjskiej obowiązuje teraz moda na wszystko co małe: małe obsady, małe problemy, małe ambicje. Po części jest to wynik sytuacji finansowej. Ale jest to także efekt zjawiska, które Louise Page trafnie nazwał „falą dramaturgii studyjnej i małego czarnego pudełka”. Przez ostatnie piętnaście lat nowe sztuki permanentnie spychano do aneksów przy wielkich scenach. Te małe sceny zapewniały dużym teatrom spokój sumienia, ale w rezultacie dochowaliśmy się całego pokolenia dramaturgów, którzy nie mają okazji, nie umieją i nie chcą posługiwać się wielką sceną. Musimy wyciągnąć nowe sztuki z ghetta i wprowadzić je z powrotem na sceny główne. **Michael Billington**

Trudno się oprzeć wrażeniu, że w teatrze polskim nastąpiło nieznanne dotąd pomieszenie. Dawniej chodziło się do teatrów, jak do sklepów branzowych. Tu buty, tam majtki, a gdzie indziej kiełbasa. W latach osiemdziesiątych coś się stało z tą sklepową specjalizacją. Majtki sprzedawali razem z kiełbasą, a buty przy pomidorach. Gdy sklepy znormalniały, rzecz powtórzyła się w teatrach. Tyle, że majtek jakby w bród, ale gdzie jest kiełbasa? Kiedyś na marginesach istniały enklawy rozrywki nienajwyższego lotu (...). Dziś to co peryferyjne, staje się centrum. Czy ostoja się enklawa tak zwanego ambitnego teatru. Że takie czasy? Że trzeba robić kasę? Że ludzie chcą się pośmiać? **Małgorzata Świerkowska -Niecikowska**

David Hare

W jego twórczości dokonuje się ostatnio konsekwentna przemiana. Jego sztuki nie są już tak agresywne i ironiczne, więcej w nich kameralności i liryzmu. Nadal oczywiście jest bezlitosnym krytykiem świata zdominowanego przez nieludzką politykę i business, ale coraz częściej też skupia się na wewnętrznych doznaniach swoich bohaterów. Takim właśnie kameralnym dramatem o kryzysie miłości oraz o moralności w wymiarze indywidualnym i społecznym był trzyosobowy *Prześwit* z 1995, takie jest *Zdaniem Amy*, którego prapremiera odbyła się 20 czerwca 1997 w sali im. Lytteltona londyńskiego National Theatre, w reżyserii Richarda Eyre z Judy Dench w roli Esme Allen i które w marcu 1999 trafiło na Broadway. Takie są też ostatnie sztuki Davida Hare'a: *The Judas Kiss* - rzecz o miłości i zdradzie, której bohaterem jest Oskar Wilde (z 1998), *The Blue Room* - współczesna przeróbka schnitzlerowskiego *Korowodu* (z 1999) oraz *Via Dolorosa* - monodram napisany pod wpływem wizyty w Izraelu, w którym Hare zadebiutował jako aktor. ■