TEATR ZAGŁĘBIA

w Sosnowcu

BRIAN FRIEL

Tańce w Ballybeg

(Dancing at Lughnasa)

5. premiera w sezonie 2005/2006

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
ADAM KOPCIUSZEWSKI

premiera 7 kwietnia 2006

BRIAN FRIEL

Tańce w Ballybeg

(Dancing at Lughnasa)

Reżyseria:
Katarzyna
Deszcz

Brian Friel

Wciąż niewiele wiemy o literaturze Zielonej Wyspy, zwłaszcza tej najnowszej, w bezkompromisowy sposób opisującej zarówno narodowościowe konflikty, jak i charakter współczesnej Irlandii. W Polsce patrzymy na literacką mapę tamtego regionu poprzez pryzmat kilku zaledwie nazwisk: George'a Bernarda Shawa, Williama Butlera Yeatsa, Oscara Wilde'a, Jamesa Joyce'a, Samuela Becketta, dużo rzadziej Johna Millingtona Synge'a czy Seana O'Caseya. Literacką mozaikę tamtego obszaru tworzą dla nas pisarze, którzy analizę lokalnych społeczności zamienili na uniwersalizm opowiadanych historii. Brak wśród nich Briana Friela. Tymczasem w licznych opracowaniach, opisujących stan współczesnej kultury i literatury irlandzkiej, nazwisko Friela opatrzone zostaje przymiotnikami: wybitny, znakomity, istotny. I trudno się dziwić. Friel - jak nikt inny - pokazuje Irlandię jako kraj ludzi rozdartych, w których życiu tradycja zderza się z nowoczesnością. To pisarz wskrzeszający mit Irlandii i „irlandzkości", po to tylko, by pokazać jego kruchość. Poprzez język i obyczaje, poprzez powrót do tradycji dramaturg ukazuje przeszłość i teraźniejszość swojego kraju, niejednokrotnie mieszając owe porządki, co z kolei jest tendencją mocno zakorzenioną w irlandzkiej kulturze.

Brian Friel urodził się 9 stycznia 1929 roku w Omagh w Północnej Irlandii. Dzieciństwo spędził pomiędzy miastem Derry (Londonderry), gdzie mieszkał, a hrabstwem Donegal leżącym już w Wolnym Państwie Irlandzkim, skąd pochodziła rodzina pisarza. Jego ojciec był nauczycielem, dziadkowie nie tylko mieszkali na irlandzkiej prowincji, ale byli niepiśmienni i posługiwali się lokalną odmianą gaelickiego - tradycyjnego języka Irlandii, najstarszego znanego języka celtyckiego. Język (również mówiony) zawsze pełnił tam niezwykle istotną rolę kulturotwórczą i choć w XIX i na początku XX wieku mówiąca gaelickim ludność wiejska została zdziesiątkowana przez głód, biedę, zarobkową emigrację, a przede wszystkim politykę Anglików (dzieciom mówiącym w gaelickim bito i kneblowano usta) to wciąż język mocno wiązał się z dawną, niekiedy pogańską, obyczajowością, a nawet był wyrazem postawy patriotycznej. Wielcy irlandzcy pisarze chętnie wykorzystywali jego poetykę i melodię dla manifestowania swojego powiązania z ojczyzną, ale także po to, by pokazać odmienność formułowania myśli zawartych w strukturze irlandzkiego, tak różnej od angielskiego. Friel chętnie w swoich sztukach wracał i wraca do dzieciństwa spędzonego w Donegal. Jego sztuki niejednokrotnie dzieją się w fikcyjnym Ballybeg, które jak soczewka skupia w sobie całe piękno i całą brzydotę irlandzkiej prowincji.

Friel chciał zostać księdzem, jednak zamiast ukończyć seminarium w Saint Patrick's College niedaleko Dublina, wybrał pomaturalną szkołę nauczycielską. W 1950 wrócił do Derry, gdzie przez kilka lat pracował - jak ojciec - jako nauczyciel. W tym czasie pisał. Jego pierwsze słuchowisko nadało BBC w 1958 roku, później opublikował pierwsze opowiadanie w piśmie „The New Yorker". Lecz krytyków zainteresowały przede wszystkim jego sztuki: *This Doubtful Paradise* (Ten wątpliwy raj, 1958), *The Enemy Within* (Wróg wewnętrzny, 1962), *Philadelphia, Here I Come!* (Filadelfio, do jesieni, 1964), w których dramaturg opisywał problem emigrantów rozdartych między niekłamaną miłością do swojego kraju a potrzebą wyjazdu. Kolejne dramaty *The Loves of Cass McGuire* (Miłości Cass McGuire, 1967), *Lovers* (Kochankowie, 1968), *Crystal and Fox* (Crystal i Fox, 1968), *The Mundy Scheme* (Plan Mundych, 1970) czy *Gentle Island* (Łagodna wyspa, 1971), choć dobrze przyjęte przez krytykę i publiczność, należą raczej do okresu twórczych poszukiwań. Dopiero kolejne sztuki, których premiery odbywały się w prestiżowym dublińskim Abbey Theatre - *Obywatelstwo honorowe* (1975), *Volunteers* (Ochotnicy, 1975), *Living Quarters* (Mieszkania, 1977) i *Aristocrats* (Arystokraci, 1979) - ugruntowały pozycję dramaturga i zakreśliły nowy krąg jego zainteresowań. Była nim polityka.

Szybko okazało się, że mówienie o polityce wprost nie jest jednak tak intrygujące, jak ukazywanie jej poprzez metaforę i dzieje mieszkańców Donegal i fikcyjnego Ballybeg. Jednak krótki romans z dramatem bardzo dosłownie ocierającym się o politykę zaowocował najlepszym okresem w twórczości Friela, zapoczątkowanym sztuką *Faith Healer* (Uzdrowiciel, 1979).

Na początku lat 80. Stephen Rea, Tom Paulin, Seamus Heaney, Seamus Deane i David Hammond zakładają The Field Day Theatre Company - teatr, w którym odtąd będą odbywały się premiery licznych sztuk Friela, przede wszystkim *Przekładów* z 1980 roku - dramatu mówiącego o powolnej śmierci języka irlandzkiego, o pułapce, jaką może stać się lokalna mentalność, a zarazem o klęsce irlandzkiego nacjonalizmu i brytyjskiego imperializmu (w Polsce w 1999

roku w Teatrze Starym zrealizowała *Przekłady* Katarzyna Deszcz).

Jednak najpopularniejszą sztuką Friela pozostają *Tańce w Ballybeg* (Dancing at Lughnasa, 1990), które z powodzeniem realizowane były w dublińskich teatrach Abbey, Gate i Olympia, a także na londyńskim West Endzie i na Broadway'u. W 1998 roku Pat O'Connor przeniósł sztukę na ekran (Friel współtworzył scenariusz). *Taniec ulotnych marzeń* (pod takim tytułem dystrybuowano film w Polsce) z Meryl Streep w roli głównej spotkał się z ciepłym przyjęciem nie tylko w Irlandii.

Friel, zdobywca wielu nagród literackich, pozostaje czynnym dramaturgiem. Jego najnowsza sztuka *The Home Place* (2004) zrealizowana została w Dublinie i Londynie. Jej akcja rozgrywa się oczywiście w Ballybeg.

Friel o sobie

Jestem żonaty, mam pięcioro dzieci, żyję na wsi, palę za dużo, czasem łowię ryby, czytam dużo, martwię się sporo, angażuję się w sporadyczne sprawy i nieustająco żałuję zaangażowania, i mam nadzieję, że pomiędzy teraźniejszością a moją śmiercią zrozumiem religię, filozofię, sens życia, i że to uczyni koniec pozbawionym strachu, nie tak, jak czuję to w tej chwili.

Fragment pochodzi z książki Elmera Andrewsa *The Art of Brian Friel: Neither Reality Nor Dreams*

Gdy sięgam pamięcią do tego lata 1936 roku, różne mnie nachodzą wspomnienia. Tamto święto Lughnasy wiąże się jednak z pewnym konkretnym wspomnieniem, które wraca do mnie szczególnie często. W tym wspomnieniu najbardziej fascynuje mnie to, że nie dotyczy ono faktów. Jego atmosfera jest bardziej realna niż fakty, a wszystko jest zarazem realnością i złudzeniem.

W tym wspomnieniu nastrój nostalgii tworzy także muzyka lat trzydziestych. Sączy się ona gdzieś z daleka - złudzenie dźwiękowe - muzyka z marzeń jest słyszalna, a zarazem tylko wyobrażona, zdaje się, że jest melodią, a jednocześnie jej echem; dźwięk jest tak urzekający, mesmeryzujący, że całe popołudnie wydaje się zaczarowane, a może nawet z powodu tego dźwięku lekko niesamowite. Dziwne w tym wspomnieniu jest również i to, że wszyscy jakby unoszą się na tych dźwiękach, poruszają się rytmicznie, posuwiście, tańcząc dla siebie, bez kontaktu z innymi, reagują bardziej na nastrój muzyki niż na jej rytm. Gdy mi się to przypomina, myślę o tańcu. O tańcu z półprzymkniętymi oczami, bo gdyby je otworzyć - czar by prysł. O tańcu takim, jakby słowa zastąpił ruch - jakby ten rytuał, ta pozbawiona słów ceremonia stała się teraz rozmową, sposobem wyznawania sobie rzeczy intymnych i świętych, sposobem nawiązania kontaktu z innym światem. O tańcu takim, w którym samą istotę życia i wszystkie nadzieje odnajduje się w tych kojących tonach w stłumionych rytmach i tym hipnotycznym, bezgłośnym ruchu, O tańcu takim, jakby język przestał istnieć, gdyż słowa stały się zbędne...

Brian Friel *Tańce w Ballybeg*
tłum. Małgorzata Semil „Dialog" nr 4/1993

BRIAN FRIEL

Tańce w Ballybeg

(Dancing at Lughnasa)

Przekład:
Małgorzata Semil

Reżyseria:
Katarzyna Deszcz

Scenografia:
Andrzej Sadowski

Muzyka:
Krzysztof Suchodolski

Choreografia:
Dorota Furman

Gdy sięgam pamięcią do tego lata 1936 roku, różne mnie nachodzą wspomnienia. Tamto święto Lughnasy wiąże się jednak z pewnym konkretnym wspomnieniem, które wraca do mnie szczególnie często. W tym wspomnieniu najbardziej fascynuje mnie to, że nie dotyczy ono faktów. Jego atmosfera jest bardziej realna niż fakty, a wszystko jest zarazem realnością i złudzeniem.

W tym wspomnieniu nastrój nostalgii tworzy także muzyka lat trzydziestych. Sączy się ona gdzieś z daleka - złudzenie dźwiękowe - muzyka z marzeń jest słyszalna, a zarazem tylko wyobrażona, zdaje się, że jest melodią, a jednocześnie jej echem; dźwięk jest tak urzekający, mesmeryzujący, że całe popołudnie wydaje się zaczarowane, a może nawet z powodu tego dźwięku lekko niesamowite. Dziwne w tym wspomnieniu jest również i to, że wszyscy jakby unoszą się na tych dźwiękach, poruszają się rytmicznie, posuwiście, tańcząc dla siebie, bez kontaktu z innymi, reagują bardziej na nastrój muzyki niż na jej rytm. Gdy mi się to przypomina, myślę o tańcu. O tańcu z półprzymkniętymi oczami, bo gdyby je otworzyć - czar by prysł. O tańcu takim, jakby słowa zastąpił ruch - jakby ten rytuał, ta pozbawiona słów ceremonia stała się teraz rozmową, sposobem wyznawania sobie rzeczy intymnych i świętych, sposobem nawiązania kontaktu z innym światem. O tańcu takim, w którym samą istotę życia i wszystkie nadzieje odnajduje się w tych kojących tonach w stłumionych rytmach i tym hipnotycznym, bezgłośnym ruchu, O tańcu takim, jakby język przestał istnieć, gdyż słowa stały się zbędne...

Brian Friel *Tańce w Ballybeg*
tłum. Małgorzata Semil „Dialog" nr 4/1993

BRIAN FRIEL

Tańce w Ballybeg

(Dancing at Lughnasa)

Przekład:
Małgorzata Semil

Reżyseria:
Katarzyna Deszcz

Scenografia:
Andrzej Sadowski

Muzyka:
Krzysztof Suchodolski

Choreografia:
Dorota Furman

Gdy sięgam pamięcią do tego lata 1936 roku, różne mnie nachodzą wspomnienia. Tamto święto Lughnasy wiąże się jednak z pewnym konkretnym wspomnieniem, które wraca do mnie szczególnie często. W tym wspomnieniu najbardziej fascynuje mnie to, że nie dotyczy ono faktów. Jego atmosfera jest bardziej realna niż fakty, a wszystko jest zarazem realnością i złudzeniem.

W tym wspomnieniu nastrój nostalgii tworzy także muzyka lat trzydziestych. Sączy się ona gdzieś z daleka - złudzenie dźwiękowe - muzyka z marzeń jest słyszalna, a zarazem tylko wyobrażona, zdaje się, że jest melodią, a jednocześnie jej echem; dźwięk jest tak urzekający, mesmeryzujący, że całe popołudnie wydaje się zaczarowane, a może nawet z powodu tego dźwięku lekko niesamowite. Dziwne w tym wspomnieniu jest również i to, że wszyscy jakby unoszą się na tych dźwiękach, poruszają się rytmicznie, posuwiście, tańcząc dla siebie, bez kontaktu z innymi, reagują bardziej na nastrój muzyki niż na jej rytm. Gdy mi się to przypomina, myślę o tańcu. O tańcu z półprzymkniętymi oczami, bo gdyby je otworzyć - czar by prysł. O tańcu takim, jakby słowa zastąpił ruch - jakby ten rytuał, ta pozbawiona słów ceremonia stała się teraz rozmową, sposobem wyznawania sobie rzeczy intymnych i świętych, sposobem nawiązania kontaktu z innym światem. O tańcu takim, w którym samą istotę życia i wszystkie nadzieje odnajduje się w tych kojących tonach w stłumionych rytmach i tym hipnotycznym, bezgłośnym ruchu, O tańcu takim, jakby język przestał istnieć, gdyż słowa stały się zbędne...

Brian Friel *Tańce w Ballybeg*
tłum. Małgorzata Semil „Dialog" nr 4/1993

BRIAN FRIEL

Tańce w Ballybeg

(Dancing at Lughnasa)

Przekład:
Małgorzata Semil

Reżyseria:
Katarzyna Deszcz

Scenografia:
Andrzej Sadowski

Muzyka:
Krzysztof Suchodolski

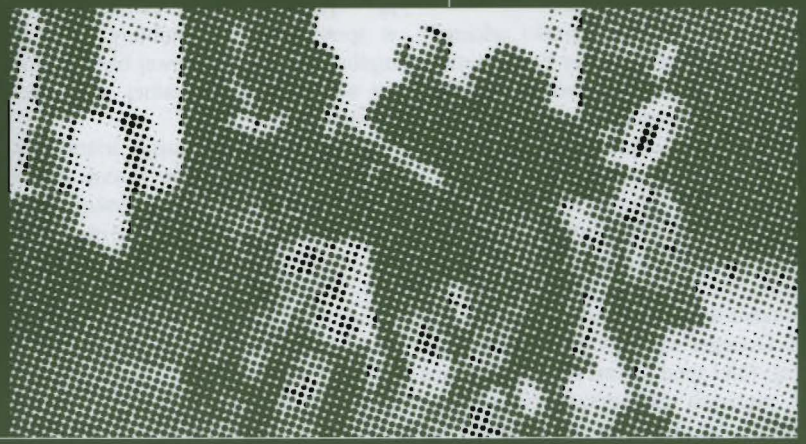
Choreografia:
Dorota Furman

Obsada:
Maria Bieńkowska - Rose
Ryszarda Celińska - Maggie
Beata Ciołkowska - Agnes
Joanna Litwin-Widera - Chris
Ewa Leśniak - Kate
Grzegorz Kwas - Gerry
Andrzej Śleziak - Jack
Grzegorz Widera - Michael

Inspicjent:
Urszula Czyż

Sufler:
Violetta Latacz

Asystent reżysera:
Grzegorz Kwas



Brian Friel: zagadać katastrofę

Brian Friel urodził się i dorastał w atmosferze przygnębienia. Derry - w języku urzędowym Londonderry - było obszarem zdegradowanym już w chwili wcielenia do Zjednoczonego Królestwa w 1922 roku. Od tego momentu na terenie tej nowej brytyjskiej prowincji bezrobocie nigdy nie spadło poniżej osiemnastu procent, nawet podczas sztucznej koniunktury wywołanej II wojną światową. Wśród gnębionej ludności katolickiej wskaźnik ten był jeszcze wyższy.

Fatalnej sytuacji ekonomicznej towarzyszyły represje polityczne. Wyborcze matactwa nie dopuszczały katolików - stanowiących większość tutejszego elektoratu - nawet do stanowisk w znacznie i tak ubezwłasnowolnionej władzy samorządowej. W konsekwencji więc przez całe lata trzydzieste, czterdzieste i pięćdziesiąte panowało w Irlandii Północnej poważne napięcie polityczne, obok - paradoks! - dziwnej, ogarniającej Derry apatii.

Wszystkie te okoliczności odcisnęły się na pisarstwie Briana Friela; wyraźnie czuje się w jego utworach i rozczarowanie, i rosnącą nieustępliwość otoczenia powodujące postępowaniem bohaterów.

Derry leży ponadto zaledwie kilka mil od granicy, odcinającej miasto od jego naturalnego zaplecza: hrabstwa Donegal wchodzącego już w skład Wolnego Państwa Irlandzkiego. Z Donegal wywodzi się rodzina pisarza; Friel spędzał tam wakacje. Słynące z pięknych krajobrazów (acz wcale niebogate) Donegal przemieniło się w wyobraźni Friela w bukoliczną krainę nadziei.

W fikcyjnym mieście Ballybeg, gdzie toczy się akcja niemal wszystkich jego sztuk, zdegradowany świat Derry spotyka się z fascynującym krajobrazem i starymi obyczajami kultywowanymi w Donegal.

Polityka pełni w twórczości Friela znaczną rolę, ale błędem byłoby doszukiwanie się w jego utworach pobudek i obsesji wyłącznie politycznych. Pisarz stara się polityce przeciwstawić aktywność innego rodzaju; zawzięcie szuka przeciwwagi. Jego wysiłki są jak dotychczas bezskuteczne, mają one jednak - podobnie jak namysł nad przyczyną ich bezowocowości - znaczny wpływ na myślenie Friela o teatrze, o szczególnej roli teatru w okaleczonym społeczeństwie.

W jego sztukach i opowiadaniach tonacja może się zmieniać niesłychanie gwałtownie, przeskakiwać od farsy do tragedii. Odpowiada to temperamentowi i charakterom bohaterów: ludzi zatrutych niepowodzeniem, którzy swoją klęskę życiową przemieniają - tytułem swoistej rekompensaty - w sposób bycia, niestabilny i lekkomyślny. W rodzaj życiowej błyskotliwości wprost proporcjonalnej do pustki wewnętrznej.

W tradycji dramaturgii irlandzkiej błyskotliwość na scenie zawsze oznaczała przede wszystkim błyskotliwość języka: zawierał się tu katalog osobowości, z którego bohaterowie mogli czerpać do woli. Friel odkrył, że irlandzka mowa sceniczna - i kryjący się pod nią irlandzki charakter - pozostają w głębokim związku z irlandzkim poczuciem niepowodzenia.

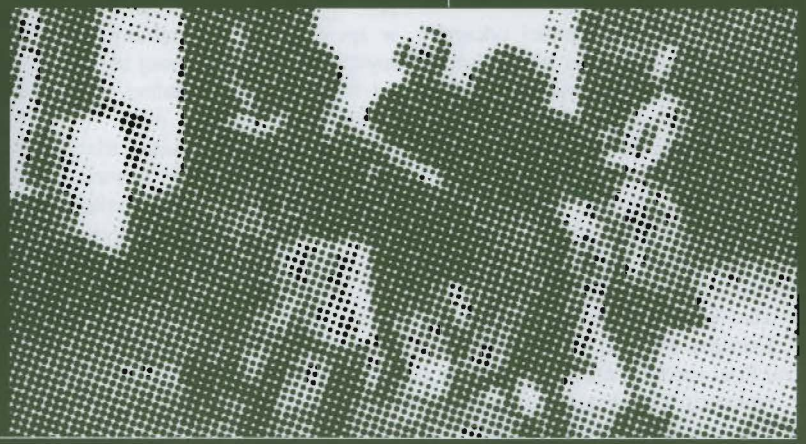
Nic więc dziwnego, że jego zainteresowanie koncentruje się coraz wyraźniej na analizie mowy, na badaniu, jak zachowania językowe, pozornie nieskrępowane w absolutnej wolności,

Obsada:
Maria Bieńkowska - Rose
Ryszarda Celińska - Maggie
Beata Ciołkowska - Agnes
Joanna Litwin-Widera - Chris
Ewa Leśniak - Kate
Grzegorz Kwas - Gerry
Andrzej Śleziak - Jack
Grzegorz Widera - Michael

Inspicjent:
Urszula Czyż

Sufler:
Violetta Latacz

Asystent reżysera:
Grzegorz Kwas



Brian Friel: zagadać katastrofę

Brian Friel urodził się i dorastał w atmosferze przygnębienia. Derry - w języku urzędowym Londonderry - było obszarem zdegradowanym już w chwili wcielenia do Zjednoczonego Królestwa w 1922 roku. Od tego momentu na terenie tej nowej brytyjskiej prowincji bezrobocie nigdy nie spadło poniżej osiemnastu procent, nawet podczas sztucznej koniunktury wywołanej II wojną światową. Wśród gnębionej ludności katolickiej wskaźnik ten był jeszcze wyższy.

Fatalnej sytuacji ekonomicznej towarzyszyły represje polityczne. Wyborcze matactwa nie dopuszczały katolików - stanowiących większość tutejszego elektoratu - nawet do stanowisk w znacznie i tak ubezwłasnowolnionej władzy samorządowej. W konsekwencji więc przez całe lata trzydzieste, czterdzieste i pięćdziesiąte panowało w Irlandii Północnej poważne napięcie polityczne, obok - paradoks! - dziwnej, ogarniającej Derry apatii.

Wszystkie te okoliczności odcisnęły się na pisarstwie Briana Friela; wyraźnie czuje się w jego utworach i rozczarowanie, i rosnącą nieustępliwość otoczenia powodujące postępowaniem bohaterów.

Derry leży ponadto zaledwie kilka mil od granicy, odcinającej miasto od jego naturalnego zaplecza: hrabstwa Donegal wchodzącego już w skład Wolnego Państwa Irlandzkiego. Z Donegal wywodzi się rodzina pisarza; Friel spędzał tam wakacje. Słynące z pięknych krajobrazów (acz wcale niebogate) Donegal przemieniło się w wyobraźni Friela w bukoliczną krainę nadziei.

W fikcyjnym mieście Ballybeg, gdzie toczy się akcja niemal wszystkich jego sztuk, zdegradowany świat Derry spotyka się z fascynującym krajobrazem i starymi obyczajami kultywowanymi w Donegal.

Polityka pełni w twórczości Friela znaczną rolę, ale błędem byłoby doszukiwanie się w jego utworach pobudek i obsesji wyłącznie politycznych. Pisarz stara się polityce przeciwstawić aktywność innego rodzaju; zawzięcie szuka przeciwwagi. Jego wysiłki są jak dotychczas bezskuteczne, mają one jednak - podobnie jak namysł nad przyczyną ich bezowocowości - znaczny wpływ na myślenie Friela o teatrze, o szczególnej roli teatru w okaleczonym społeczeństwie.

W jego sztukach i opowiadaniach tonacja może się zmieniać niesłychanie gwałtownie, przeskakiwać od farsy do tragedii. Odpowiada to temperamentowi i charakterom bohaterów: ludzi zatrutych niepowodzeniem, którzy swoją klęskę życiową przemieniają - tytułem swoistej rekompensaty - w sposób bycia, niestabilny i lekkomyślny. W rodzaj życiowej błyskotliwości wprost proporcjonalnej do pustki wewnętrznej.

W tradycji dramaturgii irlandzkiej błyskotliwość na scenie zawsze oznaczała przede wszystkim błyskotliwość języka: zawierał się tu katalog osobowości, z którego bohaterowie mogli czerpać do woli. Friel odkrył, że irlandzka mowa sceniczna - i kryjący się pod nią irlandzki charakter - pozostają w głębokim związku z irlandzkim poczuciem niepowodzenia.

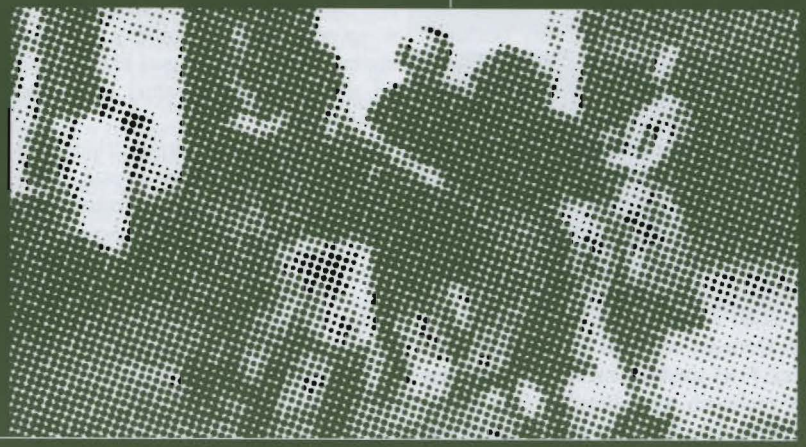
Nic więc dziwnego, że jego zainteresowanie koncentruje się coraz wyraźniej na analizie mowy, na badaniu, jak zachowania językowe, pozornie nieskrępowane w absolutnej wolności,

Obsada:
Maria Bieńkowska - Rose
Ryszarda Celińska - Maggie
Beata Ciołkowska - Agnes
Joanna Litwin-Widera - Chris
Ewa Leśniak - Kate
Grzegorz Kwas - Gerry
Andrzej Śleziak - Jack
Grzegorz Widera - Michael

Inspicjent:
Urszula Czyż

Sufler:
Violetta Latacz

Asystent reżysera:
Grzegorz Kwas



Brian Friel: zagadać katastrofę

Brian Friel urodził się i dorastał w atmosferze przygnębienia. Derry - w języku urzędowym Londonderry - było obszarem zdegradowanym już w chwili wcielenia do Zjednoczonego Królestwa w 1922 roku. Od tego momentu na terenie tej nowej brytyjskiej prowincji bezrobocie nigdy nie spadło poniżej osiemnastu procent, nawet podczas sztucznej koniunktury wywołanej II wojną światową. Wśród gnębionej ludności katolickiej wskaźnik ten był jeszcze wyższy.

Fatalnej sytuacji ekonomicznej towarzyszyły represje polityczne. Wyborcze matactwa nie dopuszczały katolików - stanowiących większość tutejszego elektoratu - nawet do stanowisk w znacznie i tak ubezwłasnowolnionej władzy samorządowej. W konsekwencji więc przez całe lata trzydzieste, czterdzieste i pięćdziesiąte panowało w Irlandii Północnej poważne napięcie polityczne, obok - paradoks! - dziwnej, ogarniającej Derry apatii.

Wszystkie te okoliczności odcisnęły się na pisarstwie Briana Friela; wyraźnie czuje się w jego utworach i rozczarowanie, i rosnącą nieustępliwość otoczenia powodujące postępowaniem bohaterów.

Derry leży ponadto zaledwie kilka mil od granicy, odcinającej miasto od jego naturalnego zaplecza: hrabstwa Donegal wchodzącego już w skład Wolnego Państwa Irlandzkiego. Z Donegal wywodzi się rodzina pisarza; Friel spędzał tam wakacje. Słynące z pięknych krajobrazów (acz wcale niebogate) Donegal przemieniło się w wyobraźni Friela w bukoliczną krainę nadziei.

W fikcyjnym mieście Ballybeg, gdzie toczy się akcja niemal wszystkich jego sztuk, zdegradowany świat Derry spotyka się z fascynującym krajobrazem i starymi obyczajami kultywowanymi w Donegal.

Polityka pełni w twórczości Friela znaczną rolę, ale błędem byłoby doszukiwanie się w jego utworach pobudek i obsesji wyłącznie politycznych. Pisarz stara się polityce przeciwstawić aktywność innego rodzaju; zawzięcie szuka przeciwwagi. Jego wysiłki są jak dotychczas bezskuteczne, mają one jednak - podobnie jak namysł nad przyczyną ich bezowocowości - znaczny wpływ na myślenie Friela o teatrze, o szczególnej roli teatru w okaleczonym społeczeństwie.

W jego sztukach i opowiadaniach tonacja może się zmieniać niesłychanie gwałtownie, przeskakiwać od farsy do tragedii. Odpowiada to temperamentowi i charakterom bohaterów: ludzi zatrutych niepowodzeniem, którzy swoją klęskę życiową przemieniają - tytułem swoistej rekompensaty - w sposób bycia, niestabilny i lekkomyślny. W rodzaj życiowej błyskotliwości wprost proporcjonalnej do pustki wewnętrznej.

W tradycji dramaturgii irlandzkiej błyskotliwość na scenie zawsze oznaczała przede wszystkim błyskotliwość języka: zawierał się tu katalog osobowości, z którego bohaterowie mogli czerpać do woli. Friel odkrył, że irlandzka mowa sceniczna - i kryjący się pod nią irlandzki charakter - pozostają w głębokim związku z irlandzkim poczuciem niepowodzenia.

Nic więc dziwnego, że jego zainteresowanie koncentruje się coraz wyraźniej na analizie mowy, na badaniu, jak zachowania językowe, pozornie nieskrępowane w absolutnej wolności, w rzeczywistości determinowane są przez okoliczności historyczne. Czy zatem teatr Friela jest teatrem politycznym? Jest, i to w sposób nie powierzchowny, lecz najgłębszy - właśnie przez swoje zafascynowanie językiem.

(...)

Nowy Friel narodził się w chwili, gdy - w jego oczach i w oczach ogółu - społeczeństwo, które całe życie było społeczeństwem, zaczęło się sypać. Pierwszym impulsem był rok 1968: protestacyjne marsze latem i jesienią; kulminacją - zamordowanie przez brytyjskich spadochroniarzy czternastu cywilnych demonstrantów w Derry w 1972 roku.

Irlandia Północna przeżywała wtedy pierwszą fazę swej długiej, powolnej dezintegracji. Każdy, kto zna te strony, mógł przewidzieć dalszy rozwój wypadków, niemniej gdy przewidywania się ziściły - były szokiem. Policja i wojsko, partyzanci i mordercy, zamachy bombowe i tortury - wszystko nabrało nagle takiej intensywności w tym znienacka zmilitaryzowanym społeczeństwie, że ktoś, kto przypomniałby, że były to ongiś strony przyzwoite i niezbrukane, wyszedłby na wariata.

Upadek instytucji i kodeksów, wyjałowienie mitów i haseł, tak jeszcze chwilę temu, zdawało się, ważnych, wszystko to gwałtownie zmieniło Północną Irlandię. Friel to przewidywał wcześniej. Gdy kryzys stał się faktem, odsunął na bok całą swoją twórczość, by zmierzyć się przeświadczeniem od tej chwili dominującym w jego twórczości: z przeświadczeniem, że w tym, co przeżywa teraz skazana na zagładę społeczność, ogniskuje się długa historia jej klęsk.

Seamus Deane
tłum. Wojsław Brydak

Dancing at Lughnasa
Reżyseria: Ron Paoletti
Heidelberg Roadside Theatre
marzec 2000

Lugh i jego święto

Na początku sierpnia w całej Irlandii, a także w niektórych regionach Wielkiej Brytanii i Francji, obchodzono uroczyście początek żniw. W Irlandii święto Lughnasa - od imienia celtyckiego boga Lugha, który był opiekunem plonów (...). Jeszcze w roku 1962, publikując swoją fundamentalną pracę na temat Lughnasy, Máire MacNeill mogła napisać: „Na obchody święta Lugha w Irlandii natrafiliśmy w stu dziewięćdziesięciu miejscowościach (...) Lughnasę świętowano do niedawna na dziewięćdziesięciu pięciu pagórkach, nad dziesięcioma jeziorami i na brzegu pięciu rzek". Uroczystości organizowano najchętniej w miejscach odległych od ludzkich siedzib (na przykład na szczytach wzgórz, jak Croagh Patrick); niekiedy trzeba było długo podróżować, by tam dotrzeć. Obrzędy starano się odprawiać w pobliżu wody - strumieni, źródeł, rzek czy jezior.

Przebieg uroczystości bywał różny w różnych miejscowościach; sposoby obchodzenia święta zmieniały się też z pokolenia na pokolenie. Od dawna na przykład zanikł w Irlandii zwyczaj składania ofiar ze zwierząt. Ale z drugiej strony pewne elementy obrzędu przez całe stulecia pozostawały niezmienione. (...)

Żaden ze zwyczajów związanych ze świętem Lugha nie okazał się równie trwały jak zbieranie jagód: dla wiernych były one wiadomym dowodem płodności ziemi i łaskawości bóstwa. Ważne było przy tym, aby jagód skosztowali absolutnie wszyscy - przynoszono je więc do domu każdemu, kto z powodu choroby czy podeszłego wieku, sam nie miał siły wspinać się na zbocza.

W opisach święta i we wszystkich zachowanych wspomnieniach o przebiegu tych uroczystości szczególne miejsce zajmuje taniec. W Kerry, w obrzędach odprawianych na szczytach Drung Hill i Cnoc nad Tobar, spośród wszystkich uczestników wybierano najlepiej tańczącą parę. Podobne konkursy taneczne organizowano także na Playback Mountain w hrabstwie Leitrim (...). Ciekawy zwyczaj zanotowano także w hrabstwie Donegal: najlepszy z tancerzy mógł tam w nagrodę wybrać sobie narzeczoną spośród panien uczestniczących w konkursie.

Świętowanie Lughnasy było bardzo głęboko zakorzenione w obyczajowości celtyckiej, a zwłaszcza bardzo mocno skojarzone ze wszystkimi wyobrażeniami dobrobytu. Chrześcijaństwo musiało je więc albo zaakceptować, albo przynajmniej tolerować jego dalsze istnienie. Nie mogło go po prostu odrzucić i potępić, jak to zrobiło z wieloma innymi świętami pogańskimi. „Święto Lughnasy - pisze Máire MacNeill - najważniejsze ze świąt pogańskich, stało się świętem chrześcijańskim (...), ale za nieuchronną, cenę włączenia w nowy obrzęd wielu starych opowieści, zaadaptowanych do nowego użytku. Można uznać za pewnik, że w wyniku chrystianizacji Lughnasy niewielu naprawdę nawróciło się na chrześcijaństwo, ale też z drugiej strony, dawny obrzęd pogański wyraźnie stracił na intensywności".

Kate McGuire
tłum. Małgorzata Szpil
Fragment z programu,który towarzyszył premierze *Tańców w Bellybag* w Teatrze Abbey w Dublinie.
Przedruk pochodzi z „Dialogu" 4/1993.

Zespół Artystyczny

w sezonie 2005/2006

Agnieszka Bieńkowska
Maria Bieńkowska
Ryszarda Bielicka-Celińska
Beata Ciołkowska
Beata Deutschman
Krystyna Gawrońska
Ewa Kopczyńska
Elżbieta Laskiewicz
Ewa Leśniak
Joanna Litwin-Widera
Wojciech Cecherz
Jerzy Dziedzic
Adam Kopciuszewski
Krzysztof Korzeniowski
Grzegorz Kwas
Zbigniew Leraczyk
Wojciech Leśniak
Andrzej Rozmus
Andrzej Śleziak
Grzegorz Widera
Piotr Zawadzki
Marcin Zawodziński

Współpracują:

Joanna Niemirska
Barbara Lubos-Święs
Violetta Latacz
Mariusz Saniternik
Mariusz Zaniewski
Jerzy Gniewkowski
Zygmunt Biernat
Przemysław Łamacz

Premiery Teatru Zagłębia w Sosnowcu

w sezonie 2005/2006

Wrzesień
„Profesjonalista" Dušan Kovačević
Reżyseria: Bogdan Ciosek
Scenografia: Tadeusz Smolicki

Październik
„Kandyd" Wolter
Reżyseria: Henryk Adamek
Scenografia: Wojciech Jankowiak

Styczeń
„Sztuka kochania, czyli sceny dla dorosłych" Z. Książek
Reżyseria: Krzysztof Jasiński

Marzec
„Dziady cz. III" Adam Mickiewicz
Reżyseria: Bogdan Michalik

Kwiecień
„Tańce w Ballybeg" Friel
Reżyseria: Katarzyna Deszcz

Maj
„Tajemniczy Ogród" F.Burnett
Reżyseria: Cezary Domagała

Zastępca dyrektora:
do spraw ekonomicznych
Helena Równicka

Biuro Obsługi Widzów:
Jolanta Wędzik,
Danuta Skurzyńska,
Jacek Januszko

Kierownik działu technicznego:
Sylwester Kotuchna

Sekcja światła i dźwięku:
Maciej Kędzierski,
Paweł Dąbek,
Eugeniusz Piotrowski,
Leszek Wiślak

Sekcja montażystów sceny:
Piotr Labiś,
Rafał Chojecki, Sebastian Dąbek,
Krzysztof Czermak, Tomasz Cesarz

Rekwizytor:
Grzegorz Dzwonek

Garderobiane:
Jadwiga Goncerz, Dorota Jamrocha,
Danuta Pater, Leokadia Penkala

Pracownia fryzjersko-perukarska:
Maria Bem, Bartosz Wielkopolan

Pracownia krawiecka:
Wanda Kubat, Maria Bronisz, Halina Gocyła,
Jolanta Stompel, Małgorzata Soból

Pracownie stolarsko-modelarskie:
Witold Kraczyński, Kazimierz Zimny,
Andrzej Słowiński, Ryszard Sojka

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

Biuro Obsługi Widzów
(wejście administracyjne)
przyjmuje zamówienia
zakładów pracy i szkół
na bilety zbiorowe
oraz abonamentowe
codziennie w godz. 9.00 – 15.00
tel. 266-11-27

Kasa Teatru czynna
we wtorki, środy i czwartki
w godz. 13.00 – 17.00
w piątki, soboty i niedziele
w godz. 15.00 – 18.00
tel. 266-11-27

Wydawnictwo Teatru Zagłębia
w Sosnowcu

Redakcja programu:
Joanna Malicka

Opracowanie graficzne:
Marek Michalski