Kraszewska Nieborka

TEATR 38

PROGRAM

PREMIERA DNIA 5 MARCA 1959 ROKU

16. XI. 1959.

KRONIKA

8 .V. 1956 r. Teatr 38 rozpoczyna działalność premierą „Gałczyński 38", w sali przy ul. Smoleńsk 9 jeszcze jako „Mały Teatr Akademicki" (widowisko poetyckie oparte na tekstach K. I. Gałczyńskiego).

31. I. 1957 r. W nowej (obecnej) sali, prapremiera sztuki Arthura Adamova „Wszyscy przeciw wszystkim".

10. III. 1957 r. Przy teatrze powstaje Studium Aktorskie, kształcące studentów wyższych uczelni Krakowa — członków teatru — w zakresie szermierki, baletu umuzykalnienia, dykcji itd.

2. V. 1957 r. Przebudowa pomieszczeń teatru. Powstają — palarnia, szatnia, hall, amfiteatralna widownia.

5. XI. 1957 r. Wznowieniem „Najkrótszych opowiadań", teatr rozpoczyna drugi sezon.

11. X. 1957 r. Pierwszy wyjazd teatru do Wrocławia z widowiskiem „Czekając na Godota".

14-23. II. 1958 r. Wyjazd do Warszawy i Łodzi z widowiskami „Końcówka" i „Krzysztof Kolumb".

27. IX. 1958 r. Wystawieniem „Parad", rozpoczyna się trzeci sezon działalności teatru.

31. I. 1957 r. Arthur Adamov — „Wszyscy przeciw wszystkim" prapremiera polska.

7. III. 1957 r. „Najkrótsze opowiadania" wg. Stanisława Dygata.

28. IV. 1957 r. Samuel Beckett — „Czekając na Godota".

14. XI. 1957 r. Samuel Beckett — „Końcówka" — prapremiera polska.

30. I. 1958 r. Michel de Ghelderode — „Krzysztof Kolumb" — prapremiera polska.

6. III. 1958 r. Roger Vailland — „Dziwna zabawa".

16. IV. 1958 r. Krzysztof Baczyński — „Serce jak obłok".

13. VI. 1958 r. „Jubileusz".

27. IX. 1958 r. Jan Potocki — „Porady" — prapremiera polska.

23. X. 1958 r. Jacques Audiberti — „Ualu" — prapremiera polska.

11. XII. 1958 r. Adam Tarn — „Zmarnowane życie".

29. I. 1959 r. Samuel Beckett — „Ostatnia taśma Krappa" — premiera światowa:

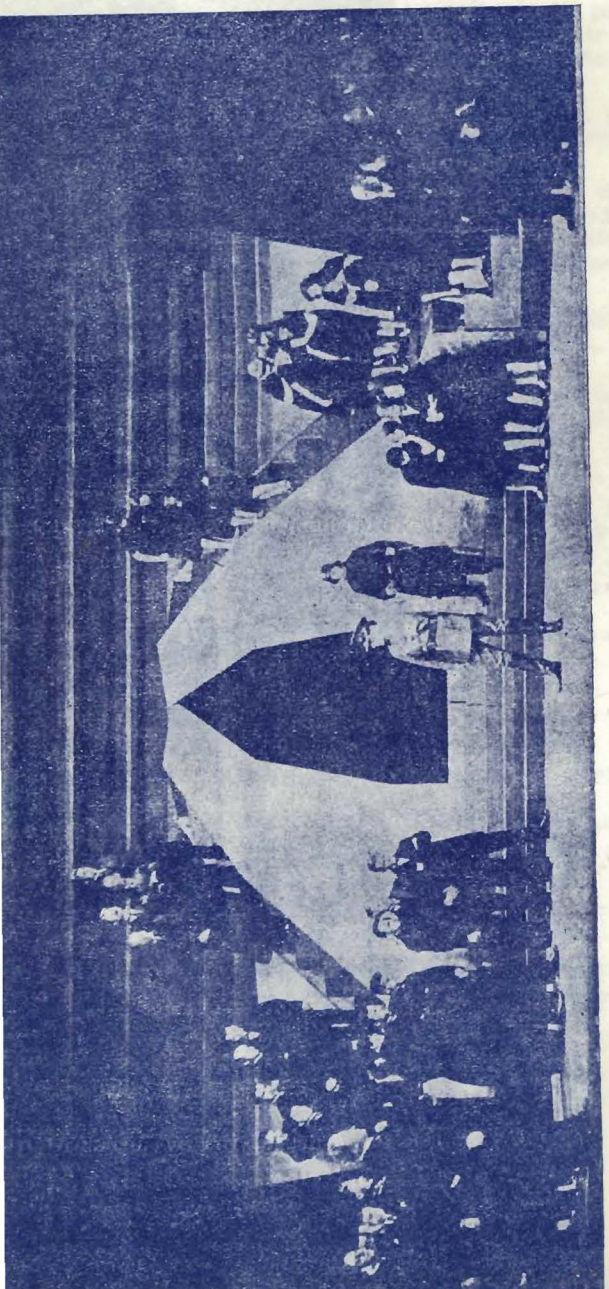
26. III. 1959 r. S. Beckett — „Czekając na Godota" (wznowienie).

7. V. 1959 r. Dante Alighieri — „Boska Komedia".

5. III. 1959 r. Z. Krasiński — „Nie-boska Komedia".

21. V. 1959 r. F. Garcia Lorca — „Romanca Księżycowa".

W STULECIE ŚMIERCI POETY



Zasadniczym momentem, który skłonił nas do wystawienia „Nie-boskiej Komedii", była jej strona formalna. Z góry zastrzegamy się, że były też inne względy: chęć zmierzenia się z dziełem wielkiego repertuaru romantycznego, przekora w stosunku do „brązowników" i wreszcie fakt nie bez znaczenia, iż „Nie-boska" nie miała zbyt wielu wystawień na scenach polskich. Nie chcielibyśmy abyście doszukiwali się w naszej inscenizacji, próby ustawiania czy rozwiązywania konfliktów politycznych, społecznych czy filozoficznych.

Setki opracowań krytycznych „Nie-boskiej", dokonanych pod tym właśnie kątem, wyjaśnią wam wszystko co w tym względzie chcecie wiedzieć.

Istniejący podział na dramat sceniczny i niesceniczny (do tego ostatniego gatunku zaliczono właśnie „Irydiona" i „Nieboską") stwarzał określony stosunek teatru do Krasińskiego. We wszystkich dotychczasowych inscenizacjach, treść dominowała nad formą, i na tej bazie wykształcił się określony stosunek teatru do Krasińskiego. Zresztą wystawiano go najczęściej dlatego, że trzeba było raz na dwadzieściapięć lat pokazać pomnik literatury narodowej. Oprócz inscenizacji Schillerowskich „Nie-boskiej", żadna inna nie była pozbawiona balastu celebracji i „wszystkoizmu". W natłoku problemów walki społecznej, konfliktów klasowych, postawy bohatera romantycznego wobec świata, ginęły wartości formalne, czysto sceniczne sztuki. Jako punkt wyjścia w naszej inscenizacji przyjęliśmy ekspozycję piękna słowa dramatów Krasińskiego, ich doskonale przemyślanej formy scenicznej, muzycznego układu całości. Posłużę się tu cytatem z Kleinera: „...Kompozycja „Nie-boskiej" ma coś muzycznego. Wir fragmentów ujęty jest w ramy czterech, pełnych, donośnie brzmiących uwertur, których ton przenikać

ma odczucie każdej części. Fragmenty dynamiczne, rytmicznie przeplatane scenami statycznemi, narzucają wprost muzuczne podejście do całości dzieła. Krasiński zostawia inscenizatorowi ogromną swobodę w doborze środków wyrazu. Dane są punkty, skupiające ośrodki myśli, które rozgałęzić się mają w psychikę człowieka, pobudzoną przez poetę słowami wstępów do pracy współtwórczej. Więcej tu oznaczenia niż przedstawienia, ale oznaczenia tak wgłąb sięgającego, że rozwinięcie najkonkretniejsze, zdaje się tkwić pod jego osłoną. Narzucony zostaje wyobraźni czytelnika s t y l z taką siłą wewnętrznej konieczności, że przyjmuje ona bez zastrzeżeń symbole fantastyczne, raczej nazwane niż zindywidualizowane..." (Kleiner).

Poeta chętnie posługuje się formą skrótu, stroni od nahalnej analizy psychologicznej. Tą drogą należy iść konsekwentnie, stąd formalna nowoczesność dramatu, tu znajduje się margines dla inscenizatora. Jak było powiedziane poprzednio, „Nie-boska" jako rodzaj dramatu niescenicznego jest przede wszystkim materiałem do adaptacji której postać i zakres każdorazowo zależy od inscenizatora spektaklu. Adaptacja „zobowiązuje jednak tylko do przekazania materiału, którym jest dla niej utwór w rysach go charakteryzujących" (S. Skwarczyńska). Cytowana autorka pisze dalej „Krytykujemy przecież artystę, który korzystając z rzeczywistości jako materiału swego utworu, odpodabnia tę rzeczywistość w rysach istotnych" (S. Skwarczyńska „Inscenizacje „Nieboskiej komedii"). I z tym właśnie trudno się zgodzić. Jeżeli artysta „odtwarza" rzeczywistość i odbiegnie zbyt daleko od niej, to źle, jeżeli jednak korzysta z niej, jako z źródła inspiracji twórczej, wtedy formalnie „odpodobnienie" nie jest odstępstwem, jest wyrazem własnego sposobu patrzenia na rzeczywistość. Dowodów nie trzeba przytaczać, dostarcza ich mnóstwo współczesna plastyka, dramaturgia, poezja. W naszej inscenizacji przyjęliśmy, że dwie pierwsze części będące wprowadzeniem do istotnego konfliktu i obrazujące proces kształtowania się dyspozycji psychicznych bohatera, decydujących o jego przyszłych poczynaniach, nie wnoszą do całości niczego co by było ważne z formalnego punktu widzenia. Zastąpienie ich kompozycjami baletowymi, oddającymi klimat dramatu, wydaje się być zupełnie uzasadnione. Formę baletu uznaliśmy za ekwiwalent romantycznego gestu, który już sam autor świadomie ironicznie przerysował. Zbudowaliśmy pierwsze dwie części ze scen baletowych: Prolog, Scena Zbiorowa, Taniec Poety, Zaproszenie do tańca, Rozdwojenie jaźni i Śmierć. Balet wyrażając atmosferę dramatu, zastąpi jednocześnie rozległą metaforę poetycką, którą dzisiejszy widz odbiera już z trudnością. Główną postacią baletu, uczyniliśmy Poetę, łączącego w sobie cechy Męża i Orcia.

Jeżeli znajdziecie nasze widowisko ironicznym, to zastrzegamy się z góry jest to pociągnięcie świadome. Ironia jest tu koniecznym dystansem, łatwiej trafia do widza. Wychodzimy z założenia, że wielki problem obroni się przed nią sam, mały stanie się parodią problemu. Uznaliśmy „Nie-boską" za utwór, którego wartości filozoficzne i problemy społeczno-polityczne, zostały w dużej mierze zdewaluowane przez czas i historię, ale której wartości formalne i emocjonalne, mogą i powinny stać się płaszczyzną porozumienia między widowiskiem a widzem.

NIE-BOSKA KOMEDIA

ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO

PREMIERA 5 MARCA 1959 ROKU

KIER. LITERACKI: TADEUSZ LOHN

WIDOWISKO W TRZECH CZĘŚCIACH

OBSADA

ARLEKIN	—	ANDRZEJ SKUPIEŃ
HRABIA HENRYK	—	
PANKRACY	—	ZBIGNIEW HORAWA
LEONARDO	—	WOJCIECH CISZEWSKI
PRZECHSZTA	—	MIECZYSŁAW JANOWSKI
ORCIO	—	
CHÓR	—	BARBARA JASIŃSKA IRENA WOLLEN
DZIEWICA	—	BARBARA JASIŃSKA

BALET

CZĘŚCI BALETU:
PROLOG
SCENA ZBIOROWA
TANIEC POETY
ZAPROSZENIE DO TAŃCA
ROZDWOJENIE JAŹNI
ŚMIERĆ POETY

POETA — MIECZYSŁAW JANOWSKI - Przechsta, Orcio
BARBARA JASIŃSKA } chór
IRENA WOLLEN
WOJCIECH OLSZEWSKI ? Leonard (Cirowski)
ZBIGNIEW HORAWA Pankracy

KURTYNY — PROJEKT I WYKONANIE: ANDRZEJ S. KOWALSKI
1. TANIEC REWOLUCJONISTÓW
2. TANIEC NIEBIAŃSKI
3. TANIEC PIEKIELNY

OPRACOWANIE DRAMATURGICZNE, INSCENIZACJA I REŻYSERIA: WALDEMAR KRYGIER

WSPÓŁPRACA: WIESŁAWA BRUWICKA I STANISŁAW JANTAS

OPIEKUN SPEKTAKLU: JERZY PASZULA

*

KOSTIUMY I MASKI WYKONANO W PRACOWNI TEATRU 38

Młodzież jest nieufna. Nie znosi autorytetów. Nieufność wobec idei, nieufność wobec „wielkich ludzi", wobec pomników, jest jedną z cech młodości. To dobrze. Stąd charakterystyczny wniosek: teatr aby był młody musi być nieufny. Nie ufa plastyce, wykonawcom, nie ufa autorytetowi pisarza. Ale sama nieufność kryje w sobie niebezpieczeństwo bierności — temu niebezpieczeństwu przeciwstawiamy element ironii — element aktywny: Wówczas dobry tekst nabiera prężności i blasku, zły stanie się parodią. Jedno i drugie jest dla nas efektem pożądanym.*)

Przypomnę tu modną ostatnio zabawę. Poważnie i rzeczowo rozwijamy pierwszy lepszy fakt z przeżyć naszego rozmówcy. Za chwilę wchodzimy już w strefę mistyfikacji by z całą premedytacją osiągnąć absurd. I teraz albo obiekt uciechy zorientowawszy się w porę kieruje ostrze żartu ku innej ofierze, albo towarzystwo pęka ze śmiechu.

Pytanie: kto jest górą (bohaterem?), czy śmiejący się czy wyśmiewany.

Twórców można by z grubsza podzielić na dwie grupy. Tych których dzieła są i będą czytywane bez względu na epokę i koniunkturę (Szekspir, Molier, Słowacki, Krasiński) i tych których twórczość pozostaje w zależności od mody, ustroju lub osądu elity (Witkacy, Brecht itd.).

To byłoby wszystko co nasuwa mi się w związku z ankietą na temat twórczości Zygmunta Krasińskiego.

WALDEMAR KRYGIER

*) Takie podejście do tekstu pozbawia go pustej i dostojnej powagi trupa czy pseudotragizmu, w który tak chętnie ubiera się tzw. „pomniki literatury".

O TEATRZE

Jak widzimy nasz teatr? Żeby pojęcie „teatr" znalazło swą przedmiotową konkretyzację muszą być spełnione dwa warunki: musi istnieć miejsce do „gry" wraz z grającymi" i miejsce do oglądania, wraz z oglądającymi. Rodzaje konstrukcji naturalnej, architektonicznej czy technicznej tych miejsc są dla istoty tej konkretyzacji obojętne i wypływają z właściwości kulturowych, geograficznych i cywilizacyjnych. Zadaniem teatru jest realizacja widowiska. Przyjęliśmy termin widowisko na wszystkie gatunki sztuki teatralnej. Widowisko jest osobnym rodzajem sztuki, jak plastyka, muzyka, literatura. A więc widowisko — nie tragedia, nie dramat, nie opera, nie balet, nie kabaret, itd.

„Klasyczny" podział sztuki ozdobiony mitem o dziewięciu muzach jest sztucznym schematem, powodującym wiele nieporozumień. Powyższy podział (widowisko, plastyka, muzyka i literatura) wynika z tworzywa, odrębnego i specyficznego dla każdego z wymienionych rodzajów. O specyfice tworzywa widowiska stanowi światło i dźwięk. Światło tworzy kolor, bryłę i ruch. Dźwięk pozwala nam widzieć tekst.

Widowisko aby powstało (jak każda z dziedzin sztuki) wymaga planu. Planem widowiska może być każdy utwór literacki. W związku z tym, nie ma dla nas żadnej różnicy w realizacji widowiska na planie utworu dramatycznego, czy na planie artykułu publicystycznego. Idealnym rezultatem tej realizacji byłoby widowisko w którym elementy tekstu, ruchu (tańca, a nie baletu) i gry pantomimicznej byłyby w proporcjach 1:1:1.

Na każdej scenie, w każdym środowisku mogą się znaleźć takie pozycje jak „Królowa przedmieścia", „Hamlet", „Imiona władzy" czy „Końcówka". Ranga artystyczna widowiska nie zależy od tego, czy jest to widowisko „poważne" czy „lekkie", a jedynie od sumy i jakości wrażeń jakie widz, uczestnik widowiska, odbiera. Olbrzymi ładunek emocjonalny typu hamletowskiego może posiadać krótka piosenka kabaretowa i tak postawiona sprawa nie przynosi ujmy Szekspirowi. Sztuka nie znosi ołtarzy, wśród nich staje się kabotyństwem.

Dobre widowisko jest zrozumiałe dla każdego, wyklucza elitarność. K. Skuszanka w artykule pt. „O zasadach działania i doświadczeniach Teatru Ludowego w Nowej Hucie" mówi o gwałtownym wzroście frekwencji, gdy konflikty i pseudokonflikty doprowadziły do odkrycia tego teatru. Odbiorca sztuki lubi ją odkrywać. Sprawia mu to przyjemność i satysfakcję, bez względu na to, czy był przedtem zdecydowanym jej przeciwnikiem, czy też nie. Moment tego odkrycia to jedyny wypadek kiedy odbiorca staje się także twórcą. Odkrycie Teatru Ludowego w Nowej Hucie jest dowodem, że ładunek wrażliwości jest taki sam u inteligenta jak i u robotnika. Nastawienie „odgórne", skostnienie kulturalne (akademizm), jest przyczyną niezrozumienia dzieła sztuki. Przecież to nagłe zainteresowanie się Teatrem Ludowym i przyswojenie jego języka „pełnego dziwactw" nie odbyło się na zasadzie cudu.

Dramatyczność z punktu widzenia teatru w utworze literackim nie istnieje. Powstanie dramatyczności teatralnej powstaje z chwilą budowania widowiska. A więc nie istnieją utwory literackie mniej lub bardziej dramatyczne teatralnie. Dramatyczność literacka utworu jest zbudowana przez autora, w zakresie tworzywa takiego jakim jest słowo, i dlatego istnieje zasadnicza różnica między dramatycznością literacką i teatralną. Sporządzając plan widowiskowy oparty na planie utworu literackiego, wybieramy problem według naszego przekonania najważniejszy, a zarazem najlepiej wyrażalny przy pomocy tworzywa teatralnego, jakim jest dźwięk i światło. Niech to będzie odpowiedzią na zarzuty w których sugeruje się nam „zarzynanie autora" lub „niszczenie" sztuki.

Aspekt polityczny czy społeczny utworu literackiego także nie jest istotny. Równie bliskie dla widza 1958 roku może być widowisko oparte na tekstach Eurypidesa czy Becketta. Jedną z zasadniczych wartości emocjonalnych i wizualnych widowiska jest humor ze względu na swoją właściwość łatwego trafiania do psychiki widza: Elementy humoru znajdujemy w utworach pomyślanych jako tragedie, i przez wypunktowanie tych elementów w widowisku zbliżamy te utwory do widza. Przykład: dzięki przyznaniu tej roli humorowi, inscenizacja „Końcówki" Becketta stała się bardziej jasna, bardziej czytelna, bardziej dramatyczna.

A polityka? Najlepiej mówi o tym K. T. T. Teplitz: „Trudno się przy tym powstrzymać od marginesowego spostrzeżenia, że Dygat, którego twórczość obraca się w rejonach psychologii i obyczaju i nie podpada automatycznie pod kategorie «pisarstwa politycznie zaangażowanego», jest jednocześnie jak mało kto w naszej literaturze wyczulony na nastroje i stany ducha, dla których właśnie przemiany polityczne, historyczne procesy, stają się pożywką i wstępnym impulsem".

Craig zrezygnował z pracy w teatrze, gdy doszedł do wniosku, że formy aktorstwa. zbudowane przezeń, stoją powyżej możliwości aktora-człowieka. Jednym z wypływających z tego wniosków jest, że nie można „wyprodukować" aktora z „patentem". Aktorstwo możemy rozpatrywać tylko pod

kątem przydatności w widowisku. Decydującą wartością jest wrażliwość artystyczna aktora, a nie jego warsztat, nawet doprowadzony do perfekcji. Współczesny teatr w Polsce daje nam aż za wiele przykładów, nieprzywiązywania wagi do wrażliwości artystycznej na korzyść szkolarskiego opanowania rzemiosła. Jest to wina szkół aktorskich, które wychowują aktora mechanicznie. Istniejący stan rzeczy jest dużą zasługą krytyki, która swoje recenzje sprowadza zazwyczaj do dwóch punktów: I-o, do krytycznego omówienia utworu dramatycznego, II-o, do omówienia warsztatu aktorskiego, przy zupełnym braku analizy widowiska sensu stricto. Wychowanie teatralne (studium teatralne) winno przede wszystkim podsycać i rozwijać wrażliwość, dając jednocześnie rzemiosło. Nie są istotne u aktora jego braki fizyczne. (Ścisła kontrola pod tym względem w szkołach aktorskich.) „Zdarty" głos, głos „zachrypły", wady w chodzie czy „brzydota", właściwie wykorzystane, mogą stać się elementami widowiska.

Ważnym elementem naszych widowisk jest rekwizyt — nie scenografia, a właśnie rekwizyt. Scenografia jak z góry założona organizacja przestrzeni scenicznej, nakłada czasem niepotrzebne rygory kompozycyjne. W naszym pojęciu tylko koniecznie potrzebne rekwizyty, mogą tworzyć zespół absolutnie podporządkowany inscenizacji i warunkują przejrzystość widowiska. Dekoracja musi służyć aktorowi w tym samym stopniu w jakim przyrządy cyrkowe służą akrobatom" (Cocteau, Meyerhold). Zasada wierności historycznej rekwizytów jest względna, a czasem „logicznie niepotrzebna". Jeżeli historyczność sytuacji nie wyniknie z inscenizacji widowiska, to na pewno nie stworzy się jej przy pomocy rekwizytów, nawet najbardziej charakterystycznych dla danej epoki.

Nie spotkaliśmy się dotąd ze sformułowaniem, które jednoznacznie określałoby pojęcie sztuki nowoczesnej. W naszym przekonaniu na miano nowoczesnej zasługuje ta sztuka, która rozwiązuje zadanie stworzenia klimatu jako wartości pozaformalnej i pozatematycznej. Mówiąc inaczej, wielość elementów dzieła sztuki winna się sumomać we wrażeniach odbiorcy w rzeczywisty sens dzieła — klimat.

Większość powyższych stwierdzeń nie jest nowa. Wydobycie ich i podkreślenie jest konieczne ze względu na fakt, iż teatr współczesny zatraca zwolna funkcję widowiska, na rzecz wartości publicystycznych, polityczno-propagandowych, filozoficznych i psychologicznych. Wskrzeszenie i kontynuacja znaczenia teatru jako widowiska, zabawy, staje się zadaniem chwili. Jest to zgodne z prawem ciągłości niezniszczalnych wartości kultury.

WALDEMAR KRYGIER

REPERTUAR W MAJU 1959 R.

Dante Alighieri

—„BOSKA KOMEDIA"

Federico Garcia Lorca

—„ROMANCA KSIĘŻYCOWA"

Zygmunt Krasiński

—„NIE-BOSKA KOMEDIA"

Adam Tarn

—„ZMARNOWANE ŻYCIE"

INFORMATOR

Teatr czynny codziennie oprócz środy
Przedstawienia rozpoczynają się o godz. 20.15
Po rozpoczęciu przedstawienia spóźnieni nie będą wpuszczeni aż do przerwy po pierwszej części
Cena biletów 10 zł
Kasa biletowa czynna codziennie oprócz środy od godz. 18.00 — 20.15
Telefon: kasa 560-13

ZE ZBIORÓW
Andrzeja Kauskrandte

TZPT Drukarnia w Tarnowie 1665-59 2.500 egz. A5 C-8 (2199)