

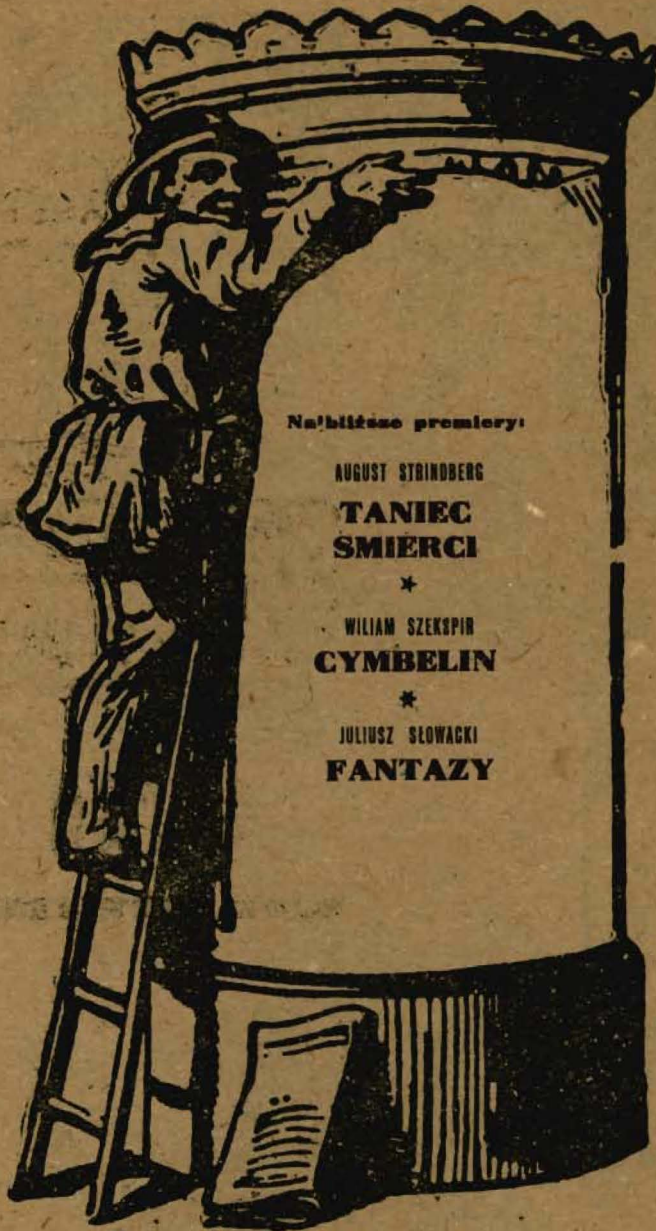


**STARY
TEATR**

ONI

NOWE WYZWOLENIE

O ARTYSTYCZNYM TEATRZE



Na'bilizacje premiery:

AUGUST STRINDBERG

**TANIEC
SMIERCI**

*

WILIAM SZEKSPIR

CYMBELIN

*

JULIUSZ SŁOWACKI

FANTAZY

...Czysta forma w teatrze jest możliwa, nie tylko możliwa, ale stawała się już wiele razy, tylko że może świadomie nikt jej jako takiej nie zrozumiał, nawet ci, którzy sami o tym explicite nie wiedząc, nieświadomie, intuicyjnie ją stwarzali, i to nie tylko autorzy, ale reżyserzy i aktorzy. Zdaje się to być dziwnym, a jednak tak jest bezsprzecznie: wiem to choćby z doświadczeń nad moimi sztukami, z których jednak osiem sztuk na scenie widziałem, i to nie zawsze w czysto artystycznej interpretacji. Bo ze sztuką teatralną jest to samo co z utworem muzycznym: można go zagrać czysto muzycznie, akcentując konstrukcję dźwięków jako taką, albo bebechowo-uczuciowo, wydobywając na wierzch tylko nieistotną sferę uczuć życiowych, która w prawdziwie artystycznym wykonaniu ma tylko rolę akcentowania tego, co nazwałem napięciami dynamicznymi i kierunkowymi (to ostatnie w wypadku malarstwa i przedmiotów na obrazach) poszczególnych mas całości kompozycji.

...Ja żądałem tylko swobody deformacji rzeczywistości w teatrze w imię wzbogacenia wartości formalnych, która to deformacja w poezji i malarstwie, a jeśli chodzi o uczucia i w muzyce, prawo swoje dawno wywalczyła. Zresztą czyniłem to w imię własnych potrzeb artystycznych, a nie z góry powziętego programu.

*

...Cóż kogo obchodzi, co się dzieje na ulicy Wspólnej nr 38 m. 10, albo w zaczarowanym zamku, czy w dawnych czasach. My chcemy w teatrze być w zupełnie innym świecie, w którym by wypadki wynikające z fantastycznej psychologii osób zupełnie życiowo niekonsekwentnych, nie tylko w czynach pozytywnych, ale i w pomyłkach swoich, osób zupełnie może do życiowych postaci niepodobnych, dawały w dziwaczności swych powiązań stawanie się w czasie jako takie, nie uwarunkowane żadną logiką, oprócz logiki samej formy tego stawania się.

St. I. Witkiewicz

TEATR Stanisława Ignacego Witkiewicza

...U niego malarstwo i teatr stanowią jedno. Dzieła malarskie Witkiewicza to teatr zastygły na płótnie, teatr o życiu tak intensywnym, że artysta musi uzewnętrznić jego nadmiar dopomagając sobie płucami aktora, przetwarzając je na głosy; a jednocześnie przekształca raz po razie swój teatr w serię obrazów znieruchomiałych, które jakby w osłupieniu odtwarzają sen życia. Postawa Witkiewicza wobec sztuki i życia jest z gruntu tragiczna, ale wyraża się oszalałą farandolą masek, potworów wykrzywiających się w ohydny uśmiechu, a następnie wypowiadających słowa, które pogrążają w zadumie i zaraz wyrrywają z niej brutalnym zgrzytem. I całość nasuwa na myśl metafizyczne błżeństwo, gdzie kulisami jest wieczność, a poliszynelem dusza ludzka, zawsze ta sama, zawsze jednakowa pod pstrokaczną kostiumów.

Teatr Witkiewicza jest egzotyczny. On to zawsze chodzi do góry nogami, z cudacznie wykrzywioną twarzą, on to Hamletowskiemu „Być albo nie być”, przydaje akompaniament melodyj murzyńskiego jazzu, podczas gdy wokół tłum masek wybladłych w upiornym odblasku jego życia własnego próbuje tanecznych p a s.

Filozofia St. I. Witkiewicza

...Wielka szkoda, że Witkiewicza już nie ma. Wracając myślą do wspomnienia o nim, nieraz zadaję sobie pytanie co reprezentował on z socjologicznego punktu widzenia. I taka mniej więcej kształtuje mi się na to pytanie odpowiedź. Istnieją indywidua świadome swej odrębności od innych, w oryginalny sposób twórcze, obce więzi organizacyjnej. Nie stanowią one ani zespołu, ani klasy społecznej... Ale stanowią typ, typ elitarnego, jednostkowo twórczego osobnika...

Boli go przede wszystkim to, co degraduje niezależną osobowość i niezależność osobowości. A że nadchodziły — o czym przeświadczony był Witkiewicz — czasy konfliktów zespołowych, czasy złe dla solistów kultury, przeto urosła w jego psychice do miary przerastającej wszystko troska o monadę i wyolbrzymiał protest przeciwko jej upośledzeniu w obrazie świata.

„Człowiek i twórca” 1957

WITKACY

...Witkacy to pierwszy — i jedyny, który wytrzymał próbę czasu — polski nadrealista w dramacie. Nadrealista z przypadku. Oczywiście nie wszystkie jego sztuki dadzą się w pełni objąć tym określeniem.

...Lecz większość sztuk w poetyce nadrealistycznej się mieści. Obowiązują tu istotnie pewne prawa marzeń sennych z ich absurdalną fantastyką, pozorną alogicznością wypadków i stłumionym, często uciekającym się do zastępczych przebrań, wyrazem świadomych i podświadomych treści psychicznych autora. W tej warstwie zresztą nadrealizm pokrewny był dążeniom ekspresjonistów. Lecz w przeciwieństwie do ekspresjonistycznych powieści Witkacego celem w jego teatrze staje się nie tyle wyszydzenie rzeczywistości w całym jej politycznym ogłupieniu, nie tyle katastroficzna historiozofia i teoria kultury — choć są ciągle tutaj obecne — ile olśnienie samą „Dziwnością Istnienia”, kreowanie odrębnej, autonomicznej nadrzeczywistości, której poszukiwania leżą u podstaw przeważającej części surrealistycznej poezji.

...Odpowiedź na pytanie „epigon czy prekursor” wydaje się w każdym razie jednoznaczna. A przecież nowatorstwa Witkacego nie kończą się na jego nadrealizmie. To tylko jedno — nie najważniejsze — z dziwnych odkryć tego pisarza.

Ze wstępu do książki T. Kotarbińskiego
„Człowiek i twórca” 1957

...Okropnie się Witkiewicz gniewa, gdy kto twierdzi, że między jego praktyką a teorią w dramacie jest znaczna różnica. Niestety ja ją także widzę. Czysta Forma, tak jak ja ją zrozumiałem i jak ją sobie wyobrażam, byłaby może i możliwa przy natchnieniu bardzo wyrafinowanym, powiedzmy apolińskim, odważającym każdy efekt i umieszczającym go na odpowiednim miejscu. Ale Witkiewicz wymaga od poety natchnienia dyonizyjskiego, furii, która nie oblicza. W praktyce zaś poprostu pisze niechlujnie i niewybrednie. Wszystkie jego osoby mówią tym samym żargonem filozoficznym i w ogóle tym samym stylem; małe cele dialogowe są w każdym calu te same; ciągle się buduje i przewycięża jakieś systematy filozoficzne; ciągle się wpada z filozofii w zimną impertynencję.

„Walka o treść” 1929

Fragmenty

...Perswazja artystyczna (np. nierównowaga mas w kompozycji, przewrotne napięcie kierunkowe lub dysharmonia kolorów w malarstwie) jest tylko środkiem, a nie celem; dlatego nie może być niemoralna, bo cel, który się przy pomocy niej osiąga — jedność w wielości w Czystej Formie — nie podpada pod kryteria zła i dobra. Z teatrem jest trochę inaczej, bo elementami są istoty działające; ale sądzimy, że w tych wymiarach, o których mowa, nawet najbardziej potworne sytuacje nie będą mniej moralne od tego co się dziś w teatrze widuje.

*

...Sztuka teatralna nie przedstawiałaby jakiejś zaplątanej historii, której trzeba by się przyglądać z niezdrową ciekawością: „A co teraz?” „Pocałuje czy nie pocałuje?” „Złapią ich czy nie złapią?” „Umrze czy zabije tamtego?”.

*

...Obok teatrów „życiowych”, jak je można by nazwać, mogłyby istnieć choćby w niektórych większych miastach, o bardziej zróżnicowanej publiczności, teatry czysto artystyczne (tylko broń Boże nie tzw. „eksperymentalne” — bo to jest rzecz najgorsza), w których by ludzie, mający dość życia jako takiego — złego czy dobrego, to obojętne — mogli przeżywać w wymiarach teatralnych to, co dają i inne „sztuki” w swych formalnych a nie realistycznych odmianach — tu mówię słowo „sztuka” w cudzysłowie, traktując je jako pojęcie zbyt szerokie i nieokreślone, w przeciwieństwie do znaczenia, które ja mu nadałem w postaci Czystej Formy.

*

...Zadaniem teatru jest według nas to właśnie wprowadzenie widza w stan wyjątkowy, który nie może być osiągnięty tak łatwo w przepływanii dnia codziennego w czystej swojej formie, stan uczuciowego pojmowania Tajemnicy Istnienia.

*

...Nie chodzi nam tu o to, aby sztuka teatralna koniecznie była bezsensowna, tylko by raz przestać się krępować dotąd istniejącym szablonem, opartym jedynie na życiowym sensie lub fantastycznych założeniach.



* Projekt
kostiumu:
JÓZEF SZAJNA

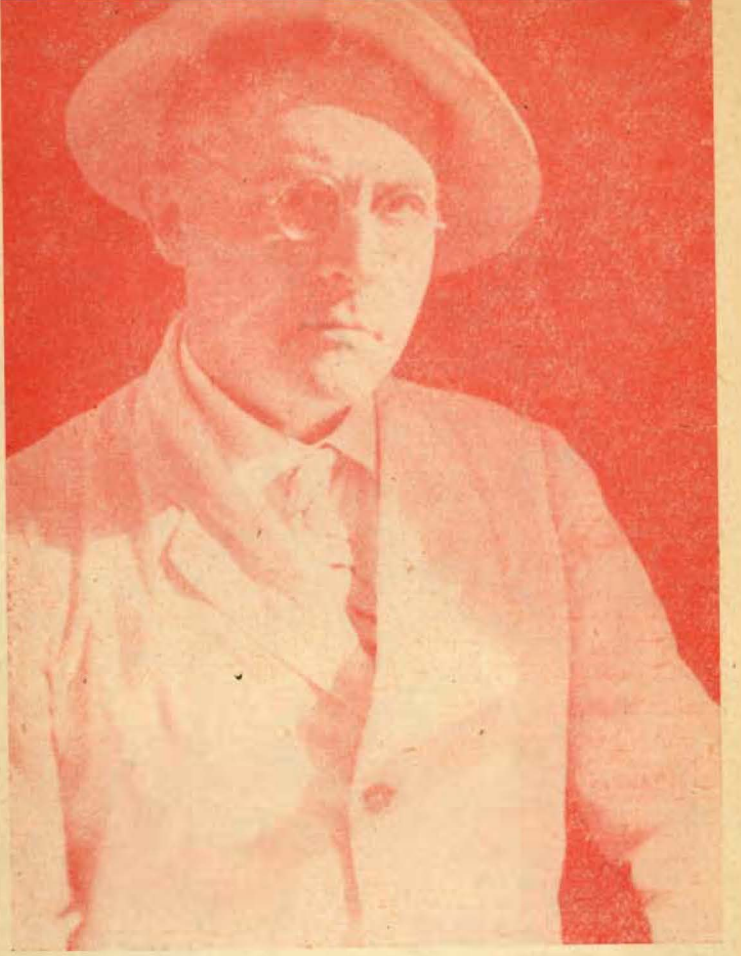


* Stanisław Ignacy Witkiewicz: *FANTAZJA* 1921-1922

Ol. pt., 74. 5 x 150,0; sygn. i dat. u dołu po prawej pędzlem:
Witkacy (1921-1922) P + NP (kolor); wł. Muzeum Narodowe
w Warszawie, nr inw. 212 286.

Na planie pierwszym po lewej postać w pelerynie i w butach
z ostrogami, obok niej - ku prawej - cztery dziwaczne zwi-
erzęta (jedno o cechach nampól ludzkich). Poza postacią w pe-
lerynie, na podwyższeniu postać w szarej szacie spoglądająca
w głąb. Całość ujęta na tle pejzażu z przełęczą, poza którą
widoczne dwie góry o ludzkich twarzach.

Wg katalogu wystawy twórczości plastycznej Stanisława Igna-
cego Witkiewicza - Muzeum Narodowe w Krakowie 1968.



* STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ



**SYTUACJA SCENICZNA
i elementy warsztatu**

„Treścią Czystej Sztuki nie jest odtwarzanie widzialnego świata lub uczuć życiowych, tylko jedność czysto formalna wiążąca dane elementy w nierozzerwalną całość”.

St. I. Witkiewicz

„Epoka miniona w związku z upadkiem sztuki pozostawiła nam całą fałszywą estetykę, z którą tak trudno jest się teraz uporać”.

St. I. Witkiewicz

Obecna realizacja dramatów St. I. Witkiewicza „Oni” i „Nowe Wyzwolenie” nie zakłada ilustracji sztuk — poszerzonych zresztą fragmentami innych dzieł autora — nie ma też na celu interpretacji epoki lat dwudziestych, ale stara się być przekazem treści ideowo artystycznych, zawartych w twórczości Witkacego — malarza, filozofa, dramaturga i teoretyka sztuki.

Konstrukcję naszej realizacji budują zdarzenia sceniczne wyimaginowane. Sytuacje fikcyjne, gra — zabawa tu proponowane, są zaledwie prawdopodobne w życiu. Rzecz dzieje się w czasie bliżej nieokreślonym, którego upływ staje się nieistotny. Jest to montaż akcji, której ciąg faktów pozornie obcych sobie jest zespolony w anegdotę „sensacji” zjawisk teatralnych, wizyjnych. Gra dysonansów stanowi warsztat a zarazem harmonię tego przedstawienia. Mechanika ta wyzwala ruch zderzeń, spięcia tragiczne i śmieszne, podkreśla współzależność ludzi i rzeczy, przedmiotów i treści, doznań i impulsów. Zanika tu dekoracja na rzecz plastyki wyobraźniowej, komponowanej i reżyserowanej przedmiotami uczestniczącymi w przedstawieniu. Dźwięk i światło służą działaniom wyrazowym, ingerując w akcję, poszerzają granicę emocjonalnych odczuć widza. Ubrania aktorów zróżnicowane swobodnie tworzywem



* projekty
kostiumów:
JÓZEF SZAJNA

(plastik, juta, papier) i doborem elementów niecodziennych (maski gazowe, taśma filmowa, puszki od konserw) są podporządkowane jedności myślowej i formalnej a nie wierności naturalistycznej czy stylizacji historycznej. Postać aktora jest eksponowana czynnościami, które wspomagają go w nagłych przeobrażeniach, rozbijają „rolę monolitu”, wspomagają w komponowaniu roli, podkreślając jego indywidualność twórczą. Gra kontrastu, zgiełku i ciszy, przyspieszanych i zwalnianych rytmów prowokuje, zagęszcza niepokój, sięga materii nieuzmysłowionych odczuć. Powtarzalnością scen obnaża automatyzm i bierność czynności, w starciu scen odmiennych uwidacznia przemijalność struktur myślowych i formalnych. W symultaniźmie gry, wyobraźni, w integracji wszystkich środków teatralnych sięgamy spójni dysonansów, odsłaniającej złożoność i sprzeczności naszego czasu.

TEATR W PEŁNYM ROZWOJU

Polska jest krajem paradoksów, więc choć teatr, o którym mowa — nosi nazwę „Stary” jest on jednym z najbardziej młodzieńczych, żywych teatrów w Polsce. Genewscy aktorzy mogliby pozazdrościć warunków, w jakich pracują ich koledzy z Krakowa. Dysponują oni dwiema salami; jedną na 300 i drugą na 600 miejsc. Mogą wystawić ok. dziesięć sztuk rocznie, które grane są na przemian. Zespół aktorski liczy 75 osób; personel techniczny — 50 pracowników; subwencje państwowe pokrywają dwie trzecie budżetu (oczywiście wysokiego). Dodajmy, że publiczność wernie uczęszcza na przedstawienia, obydwie sale są wypełnione niemal każdego wieczoru. Parę miesięcy temu Jacqueline i Serge Nicoloff, dobrze znani szerokiej publiczności Genewy, otrzymali stypendium do Polski. Szlak ich praktyki objazdowej zaprowadził oboje do Krakowa, jednego z głównych etapów podróży każdego miłośnika teatru zwiedzającego ten kraj. Artysta i jego żona byli zaskoczeni poziomem oglądanych przedstawień. Kraków liczy trzysta tysięcy mieszkańców, a więc tyle co i Genewa, nieprawda?

*

Jednym z wielkich sukcesów Zygmunta Hübnera, dyrektora „Starego Teatru”, jest inscenizacja „Mizantropa”. Wystawienie którejkolwiek sztuki Moliere’a jest związane w Polsce z dużym ryzykiem. Autor „Świętoszka”, „Mizantropa”, „Uczonych białogłów” nie miał nigdy powodzenia u polskiej publiczności, skądinąd zawsze tak żywo interesującej się wszystkim co francuskie. Moliere uważany jest tam nawet za autora nudnego!

Zygmunt Hübner, będący nie tylko inteligentnym i mądrym dyrektorem ale również wielce utalentowanym reżyserem i aktorem, postanowił wystawić „Mizantropa” na przekór tym wszystkim przeszkodom. Hübner jest człowiekiem o szerokich horyzontach, nie lękającym się zapraszać do swego teatru reżyserów o różnych tendencjach artystycznych. Poza tym sam inscenizuje dwa do trzech przedstawień w ciągu sezonu, wybierając przeważnie sztuki uważane za trudne. „Mizantrop” mógł więc tylko pobudzić jego twórczą inwencję. Hübner pragnął koniecznie wystawić tę sztukę, gdyż, jak sam pisze w swych notatkach reżyserkich, „ze wszystkich dzieł Moliere’a jest ona, moim zdaniem, najbliższa dręczących nas dziś problemów...” Istniała

tylko jedna droga umożliwiająca zbliżenie tego siedemnastowiecznego francuskiego autora do polskiego widza i uczy-nienia go dlań zrozumiałym — należało uniknąć, za wszelką cenę, inscenizacji typu muzealnego, uwolnić sztukę od całego niepotrzebnego balastu, jakim obciążały ją dotychczas tłumaczenia i lokalna tradycja. Hübner zwrócił się więc do Jana Kotta, znanego esseisty, autora monografii „*Szekspir współczesny*”, prosząc go o dokonanie nowego zaadaptowanego przekładu prozą.

Rezultat jest zadziwiający — w wyniku tej operacji powstał „*Mizantrop*” uwspółcześniony, śmiało umieszczony w polskim kontekście, wypunktowany licznymi aluzjami politycznymi i społecznymi, „*Mizantrop*” podejmujący problemy naszych czasów. Równocześnie autor adaptacji i jej reżyser potrafili oddać wiernie intencje i ducha autora oryginala.

Doskonale dobrana obsada, wiernie odtwarzająca wizję reżysera, przyczynia się do całkowitej czytelności przedstawienia. Sam Hübner gra Alcesta. Jest to Alcest nieprzystosowany, wyobcowany ze społeczeństwa, do którego nie czuje się przynależny, którego nie rozumie. Akcja rozgrywa się w dekoracji i kostiumach współczesnych. Cel został osiągnięty — widownia żywo reaguje i czuje się zaangażowana.

Nie jest wykluczone, że „Stary Teatr” przyjedzie wkrótce na występy do Szwajcarii. Jakże bardzo spektakl tego rodzaju, jak ten uwspółcześniony „*Mizantrop*” mógłby wzbogacić naszych aktorów i reżyserów i widzów. Zapewne wywołalby wiele ożywionych dyskusji, o ileż bardziej płodnych niż w przypadku wystawienia jakiejś innej sztuki z mało u nas znanego repertuaru.

Zygmunt Hübner, jako prawdziwy dyrektor artystyczny bardzo popiera tego rodzaju wymiany doświadczeń w swoim teatrze, zapraszając doń w tym celu, w każdym sezonie teatralnym najlepszych reżyserów.

Między innymi, zwrócił się również do Konrada Swinarskiego, który, w swoim czasie w niezmiernie interesujący sposób wyreżyserował w jednym z teatrów Berlina Zachodniego, sztukę Peter'a Weiss'a „*Marat-Sade*”, ciesząc się olbrzymim powodzeniem. Widzieliśmy w Krakowie, w znakomitej reżyserii tego wielkiego człowieka teatru, „*Nieboską Komedię*” *Krasińskiego*, polskiego poety i dramaturga pierwszej połowy XIX wieku. Sztuka ta — trudna do zrozumienia dla samych Polaków — jest nią tym bardziej dla cudzoziemców, słabo znających historię i tradycje tego kraju. Mimo to jest to dzieło fascynujące, w którym *Krasiński*, wstrząśnięty Rewolucją Francuską i Powstaniem 1830 roku, przedstawia konflikt między arystokracją a rewolucjonistami (polskimi).

Inszenizacja Swinarskiego nadaje niezwykłą plastyczność temu poetyckiemu, pełnemu symboli dziełu. Reżyser konkretyzuje niektóre zbyt literackie partie utworu, stwarzając postaci, które tradycyjnie były dotychczas tylko głosami i nie ukazywały się na scenie; ilustruje niektóre metafory znakomitymi pod względem plastycznym niemymi scenami, wstawianymi między dialogi. Ciągłe więc mamy przed oczy-

ma dzieło skonfrontowane z jego krytyczną wizją, proponowaną nam przez reżysera. Całości dopełniają barokowa, ponura dekoracja i wspaniała ilustracja muzyczna współczesnego polskiego kompozytora Pendereckiego...

Mieliśmy wyjątkowe szczęście widzieć Swinarskiego przy pracy i asystować przy dziesięciu ostatnich próbach „*Pokojówek*” Genet'a. To co odrazu uderza najbardziej, to metoda pracy tego reżysera. Swinarski przeprowadza na wstępie bardzo dokładną analizę tekstu. W namiętej dyskusji ze swymi trzema aktorkami próbuje odnaleźć każdą intencję autora, badając drobiazgowo każdą kwestię. „Nie ma”. powiada, on, „trzydziestu sześciu sposobów ujęcia tej sztuki, wszystko zawarte jest w tekście. Rzecz polega na tym, aby wyłuskać z niego to co stanowi najistotniejszą treść, tak aby wszystko stało się zrozumiałe. Zresztą — dodaje — opisywany przez Genet'a świat jest światem niemal nam nieznanym, nie pozostaje więc nam nic innego jak tylko wysłedzić intencje autora, usunąć się w jego cień”.

Trzy doskonałe aktorki obsady, dzięki intensywnej pracy, potrafiły odtworzyć w najdrobniejszych szczegółach kreowane przez siebie postaci.

Gościem „Starego Teatru” był również w tym sezonie Jerzy Jarocki, wychowanek Moskiewskiej Szkoły Teatralnej. Wystawiał tu „*Tango*” — ostatnią sztukę Mrożka, którego nazwisko poczyna być głośne w całej Europie. Mroźek znajduje się pod silnym wpływem Witkacego — autora starszego pokolenia — oraz teatru absurdu w ogóle. W jego sztukach można znaleźć liczne aluzje do politycznego i społecznego życia kraju, co zresztą jest jedną z przyczyn jego kolosalnego powodzenia u polskiej publiczności.

W „*Tangu*” przedstawiony został pałacy problem: zbuntowany młody człowiek odrzuca moralne dziedzictwo, jakie pragnął mu przekazać jego rodzice; przegrywa jednak, próbując zbudować świat oparty na nowych wartościach. Fantazja, jaką obdarzony jest Jarocki, pozwoliła mu w błyskotliwy sposób oddać satyryczne intencje tej sztuki.

W chwili naszego spotkania Jarocki prowadził właśnie próby „*Zmierzchu*”, sztuki rosyjskiego autora Izaaka Babla. „*Zmierzch*” w okresie swego powstania — w 1927 roku — uważany był, zarówno przez swą formę jak i treść, za rewolucyjne dzieło. Babel opisuje w nim pewną żydowską rodzinę z Odessy w przededniu pierwszej wojny światowej; podejmuje gwałtowną krytykę patriarchy, panującego w owym czasie w tym środowisku. W Polsce sztuka ta nie była grana już od dawna, z obawy przed możliwością stworzenia zbyt łatwej karykatury. Dla uniknięcia przesady przy inscenizacji niezbędna jest dokładna znajomość żydowskiego środowiska, którą właśnie posiada Jarocki. Wszystkie szczegóły jego inscenizacji są bezbłędne. Zachowana została krytyczna intencja Babla, jest ona skomentowana ale nigdy zdradzona. Mimo licznych prób sztuka nie mogła być wystawiona w wyznaczonym dniu. Premiere odwołano na przeciąg dwu tygodni, gdyż ani reżyser, ani aktorzy nie czuli się w pełni gotowi stanąć oko w oko z widownią! (Należałoby dodać, że jest to powszechnie przyjęte w Polsce, gdzie polityka kulturalna zezwala na tego rodzaju zbawienne przesunięcia terminów; czyż nie

jest wspaniałą rzeczą mieć możliwość prowadzić swą pracę poza wyznaczone granice, aby inscenizowany utwór mógł być lepiej zagrany przez aktorów?).

„Stary Teatr” nie ogranicza się wyłącznie do polskiego repertuaru, jak to widać chociażby na przykładzie „Mizantropa”. Dobór sztuk bywa nawet niekiedy aż nazbyt śmiały. Czyż moglibyśmy się spodziewać, że którykolwiek z polskich teatrów wystawi — jak to uczynił „Stary Teatr” — takie sztuki jak: „Kto się boi Virginii Woolf”, Albee’ego, „Sie kochamy” Murray’a Schisgal’a, „Scenerię zimową” Maxwella Andersona, amerykańskiego autora z początku naszego wieku, adaptację „Ulissesa” Joyce’a? „Stary Teatr” pragnie pozostać teatrem żywym. Udaje mu się to całkowicie w mieście, które — podkreślamy to z naciskiem — nie jest metropolią. Należałoby życzyć aby zespół Zygmunta Hübnera miał możliwość pokazać nam jak mu się to udaje, występując na którejs z scen Szwajcarii romańskiej lub niemieckiej. Doprawdy, w Polsce nie tylko wódka jest towarem godnym eksportu...

JAQUELINE NICOLOFF

(tłum. z jęz. fr. Mgr Helena Dziedzińska)

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

...Walka człowieka z samym sobą lub z losem, konflikty danego charakteru z sytuacjami zewnętrznymi — oto całe „menu” teatru współczesnego, od którego już mdlić zaczyna nawet tak zwaną szerszą publiczność.

Drugi rodzaj to różne gatunki strachu przed niewiadomym, zaczynając od ciemnego pokoju, a kończąc na śmierci, zużyte jako efekty na scenie, od których mrowie przechodzi po krzyżu — więcej nic.

Trzeci rodzaj to symbolizm: cały czas lata np. niebieski ptak po scenie, ale widz musi mieć ciągle w pamięci, że ten ptak to nie żaden ptak, tylko miłość przez wielkie M. Ptak nareszcie zdycha — to znaczy, że i miłość zdechła też w jakimś sercu.

Poza tym mamy historię i wszystkich dawnych mistrzów sceny w starych, współczesnych im i nowych stylizacjach, mamy dramaty składające się z żywych obrazów, wypełnione mniej lub więcej mętną historiozofią, dramaty muzyczne, muzyczno-rykowe, rykowo-wyciowe, wyciowo-piskowe — wszystko na nic: nuda w teatrze panuje niepodzielnie.

...Każde wypowiedziane lub napisane słowo jest czymś, posiadającym jakby wewnętrzne napięcie, jest jakby pociśkiem, który może pęknąć. Chwila pęknięcia jest to moment zrozumienia go przez słuchającego lub czytającego.

St. I. Witkiewicz

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ

(1885—1939) Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie oraz w Monachium.

Wybuch I-szej wojny światowej zastaje go w Australii, gdzie znajduje się jako członek ekspedycji etnologicznej. Wraca więc do Europy, zgłasza się do wojska rosyjskiego, walczy na froncie. W Rosji jest świadkiem Rewolucji Październikowej. W 1918 roku powraca do kraju.

W okresie 1918—1925 pisze większość swych dramatów. *„Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia”*, *„Szkice estetyczne”*, *„Teatr — wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze”*, to plon prac teoretycznych. St. I. Witkiewicz jest autorem dwóch powieści: *„Pożegnanie jesieni”* (1927) i *„Nienasylenie”* (1930).

Popełnił samobójstwo we wrześniu 1939 r.

STARY



TEATR

imn. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Stanisław Ignacy Witkiewicz

ONI

OBSADA:

Kalixst Bałandaszek . . .	Marek Walczewski	Protruda Bellafresco . . .	Marta Stebnicka
Spika Tremendosa . . .	Izabela Olszewska	Halucyna Bleichertowa . . .	Wanda Kruszewska
Marianna Splendorek . . .	Halina Kuźniakówna	Salomon Prangier . . .	Zbigniew Filus
Ficia	Anna Seniuk	Rosika Prangier . . .	Halina Kwiatkowska
Gamracy Vigor . . .	Marian Sójkowski	Hrabia Chraposkrzecki . . .	Aleksander Bednarz
Lokaje	x x x	Markiz Fibroma . . .	Kazimierz Kaczor
Melchior Abtoputo . . .	Wiktor Sadecki	Seraskier Banga Tefuan . . .	Jerzy Nowak
Gliwuś Kretowiczka . . .	Janusz Sykutera		

NOWE WYZWOLENIE

OBSADA:

Ryszard III	Marek Walczewski	Florestan	Janusz Sykutera
Gospodyni	Halina Kuźniakówna	Joanna Wężymordowa . . .	Wanda Kruszewska
Zabawnisia	Anna Seniuk	Tatiana	Halina Kwiatkowska
Ktoś nieznajomy	Marian Sójkowski	Morderca	Aleksander Bednarz
Draby	x x x	Morderca	Kazimierz Kaczor

REŻYSERIA I SCENOGRAFIA:

Jozef Szajna

MUZYKA:

Adam Walaciński

ASYSTENT REŻYSERA:

Wanda Kruszewska

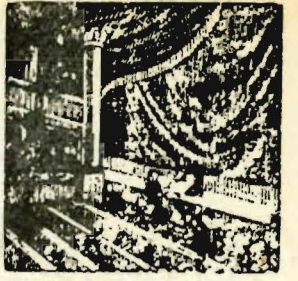
Dyrektor Teatru: ZYGMUNT HÜBNER

Inspicjent	Stanisława Jastrzębska	Prace ślusarskie	Franciszek Miękina
Sufler	Zofia Morawska	Peruki	Marian Zaleszczuk
Kostiumy wykonane pod kierunkiem:		Nakrycia głowy	Maria Sztuka
- prac. krawiecka damska	Stefania Zaleszczuk	Obuwie	Spółdzielnia Pracy „Gromada”
- prac. krawiecka męska	Józef Kania	Gł. elektryk	Józef Jasiński
Dekoracje:		Brygadier sceny	Wojciech Kurpan
- pracownia stolarska	Andrzej Koś	Kierownik techniczny	Adam Burnatowicz
- pracownia malarska	Kazimierz Łaskawski		

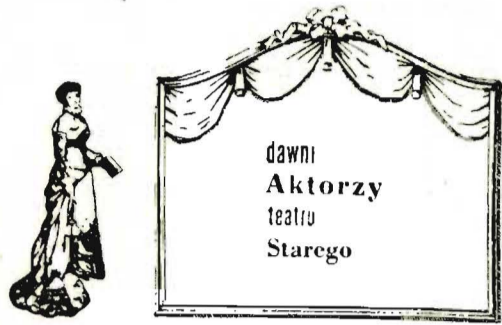
Premiera dnia 8 kwietnia 1967 r.

AFISZ

TEATRALNY.

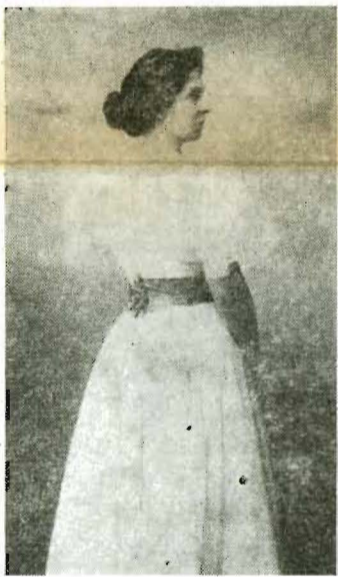


Cena 3 zł



WANDA SIEMASZKOWA (1867—1947)

„Nowy nabytek sceny krakowskiej, panna Sierpińska, w roli Helenki miłe wzbudziła wrażenie” — taka była opinia recenzenta „Czasu” po pierwszym występie na naszej scenie w komedii „Dziwak” dwudziestoletniej debiutantki. Wanda Sierpińska miała za sobą nie tylko ukończoną warszawską „pensję” pani Czarnockiej, ale i kurs deklamacji i gry scenicznego u Józefa Kotarbińskiego, późniejszego dyrektora teatru krakowskiego. Była uosobieniem wdzięku i piękna: „postawna, szczupła, z piękną głową, włosy uczesane gładko i spięte w duży kok albo splecione w gruby warkocz sięgający niemal do stóp, którym podczas debiutu i po debiucie będzie czarować publiczność, regularny, szlachetny profil i wreszcie głos wdzięczny, o metalicznym brzmieniu” — tak opisuje ją jej biograf, Edward Krasiński.



WANDA SIEMASZKOWA

Przez pierwszy rok pobytu na naszej scenie, jeszcze pod panieńskim nazwiskiem, grała naiwne i amantki mimo braku rutyny i techniki podbijając nie tylko publiczność ale i krytyków, którzy zauważyli, że granie sprawia jej przyjemność, a tę przyjemność dzieliła z nią widzowie. W czerwcu 1888 poślubiła Antoniego Siemaszkę i odtąd już używała na scenie nazwiska męża. Ani jednak dyrektor Glikson, ani kolejni reżyserowie nie umieli rozpoznać istoty talentu Siemaszkowej. Przydzielano jej role liryczne i naiwne, nie dając możliwości rozwoju dramatycznym uzdolnieniom. Wyjątkowe okazje występów w dramacie były tak rzadkie, że przynosiły więcej szkody aktorce niż pożytku, umacniały w dodatku błędną opinię o jej talencie i mylili krytyków. Niepospolity znawca teatru, codzienny uważny obserwator krakowskiej sceny Karol Estreicher w r. 1891 zapisał: „Pani Siemaszkowa nie okazywała nigdy istotnego daru scenicznego. Była zawsze drugorzędną aktorką”. Nawet Tadeusz Pawlikowski nie poznał się początkowo na niej i angażując zespół do nowego teatru w r. 1893 — Siemaszkową pominął! Przeniosła się więc na półtora roku do Lwowa i tam właśnie, odpowiednio obsadzana, udowodniła że jest niepowszednią aktorką dramatyczną. Wtedy powróciła do Krakowa. Tu, w latach 1894—1902 Siemaszkowa stała się dojrzałą, świadomą swych możliwości i środków aktorką. W coraz liczniejszych rolach bohaterki — czy to jeszcze salonowych, liryczno-dramatycznych, czy w dramatycznych rolach „ludowych” i wielkich kreacjach tragicznych dochodzi do pełnego rozwoju jej spontaniczny talent, którego siła szukała wtedy ujęcia w wybuchowej, gwałtownej ekspresji realistycznych środków. Gorącym temperamen-

tem przesycone były jej ruchy, mimika i dykcja, każda postać miała oryginalne cechy osobowości aktorki. Najsilniejsze wrażenie sprawiał jej głos, czysty, silny, do późnego wieku dźwięczny i młody, mający wielką skalę i oryginalne brzmienie. Wraz z młodszą od niej Ireną Solską stała się jedną z dwóch najświetniejszych bohaterki dramatów Młodej Polski, którym oddała swoją namietność, prostotę i szczerłość, gwałtowne i głębokie uczucie. Słynna była jej Młynarka w „Zaczarowanym Kole” — kreacja Siemaszkowej zapewniła sławę sztuce. Ale równocześnie aktorka potrafiła znaleźć środki pokazania najsubtelniejszych odcieni uczuć w roli Amelii w „Mazepie”. Jej Judyta w „Księdzu Marku” była arcydziełem realizmu i poezji.

Dalsze lata Siemaszkowej to kolejdoskop miast, teatrów, ról i działalności. Wiele lat spędziła we Lwowie, była pierwszym dyrektorem polskiego teatru w Bydgoszczy (1920—1922), występowała w filmie, przez trzy lata prowadziła polski teatr w Stanach Zjednoczonych, reżyserowała i uczyła młodzież. W czasie drugiej wojny światowej grała w polskim teatrze we Lwowie, później w Wieliczce prowadziła tajne nauczanie. W sierpniu 1945 po raz ostatni grała na naszej scenie w sztuce Simonowa „Rosjanie”, potem przez dwa sezony prowadziła teatr w Rzeszowie. Teatr ten został nazwany jej imieniem.

WSPOMNIENIE SIEMASZKOWEJ o swoim debiucie w Krakowie

Oto pierwszy jej występ. Na afiszu „Dziwak” Mańkowskiego. Mała w garderobie podczernia sobie oczy, mama kończy jej spletać warkocz, dłuższy niż potrzeba Helence, którą mała ma za chwil parę albo zabłysnąć, albo zgasnąć z kretesem. W tym wyrocznym momencie mama mówi do swej chudziutkiej córki:

- Ależ dziecko, zanadto się umazałaś, wyglądasz jak stara aktorka...
- Mamusiu, to wszystko na nic, bo ja stanowczo nie wyjdę na scenę — żółdek mnie rozbolał...
- Trrr!!! dzwonek.
- Prędko, na plan! wzywa inspicjent.
- Mama wciąga par force swe „piskle” — żywa wymiana słów...
- Cicho! Proszę nie rozmawiać! Cicho! — wola inspicjent.
- Mamusiu, za nic nie wyjdę!
- Cicho! Nie płakać! Już!

I dwie pary rąk: mamy i inspicjenta wypchnęły wystraszona „piskle” na scenę. To w różowej sukience, wleciało jak z procy i stanęło przy drzwiach. „Pan Antoni” — kolega i... konkurent tej małej, grał srogiego ojca — owego „Dziwaka”. Wytrzymał artystyczną pauzę, a nie mogąc się doczekać pierwszych słów „kwestii” swej chwilowej córki, zapytał nad program:

- Czego to panna chce?
- Mała, również nad program, ale szczerze:
- Ja nie wiem, ja... nie chciałam wejść, ale...
- I maleństwo rozplakało się tak szczerze i widać wdzięcznie, że publiczność, ujęta tą niezwykłą szczerością głosu „panienki z dobrego domu” i długością jej warkocza, zaczęła klaskać. (...)
- No co, panno — pyta znów sceniczny ojciec.

I panna wpadła w ton roli. Z rozrzewnieniem coś ojcu tłumaczy, o coś prosi...

Wanda Siemaszkowa, Ze wspomnień, Wiedomości Teatralne 1927 nr 18.

* Antoni Siemaszko

Szantaż teatralny w Krakowie w r. 1869

Jednej z szanownych obywaterek tutejszych nadesłano list bezimienny następującej treści:

Szanowna pani!

Ja ręczę, że albo pani poprzedni mój list nie doszedł, albo pani jesteś tyle nieambitną, że uznałaś za stosowniejszą być na scenie, jak mnie 15 złr. przysłać! Jestem bowiem w posiadaniu wybornej, od autora mi powierzonych komedii pod tytułem „Koty dewotki”. W niej autor na opowiadanie dawnej sługi pańskiej przedstawia panią jako dewotkę, koty i psy jako pani dzieci, pańską matkę jako skapicę itp. Polecił on mi abym tę komedię oddałem p. Skorupce, aby ją w teatrze przedstawił. Jednakowoż zdjęty litością względem pani, pisałem o tem pani, mianowicie, że jej nie oddam p. Skorupce pod wa-

runkiem, że mi pani przyśle 15 złr. Teraz to samo powtarzam że komedii nie oddam, jeżeli mi pani pod mym adresem, w terminie do soboty włącznie, 15 złr. przyslesz. W innym razie za 2 tygodnie będzie pani na scenie krakowskiej.

Z dwóch tych proszę wybrać mniejsze.
Kraków dnia 13 października 1869 r.

J. B.

Kraj nr 196 z 24 X 1869.

GORLIWY STATYSTA

Niedzielne przedstawienie „Emigracji chłopskiej”, w ogóle dość słabe i nieskładne, ubawiło jednak wybornie publiczność, dzięki wielkiej gorliwości jednego ze statystów. Wśród przygotowania do wili w akcie IV, wskoczył nagle oknem dziki Indianin i począł wcale energicznie nożem mordować obecnych. Przestrach osób na scenie był bardzo naturalny, a między publicznością zdumienie nie mniejsze, bo „Emigrację” znał prawie każdy i domyślał się chyba nowego dodatku autora. Indianin okazał jednak w dalszym toku łagodność umysłu właściwą czerwonoskórnym i dał się pokornie wyrzucić przez okno p. Wernerowi, który ledwie śmiechem powstrzymał zdołał. Za to gdy później, w czasie stosownym, Indianin z towarzyszymi zapal powtórzył, zemścił się srogo i rzucał się jak opętany wśród oklasków i wesołego śmiechu rozweselonej publikacji. Do końca sztuki panował wesoły nastrój i towarzyszył widzom aż do domu.

Gorliwy statysta powinien dostać podwójną gratyfikację.

Gazeta Krakowska nr 9 z 4 VIII 1881.



WIDMA

Wielka kompozycja znakomitego mistrza naszego w dziedzinie muzyki p. Stanisława Moniuszki p. n. „Widma”, uplastyczniająca tonami jeżeli się tak wyrazić wolno, na wzór Felicjana Dawida i Hektora Berliozy, sceny liryczne z „Dziadów” Mickiewicza, świetnie wczorajszego wieczora wykonana została wobec licznie zgromadzonej publiczności w sali teatralnej. Koncert podobny był fenomenalnym u nas zjawiskiem, również pod względem wykonanego dzieła, jak wykonania tegoż. Sto osób brało w nim udział, rozłożony między amatorów, artystów i wielką orkiestrę wojskową należącą do najcenniejszych w monarchii. Pod kierunkiem p. Maniuszki, który tą wielką falą tonów władał jak słowo „Stać się” w dniu stworzenia — i orkiestra znana z swej precyzji i chóry śpiewaków przewyższyły się i zwyciężyły tryumfująco trudności, jakie ten utwór pełen głębokiej, twórczej myśli nasuwał. (...) P. Rapacki deklamował pojedyncze ustępy poematu, w które błyskawicznie wpadał śpiew chórowy. Prześliczne solo sopranowe będące prawdziwą perłą znakomitego tego utworu zachwycało ogół słuchaczy melodią przemawiającą tak słodko do uczucia, że pragnęłoby się, aby nuta owa długo, długo nie ustawała. Jeżeli czego żalujemy w tej kompozycji, to tego, że w niej więcej podobnych solów nie ma. Piękny baryton odznaczał się rozmiarem i czystością głosu, chóry i orkiestra do ostatnich krańców posuniętą doskonałością harmonii. (...) Publiczność zawdzięczyła p. Moniuszce sprawioną sobie przyjemność trzechkrotnym wywołaniem i serdecznym upominkiem oklasków.

Czas, nr 13 z 16 I 1867.

opr. Jerzy Got