



ROK NORWIDOWSKI
1883—1983

STANISŁAW
WYSPIAŃSKI

Wyzwolenie



STANISŁAW WYSPIAŃSKI
(1869—1907)

„WYZWOLENIE” PO DZIESIĘCIU LATACH PO RAZ WTÓRY

Przed 10-cio ma laty „Wyzwolenie” razem z „Pierścieniem Wielkiej Damy” inauguro-
wało działalność Sceny Studyjnej — naszego laboratorium, naszej sceny poszukiwań.
(W programie zamieszczamy garść opinii o tym przedstawieniu).

W roku 1983 wracamy do tego arcydramatu Wyspiańskiego, tym razem na Dużej
Scenie. Jako realizator pierwszej i drugiej wersji chciałabym mojej widowni ponowną
obecność tej sztuki Wyspiańskiego uzasadnić.

„Wyzwolenie”, tak jak „Szewcy” Witkacego, pojawia się na naszych scenach z re-
gularnością w momentach przełomowych w życiu naszego kraju. Od daty premiery do dnia
dzisiejszego wielokrotnie taką pełniło funkcję. Wyrażało skalę i temperaturę przemian
politycznych i społecznych i za każdym razem stawiało na nowo pytania o miejsce
i rolę artysty wobec tych przemian, o miejsce i funkcję sztuki w życiu narodu. Nie znam
w polskiej literaturze drugiego dramatu, który by, tak jak „Wyzwolenie”, inspirował
i poruszał twórców w momentach tzw. krytycznych, głębokiej społecznej depresji. Czujemy
się wtedy szczególnie zobowiązani do mówienia widowni o sprawach dla niej najważ-
niejszych i znajdujemy to na nowo w dramacie Wyspiańskiego.

Utwór „Wyzwolenie” jest też szczególnym dramatem — jedynym w swoim rodzaju
— poświęconym aktorom i teatrowi. Mówi o nas, ludziach teatru, prawdy gorzkie
i wspaniałe, odsłania teatralne kulisy, obnaża widzowi to, co na codzień skrzętnie jest
ukrywane.

Dzisiaj — Anno Domini '83 — czujemy wielką wewnętrzną potrzebę stanąć tak
po prostu wobec naszej widowni i porozmawiać z nią o Polsce — aż tyle...

Obecna premiera „Wyzwolenia” wyznacza też pewną cezurę w historii jeleniogórskiej
sceny: 10-lecie obecnej dykcji. Nie przypuszczaliśmy, że takiego dziesięciolecia do-
trwamy. Uznaliśmy, że jest to okazja do pewnych ogólniejszych refleksji. Nasi Przy-
jaciele, do których zwróciliśmy się o wypowiedzi na ten temat, nadesłali nam listy — bar-
dzo osobiste. Pozwalamy je sobie wydrukować, sądząc, że stanowią one również pewien
dokument, jeden z wielu dotyczących spraw i ludzi ten teatr tworzących.

Alina Obidniak

...Czas w teatrze mierzy się osobną, odmienną miarą niżli poza nim. Czas w teatrze jest bowiem utkany z wielu czasów: postaci dramatu, postaci sceny, postaci widowni. Funkcjonuje on w autonomicznej przestrzeni (także wielu, niekiedy przecinających się płaszczyzn) a więc sam nabiera cech autonomii. I myliłby się ten kto by mniemał, że w takiej sytuacji czas teatru jest wypadkową owych licznych i rozmaitych czasów postaci i rzeczy. Podobnie jak sznury tworzące sieć nie przestają być sznurami mimo splecenia, tak i czasy składające się na czas teatru zachowują swoją odrębność i właściwości. Magią kreowanej rzeczywistości scenicznej jest to, że dopuszcza ona równoczesne i równoważne funkcjonowanie różnych czasów i różnych przestrzeni nie przeszkadzających sobie nawzajem, lecz wspólnie się dopełniających. Opozycja między nimi prowadzi do rozpadnięcia się struktury widowiska i śmierci rzeczywistości spektaklu. A węd do kłęski. Widz żyjąc własnym czasem, podobnie jak aktor grający rolę, poddając się działaniu rzeczywistości teatralnej, rzeczywistości kreowanej, a więc i jej czasowi, nie popada w stan rozprężenia wewnętrznego, które mogłoby rodzić się z poplątania spistości temporalnej. Przeciwnie, ulega czasowi umownemu, nie porzucając własnego.

Nachylając się nad studnią głębokości dziesięciu lat i próbując odczytać w tafli lustra znaki tego wszystkiego co narosło nad nim, dostrzegam cień niewyraźnych sylwetek ludzkich na jasnym, świetlistym kręgu wody. Cichej i milczącej jak Leta. Między wspomnieniem a mną jest dziesięć lat. Ich kształt, barwa, indywidualne znamiona już się zatężyły, jakby znikły. A przecież są, bo jest ta głęboka przestrzeń dzieląca mnie od odbicia. To miniony czas, także czas teatru. Tego teatru i ludzi, którzy go tworzyli: artystów i widzów. Większość już odeszła od cembrowin studni, wielu nie wróci, wielu przyjdzie nowych. Ale jest gwarancja, że studnia pozostała studnią, tą samą i temu samemu służącą. Tę gwarancję daje człowiek cały czas czerpiący ze studni wodę. Ten sam. Z równym, a może coraz pewniejszym, uporem. Równą, a może coraz czujniejszą, uwagą. Równym, a może coraz większym, spokojem.

Za ten upór, za tę uwagę i za ten spokój jesteśmy Ci prosto i po ludzku serdecznie wdzięczni my wszyscy, którzy stajemy nad studnią i spoglądamy w jej głębie
— Alino.

Andrzej Hausbrandt

Wrocław, 7 grudnia 1982 r.

Droga Alino

Zaproponowałaś mi, abym napisał artykuł do programu, zawierający syntetyczną refleksję krytyczną na temat ostatniego dziesięciolecia działalności Teatru im. Norwida. Jest kilka przeszkód, które mi utrudniają przyjęcie tej propozycji. Nie będę się tłumaczył obciążeniem inną pracą i brakiem czasu, bo przecież wiemy, że dla przyjaciół zawsze czas można znaleźć. Osobliwą przeszkodą jest właśnie ten mój przyjazny i może zbyt emocjonalny stosunek do wielu Twoich przedsięwzięć. Co to za przeszkoda? — możesz zapytać. Może i żadna. W moim przypadku niesie ona jednak pewne utrudnienia. Jestem tak psychicznie skonstruowany, że np. gdy do mnie przemówi jakieś przedstawienie, coś we mnie poruszy, ślepnię na jego niedoskonałości; nie jestem więc krytykiem obiektywnym, chyba, że piszę o czymś, co jest mi obojętne. Podobnie w stosunku do ludzi: gdy kogoś akceptuję, skłonny go jestem widzieć w jednym wymiarze, nawet idealizować. Boję się, że gdybym próbował napisać krótką syntezę ostatniego dziesięciolecia Teatru im. Norwida byłaby to zbyt jednostronna apologia, która by nawet niepowodzeniom i porażkom nadawała wyższego sensu. Bo ja tak to widzę. Moje myślenie o teatrze, jego miejscu, sensie tu i teraz, mało tego — moje myślenie o życiu, o tym, co w nim ważne, najważniejsze jest w tylu punktach styczne z Twoim myśleniem o teatrze i życiu, że o wiele bardziej nadają się do wspierania Twoich przedsięwzięć, niż ich weryfikacji.

Nie wiem, czy jeszcze pamiętasz, Alino, jak przed kilkoma laty zwracałem Ci dwa dni głowę, spowiadając Cię z brutalną dociekliwością z całego życiorysu, ponieważ zamierzałem napisać coś na kształt eseju, a raczej reportażu o Tobie? Nie napisałem go do dziś, choć zapisałem wiele stron. Bardzo trudno jest napisać coś prawdziwego. A szczególnie trudno jest być wiarygodnym... hagiografem. Nie uważam Ciebie za „świętą polskiego teatru”, z tego mojego pisanie wylania się jednak coś na kształt takiej właśnie postaci, co mogłoby wywołać nie tylko Twoje zażenowanie, ale i niemalą wesołość u ludzi, od których na własne uszy słyszałem, że jesteś hohsztaplerką, reklamiarą i hucbiarą, by przestać na bardziej „finezyjnych” określeniach. Bo są ludzie, którzy Ciebie szczerze



ALINA OBIDNIAK

nie lubią, choć gdy próbowałem dociec dlaczego, odkryłem, że co innego — zupełnie bez pokrycia — Ci zarzucają, a co innego w Tobie naprawdę burzy ich spokój i dobre samopoczucie.

Kimże jest ta irytująca Alina Obidniak? Oglądana z pewnej perspektywy jesteś niewątpliwie osobliwością. Utalentowana aktorka o pociągającej urodzie, która nie chciała występować na scenie. Reżyser filmowy, który nie zabrał się do kręcenia filmów. Teatralny reżyser z ciekawym dorobkiem, który jednak nie jest za bardzo znany. Dyrektor, który nie dorobił się nawet malucha. Człowiek, który niegdyś zbiegiem okoliczności i pewnie przedwcześnie został ustanowiony szefem teatru, po zdobyciu guzów, ale i doświadczeń, a także zanotowaniu pierwszych sukcesów, zamiast uczeplić się dyrektorskiej karuzeli, samokrytycznie stwierdza, że to brzemię jeszcze nie dla niego i wycofuje się, czym napytuje sobie dosłownej i długotrwałej biedy. Tak, tak, to jesteś Ty.

Przed dziesięcioma laty owa bezrobotna Alina Obidniak nawinęła się pod rękę wrocławskiej władzy, która kłopotala się właśnie o obsadę dyrektorskiego wakatu w Jeleniej Górze. Na bezrybiu i rak ryba. Niech ostatecznie będzie ta Obidniak. Wtedy zostałaś najdziwniejszym dyrektorem, jakiego znam. To znaczy niby jesteś jak każdy dyrektor: przyjmujesz i zwalniasz ludzi, stawiasz wymagania, rozliczasz. Jedni Cię lubią, inni nie bardzo albo wcale, jak w każdym teatrze. Ale nie to mam na myśli. Jesteś w moich oczach dlatego dziwnym dyrektorem, że — jak dobrze wiem — wcale Ci na tym nie zależy, by nim być. Nie o to Ci chodzi by mieć władzę, lecz płynące z niej możliwości wykorzystujesz, aby robić, w co wierzysz, ku czemu czujesz się powołana. Robiłabyś to samo, choć zapewne inaczej, także wtedy, gdybyś była znowu tylko sobą, zupełnie prywatną Aliną Obidniak, bez dyrektorskiej pieczętki. Kiedy to zrozumiałem — bo wcześniej „obwąchiwałem” nieufnie Twój teatr — przestałem reagować na elektryzujące środowisko plotki o różnych Twoich „awansach”, mianowicie, że właśnie jakoby obejmujesz coraz to którąś znamienitą scenę, a nawet ważną posadę w ministerstwie. Śmiałem się w kulak, bo wiedziałem, jak bardzo zakorzeniłaś się w jeleniogórską ziemię i że jej nie porzucisz, póki tylko będziesz się tutaj mogła samorealizować. Ale tym samym jesteś osobnikiem podejrzany. Bo u nas nie ma dyrektorów, którzy by nie marzyli o pionowym awansie: wyżej, jeszcze wyżej i jak się da najwyżej.

Jesteś wyrodkiem także z innego powodu. Każdy szanujący się dyrektor i kierownik artystyczny dba o to, by zaznaczyć odpowiednio swoją pozycję w teatrze. Sam realizuje najważniejsze przedstawienia, rezerwuje dla siebie najlepsze obsady, owszem, stara się o dobrych współpracowników, ale nie aż tak, by go mogli przyćmić. Staralaś się postępować właśnie jakby odwrotnie. Łatwo jeszcze zrozumieć, że dla honoru domu, każdy może być skłonny gościć uznane sławy, choćby i kontrowersyjne, jak Pankiewicza, który na waszej scenie kilkakrotnie krytyków i publiczność sensacyjnie bulwersował, jak Tomaszewskiego, który się u was właściwie zadomowił, jak Hanuszkiewicz, którego ściągnięcie do pracy w Jeleniej Górze, podług mnie, graniczyło z cudem. Ale, że otwierałaś możliwości działania różnym żółtodziobom takie szerokie, jakich skąpiłaś sobie samej, jakimś w swoim czasie mało komu znanym Grabowskim, Lupom i im podobnym, to — daruj — ambitnemu dyrektorowi w Polsce nie bardzo uchodzi, zwłaszcza gdy robi się z tego permanentną praktykę. Przecież oni obrastali sławą w jakimś tam stopniu Twoim kosztem, a Ty — dziwna dyrektorka — z tego się cieszyłaś, jakby chodziło o rodzone dzieci.

Zanim przystąpiłem do tego listu, kiedy jeszcze myślałem, że napiszę Ci ten artykuł, spróbowałem sobie zbilansować to mijające dziesięciolecie. Nie zapomniałem godnych pamięci dokonań Twego poprzednika Tadeusza Kozłowskiego i niektórych ewenementów z zamierzchlej już przeszłości, z wielu jednak powodów — co łączę z Twoją osobą — ostatnie lata miały w Teatrze im. Norwida wartość wyjątkową. Zanotowałem sobie następujące punkty do rozwinięcia: 1) Wartościowy i ambitny repertuar, dostosowany do zróżnicowanych potrzeb widowni, 2) Stabilizacja zespołu artystycznego, 3) Systematyczna współpraca z wybitnymi twórcami, 4) Udana promowanie młodych utalentowanych reżyserów, 5) Działalność sceny studyjnej powiązana z nowatorskimi w niektórych wypadkach poszukiwaniami, 6) Współpraca z grupami eksperymentalnymi i twórcami awangardowymi, unikalne warsztaty dla aktorów, 7) Wyjazdy zagraniczne, znaczące sukcesy w Europie i Ameryce Południowej, 8) Działalność organizatorska — poszukiwania nowej formuły instytucjonalnej dla teatru dramatycznego.

Każdy z tych punktów można i należałoby rozwinąć w odrębny artykuł. Chociaż niektóre jest dość trudno od siebie oddzielić. Razem wzięte tłumaczą rzeczy niezrozumiałe dla niektórych ludzi, gdzieś tam, hen, w stolicy, czy nawet w bliskim Wrocławiu. Ze niby z jakiego tytułu jeleniogórska scena reprezentuje w Caracas Polskę na festiwalu Teatru Narodów?

Albo dlaczego Barba wraz z Odin Teatret przybywa z występami do Jeleniej Góry i tylko tam? Czy też skąd tamże wziął się Roy Hart, z którym zetknąć się powinien każdy aktor, a już na pewno teatralni pedagodzy? Jak to sobie Obidniak załatwiła, że właśnie u niej profesor Pradier prowadzi treningi aktorskie, warsztaty, a nawet podjął się reżyserii? Jak stało się możliwe, że w Jeleniej Górze doszło do spotkania na międzynarodowym kolokwium tyłu europejskich znakomitości ze świata nauki i teatru?

Ano, te i inne niezwykle zjawiska łączą się z tym, że w Jeleniej Górze jest teatr, a w nim ludzie, którzy nie sądzą, iż twórczość to coś w rodzaju seryjnej rzemieślniczej produkcji dzieł sztuki, ale jest to także obowiązek wsłuchiwania się w dane nam miejsce i czas, reagowanie na wyzwania współczesności, poczucie współodpowiedzialności za przyszłość. Stąd to otwarcie jeleniogórskiego teatru, nie tylko nazwą nawiązującego do idei i myśli Norwida. I jego niezgoda na zamknięcie w ciasnym pudełku formuły prowincjonalnego teatru, usankcjonowanej w tyłu miejscach przez złą tradycję.

Przypomniało mi się zdarzenie, które wymownie Ciebie charakteryzuje, a mi wyjaśnia za co Ciebie lubię i cenię. Napisałem kiedyś w „Scenie” o grupie „Gardzienice”, zespole wspaniałych ludzi, podejmujących niezwykle przedsięwzięcia teatralno-kulturowe w nadbużańskich wsiach, który to zespół przymierał głodem, a nikt mu pomóc nie mógł (choć chciano), bo nie wiadano, jak go zakwalifikować. Teatr, a nie teatr, więc nie można go było wesprzeć jako teatru. Tym bardziej nie był to dom kultury, ani świetlica. Ani ekspedycja naukowa. Przeczytałaś ten artykuł, wsiałaś w pociąg i pojechałaś do nich. Ujrawszy, co robią, oferujesz im pomoc, nawet gotowa ich zainstalować w swoim teatrze, gwarantując pełną autonomię. Pech, że tego rodzaju zespołu nie można wyjąć z jego naturalnego środowiska i przenieść gdzie indziej. Albo Twoje szczęście. Boć kto wie, komu i jak długo musiałabyś się tłumaczyć z czegoś, co wielu uznałoby za ekstrawagancję, lub szatanie społecznym groszem?

Myślę sobie, lekko przestraszony, że jeżeli moje usprawiedliwienie zajmuje mi już piątą kartkę maszynopisu, ile stron musiałby zawierać program, gdybym napisał ten artykuł? Szczerze gratuluję Ci tych dziesięciu jeleniogórskich lat i życzyłbym sobie, aby przysłyły po nich następne, podobnie owocne.

Pozdrawiam Cię serdecznie
Tadeusz Burzyński

PS. Jeżeli ten Twój program nie jest śmiertelnie poważny, ostatecznie możesz wykorzystać w nim mój list lub jego fragmenty. Ja nie wypnę się publicznie tego, co Ci tu prywatnie napisałem.

Krzysztof Kucharski

DWIE ROZMOWY Z ALINĄ OBIDNIAK

Rozmowa pierwsza — wrzesień 1973

ALINA OBIDNIAK: — Od czego zaczniemy?

KRZYSZTOF KUCHARSKI: — Ja zacznę od tego, czego nie powinienem głośno mówić... Przyznam się, że nie bardzo widzę sens istnienia teatrów tłukących się po drogach, występujących byle gdzie i byle jak...

OBIDNIAK: — To właśnie trzeba mówić głośno... Naturalnie, że występowanie byle gdzie i byle jak nie ma najmniejszego sensu, ale to przecież zależy od ludzi, od ich ambicji...

KUCHARSKI: — Myśli pani, że jak ktoś ma w domu na ekranie Holoubka, Zapasiewicz, Łapickiego, to potem pójdzie popatrzeć na aktorów, których nie zna. Czy mały teatr gdzieś w Polsce jest w stanie konkurować z telewizyjnym walcem, który systematycznie nas równa... I pieści?

OBIDNIAK: — To wcale nie jest sprawa konkurencji, jeżeli teatrowi, aktorom uda się nawiązać autentyczny kontakt z widzami, wytworzyć wokół teatru odpowiednią atmosferę, to może wtedy istnieć dziesięć programów telewizyjnych, a ludzie znajdą te dwie godziny czasu by wybrać się do teatru, żeby spotkać się z żywym człowiekiem...

KUCHARSKI: — ...Oczywiście, jeśli ten teatr będzie połączeniem meczu piłki nożnej z brykiem z „Trędowatej”.

OBIDNIAK: — Przypnij mi pan jednak, że wartość samych emocji w teatrze jest żadna, jeśli nie przezierna przez nie głębsza refleksja! Owszem, możemy się śmiać, płakać, są tacy, których teatralna iluzja może sprowokować, ale tego jeszcze nie nazywamy teatrem. W naturze człowieka tkwi potrzeba identyfikowania się ze światem przedstawionym. Ale mały realizm i naturalizm przestały już właściwie robić wrażenie.

KUCHARSKI: — Czyżby? Gdyby tak wystawić „Love story” albo coś z tej serii?

OBIDNIAK: — Nie każdym gustom należy schlebiać. My chcemy być partnerami dla widzów i chcemy także, żeby widzowie dla nas byli partnerami. Trzeba szukać takiego modelu teatru, który by zadowalał widzów i nas satysfakcjonował...

KUCHARSKI: — To najzwyczajniejszy kompromis!

OBIDNIAK: — Raczej początek pewnej konsekwentnej drogi. Zainaugurowała działalność scena studyjna z kameralną stuosobową widownią. Będziemy na niej proponować określony repertuar: „Pierścień Wielkiej Damy” Norwida, „Wyzwolenie” Wyspiańskiego, „W małym dworku” Witkacego, „Pokojówki” Geneta...

KUCHARSKI: — To będzie trudne dla aktorów, na tej scenie nie można posługiwać się w żadnym wypadku sztafą, schematem...

OBIDNIAK: — Oczywiście, może to stanowić dodatkowy bodziec do twórczych warsztatowych poszukiwań. To każdorazowo będzie próba dla realizatorów i aktorów, w pewnym sensie także dla widzów... Zupełnie inny profil będzie miała duża scena...

KUCHARSKI: — Mniej ambitny?

OBIDNIAK: — W całej naszej działalności stawiamy sobie najwyższe wymagania. Na tej drugiej scenie będziemy pokazywać widowiska muzyczne, poetyckie. Tu planujemy realizować: „Cyrono de Bergeraca”, „Zemstę”, „Koleśników”, „Peer Gynta”, „Wieczór trzech króli”...

Rozmowa druga — wrzesień 1975

KUCHARSKI: — Chciałem wrócić do naszej rozmowy sprzed dwóch lat. Czy pani pamięta?

OBIDNIAK: — Mogę śmiało powiedzieć, że udało nam się zrealizować większość założeń...

KUCHARSKI: — To w teatrze też można przyspieszać?

OBIDNIAK: — ... przede wszystkim sprawdził się nam nowy model organizacyjny teatru. Różnicowany repertuar i poszukiwania artystyczne pod kątem potrzeb naszych widzów... Bardzo odmiennych. Wspaniała atmosfera wokół teatru. Ogromne zainteresowanie tutejszych władz, nadkomplety na scenie studyjnej, pełna widownia na dużej scenie...

KUCHARSKI: — I nie ma w tym słowa przesady?

OBIDNIAK: — Sam pan chyba się parokrotnie przekonał.

KUCHARSKI: — A co się w takim razie nie udało?

OBIDNIAK: — To jest niewłaściwe pytanie. My ciągle pytamy siebie, co musi być dalej. Do tej pory załatwiliśmy większość spraw zewnętrznych. Zespół ma optymalne warunki do pracy. To, co robi ma oczekiwany rezonans.

KUCHARSKI: — Pora na twórcze niepokoje...

OBIDNIAK: — Czy to ironia?

KUCHARSKI: — Słowo honoru, nie!

OBIDNIAK: — Wyszukujemy następne drogi do pokonania. Problemy aktorów, reżyserów, kierownictwa teatru polegają na tym, czy jesteśmy w stanie dorównać w praktyce swoim wyobrażeniom o pracy, o teatrze. Ten ciężar jest rozłożony na nas równomiernie.

KUCHARSKI: — W zakładzie przemysłowym nazywa się to zjawisko fluktuacją kadr, wiem, że w teatrach ta karuzela jest nie mniejsza. Jedni przychodzą, drudzy odchodzą. Tarcia, spłęcia, jak to w życiu...

OBIDNIAK: — Wydaje mi się, że trzon zespołu już się uformował, chciałabym znaleźć

TEATR IM. CYPRIANA NORWIDA
W JELENIJ GÓRZE

Odznaczony Krzyżem Komandorskim
z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski

Dyrektor
ALINA OBIDNIAK

Z-ca dyrektora
MIROŚLAW SIENKIEWICZ

Kierownik literacki
JANUSZ DEGLER



ROK NORWIDOWSKI
1883 — 1983

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

WYZWOLENIE

Układ tekstu i reżyseria
ALINA OBIDNIAK

Muzyka
BOGDAN DOMINIK

W spektaklu wykorzystano projekty kostiumów i fragmeny dekoracji
GRAŻYNY CHORAŻYCZEWSKIEJ i KRZYSZTOFA PANKIEWICZA

Projekty slajdów — JAN CIRUT

Asystent reżysera — MARTA WOŹNIAK

Premiera — styczeń 1983 r. XXXVIII sezon 1982/83
(ósma premiera sezonu)

POSTACIE w kolejności ukazywania się na scenie:

Część I

Muza	Marta WOŹNIAK
Konrad	Zdzisław KORZENIOWSKI
Chór	Wojciech ZIEMIAŃSKI
	Andrzej NOWAK
	Bogusław KOZAK
Karmazyn	Wojciech ZIEMIAŃSKI
Hołysz	Edward KALISZ
Prezes	Bogusław KOZAK
Przodownik	Edward KALISZ
Kaznodzieja	Stefan MIEDZIŃSKI
Prymas	Kazimierz KRZACZKOWSKI
Mowca	Andrzej NOWAK
	oraz
Ojciec	Mirosław SIENKIEWICZ
Syn	Bogdan WOJTCZAK
Córki	Krystyna DMOCHOWSKA
	Marta ŁACKA
Harfiarka	Zofia BAJNO
Geniusz	Andrzej KEMPA
Chór	Krystyna DMOCHOWSKA
	Marta ŁACKA
	Edward KALISZ
	Bogusław KOZAK
	Andrzej NOWAK
	Wojciech ZIEMIAŃSKI

oraz zespół techniczny sceny: Teresa Chmielewska, Anna Dymon, Małgorzata Spanier, Kazimierz Grygorowicz, Tadeusz Halpern, Marek Kuźniarek, Zbigniew Maćkowiak, Bogdan Wojtczak.

Część II

Konrad	Zdzisław KORZENIOWSKI
Muza	Marta WOŹNIAK
Maski	Edward KALISZ
	Bogusław KOZAK
	Kazimierz KRZACZKOWSKI
	Andrzej NOWAK
	Wojciech ZIEMIAŃSKI
Hestia	Marta WOŹNIAK
Aktorzy	Bogusław KOZAK
	Andrzej NOWAK
	Wojciech ZIEMIAŃSKI

Spektakl z przerwą



ROK NOWYDOWSKI
1981 - 1982

WOLENIE

Inspicjent — IWONA KRZYŻANIAK

Sufler — KRYSZYNA KOZAK

Kierownik techniczny

JAN CIRUT

Kierownik sceny

KAZIMIERZ GRYGOROWICZ

Rekwizytor

TADEUSZ HALPERN

Światło

JERZY OFMAŃSKI

JAN CHŁOPEK

Akustyk

WALDEMAR SOBOŃ

kierownicy pracowni:

krawieckiej

BRONISŁAW LASZCZYK

perukarskiej

GENOWEFA BIEL

elektroakustycznej

WALERIAN STOLARCZYK

malarskiej

HENRYK OLESZKIEWICZ

stolarskiej

JERZY BERAN

tapicerskiej

ANDRZEJ MICHAŁSKI

szewskiej

TADEUSZ JONAK

jeszcze kilku czy kilkunastu młodych aktorów, którzy by chcieli uczciwie popracować...

KUCHARSKI: — A nie traktowali Teatru im. Norwida w Jeleniej Górze jako stacji przesiadkowej przed sukcesami na scenach warszawskich?

OBIDNIAK: — Potrzebni nam są ludzie świadomi, dojrzały i zdecydowani na pracę, i to pracę ponad siły niekiedy...

KUCHARSKI: — To nie dla tych, co są niby aktorami, bo mają dyplomy w kieszeni. Tu sytuacja przypomina sportowy rynek, dyrektorzy teatrów licytują się między sobą o aktora, który może się ledwie zapowiadać...

OBIDNIAK: — To przykre, ale prawdziwe! Jak tego uniknąć? W teatrze trzeba mieć serce, a nie kieszeń... Chciałabym, żeby wszyscy byli tacy jak...

KUCHARSKI: — ...pani Zuzanna Łozińska!

OBIDNIAK: — To jest najprawdziwszy i najszczerzy człowiek teatru, oddany mu całym sobą.

KUCHARSKI: — Miałem przyjemność rozmawiać z panią Zuzanną Łozińską... Żeby wszyscy chcieli brać wzór z jej pasji...

OBIDNIAK: — Wtedy skończyłyby się np. kłopoty z młodymi i moje i wszystkich dyrektorów w całej Polsce.

KUCHARSKI: — I to wszystko, co się pani nie udało!

OBIDNIAK: — Jest jeszcze kilka mniejszych i większych rozterek. Ale o nich kiedy indziej, teraz teatr świętuje swoje trzydzieste!

KUCHARSKI: — Po dwóch latach Teatr im. Norwida mocno zaznaczył swoją obecność na mapie teatralnej Polski. Czy to wystarczy za wszystkie komplementy i życzenia?

OBIDNIAK: — Przed dwoma laty nie chciał pan w to uwierzyć...

KUCHARSKI: — Ja z przekory jestem sceptykiem, poza tym chciałem mieć ciekawszą pointę...

„Gazeta Robotnicza” z dn. 4-5.X.1975 r.



ŚWIAT POETYCKI SPEKTAKLU

Metafora wizualna

Spektakl zaczyna się już na klatce schodowej, prowadzącej na scenę studyjną.

Wybór sali jest tu znaczącym momentem dla organizacji scen, zdarzeń i całej warstwy przedstawiającej spektaklu. Jasność pustej sali (jakby wypreparowanej z możliwości zastosowania elementów dekoracji) wskazuje, iż rzecz rozgrywać się będzie bardziej w sferze myśli niż konkretnych działań, a świat scenicznych zdarzeń nie zostanie ujawniony poprzez dekoracje. Miejsce gry wyznacza przestrzeń teatralnej nieokreśloność, wymiar uniwersalny, a zarazem włącza widzów (poprzez ustawienie krzeseł) w krąg akcji dziejącej się „tu i teraz”. Podkreślone jest to również faktem, iż w pierwszej scenie spektaklu postaci siedzą wśród widzów (...). Stąd odzywają się głosy aktorów: „Czego żądasz?” (fragmenty rozmowy z Robotnikami), skierowane do wchodzącego Konrada, który czyta z książki: „Idę z daleka, nie wiem, z rajy czyli z piekła...”. Muza wypowiada część kwestii siedząc i zwraca się do osób obok: „Czy tu potrzebna nowa forma...?” Podobnie dialog z Maskami jest dyskusją z postaciami umiejscowionymi wśród widzów. Postaci są te same, jakie uprzednio brały udział w scenach Polski Współczesnej, lecz tu podkreślają „naturalność” swojej obecności, np. jeden z aktorów czyta gazetę. Podczas tej rozmowy Muza trzyma maskę i jest to jedyny element zwracający uwagę na metaforyczny charakter dysputy.

Kostiumy postaci, podobnie jak wyposażenie sali, nie służą uściśleniu czasu i miejsca przedstawianych zdarzeń. Czarne suknie aktorek oraz ciemne spodnie i czarne golfy aktorów kontrastują z białym wnętrzem. Są to stroje codzienne. Spośród postaci wyróżnia się Konrad, ubrany w czarne spodnie, białą koszulę z wysokim kołnierzykiem i związaną na nim czarną aksamitką (...). Podobnie „strój z epoki” nosi Muza: czarną suknię z trenem i szerokimi rękawami. Stylowość ubiorów Konrada i Muzy przeciwstawia się wyraźnie kostiumom uczestników Polski Współczesnej i łączy ze sobą pierwszoplanowe postaci, co dalej zostanie podkreślone przebiegiem działań scenicznych. Bowiem Muza towarzyszy Konradowi w dyspucie z Maskami i wypowiada treści (m.in. kwestie Masek 3, 9, 10, 19) umacniające postawę głównego interlokutora) przejmując także niektóre zdania przypisane Konradowi). W pierwszych scenach spektaklu Konrad, rozmawiając z Muzą, nakłada romantyczną pelerynę, w ostatniej scenie — Muza narzuca mu ją na ramiona. Skrócenie dialogów między Reżyserem, Konradem i Muzą na początku spektaklu, a także scen z aktu III powoduje, że Muza jest tu postacią jednoznacznie serio. Kostiumem wyróżnia się Reżyser. Ubrany jest w fioletowy garnitur, koszulę w paski, nosi apaszkę związaną na szyi i duże słoneczne okulary. Jego przesadnie modny strój (...) współgra tu z jego zachowaniem — swobodnym, nonszalanckim i agresywnym szczególnie wobec Konrada podczas dialogu z Maskami (m.in. jako Maska 15). Gdy Muza mówi tę kwestię „Niebianką zstąpiłam do tych bram...”, dopowiedzenia Reżysera o „Garderobie” ośmieszają jego samego, a nie wygłaszającą monolog.

Znaki kostiumów Konrada, Reżysera i Muzy mają tu przede wszystkim funkcję ekspresyjną — określenia pierwszoplanowości tych postaci, co łączy się z działaniami scenicznymi i warstwą słowną. Podobną funkcję pełnią oszczędnie wprowadzone elementy dekoracji i rekwizyty. Przed rozpoczęciem scen z Polski Współczesnej Konrad nie wygłasza monologu „Strójcie mi, strójcie narodową scenę...”, mówi jedynie fragment: „Żupany bierzcie, delije, kontusze; znoście mi te lite pasy, krzywce, karabele...”, i wówczas na bocznej ścianie, obok stolika karcianego, zawieszono zostają pojedyncze broje, szable, sztandary, stroje szlacheckie (...). Znaki te bardziej reprezentują znaczenie warstwy słownej, niż poszerzają ich semantykę.

Reżyser ustawia postaci na środku sali, a Konrad rozmawia ze Starym Aktorem: „Sceniczne widowisko — patrzaj się, Horacy...” (fragmenty z aktu III), następnie zapowiada: „Tu rozpoczyna szereg mów — polonez grany dźwiękiem słów” (didaskalia z aktu I). Wygłaszany tekst uprzedza więc działania sceniczne, komunikuje o ich rozpoczęciu.

Karmazyn i Holysz nie stanowią postaci zindywidualizowanych poprzez stroje. Prowadzą oni dialog na tle przyniesionych rekwizytów — elementów dekoracji, obok stolika karcianego (...). Te oszczędne fragmenty dekoracji sygnalizują tu związki znaczeniowe sytuacji z warstwą wypowiedzianych słów. Podczas dialogu o Rzeczypospolitej, środkowy podest zostaje przykryty białą płachtą z otworami. Pod nią wchodzi postać i na słowa Karmazyna i Holysza reagują śmiechem. Spod płachty podnoszą się głowy Prezesa i postaci Chóru



(cztery aktorki ubrane w czarne suknie z szalami-welonami). Chór powtarza za Prezesem: „Przysięgamy wiedzistą tajemnicę”. Następnie spod płachty wydobywa się Przodownik, a Chór (wraz innymi postaciami) otacza go. W odpowiedzi na kwestię: „krzyczymy, krzyczymy: Polska!” postaci otwierają usta — lecz stają się niemy chórem(...).

Wystąpienie dwu różnych przedstawicieli Polski Współczesnej — Prezesa i Przodownika, w których wypowiedziach zawarte są kontrastujące znaczenia, zostały tu połączone w jednym obrazie. Jest on wprawdzie zdynamizowany przez ruch, gest, mimikę, lecz jednocześnie stanowi przykład charakteryzujący oszczędne stosowanie układów sytuacyjnych w całym spektaklu. Wypowiedź Prymasa ma miejsce w innym planie sali. Prymas (ten sam aktor, który gra Reżysera) w purpurowym płaszczu występuje na antresoli. Chór na jego wezwanie podnosi ręce do góry. Po przeciwległej stronie sali wygłasza monolog Kaznodzieja — Chór pada na kolana. Tu Konrad mówi fragment z aktu III (z monologu „Sam już na wielkiej pustej scenie...”): Kędyż się zwrócić? Wszędy nicość (...). Czy jesteś, Polsko — tylko ze mną? Teraz zabiera głos Samotnik, któremu odpowiada Echo (aktor oraz chór postaci). Kolejno następują po sobie krótkie fragmenty ze sceny Wróżki, z monologu Harfiarki, wypowiedzi Ojca i wystąpienia Mówcy. Konrad włącza się z kwestią „Co jakie parę staj lat... co wiek, co... zjawia się człowiek, który nie może znieść tego, co jest” (z dialogu z Maską 18), a przy dźwiękach muzyki Chopina Muza wygłasza monolog „Ktokolwiek żyjesz w polskiej ziemi...” Część tekstu postaci śpiewają razem z Muzą. Konrad powtarza ostatnie słowa: „Wyzwolin ten doczeka się dnia, — kto własną wolą wyzwolony!”, i postaci siadają wśród widzów. Następuje dialog z Maskami.

Mimo wprowadzenia nielicznych układów sytuacyjnych zdarzeniami objęta jest cała sala — środek, balkon, przejścia pod ścianami (za rzędami krzeseł) oraz miejsca wśród widzów. Tak wykorzystane naturalne warunki sali określają ważność współuczestnictwa widza. Jego obecność sprowadza tu bowiem wymiar działań scenicznych do planu świata realnego — rzeczywistości odbiorcy.

Charakterystyczna jest również jednoplanowość zdarzeń. Partie tekstu dotyczące obrazów Polski Współczesnej nie zostały bowiem wykorzystane dla zorganizowania wyraźnie odgraniczonych scen „teatru w teatrze”. Nieziemne stroje postaci służą zaznaczeniu jedności planu zdarzeń, od scen początkowych po dialog z Maskami. Jedność ta wynika też z faktu, iż Konrad włącza się ze swoimi wypowiedziami w ciąg przedstawionych obrazów, komentuje je i poprzez dialogi z innymi postaciami (rozmowy ze Starym Aktorem i Muzą).

Cały spektakl cechuje także dominacja wypowiadanego tekstu. Słowo rzadko tu odnajduje swój desygnat w przedstawionych scenach. Metafora wizualna (np. abstrakcyjna sytuacja z wykorzystaniem płachty podczas wystąpienia przedstawicieli Polski Współczesnej) służy emocjonalno-nastrojowej motywacji zdarzeń. Natomiast gdy określenie z tekstu otrzymuje swój ekwiwalent w rekwizycie czy elementach dekoracji, wówczas wizualna metafora (lub inaczej: metafora teatralna) ma tu symboliczny charakter (maska trzymana przez Muzę) lub wyraża znaczenia w sposób metonimiczny (fragmenty dekoracji: szlacheckie akcesoria).

Kontrastujące ze zwykłymi ubiorami przedstawicieli Polski Współczesnej stroje Konrada i Muzy nadają tym postaciom interpretację uniwersalistyczną. Krąg semantyki związanej z polską tradycją narodową nie jest wyeksponowany w znakach pozasłownych na sali widowiskowej, lecz przed jej wejściem. Ten zabieg służy zarówno rozszerzeniu przestrzeni zdarzeń na czas teraźniejszy, jak i uniwersalizacji znaczeń.

Metafora słowna

Oszczędność dekoracji, jednolitość strojów, wyznaczenie abstrakcyjnego terenu gry świadczą o prymacie słowa nad przedstawionymi znaczeniami pozostałych znaków teatralnych. Oszczędnie kreowany świat scenicznych działań kieruje uwagę odbiorcy przede wszystkim na warstwę słowną, na „świat myśli”. Znaczące jest uszeregowanie zdarzeń. Układ scen buduje tok akcji odmienny od jej przebiegu w tekście dramatu. Przemieszczenie z poszczególnych aktów wypowiedzi łączących się podobną tematyką służy komentowaniu scen i rozwijaniu ich semantyki. Wykorzystanie monologu Muzy „Ktokolwiek żyjesz...” przed scenami z Maskami, a także forma jego wygłoszenia (wspólny śpiew) podkreślają jakby moment zwrotny w zdarzeniach — zjednoczenia się wszystkich postaci. Stąd też dialog z Maskami nie jest walką między Konradem a rozmówcami, lecz wymianą myśli. Dysputa rozpoczyna się od słów Konrada „Ilekróć pierś podniosę, nie czuję żadnych kłamstw” (z dialogu z Maską 1), a dopiero po rozmowie z Maską 2 padają słowa „Warchoły to wy!...” W trakcie dyskusji Konrad wygłasza monolog: „Strójcie mi, strójcie narodową

scenę...”, po czym następuje dialog z Maską 21: „Oto uszlachetniłem swoją myśl(...). Oto buduję Polskę!” Następnie Konrad mówi fragment „Chcę, żeby w letni dzień...” (rozmowa z Maską 19) i po dalszej dyskusji o sztuce (fragmenty dialogów z Maskami 15, 16, 7, 8) Maska 18 stwierdza: „A więc wracasz do narodu”, odpowiedź brzmi: wracam do nieśmiertelności”. Po kwestii Konrada „Zawrót — tam lecę, kędy gwiazdy płyną...” (z aktu III) następują rozmowy z Aktorami (fragmenty o „rolu”, wyjście Reżysera, wystąpienie Staro Aktora). W ostatniej scenie Konrad wygłasza monolog „O Boże! pokutę przebyłem...” (z aktu II); wszystkie postaci śpiewają wraz z Konradem dalsze fragmenty tekstu: „Daj nam poczucie siły(...). Jest tyle sił w narodzie...” To zakończenie koresponduje z uprzednią sceną śpiewanego tekstu i wyraża ostateczne zjednoczenie się postaci.

Układ scen, ich kompozycja i dominująca warstwa słowna budują tu świat poetycki, którego wymiar jest zarazem uniwersalny i sprowadzony do rzeczywistości teraźniejszej. Znaczące „zwrotne momenty” akcji, a szczególnie zakończenie stwarzają tu wizję „porządku świata” — zjednoczenie postaw, stanowiąc zarazem projekcję jakby postulowanego obrazu (wzoru postępowania) dzisiejszego społeczeństwa. Dlatego też realizatorzy spektaklu dołączyli do Programu następujący tekst: „Arcydramat Wyspiańskiego o zawsze aktualnych sprawach Polaków. Spektakl, który nikogo nie pozostawi obojętnym. Dyskusja o miejscu każdego z nas w życiu narodu. „Musimy coś zrobić, co by od nas zależało, zważywszy, że dzieje się tak dużo, co nie zależy od nikogo”. Te słowa Wyspiańskiego stanowią główną ideę przedstawienia. Dopełniają ją pytania o sens sztuki i jej rolę w społeczeństwie. „Ktokolwiek żyjesz w polskiej ziemi i smucisz się, i czoło kryjesz, z rękoma w krzyż załamaniem biadasz — przybysz tu — odżyjesz”. (...)

Miłostawa Bukowska (w:) „Odmiany konwencji w teatrze współczesnym na przykładzie „Wyzwolenia” Stanisława Wyspiańskiego”, Ossolineum, Wrocław 1981

(Przedstawienie „Wyzwolenia” w Państwowym Teatrze Dolnośląskim w reż. Aliny Obidniak oglądała Autorka 24 II 1974 r. w Jeleniej Górze).




SPIS TRESCI:

	Str.
1. A. Obidniak „WYZWOLENIE po dziesięciu latach po raz wtóry”	1
2. A. Hausbrandt	2
3. T. Burzyński	2
4. K. Kucharski „Dwie rozmowy z Aliną Obidniak”	5
5. M. Bukowska „Świat poetycki spektaklu”	8

W programie wykorzystano zdjęcia z „Wyzwolenia” St. Wyspiańskiego
w reżyserii Aliny Obidniak (prem. 7 XII 1973 r.)
oraz rysunki Stanisława Wyspiańskiego

Redakcja programu
URSZULA PROKOP



teatr dolnośląski w jeleniej górze

scena studyjna

Dyrektor ALINA OBIDNIAK
Zastępca Dyrektora HENRYK SZOKA
Kierownik Literacki JANUSZ DEGLER

ANTORZY
Zofia FRIEDRICH • Janina JANKOWSKA • Irena
KRAWCZYKOWNA • Zuzanna LOZINSKA • Maria
MAJ • Fawst BALDY • Zbigniew BARTOSZEK • Stefan
WIEDZIŃSKI • Kazimierz MIRANOWICZ • Kazysio
KUSKA • Andrzej PRĘCLES • Stanisław RACZKIEWICZ •
Zbigniew SUKOWSKI • Roman TALARCZYK

Redakcja i Administracja: ALINA OBIDNIAK
Szkolna 10

Opracowanie programowe: BOHDAN DOMINIK
Kontaktowa 40A

Premiera grudzień 1973

Data: Gdz: Przedprzedaż biletów w
Sala: Wykucie i Administracja: Jelenia Góra, Alja Wejska Polska 38, telefon-centrala 232-74 i 75, Biurokasa 233-85, kasa 223 25

CENA 35 — zł
Egzemplarz bezpłatny