



KAROL JAKUBOWICZ

POLIAKOFF I JEGO TWÓRCZOŚĆ

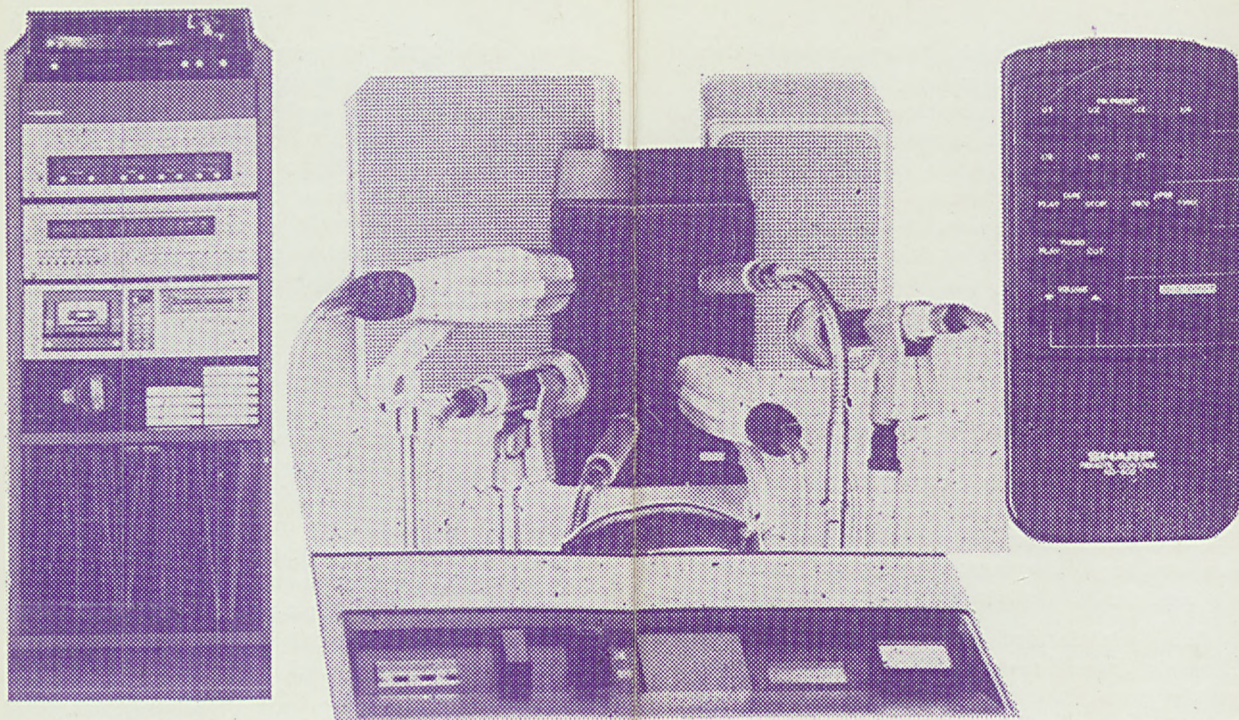
„Młodzi, gniewni” — to określenie, którym w połowie lat pięćdziesiątych nazwano ówczesne pokolenie młodych dramatopisarzy angielskich, może dziś wydawać się banalne i wyświechtane. A jednak zachowało swą treść i znaczenie, gdyż od 25 lat praktycznie wszyscy młodzi dramatopisarze angielscy są równie gniewni, jak słynni poprzednicy: John Osborne, Arnold Wesker, John Arden i inni. Wystarczy przyjrzeć się kilku najnowszym sztukom Stephena Poliakoffa, by zobaczyć, że jest to gniew prawdziwy i głęboko przeżywany, gniew którego przyczyna tkwi w dzisiejszej sytuacji społeczeństwa angielskiego. To samo można powiedzieć o twórczości całej najnowszej fali dramatopisarzy angielskich, takich jak Barrie Keefe, Ian Taylor, Robson, Flannery i inni. Wszyscy oni wskazują, że w społeczeństwie angielskim coś się psuje, że panujące w nim warunki praktycznie odbierają Anglikom — a zwłaszcza młodym mieszkańcom kraju — szansę na normalne, szczęśliwe życie.

Stephen Poliakoff ma dziś 28 lat. Pisać zaczął bardzo wcześnie — pierwszą jego sztukę przyjęto do realizacji, kiedy miał lat 16 — więc już od początku lat siedemdziesiątych towarzyszy komentarzem dramatopisarskim życiu swojego kraju. W sumie napisał do dzisiaj 13 sztuk scenicznych i 2 telewizyjne. W 1975 roku został uznany przez gazetę „Evening Standard” najbardziej obiecującym dramatopisarzem roku.

Poliakoff dał się poznać jako ostry krytyk wszelkich przejawów destrukcyjnego działania współczesnej cywilizacji zachodniej. W wywiadzie prasowym powiedział kiedyś: „Jestem przekonany, że nasze społeczeństwo jest społeczeństwem brutalnym, ale w jakiś dziwny, cichy sposób. Nasze życie jest szare, mamy poczucie ogólnej niemożności i braku szansy na jakąkolwiek poprawę; stąd bierze się powszechne przekonanie, że każdy musi

się jakoś urządzić na własną rękę, trwać w swoim światku i tylko o niego się martwić. Te postawy pozbawiają ludzi siły vitalnej, wysysają z nich soki. Ludzie utracili wiarę w przyszłość. Kiedyś byli przekonani, że przed światem otwiera się era pokoju. Teraz przekonali się, że wszystko jest znacznie bardziej skomplikowane — i szalone. Jestem jednak przekonany, że ludzie mogą się przeciwstawić eksploatacji, mogą nie dać się poćknąć tej szarości. W moich sztukach ukazuję ludzi, którzy borykają się z naszą sytuacją. Sam się z nią borykam.”

O tym jak z otaczającą go rzeczywistością boryka się disc-jockey Leonard Brazil — i jak jej ulega — traktuje napisana w 1975 roku sztuka „Konkurs stulecia”. Następną sztukę Poliakoffa pt. „Strawberry Fields” (Pola truskawkowe) krytyka przyjęła jako wyraz rozpacz i poczucia osamotnienia autora (uznając ją zresztą za współczesny odpowiednik „Miłości i gniewu” Osborne’a, utworu, który dał początek fali „młodych, gniewnych” w latach pięćdziesiątych). Rzecz dotyczy skłonności pewnej grupy młodych ludzi w Anglii do przyjmowania poglądów prawicowych jako recepty na słabości trapiące kraj. Poliakoff pokazuje tu świat, którego stał się niemal obsesyjnym badaczem: szary, ponury świat wielkich autostrad, przydrożnych kawiarenek z obrzydliwym jedzeniem i plastikowymi sztucami, całonocnych barów dla kierowców, stoisk z hamburgerami, podziemnych toalet, zwatów odpadów przemysłowych. Przez ten świat Poliakoff prowadzi swą trójkę bohaterów: Charlotte i Kevina, którzy podróżują furgonetką z Londynu do Edynburga, i Nicka, nauczyciela podróżującego autostopem, który zabrał się z nimi po drodze. Furgonetka wypełniona jest broszurami propagandowymi nawołującymi do masowej akcji na rzecz ochrony środowiska naturalnego, ale Nick przekonuje się podczas podróży, że jego współtowarzysze należą do aktywu pewnej tajnej organizacji o charakterze prawicowym pod nazwą Angielska Partia Ludowa. Partia ta ma dosyć mglisty program, ale wiadomo, że chętnie widziałaby Anglię wolną od



STEPHEN POLIAKOFF

przekład: Karol Jakubowicz

KONKURS STULECIA

(CITY SUGAR)

prapremiera polska

obsada:

Leonard Brazil
Rex
Big John
Nicola Davies
Susan
Jane Harries

— WŁODZIMIERZ MANCEWICZ
— HENRYK TOMCZYK
— WŁADYSŁAW STANISZEWSKI
— EWA PIETRAS
— GRAŻYNA BARBURSKA
— EWA BETTA

Reżyseria

— ANDRZEJ WALDEN

Scenografia

— KAROL JABŁOŃSKI

Wybór muzyki

— ANDRZEJ JAROSZEWSKI

Asystent reżysera

— EWA PIETRAS

siódma premiera sezonu 1979/80

czerwiec 1980

emigrantów, że jest przeciwna rządcom nijakim i bezbarwnym oraz czei oddawanej samochodom, i że leży jej na sercu ochrona przyrody. Gdy na jednym z postojów zachowanie naszej trójki zwraca uwagę policjanta, Charlotte zabija go strzałem z pistoletu. Uwikłany w zabójstwo Nick — choć sam jest liberałem i nie podziela poglądów Charlotte i Kevina — musi im towarzyszyć w ucieczce przed zmasowanym pościgiem policji. Udaje im się dotrzeć do stonecznej Northumbrii, czystej i nieskażonej krainy przypominającej dawną, wielką Anglię. Ze wszystkich stron słychać już jednak syreny policyjne.

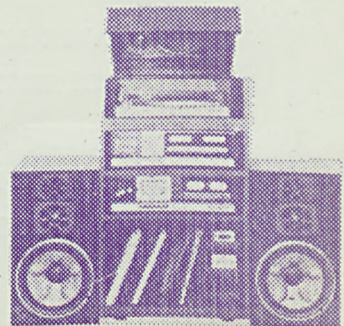
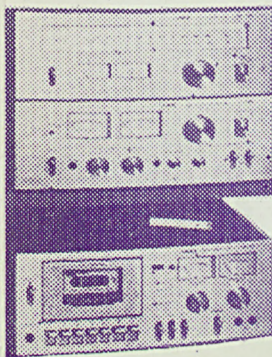
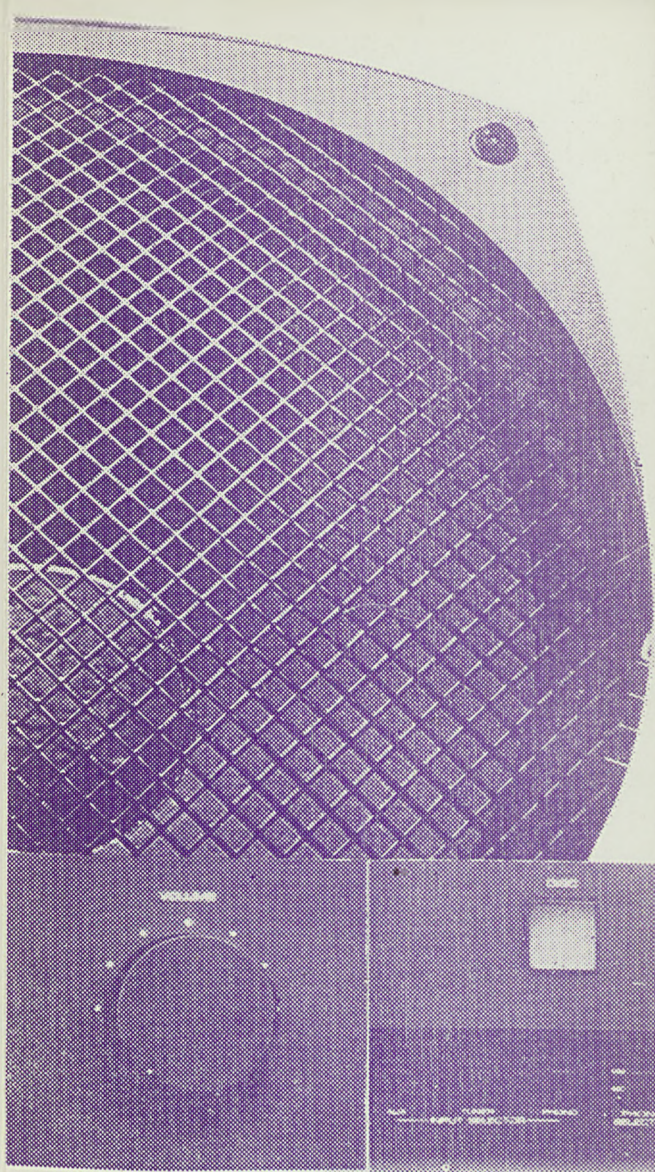
Szczególnie jaskrawy przykład patologii społecznej ukazuje Poliakoff w swej następnej sztuce „Wołanie zza rzeki” (Shout Across the River). Jej główną bohaterką jest „dziewczyna — monstrum”, piętnastoletnia Christine wyrzucona ze szkoły za „kradzież, przemoc, prostytutkę i wandalizm”. Akcja sztuki prowadzona jest tak, aby pokazać, że Christine nie jest bynajmniej osobliwością. Autor wydobywa na jaw społeczne podłoże jej zachowań: zdehumanizowaną szkołę, przeżarte nerwicami środowisko rodzinne, mechaniczny sposób zaspokajania potrzeb kulturalnych. Jest to świat z pozoru normalny, ale jego obraz nie pozostawia wątpliwości, że właśnie w nim należy się doszukiwać przyczyny wypaczenia charakteru bohaterki.

Poliakoff stosuje tu oryginalny sposób przekazania prawdy o tym świecie. Oto Christine próbuje wyjaśnić swoją sytuację matce, jednak bez skutku, bowiem matka cierpi na łagodny obłąd i nie potrafi pojąć związku między otaczającą ją rzeczywistością a protestem córki przeciw tej rzeczywistości, wyrażającym się w bezradnych aktach agresji. Wtedy Christine zmusza matkę do swego rodzaju psychodramy: nakłania ją, żeby przez cały tydzień była siostrą swojej córki i zwiędziła z nią świat przedmiejskich pubów i tanich dyskotek, „fabryk kultury”. Pod koniec tego tygodnia matka Christine zdradza pewne zrozumienie dla tragedii córki.

W kolejnej sztuce pt. „American Days” (Amerykańskie dni) Polickoff powraca do świata muzyki młodzieżowej i disc-jockeyów, który jest tematem „Konkursu stulecia”. Tym razem rzecz dzieje się w obitej pluszem sali przesłuchań międzynarodowego koncertu płytowego, w której młodzi zapaleńcy z prowincji usiłują jak najkorzystniej zaprezentować swoje talenty przed sławnym disc-jockeyem, wielkim managerem przemysłu rozrywkowego. Przesłuchanie szybko zaczyna przypominać przesłuchanie policyjne: manager stawia trójkę kandydatów do kariery piosenkarskiej pod ścianą, wypytuje o pochodzenie, życiorysy, kontakty ze światem przestępczym, wreszcie zmusza ich do prób i podpisów nie mających nic wspólnego z muzyką. W końcu engagement otrzymuje Lorraine — najmniej utalentowana z całej trójki: może dzięki większemu uporowi, może dzięki temu, że „rozsądnie” obnażyła piersi, może wreszcie dzięki czystemu przypadkowi. Dwuletni kontrakt będzie dla niej szansą zarobienia dostatecznej sumy pieniędzy, by na zawsze opuścić Anglię, z którą — jak sama mówi — nie czuje się w najmniejszy sposób związana. Anglia — zdaje się twierdzić Polickoff — nie ma już nic dobrego do zaoferowania swojej młodzieży. Tę z kolei sztukę Polickoffa krytyka porównuje z utworem Davida Hare’a pt. „Teth’n’Smiles”, w której upadek grupy rockowej jest metaforą schyłku cywilizacji angielskiej.

Utwory Polickoffa nie są wolne od wad. Brak im subtelności w przekazie zamierzonego postania, razi pewna ich plakatowość. Jak się wyraził inny dramaturg angielski, Dawid Mercer — reprezentujący wcześniejsze pokolenie „młodych, gniewnych” — krytyk społeczeństwa angielskiego znajduje się w tej samej sytuacji, co człowiek w pokoju wystanym grubą warstwą gąbki: gąbka ugina się pod ciosem, potem wraca do dawnego kształtu i wszystko jest jak było.

W tej sytuacji trudno się dziwić, że Polickoff nie szepcze, a krzyczy.





**TEATR
POWSZECHNY
IM.
JANA
KOCHANOWSKIEGO
W
RADOMIU**

**DYREKTOR TEATRU
I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
ZYGMUNT WOJDAN**

**DYREKTOR
TECHNICZNO-ADMINISTRACYJNY
MIROSŁAW KUSTRA**

**KIEROWNIK MUZYCZNY
JACEK SZCZYGIEL**

**KONSULTANT LITERACKI
TERESA WRÓBLEWSKA**

19301.
Rewolucja w teatrze? Pojęcie rewolucyjności nie kojarzy się zwykle z Wielką Brytanią, gdzie wszelkie zmiany dokonują się na drodze długiego, ewolucyjnego procesu i gdzie raczej można mówić o powolnym kształtowaniu się nowych form w ramach ustalonej tradycji. Wyróżniłbym jednak cztery podstawowe cechy odrębności rozwojowej teatru brytyjskiego.

1. Brytyjczycy mają empiryczne i pragmatyczne podejście do teatru, co oznacza, że zmiany dokonują się raczej poprzez praktykę teatralną, niż poprzez teorie i manifesty. Z tej przyczyny nawet tak wielki reformator jak Edward Gordon Craig bardziej ceniony był za granicą i większy tam wywarł wpływ, niż w swym kraju rodzinnym.

2. Podejście Brytyjczyków do teatru wydaje mi się mniej poważne, niż w innych krajach. Teatr mianowicie rozpatrywany jest głównie jako domena rozrywki. A o wiele trudniej dokonać rewolucji w czymś, co traktowane jest jako „show business”, niż tam, gdzie panuje poważne i dydaktyczne podejście do teatru.

3. Trzecim wyróżnikiem sytuacji brytyjskiej jest ciągłość historyczna, utrudniająca powstawanie i powodzenie rewolucyjnych przelomów.

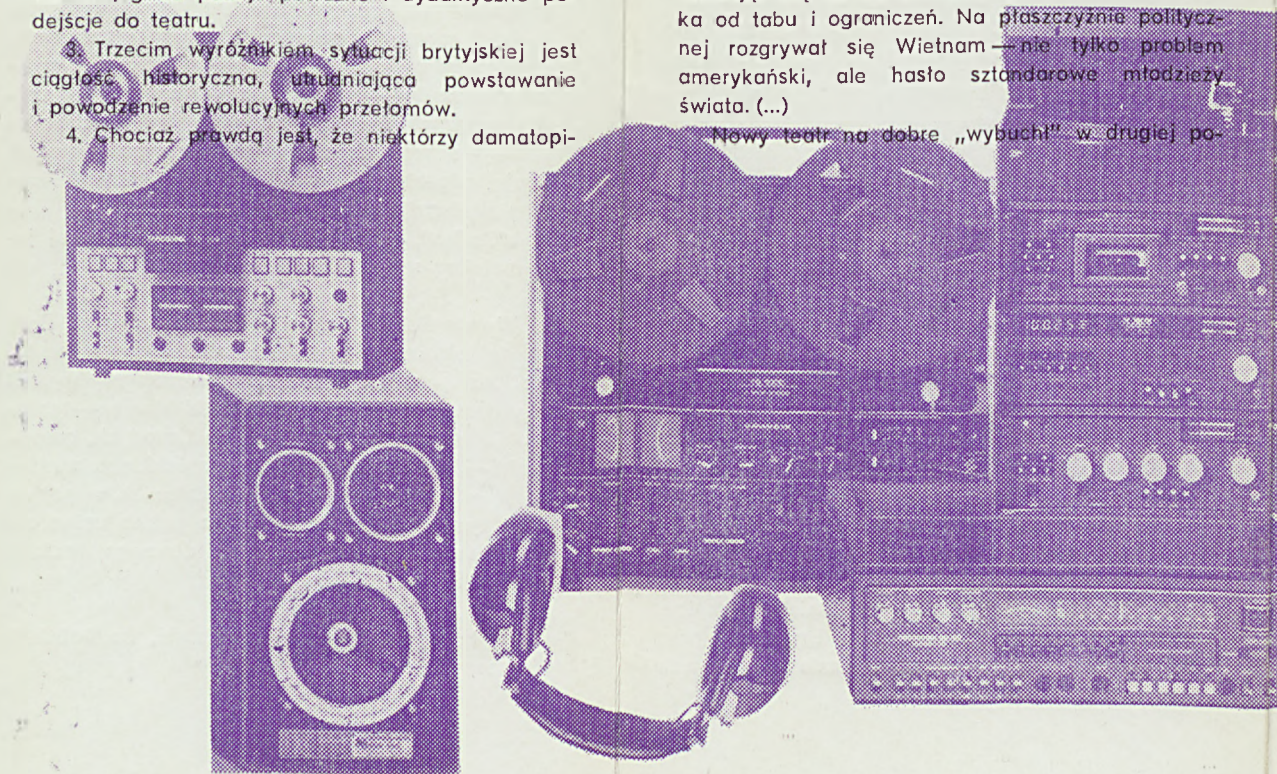
4. Choć prawda jest, że niektórzy dramatopi-

sarze — a do nich należy choćby Shakespeare — pisali swe sztuki jako ludzie pracujący w teatrze, na ogół jednak, zwłaszcza od XIX wieku, przeważało w Wielkiej Brytanii literackie podejście do teatru.

Nic więc dziwnego, że nowa, rewolucyjna era, zapoczątkowana przez tak zwanych „młodych gniewnych” w połowie lat pięćdziesiątych, związana była najpierw z teatrem całkiem tradycyjnym. (...)

Rewolucja, której dopatrywano się w nowym teatrze literackim lat pięćdziesiątych, stała się czymś bardziej konkretnym i realnym wraz z wyłonieniem się nowego, nie-literackiego teatru połowy lat sześćdziesiątych i początku lat siedemdziesiątych. Była to właśnie nowa awangarda, mająca swe źródło w politycznym rozczarowaniu światem beznadziejnie podzielonym, zagrożonym nuklearną hekatombą. Był to okres, gdy tak zwana kontrkultura (zwana też undergroundem) wyłoniła się na powierzchnię i ukształtowała swoją pozycję, opowiadając się za całkowitym wyzwoleniem człowieka od tabu i ograniczeń. Na płaszczyźnie politycznej rozgrywał się Wietnam — nie tylko problem amerykański, ale hasło sztandarowe młodziży świata. (...)

Nowy teatr na dobre „wybuchł” w drugiej po-



łowie lat sześćdziesiątych. Słowo „wybuchł” nie jest przypadkowe, była to bowiem — jak na ustabilizowane stosunki angielskie — istotnie „eksplozja”. Nastąpiła wskutek zbiegu różnych okoliczności i czynników. Nawet teatr tradycyjny (czy oficjalny, czy jak jeszcze chcielibyśmy go nazwać) nie uniknął doniosłych zmian, spowodowanych na przykład przez zniesienie w dniu 26 września 1968 roku cenzury teatralnej. (...) Teatr brytyjski po raz pierwszy od lat blisko pięciuset stał się otwarty na ingerencję z zewnątrz. Był teraz podporządkowany już tylko tym ogólnym prawom, które obowiązują wszystkich obywateli. (...) Toteż od czasu zniesienia cenzury (która, nawiasem mówiąc, niemal nie odnosiła się do klubów teatralnych, gdzie rozwijała się większość inicjatyw teatru nieoficjalnego czy undergroundu), różnica pomiędzy tak zwanym West Endem (czyli teatrem oficjalnym), a tak zwanym Fringe'm (czyli marginesem teatralnym) znacznie się zmniejszyła. Nastąpiła era „nowej moralności”.

Tutaj właśnie dochodzimy do sedna sprawy. Elementy „nowej moralności” zostały gorączkowo podchwyczone przez średnie pokolenie, a w sposób naturalny i pozbawiony inhibicji przez pokolenie młode, porwane wkrótce w wir własnej podkultury, muzyki pop i prawdziwego lub pseudohippisow-

skiego stylu życia. W roku 1968 opublikowano brytyjską biblię tych nowych zjawisk, a mianowicie książkę „Bomb Culture” (Kultura spod znaku bomby — rzecz jasna atomowej). Jej autorem był trzydziestopięcioletni wówczas Jeff Nuttall, poeta, malarz, były trębacz jazzowy, redaktor i wydawca pisma „My Own Mag” (Mój własny magazyn), rysownik oraz autor tekstów i reżyser zespołu teatralnego People Show (jednej z najstarszych i najważniejszych brytyjskich grup marginesu, zresztą istniejącej po dziś dzień. (...)

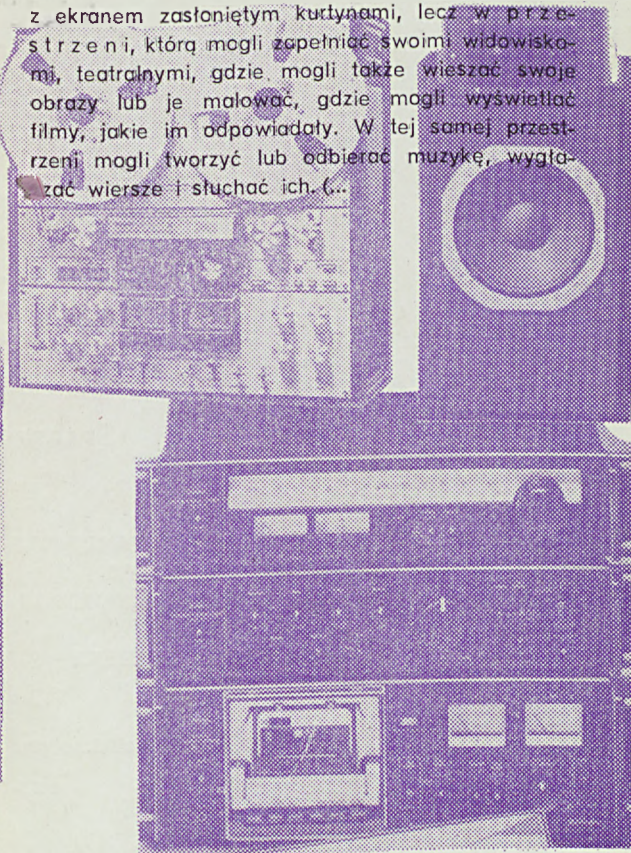
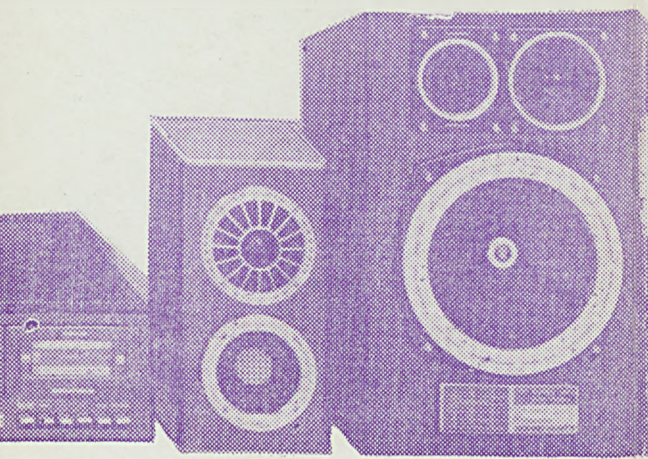
Byłoby jednak przesadą utożsamiać rewolucję w sztuce z rewolucją w sensie politycznym. Po prostu młodzi ludzie reagowali pozytywnie na ten rodzaj sztuki, który ich zdaniem wyrażał najlepiej ich uczucia. Chcieli też przeżywać i tworzyć sztukę w warunkach, jakie im najbardziej odpowiadały: nie w muzeum czy w konwencjonalnym teatrze prosceniowym, czy też w martwym kinoteatrze, z ekranem zastąpionym kurtynami, lecz w przestrzeni, którą mogli wypełniać swoimi widowiskami, teatralnymi, gdzie mogli także wieszać swoje obrazy lub je malować, gdzie mogli wyświetlać filmy, jakie im odpowiadały. W tej samej przestrzeni mogli tworzyć lub odbierać muzykę, wygłaszać wiersze i słuchać ich. (...)

Dawny, tradycyjny teatr był — jak już powiedziane — zdominowany przez literaturę (lub raczej: przez pewien typ literatury) i przez pewien rodzaj aktorstwa. Poczynając od lat pięćdziesiątych naszego stulecia możemy zaobserwować wzrost popularności mimu i pojawienie się pozastawnych elementów w teatrze dramatycznym. Bunt przeciw teatrowi tradycyjnemu oznaczał rewoltę przeciw literaturze w teatrze, to znaczy przeciw literaturze traktowanej jako jego główny i nadrzędny składnik. (...) Twórcy nowego teatru uważali więc, że muszą wyjść poza słowo, wrócić do niezafalszowanych źródeł ludzkiej ekspresji. Oznaczało to powrót do naturalnego instrumentu, jakim jest — ludzkie ciało. (...)

Nowy teatr ma charakter zaangażowany. Jego głównym celem nie jest rozrywka widza, ale poruszenie go, wstrząśnięcie nim nawet, czynne wciągnięcie go w spektakl, lub w idee spektakli ożywiającej. Tendencja do korzystania ze środków pozastawnych bierze się z podobnych pragnień. Skoro tak wielu ideologów, demagogów, mitotwórców kulturowych chce pochwytać człowieka poprzez słowo (które z tej przyczyny uległo dewaluacji), nowy teatr pragnie zdobyć widza — poza słowami. (...) I tu nasuwa się zastrzeżenie. Aktor, jego ekspresja cielesna, to zjawisko wspaniałe, zgoda. Ale aktor niezdolny do wypowiedzenia zdania tak, by ono coś znaczyło, jest zjawiskiem niepokojącym. Sztuka aktorska jest wciąż różna od sztuki mima czy clowna i zatarcie granic między ich dyscyplinami nie byłoby chyba słuszne.

Sprawa jest w gruncie rzeczy prosta. Pełny człowiek nie tylko cierpi, płacze, zgrzyta zębami, ale także mówi, a mowa jest bardzo ludzką czynnością. Człowiek-aktor, który w teatrze traci mowę, traci coś ze swego człowieczeństwa. Inaczej niż mim, który sam nałożył sobie takie ograniczenie. Dla innych ludzi, wyjście poza słowo może być czymś dobrym i odświeżającym; pod warunkiem jednak, że po tej odświeżającej kąpieli znów do słowa powrócą, i przywrócą mu jego prawdziwą rolę: nie pana, lecz sprawnego sługi i narzędzia pełnego człowieka.

(Przedruk z: Bolesław Taborski, Wielka Brytania: rewolucja w teatrze i nowy teatr polityczny, Dialog 2/79)



KONKURS STULECIA

Sufler — Ewa Kursa
Inspicjent — Mariola Stępień

KIEROWNIK TECHNICZNY :

Jerzy Szumański

KIEROWNICY PRACOWNI :

Stolarskiej — Kazimierz Sumik
Fryzjersko-perukarskiej — Helena Głębowska
Władysława Lewandowska
Krawieckiej — Jan Gajda
Elektroakustycznej — Marek Zielonka
Brygadier sceny — Zygmunt Sochański
Prace malarsko-
-modelatorskie — Beata Renard
Alicja Zawadzka
Światło — Jan Zajęc
Akustyk — Klaudiusz Remard
Rekwizytor — Marianna Kaim
Garderobiane — Helena Gierczak
Janina Gomuła
Kierownik Biura
Informacji i Kontaktu
z Widzem — Liliana Walkiewicz
Opracowanie graficzne — Karol Jabłoński
Redakcja programu — Katarzyna Kazimierska

★ ★ ★

SEKRETARZ LITERACKI TEATRU :

Katarzyna Kazimierska

★ ★ ★



TEATR POWSZECHNY
IM.
JANA KOCHANOWSKIEGO
W RADOMIU



STEPHEN POLIAKOFF

KONKURS STULECIA