

POLA NEGRI

FABRYKA SNÓW

Fantazja sceniczna z muzyką na żywo

POLA NEGRI

FABRYKA SNÓW

Fantazja sceniczna z muzyką na żywo

Michał Chłodziński, Łukasz Czuj

REŻYSERIA:

ŁUKASZ CZUJ

TEKSTY PIOSENEK:

MICHAŁ CHŁODZIŃSKI

MUZYKA:

MARCIN PARTYKA

SCENOGRAFIA I KOSTIUMY:

ELŻBIETA ROKITA

CHOREOGRAFIA:

JAROSŁAW STANIEK I KATARZYNA ZIELONKA

OPERATORKA KAMERY:

EWELINA MIĄSIK

KOREPETYCJE MUZYCZNE:

IGOR NOWICKI

ZESPÓŁ MUZYCZNY POD KIEROWNICTWEM

IGORA NOWICKIEGO

ZESPÓŁ MUZYCZNY:

IGOR NOWICKI (FORTEPIAN, INSTRUMENTY KŁAWISZOWE)

MARCIN GRABOWSKI (KONTRABAS)

MACIEJ DRAPIŃSKI (AKORDEON)

NATAN KOŚĘTKA (SKRZYPCE)

ASYSTENT REŻYSERA:

MICHAŁ DAREWSKI

INSPICJENTKA/SUFLERKA:

ALICJA GARSTECKA

OBSADA:

POLE NEGRI W OSOBACH SZEŚCIU W „FABRYCE SNÓW”
„CUDOWNIE ROZMNOŻONE”

POLA I – **ADA DEC**

POLA II – **MAŁGORZATA PAUKA (GOŚCINNIE)**

POLA III – **AGNIESZKA WAWRZKIEWICZ**

POLA IV – **MARIA KIERZKOWSKA**

POLA V – **ANNA MAGALSKA**

POLA VI – **KARINA KRZYWICKA**

JOHN MILTON – AGENT POLI NEGRI W POSTACIACH WIELU,
PODEJRZANYCH TUDZIEŻ HISTORYCZNYCH – **MICHAŁ DAREWSKI**

MOJRY W PANTEONIE HOLLYWOOD I HISTORII JAKO TAKIEJ

MOJRA I – **PAWEŁ KOWALSKI**

MOJRA II – **NIKO NIAKAS (GOŚCINNIE)**

MOJRA III – **JOLANTA TESKA**

PREMIERA:

14 STYCZNIA 2023 DUŻA SCENA

Sztuka filmowa miała podwójne szczęście. Raz, że doświadczeń jej niemego okresu nie zmarnowano (choć przez pewien czas tego się właśnie krytyka obawiała), dwa, że jednak film narodził się niemy. Był to może przypadek, kaprys losu, a nie konieczność. Ale brak słowa, mimo uporu Sarah Bernhardt, oddzielał film od teatru i zmuszał do szukania własnej drogi. Możliwe, że gdyby film narodził się dźwiękowy — nie stałby się nigdy sztuką.

Jerzy Płazewski *Historia filmu*

Własnymi słowami



Pola Negri była prawdziwą diwą, w pełnym tego słowa znaczeniu. Jej gwiazda zaświeciła na filmowym firmamencie Hollywood jeszcze przed Gretą Garbo czy Marleną Dietrich. Była pierwszą europejską aktorką sprowadzoną do fabryki snów i obsadzoną w głównych rolach w okresie wyjątkowego rozkwitu sztuki filmowej. Kiedy Pola przyjechała do Hollywood, pierwszy film mówiony (1927) był kwestią odległej przyszłości, a kino nieme wymagało wyjątkowego kunsztu aktorskiego, gry intensywnej i dramatycznej. To właśnie za umiejętność takiej gry pokochali Polę nie tylko producenci, lecz także widzowie. Urodzona w Polsce i odkryta dla filmu w Niemczech, posiadała staranne wykształcenie w dziedzinie zarówno gry aktorskiej, jak i tańca, co było niezwykle przydatne w pantomimach ery kina niemego. Dodatkowo potrafiła mówić i śpiewać w pięciu językach.

Obdarzona ekspresyjną twarzą i nieugiętą siłą woli, która pomogła jej przetrwać chaos i ubóstwo wczesnego dzieciństwa, Pola Negri zagrała w ponad sześćdziesięciu amerykańskich i europejskich filmach. To jej przypisuje się stworzenie pierwowzoru ekranowej *femme fatale*. Żyła z rozmachem i w iście gwiazdorskim stylu, dając swoim codziennym życiem pożywkę dla kolumn plotkarskich na całym świecie. W poczet swoich przyjaciół i kochanków zaliczała największe legendy Hollywood: była narzeczoną Charliego Chaplina, z Rudolfem Valentino zaręczyła się tuż przed jego przedwczesną śmiercią, jej mężem został książę Serge Mdivani. Do grona jej wielbicieli należeli Albert Einstein i Bernard Shaw. Życie Poli pełne było dramatycznych wydarzeń i zakrętów losu. Jednego dnia była najlepiej zarabiającą gwiazdą Hollywood, by kilka lat później uciekać z nazistowskich Niemiec, zabierając ze sobą „tylko tyle, ile mogła spakować do jednej walizki. Historia jej życia jest bogata i złożona, a jej losy doskonale oddają klimat okresu kina niemego.

Mariusz Kotowski

Jerzy Płażewski

Historia filmu

(fragmenty)

NIEMCY

Gdy na polach walk pierwszej wojny światowej dojrzało ostateczne jej rozstrzygnięcie, na wniosek niemieckiego Sztabu Generalnego wielcy kapitaliści: Krupp, koncern Stinnesa, I.G. Farben i Deutsche Bank, stali się akuszerami wielkiej wytwórni UFA. Nie zdołała ona wpłynąć na losy wojny, ale będąc nieprzerwanie aż do 1945 r. najpotężniejszą wytwórnią Niemiec, odegrała wielką rolę, kształtując swą niewybredną, komercyjną produkcją świadomość milionowych mas widzów. Nie było żadnym przypadkiem, że UFA pierwsza i bez zastrzeżeń poszła później na służbę hitlerowskiej propagandy i że na niej właśnie oparł Goebbels swój model kinematografii nazistowskiej.

Na razie jednak UFA zaczęła od odwracania uwagi zmiażdżonego klęską społeczeństwa ku odległym epokom w kosztownych filmach historycznych. Czołowym reżyserem wytwórni był Ernst Lubitsch, były uczeń nowatorskiego teatru Reinhardta, celującego w wyzyskiwaniu rytmu i światła przy tworzeniu widowiska scenicznego. Nie zapominając o tych doświadczeniach, Lubitsch z dużą biegłością realizował jedne po drugich filmy o „pełnej przepychu wystawie”: *Madame Dubarry* (1919), *Carmen*, *Żona faraona*, *Sumurun*, *Oczy mumii Ma* [filmy z Polą Negri - przyp. red.]. Od filmów włoskich monumentalistów różniły się one tym, że poczesne miejsce zajmowały w nich miłostki wielkich ludzi, którymi wyjaśniano wielkie procesy historii. Surowo określił je głośny socjolog kinematografii Siegfried Kracauer: „charakteryzują (one) historię jako coś, co jest pozbawione sensu. Historia, zdają się mówić, to arena przeznaczona do rozgrywek drapieżnych i ślepych instynktów”.

Oczywiście nierozrywkowe filmy Lubitscha sprawiły, że na parę lat — jedyny raz w historii filmu — kinematografia niemiecka wysunęła się na pierwsze miejsce w świecie. [...]

Przełom lat 1923/24 przyniósł oznaki względnej stabilizacji gospodarczej, co znów nie pozostało bez wpływu na film. Ambicje twórców i producentów wyraźnie zmaleły, wzrosła zaś liczba filmów czysto rozrywkowych, niewybrednych, nic nie dziedziczących po mistrzach. [...] Od 1925 r. kurczeniu się czołówki dzieł ambitnych towarzyszył znamieny zwrot ku zainteresowaniom społecznym, nigdy przedtem nie obserwowanym w kinematografii niemieckiej.



USA

Bankowi znawcy widowiskowego businessu

Wojna 1914-18 dała Ameryce bezsporny prymat w dziedzinie produkcji filmowej. [...] Przez długie lata, aż do pojawienia się filmu dźwiękowego, w większości krajów świata 80-90% programów kinowych stanowiły filmy amerykańskie. [...]

Olbrzymie inwestycje banków z Wall Street po raz pierwszy w historii kina przekształcały dotychczasowe hale zdjęciowe pięciu wielkich wytwórni z na pół jeszcze chałupniczych warsztatów w wytworne pałace, wyekwipowane we wszystkie cuda techniki. Równocześnie jednak wielcy bankierzy, działając przez ogromnie rozbudowany aparat producentów, szefów produkcji i kierowników zdjęć, radykalnie ograniczyli swobodę działania scenarzysty i reżysera. Ich rola sprowadzała się często do sprzedania pomysłu (który zostanie następnie poddany obróbce „sztabu specjalistów”) oraz do dyrygowania aktorami w ramach ściśle ustalonych z góry. [...]

Ograniczenie odpowiedzialności twórców na rzecz bankowych znawców od widowiskowego businessu utrudniło śmiałe i bardziej osobiste poszukiwania. Wszelka oryginalność stała się nie-miłe widziana, rozwielił się natomiast „system gwiazd” i serie.

Gwiazdy błyszczą w Hollywood

Zjawisko „gwiazdy” stanowi frapujący problem socjologiczny naszego wieku, poświęca mu się obszerne naukowe opracowania, zawierające mnóstwo przeciwnych hipotez. Co do paru rzeczy socjologowie są jednak zgodni. Kreowano bożyszcza, mieszkające w pałacach (koniecznie z własnym basenem), pokazujące się wyłącznie w samochodach najdroższych marek, w toaletach kosztujących fortunę, hołdujące najdziwniejszym kaprysom. Wszystko to podchwyciła natychmiast specjalnego pokroju prasa, czyniąc życie „gwiazd” publiczną tajemnicą

(aż do najintymniejszych szczegółów włączenie) i umiejętnie wzniecając ogniska cielecego zachwycenia.

Wyniesiona na złocony piedestał gwiazda zaczęła tracić cechy ludzkie, stawała się ideałem, wzorcem życiowym, przedmiotem kultu, a przy okazji kimś, za czyje pojawienie się warto zapłacić całego dolara w eleganckim kinie. Producenci szybko wyliczyli, że na filmie z gwiazdą, mimo zwiększonych kosztów, można zarobić podwójnie. Publiczność zaś uchwyciła się skwapliwie tej najbardziej mieszczańskiej w dziejach mitologii. Sądziła, że przy jej pośrednictwie bierze odwet za szarzyznę codziennego bytowania.

Z męskich „gwiazdorów” tego okresu przetrwało do dziś nazwisko Douglasa Fairbanksa. [...] Nie Douglas jednak był najbardziej charakterystycznym przykładem męskiej gwiazdomanii. Z całą pewnością był nim Rudolph Valentino, bohater najbardziej ogłupiającej legendy w dziejach kina. Włoski tancerz, naturalizowany w Ameryce, pozujący na Hiszpana, miał ogniste, czarne oczy, prześliczne ukośne baczki i wzięcie eleganckiego fryzjera. Niewiarygodne, ale wystarczyło kilkanaście taktów tanga, które przetańczył w interesującym skądinąd filmie Rexa Ingrama z 1921 r. *Czterech jeźdźców Apokalipsy* (a tańczył „upajająco” i „uwodzicielsko”, gnąc partnerkę wpół i ciskając ją na kolana), by wytwórnia zdecydowała się rzucić go na rynek, jako „latin lover” — kochanka z krajów romańskich.

Formuła chwyciła. Filmy takie, jak *Szejk*, *Syn szejka*, *Krew na piasku*, *Czarny orzeł*, rozniosły po całym świecie jego zgoła wyjątkową glorię. Był symbolem bezwzględного zdobywcy serc, żywiołowego uwodziciela i rozkosznego kochanka. Był uwielbiany z zapamiętaniem wręcz delirycznym. Nowojorska klinika, w której umarł w 1926 r. na zapalenie ślepej kiszki, oblężona była przez zbity tłum nabożnie podnieconych kobiet, tych samych, które uprzednio błagały go o jedną starą skarpetkę albo odesłanie fotografii adresatki, ale przez niego pocałowanej. Po śmierci herosa wstrzymano ruch na głównej ulicy Nowego Jorku, ciało wystawiono na widok publiczny, żałobny pociąg uroczystie przemierzył całą Amerykę,



na świeżym grobie popełniła samobójstwo kobieta, która nigdy nie poznała swego bożyszcza osobiście, a wiele spośród niezliczonych „klubów fanatycznych wielbicielek” boskiego Rudolpha przyjęło oficjalną nazwę „Związku Wdów po Rudolphie Valentino”. [...]

Wymyślone przez Amerykanów hasło „sex-appealu”, „zewu płci”, otwarło szeroko wrota dla erotyzmu filmowego. Pojmowano go przede wszystkim jako towar, który się dobrze sprzedaje.

Równocześnie życie prywatne gwiazd zaczęło dostarczać prasie brukowej materiałów, wobec których błędy zmyślone scenariusze. [...]

Tego było za wiele dla opinii amerykańskiej. Rozpętała się burza potępień. Na czele ofensywy ruszyły gminy wyznaniowe i związki religijne, może upatrujące w „systemie gwiazd” konkurencyjny system wiary i liturgii. Przemysł filmowy przestraszył się nie na żarty. Skromną pensję 8000 dolarów miesięcznie zaoferowano ministrowi poczty i gorliwemu prezbiterianinowi Williamowi H. Haysowi za pokierowanie „uzdrowieniem moralnym” Hollywoodu.



Ten, nie bacząc na różnice wyznaniowe, zwrócił się do jezuity Daniela A. Lorda o opracowanie słynnego później „Motion Picture Production Code”,

wyliczającego drobiazgowo, czego nie wolno pokazywać na ekranie (zdrad małżeńskich, porwań, handlu żywym towarem, organów płciowych u dzieci, nagości, ale także alkoholizmu, linczu i „zbyt realistycznych” przestępczości przez policję).

Dyktatura Haysa (nazwanego „carem Hollywoodu”) i jego kodeksu ukróciły rzeczywistość nagonkę na kinematografię amerykańską. Czy jednak istotnie zapobiegły „niemoralności” producentów, którzy natychmiast zaczęli szukać sposobów obejścia postanowień kodeksowych, czy chodziło raczej o coś innego? Nawet nie podejrzewani o stronniczość reakcyjni historycy francuscy Bardèche i Brasiliach musieli przyznać: „Jak było do przewidzenia, «Kodeks przyzwoitości» spowodował jedynie wzmocnienie purytańskiej hipokryzji i onieśmielenie filmu wobec pewnych poważnych tematów, natomiast w niczym nie hamował niemoralności na ekranie”.

Import Europejczyków

[duża część – przyp red.] osiągnięć filmu amerykańskiego epoki niemej należy do tych Europejczyków, którzy przybyli do Hollywoodu już jako twórcy uznani, nierzadko najwybitniejsi w swoim zakresie. Ciekawe, że ludzie organizujący i opłacający te pielgrzymki do filmowej Mekki na trasie Europa-Ameryka (producenci tacy, jak Goldwyn, Zukor) myśleli nie tyle o podniesieniu poziomu kinematografii amerykańskiej dzięki dopływowi nowych sił, ile raczej o zlikwidowaniu najgroźniejszych konkurentów za oceanem. Ta sama polityka stosowana była wobec gwiazd. Deklarowano cynicznie, że Ameryka może z łatwością wylansować gwiazdę typu Pola Negri, która zaćmi poprzedniczkę, ale sposób, by Pola Negri nie psuła interesów przemysłowi USA, jest tylko jeden: sprowadzić ją do USA.



Dyrektor – Renata Derejczyk
Z-ca dyrektora ds. artystycznych – Łukasz Czuj
Kierownik literacki – Beata Banasik

Teatr im. Wilama Horzycy
Plac Teatralny 1
87-100 Toruń

telefony: 56 622 52 22, 56 622 12 45 (sekr.), 56 622 50 21, 56 622 50 22 (centr.)
fax: 56 622-37-17
e-mail: sekretariathorzycy@teatr.torun.pl
www.teatr.torun.pl

Zespół techniczny:

Obsługa spektaklu: brygadier sceny – Piotr Drost
światło – Rafał Drost
dźwięk – Jakub Kriel
multimedia – Jacek Ostrowski
garderobiane – Izabela Baranowska, Jolanta Rysmanowska, Agata Zalewska
fryzjerka/charakteryzatorka – Anna Czapnik-Nogaj
rekwizytor – Jacek Olkowski

Kierownik techniczny: Tomasz Baranowski

Mistrzowie pracowni:
krawieckiej – Wiesława Wiśniewska
oświetleniowej – Sławomir Słowikowski
rekwizytorskiej – Barbara Poczwardowska
akustyczno-multimedialnej – Jakub Kriel
stolarsko-ślusarskiej – Robert Kowalski

Specjalista ds. produkcji: Aneta Belcik

Biuro Obsługi Widzów

czynne od poniedziałku do piątku w godzinach: 9:00 - 16:00,
w soboty 10:00 - 14:00,
telefony: 56 622 55 97, 654 90 74, 622 55 66
fax: (56) 657 55 49
e-mail: bow@teatr.torun.pl
Kasa biletowa czynna od wtorku do soboty w godzinach: 10:00 - 14:00
i 15:00 - 19:00, w niedziele 15:00 - 19:00
telefon: 56 622 30 70

w programie wykorzystano:

Mariusz Kotowski wstęp do: Mariusz Kotowski, Pola Negri *Własnymi słowami*,
tłum. Anna Palka-Boyet, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, 2014.
Jerzy Piązewski *Historia filmu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław,
Warszawa, Kraków 1995.

Redakcja: Beata Banasik

Projekt graficzny: Nika Tarnowska

Zdjęcia: Grzegorz Olkowski

Zdjęcie Poli Negri pochodzi ze zbiorów Biblioteki Narodowej

Licencja na wystawienie utworu została wydana przez Stowarzyszenie
Autorów ZAiKS.