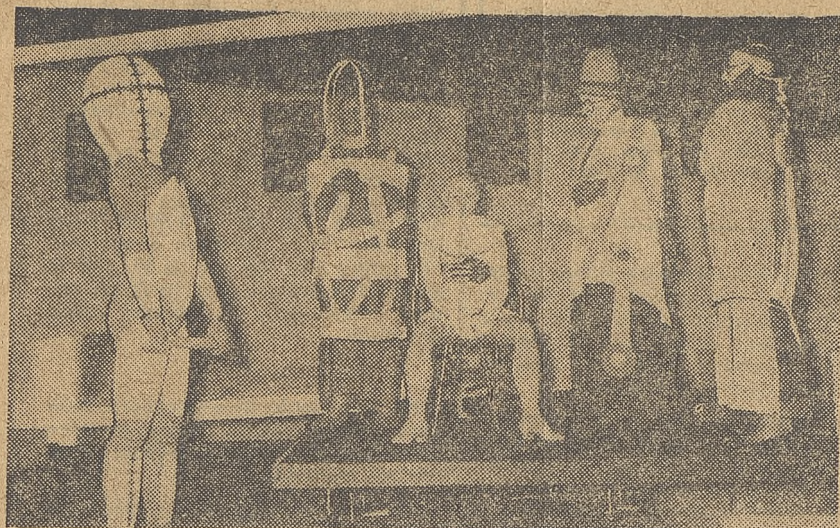


26 „Imiona władzy” w nowohuckim Teatrze Ludowym



Scena z aktu II

Fot. E. Węglowski

Na każdą premierę nowohuckiego Teatru Ludowego czekamy z wielkim zainteresowaniem. Nie tylko dlatego, że scena ta darzy nas zawsze spektaklami porywającymi oryginalnością, świeżością, nowoczesnością ujęcia, ale dlatego przede wszystkim, że w spektaklach tych mówi nam o współczesności, roztrząsa najbardziej aktualne problemy, którymi żyjemy. Ze — niezależnie od tego, czy przedstawienia realizują na scenie tragedię Słowackiego, dramat Szekspira czy komedię Synga — mówi poprzez nie o życiu, o naszym życiu.

Nie miał dotąd teatr Skuszancki sposobności o życiu tym powiedzieć bezpośrednio poprzez dzisiejszą, współczesną sztukę. Toteż ze szczególnym zainteresowaniem miłośnicy teatru oczekują na premierę pierwszej współczesnej sztuki na tej scenie — sztuki Jerzego Broszkiewicza „Imiona władzy”.

Przedstawienie tej sztuki oglądają od kilku tygodni widzowie Warszawy, dość różnicznie reagując na tę wielką rozprawę z niedawną przeszłością. Bo „Imiona władzy” są sztuką bardzo tragiczną i bardzo trudną. Poprzez trzy obrazy — z różnych epok i szerokości geograficznych: ze starożytnego Rzymu, Hiszpanii czasów Filipa Wielkiego i świata współczesnego z okresu, który zwykło się nazywać okresem wypaczeń — ukazuje ona zawsze żywy problem władzy, mówi o samej jej istocie.

Przedstawienie w Teatrze Ludowym — w przeciwieństwie do spektaklu warszawskiego — odrzuciło wszelką historyczność, zrezygnowało z wszelkiej anegdoty, wydobywając przede wszystkim przewodnią myśl sztuki, czyniąc z niej wielką ideową dyskusję współczesności. W sensie wizualnym jest to z pewnością pewne zubożenie — abstrakcyjna myśl na scenie to dla apercepcji przeciętnego widza sprawa nietatwa. Ale też „Imiona władzy” — sztuka na wskroś intelektualna — nie są absolutnie sztuką typu masowego i nawet widowiskowa oprawa nie uczyni jej łatwiejszą, zacieśniając natomiast ideową wymowę czystego tekstu.

Idee sztuki wydobywa spektakl nowohucki ze szczególną siłą poprzez pewne zasadnicze posunięcia inscenizacyjne. Przede wszystkim łączy on wszystkie trzy — różnorodne w sensie tematycznym, a jed-

nolite w sensie ideowym — akty sztuki w jedną całość poprzez jednego aktora grającego postać człowiego bohatera, wyraziciela szczytnych humanistycznych i słuszych politycznych idei, które w efekcie odnoszą zwycięstwo. Starano się tym uwypuklić wyraźniej rozwój owych idei i pogłębić wymowę ich zwycięstwa. Temu samemu celowi służy wprowadzenie przewijającej się poprzez cały spektakl poezji M. Jastruna. Piękne wiersze poety, stanowiące mądry ideowy komentarz sztuki, tak ściśle są z nią zespolone myślowo, że nieorientowany widz może śmiało owe poetyckie „kropki nad i” traktować jako integralną część sztuki. One też, podsumowując ostatecznie sztukę stwierdzeniem o zwycięstwie ludu społecznego na świecie, podkreślają jej optymistyczne choć gorzkie nieco zakończenie, przekazujące niejako dalszy ciąg przewodniej myśli, dalszy ciąg zwycięstwa humanistycznych idei w życiu — nam samym.

Rozmawiając z realizatorką przedstawienia, reż. Krystyną Skuszańką na jednej z ostatnich prób generalnych przed sobotnią premierą, prosimy o naświetlenie ogólnych założeń ideowo-artystycznych przy interpretacji scenicznej „Imion władzy”.

— Chcieliśmy poprzez wyraziste ukazanie chwilami bolesnej i nader ostrej rozprawy z przeszłością, jaką są „Imiona władzy”, wydobyć ze szczególnej siłą zawartą w niej apoteozę zwycięstwa Października, zwycięstwa wielkich humanistycznych idei naszej partii. Traktując sztukę jako rozprawę ideologiczną — ponadczasową i ponadhistoryczną — daliśmy jej wyraźnie abstrakcyjną oprawę. Scenograf kol. J. Szajna starał się zarówno w dekoracjach jak w kostiumach wydobyć nastrój — jeśli się tak można wyrazić — kosmiczny. Na przykład w pierwszym akcie, dziejącym się w zasadzie w świecie antycznym, przemawiają ludzie w obcisłych trykotach — ludzie nędzy. Nie konsulowie rzymscy w malowniczych togach, lecz ludzie bez sukien. Bo w sztuce tej nie są istotne zewnętrzne akcesoria, istotna jest myśl, idea.

Mimo braku owych akcesoriów nowohucka inscenizacja „Imion władzy” jest (o czym przekonaliśmy się na próbie generalnej) bardzo interesująca — także plastycznie.

KRYSZYNA ZBIJEWSKA

ZYGMUNT GREŃ

W IMIENIU HISTORII

Zygmunt Kałużyński ma po trzykroć rację. „Imiona władzy” Broszkiewicza są w naszym dramacie pierwszą manifestacją „literatury popaździernikowej”. Są utworem publicystycznym. Są skeczami politycznymi. Trzy zupełnie odrębne akty sztuki wiąże ze sobą stylistyka felietonów politycznych z „Przeglądu Kulturalnego”: wyczulenie na aktualną atmosferę, plotkę i dowcip warszawskiej ulicy; oraz to, że są w istocie trojakim spojrzeniem na tę samą sprawę: jak stworzyć silną władzę. Wszystkie trzy aspekty są bardzo współczesne: rozgrywka z przeciwnikiem politycznym; obowiązki następców, którzy przejmują władzę; oraz — metody wykorzystywania i unieszkodliwiania człowieka przez system. Na tym tle przychodzi zakończenie: w jaki sposób rodzi się mit przywódcy politycznego. Akt I i III zestawione ze sobą dają pogładową lekcję rządzenia: gdyby konsul Klaudiusz nie zlikwidował konsula Kwintusa, za dwadzieścia lat ten ostatni wróciłby z wygnania witany tak owacyjnie, jak żywo lud domaga się zwolnienia Mureny z więzienia.

Charakterystyczne elementy dramatu zanotowane przez Kałużyńskiego nie są osobistą zdobyczą Broszkiewicza. W ciągu ostatnich lat wielu autorów weszło u nas na drogę publicystyki artystycznej, autentyzmu intelektualnego, nawet zdążyły się już pojawić teorie, że najbardziej współczesną formą literacką jest właśnie skecz, blackout. Broszkiewicz rozwinął tylko te tendencje do końca i podał w stanie chemicznie czystym. Kałużyński ma tutaj rację. Ale przeczy sobie, gdy zaczyna pisać jeszcze, że sztuka jest ponadto metaforą historyczną, że nawiązuje do tradycji „mitu zmodernizowanego”,

jaki rozwinął się we Francji w latach trzydziestych. Kałużyński wspomina, że jest to chwyt najlepiej przyjmujący się w literaturze okresów niepewności politycznej. Myślę, że tak jest istotnie, ale krytyk nie powiedział tutaj wszystkiego.

„Imiona władzy” nie są metaforą historyczną. Metafory używa się wtedy, gdy chce się ukryć treści niecenzuralne na dzień dzisiejszy. Jeśli by Broszkiewicz miał zamiar je ukrywać, to zbyt grubymi niemi szytą byłaby jego robota. A on krzyczy — i właśnie językiem swoich wstępniaków. Jego poetyka jest poetyką przypowieści. A więc nie metafory ale historiozofii. Poprzez metaforę przemawia pisarz, przypowieść jest mądrością ludu kształconą stuleciami dziejowych doświadczeń. Spór o republikę rzymską, Hiszpania Filipa Wielkiego, granice wolności we współczesnym świecie — z tak różnych perspektyw korzystać może tylko ten, kto szuka sensu historii, a nie prawdy o konkretnej historycznej sytuacji.

Poszukiwanie sensu historii, jakie pasjonuje współczesnego pisarza, nie jest bezinteresowne. Idzie mu bowiem nie tylko o to, aby wykryć niezmiennie prawa kierujące światem, lecz by znaleźć historyczne potwierdzenie dla praw rządzących nim dzisiaj. Przerażony ich brutalną surowością pisarz zwraca się do historii, by z rozpaczliwą determinacją umocnić się w przekonaniu o ich nieuchronnej konieczności.

Broszkiewicz nie jest pierwszym, który w ten sposób przełamał perspektywę historyczną. Ale zrobił on to dziś u nas najbardziej zdecydowanie i najbardziej dramatycznie. I to jest właśnie charakterystyczne dla epoki niepewności politycznej, gwałtownych

wstrząsów społecznych. Pisarz przestaje mówić w swoim imieniu, i przemawia w imieniu historii. Jako ten, który odkrył jej nieubłagane prawidłowości. Jako ten, który zrozumiał wreszcie sens ludzkiego istnienia i działania.

Tak postępują dzisiaj egzystencjaliści, wzywając do podjęcia walki o godność i wolność człowieka — skazanej na klęskę, ale jedynie istotnej. Ten sam schemat historiozoficzny — tyle że pełen optymizmu, wiary i nadziei — leżał u podstaw poetyki socrealistycznej i — gdyby tak można powiedzieć — socrealistycznego na świat poglądu. Jest to więc schemat bardzo współczesny, i interesująca byłaby jego analiza socjologiczna. Podczas gdy systemy polityczne są dziś na ogół dość oryginalnym pomysłem swych twórców, a w każdym razie wzbogacili je oni na pewno o nieznane dotąd elementy bezwzględności i okrucieństwa — intelektualista współczesny stara się znaleźć w historii nie tylko sojusznika swojego protestu lecz także dowód, że to wszystko już było. Z jednej więc strony wzmacnia swój autorytet całą powagą historii, na którą się powołuje i w której imieniu czuje się godny i zobowiązany wystąpić. Z drugiej — z góry przesądza szanse zwycięstwa, wskazując, że walczy z jakimś „weltgeistem”, który nieubłaganie towarzyszy człowiekowi poprzez dzieje. Nie wiem, zresztą, czy powiększając tym napięcie emocjonalne, nie osłabia równocześnie intelektualnego znaczenia przeciwnika.

Koncepcja, o której mówię, zaciążyła najwyraźniej na przedstawieniu w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Zimne, z jasnego metalu wykonane elementy jakiejś fantastycznej dekoracji (Józef Szajna) powtarzały się

we wszystkich trzech odsłonach. Konsul Kwintus książę Juan, więzień 114 — „pętywnych bohaterów” grał ten sam aktor (Jerzy Przybylski) czerwonią nicią przewijający się przez historię protest człowieka przeciwko nieludzkiej karykaturze władzy. Ponadto wszystkie trzy części przedstawienia połączyła Krystyna Skuszanka osobą Anny Lutosławskiej, recytującej w bardziej znaczących momentach jeszcze bardziej znaczące wiersze Jastruna. Można mieć do reżyserki pretensje, że zaciążyła tym jasność konstrukcji dramatycznej. Ale wersze dobrała nadzwyczaj trafnie. I trafnie obnażyła najistotniejszą, właśnie historiozoficzną nutkę tej sztuki.

Przedstawienie w Teatrze Ludowym jest świetnym wydarzeniem, może nawet najlepszym w tym teatrze. Czystą przejrzystością reżyserskiej koncepcji podjęli aktorzy w sposób niespodziewanie dobitny i piękny, tworząc kilka niezapomnianych, i nieczęsto dziś spotykanych postaci. Przede wszystkim myślę o Edwardzie Rączkowskim (więzień 115). Powściągnięcie opamowującej go niekiedy dotąd żywiołowości i charakterystycznej przesady pozwoliło mu stworzyć postać o wielkiej głębi dramatycznej; ten złodziejasek był na scenie ważniejszy i bardziej tragiczny niż polityczny więzień Murena. — Franciszek Pieczka grał króla Filipa.

Podobną siłę wewnętrznej ekspresji pamiętam tylko z najlepszych wrocławskich przedstawień Ludwika Benoit. — Jerzy Horecki, jako śpiewak, pokazał jeszcze jeden wariant swych niezliczonych i zawsze trafnych aktorskich inkarnacji. — Edward Skarga przez 45 minut mówił monolog konsula Klaudiusza. Stworzył pamiętną sylwetkę, zimną, nadczłowieczą. Był na scenie ideą samą i samą grozą historiozofii.

Ale groza przedstawienia i groza Broszkiewicza miały swój rodowód w dziecięcej sypialni. Dziecko się przestraszy, dorośli mogą się rozczulić. Jeśli autor esejów występuje z tezą, która tłumaczy wszystkie zjawiska kulturowe i polityczne — jest to na ogół dobra ostroga intelektualna. Ale jeśli to samo robi artysta, autor dramatyczny — jego sztuce grozi banał i sofistyka psychologiczna. „Imiona władzy” są sofistyką i w psychologii, i w historiozofii. Autor i teatr wyszli z punktu, w którym dramat zaczynał się jako metafora poetycka i polityczna. Ale zdążyli dotrzeć już tam, gdzie twórca przestaje mówić od siebie, a zaczyna wykladać prawa historii. Dojść tam można. Niezdrowo jest tylko artyście zbyt długo pozostawać na tych wysokościach — w tak rozrzedzonej atmosferze.

ZYGMUNT GREŃ



„Imiona władzy” Broszkiewicza w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Scena z aktu II.

2 teatru

26

Dramat władzy

Dramat Jerzego Broszkiewicza pt. „Imiona władzy” jest bardzo trudny do realizacji scenicznej. Wszelkie pozory wskazują, iż jest to sztuka aluzyjna, ponadto utwór budowany z pozorów niekonsekwentnie: trzy jednoaktówki składają się na całość. Co więc łączy te trzy człony „Imion władzy”, czy utwór jest rzeczywiście tylko aluzją?

Na to pytanie dali odpowiedź recenzenci warszawskiego przedstawienia. Ulegli oni pozorom aluzyjności, a nawet jeden postarał się o „dowcip” polegający na „rozszefrowaniu” wszystkich przejrzystych — zdaniem krytyka — metafor. Taki sposób traktowania „Imion władzy” wyraźnie obniża ich rangę. Ambicje pisarskie Broszkiewicza sięgają o wiele wyżej — i dziw, dlaczego ich sprawozdawcy teatralni nie dostrzegli. Przyczyny tego można się doszukiwać w fakcie, iż „Imiona władzy”, wystawiono w Warszawie w konwencji nawskroś realistycznej. Reżyseria, inscenizacja warszawskiego przedstawienia poszła zbyt niewolniczo za wszystkimi obyczajowymi momentami dramatu punktując — często bardzo pięknie — koloryt lokalny, właściwy każdej jednoaktówce. A więc: Rzym starożytny — to Rzym starożytny, Filip hiszpański — to dwór przepyszny hiszpański dwór. I dlatego może tyrada księcia Juana w takim opracowaniu wydała się warszawskim recenzentom szlachetnym potupywaniem.

A tymczasem Broszkiewicz nie rezygnując ze sztafetu fabularno-historycznego chciał pokazać tragedię władzy „na przestrzeni wieków”. Autor nie unika pokazania właściwych tym epokom cech, łączy trzy części swojego dramatu postawą moralną z pozorów trzech różnych ludzi. Kwintus z „Klaudiusza”, książę Juan z „Nocy królewskiej” i sto czternaście ze „Sprawy Mureny” — oto zbiorowy bohater dramatu Broszkiewicza. W pierwszym akcie „Imion władzy” bohater ten jest tak bardzo silny, iż przeciwnik ideowy przed rozmową z nim — uśmierca go. Mówi do trupa mając przekonanie, że człowieka żywego przekonać nie może. Waga argumentów martwego konsula Kwintusa, które w tyradach przestraszonego swą władzą Klaudiusza — brzmią: „Kwintus widzi los Republiki w losie każdego człowieka” — jest tak potężna, że nawet najbardziej żelazne ryzy wojskowej dyscypliny nie potrafią ich zniszczyć. Tyrada don Juana, który odrzuca ofiarowaną mu przez króla Filipa hiszpańską koronę, jest wyznaniem człowieka czystych rąk. To don Juan nie chce unicestwiać szlachetności swego postępowania przez obciążenie się władzą królewską. Więzień nr 114 — Murena w trzeciej jednoaktówce domaga się sprawiedliwego sądu u pospolitego złodzieja — współwięźnia. Tam, w nowoczesnym, pięknym więzieniu Murena czyli więzień nr 114 łączy w sobie szlachetność konsula Kwintusa i czystość rąk księcia don Juana. Został fałszywie oskarżony przez więźnia nr 20.000 o nieposłuszeństwo władzy. I oto kluczny więzienny prosi więźniów o opuszczenie cel. Boi się, iż naród ucieleśniający w Murenę najświęt-

sze swoje dążenia — zrówna z ziemią „warsztat pracy” biednego strażnika...

Jestem wdzięczny Krystynie Skuszance za wystawienie w nowohuckim Teatrze Ludowym „Imion władzy” w taki sposób, że widz łączy zgodnie z sugestią autora wszystkie trzy człony dramatu. Walnie jej dopomógł w tym autor scenografii, Józef Szajna, który do treści „Imion władzy” ustosunkował się najkonsekwentniej: zrezygnował ze szczegółów obyczajowych.

Skuszanka bardzo słusznie postąpiła powierzając rolę Kwintusa, księcia Juana i więźnia nr 114 jednemu aktorowi. Jerzy Przybylski — bo on kreował te postaci — był ubrany w jednakowy kostium we wszystkich trzech jednoaktówkach. I ta sugestia, pozornie zewnętrzna, przyczyniła się do wydobycia treści „Imion władzy”. Jerzy Przybylski najlepszy był właśnie w „Nocy królewskiej”, kiedy na tle służalczego i przekupnego dworu wyjawia swoje racje moralne i polityczne, dla których rezygnuje z korony królewskiej.

W ogóle ta część przedstawienia była najlepsza. Tylko król Filip doskonale grany przez Franciszka Pieckę i don Juan są świadomi swoich celów. Filip chciał i chce silnego jedynowładztwa, Juan jest jego przeciwnikiem, walczy przeciwko tyranii. Wszyscy inni — i kardynał, i minister, i książę Hieronim, i książę Filip, kochanka królewska, Margit i Carinelli, są poniżej tego poziomu. Są mierzwą pochlebstw i kłamstwa służącą równie dobrze wielkości Filipa, jak i jego następcy — Filipa Pobożnego, tępego debila.

„Noc królewską” aktorzy teatru nowohuckiego zagrali tak, aby na plan pierwszy wybić wielką, moralno-polityczną rozgrywkę dwóch niewątpliwie wielkich ludzi. Dobrym, bardzo dobrym partnerem Franciszka Pieckę był Jerzy Horecki w roli śpiwaka Carinelli. Rozumiem tę postać w interpretacji Horeckiego jako pozory tchórzostwa: w gruncie rzeczy tylko ten biedny, zapłuty kastrat miał odwagę powiedzieć królowi Filipowi, iż władza jego rozsypuje się.

Scena więzienna zagrana była w Teatrze Ludowym z gładką wprawą. Bardzo podobał mi się Tadeusz Szaniecki jako strażnik. Jego kancista zawadiackość i strach przed więźniami były zrozumiałe dla widzów, naoczniały rolę sług w wielkich rozgrywkach. Edward Rączkowski jako więzień nr 115 najlepiej wypadł na początku „Sprawy Mureny”.

Jedno, dość zasadnicze zastrzeżenie: wiersze Mieczysława Jastruna ze zbioru „Gorący popiół” są pięknymi wierszami. Ale dlaczego posłużyły w „Imionach władzy” dla pozorów „rozszefrowania” treści moralnych tej sztuki? Anna Lutosławska pięknie mówiła utwory Jastruna; szkoda, że wiersze te położyły w nowohuckich „Imionach władzy” jeszcze raz kropkę nad i.

OLGIERD JĘDRZEJCZYK

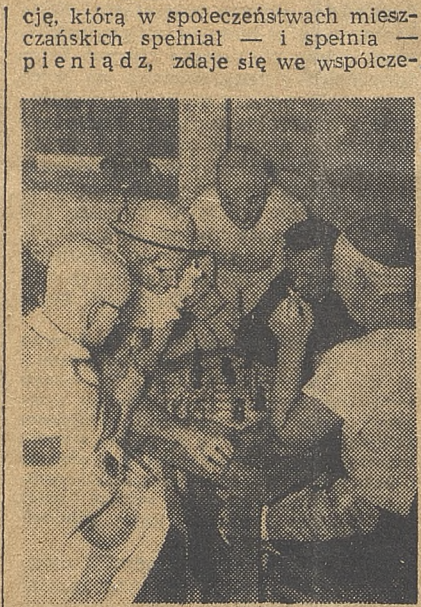
Jerzy Broszkiewicz „Imiona władzy”, reżyseria — Krystyna Skuszanka, scenografia — Józef Szajna, muzyka — Józef Bok.

Henryk Vogl Współczesne wydarzenie w Nowej Hucie

Ze sceny

A więc nareszcie zaczarowany krąg w Krakowie został przerwany! Nareszcie ujrzyliśmy na jednej z naszych scen polską sztukę współczesną (dramatów Zawieskiego nie można przecież za sztuki współczesne uważać). Zasluga takiego, aż niewiarygodnie na krakowskie stosunki śmiałego pionierstwa przypada Teatrowi Ludowemu w N. Hucie. Teatr ów — po określonych i często dość naciąganych flirtach ze współczesnością w sztukach mniej lub bardziej klasycznych, którym nigdy się nie śniło, że zrobią właśnie taką karierę — tym razem zdecydował się przemówić niejako wprost. Dzięki temu owionęła nas zapomniana u nas w teatrze od dość dawna atmosfera wielkiej dyskusji, gorący klimat aktualnego wydarzenia, które może być oreni nie rozmaicie, od namiętego entuzjazmu do najostrzejszych zarzutów. Ale dzięki temu też po raz pierwszy od dłuższego czasu odczuliśmy siedząc w teatrze, że znajdujemy się właśnie w

Polsce, w październiku 1957 roku. Taka jest istotna miara współczesnego teatru. Zasluga teatru jest tym większa, że wystawiony dramat Jerzego Broszkiewicza „Imiona władzy” — sam przez się — mimo ambitnych pozorów — nie wystarczałby jeszcze do wywołania takiego wrażenia. W czasie słuchania utworu Broszkiewicza przypominała mi się znana scena z jednego z chaplinowskich filmów. Tam mianowicie, kiedy Chaplin skacze w postawie znakomitego pływaka z trampoliny w głęboką toń jeziora i — pada płasko na brzuch, gdyż okazuje się, że mniemana głębina jest płyciutką na palec. Podobnie w dramacie Broszkiewicza rozmach autorski jest na największą głęboką, która jednak w realizacji ukazuje dość płytko dno. Bardzo trafnie wyczuwa i chwytła Broszkiewicz zasadniczy problem naszych czasów, istotny zwłaszcza tu, na naszym socjalistycznym podwórku. Jest nim problem władzy. Funk-



Przed wyjściem na scenę artyści teatru w Nowej Hucie „trenują” grę w szachy.

cyjnym układzie społecznym pełni władza. Tylko, że nie znalazła ona jeszcze w literaturze swego Balzaka. Broszkiewicz ambitnie atakuje współczesność w tym właśnie centralnym punkcie. Rezygnuje przy-

tym z nieco już zardzewiałego epiko-opisowego klucza, stara się posługiwać błyskawicznym zatraskiem intelektualnej wymiany poglądów, racjonalistycznego starcia pojęć, dyskusji filozoficznej. Dramaturgiczna propozycja Broszkiewicza nie jest szekspirowska, ale raczej shawowska, teatr młodego pisarza nie chce być teatrem obrazów i wrażeń, ale idei i myśli.

Tylko, że te idee i myśli są — jeżeli im się przyglądać dokładniej i na chłodno — właściwie dość banalne: Historia świata to ustawiczna walka paskudnego demona siły i władzy z anielskim pierwiastkiem Wolności. Siła jest brutalna i sugestywna, ale amoralna. Wolność jest słaba i nieefektywna, ale za to szlachetna, dlatego też mimo pozornych początkowych porażek w końcu jednak musi zatriumfować. Tak mniej więcej można by wyłożyć Broszkiewiczową tezę, która w gruncie — jak widać — bardziej przypomina poczołwe gładzenia szanownych mieszczanek niż ostry analizę filozoficzną współczesnego marksistowskiego intelektualisty.

Na dodatek w owej dyskusji przedstawiciele Wolności nie tylko, że nie mają nic ciekawego do powiedzenia, ale nawet do powiedzenia mają w ogóle bardzo mało. W pierwszym akcie konsul Kwin-

tus jest unieszkodliwiony jeszcze zanim zabierze głos, jest bowiem od samego początku martwy. W drugim — trudno byłoby od księcia Juana dowiedzieć się, jakie są właściwie jego ideologiczne racje, na dobrą sprawę wiadomo tylko, że nie chce przyjąć korony, ponieważ boi się utracić „całą swą czystość”. Jak na intelektualną argumentację nie jest to, trzeba przyznać, zbyt wiele. Trzeci akt dramatu (a raczej trzecia jednoaktówka) przesuwają trochę problem utworu, z zagadnienia władzy jak gdyby na zagadnienie wierności sobie i swojej idei, które przeciwstawia się płasko rozumianej użyteczności politycznej. Murena występował w imię Ludu, w imię Prawdy, w imię Sprawiedliwości i został aresztowany, bo zdawało się to sprzeciwiać potrzebom Państwa, wymaganiom Polityki. Ale Murena aresztowany stał się nadzieją Ludu, gwiazdą przewodnią Sprawiedliwości, natchnieniem Narodu, który wyważył drzwi więzienia i w ten sposób rozpoczął trudną erę Wolności.

Proszę wybaczyć frazesy i ogólniki, ale staram się pozostać własnie w ramach stylistyki autora „Imion władzy”. Proszę wybaczyć, jeżeli jego procesu myślowego nie odtworzyłem dość wiernie, ale wobec mglistości i nieprecyzyjności intelektualnej odtworzenie takie nie jest doprawdy łatwe. Utwór Broszkiewi-

cza to bowiem coś jakby skrzyżowanie racjonalistycznej dialektyki Shawa (np. z „Cezara i Kleopatry”) z romantyczną symboliką, powiedzmy, „Kordiana”, nie mówiąc już o innych bardziej współczesnych ojcach. W życiu dziećmi tak mieszanych związków bywa podobno inteligentne i interesujące, ale w literaturze zdarza się to rzadko.

Natomiast nie zgodziłbym się z tymi, którzy zarzucają dramatowi Broszkiewicza nieteatralność. Przeciwnie, wydaje mi się, że autor w tym swoim pierwszym samodzielnym utworze scenicznym ujawnia właśnie duży nerw teatralny, oczywiście, jeżeli pod pojęciem teatralności nie będziemy rozumieć wyłącznie konwencji z epoki Zapołskiej. Tego instytutu teatru u Broszkiewicza dowodzą choćby świetne zakończenia pierwszego i drugiego aktu, przynoszące za pomocą nieznacznego przesunięcia akcentu zasadniczy zwrot w sytuacji dramatycznej, tego dowodzi również — w trzecim akcie — nasycenie wątku dyskusyjnego podskórnym nurtem satyrycznym, który pozwala nawet zamaskować intelektualną niedowład tekstu i nadać mu pozory głębokiej, metaforycznej wielowarstwowości.

Tę teatralność przede wszystkim świetnie odczuli i ujawnili Krystyna Skuszanka (reżyser) i Józef Szajna (scenograf), w realizacji których

dość luźno powiązane „dialogi filozoficzne” stały się zwartą, konsekwentną i efektowną konstrukcją widowiskową. Bardzo tu pomógł Skuszance — nie po raz pierwszy ujawniony — rodowód jej koncepcji artystycznych. Świadomy i ściśle w swoich dążeniach określony teatr Skuszanki tkwi przecież swoimi korzeniami częściowo jeszcze w niemieckim ekspresjonizmie i konstruktywizmie lat dwudziestych. Nie jest to, oczywiście, zarzut, takie to dobre źródło inspiracji jak inne (z tego samego źródła przecież wywodzi się choćby teatr Brechta), rzecz tylko w tym, aby umieć zeń odpowiednio i twórczo czerpać, nie przedstawiając go przy tym niedoświadczonym jako tzw. „nowoczesności”.

Otóż w ostatnim przedstawieniu te ekspresjonistyczne — konstruktywistyczne elementy były właśnie doskonale funkcjonalnie dopasowane do określonego dzieła teatralnego. Skuszanka i Szajna stworzyli na temat tekstu swoją, niemal mechaniczną interpretację świata, świata niejako zautomatyzowanego. W pierwsze jednoaktówce znaleźliśmy się jakby w laboratorium myśli, wobec konstrukcji o gładkich, aluminiowych kształtach, jak nowoczesne pociski, we wnętrzu których jawiły się czyste preparaty idei, już nie ludzie, ale doskonale roboty. W jednoaktówce drugiej te

samą funkcję pełniły kukły i maski — królowscy dygnitarze i dworzanie — mający w sobie tyle tylko życia, ile go posiadają najdoskonalej wykonane, ale nakręcane sprężyną mechaniczne zabawki. Wreszcie w akcie ostatnim sam temat więzienia dał dostateczny pretekst do skonstruowania rzeczywistości ujednoliconej, zautomatyzowanej, pretekst znakomicie reżysersko i plastycznie wykorzystany. Świat Skuszanki i Szajny to wstrząsająca, piekielnie logiczna, nawskrós współczesna aparatura. Filozofia mieściła się nie w tekście literackim, ale w obrazie teatralnym.

Wspomniane źródła inspiracji — tak wybornie tym razem zastosowane — widoczne są również, jak zwykle zresztą u Skuszanki, w jej stosunku do aktora jako elementu teatralnego. Ten stosunek to typowo ekspresjonistyczne operowanie zbiorowością, dążenie do anonimowego, trochę misteryjnego roztapiania indywidualności w gromadzie, zautomatyzowanie niejako działań aktorskich, rytmizowanie ich. Nie darmo też pracuje Skuszanka chętnie właśnie z młodym, trochę jeszcze surowym materiałem aktorskim lepiąc go jak rzeźbiarz surowiec gliny. Przy tego rodzaju stylu teatralnym jest to nieomal niedoświadczony w przedstawieniu tego typu jak ostatnie osiąga doskonałe rezultaty. Młodzi aktorzy, technicznie

wciąż często nie nazbyt dojrzały, nie razili tutaj. Byli abstrakcjami, pojęciami, niepełnowymiarowymi ludźmi, tym razem zgodnie z ideą przedstawienia.

A przy tym w tej szkole zaczynają już dojrzywać nawet i indywidualności. Edward Rączkowski wyzbył się niemal całkowicie swego, zalatującego nieco amatorszczyzną schematycznego komizmu i potrafił go tu przetworzyć w groteskę wielkiego, niemal filozoficznego wymiaru. Franciszek Pieczka jako Filip II wyrósł ponad marionetkowe tło dworu, szczerym realistycznym opracowaniem szczegółów. Edward Skarga mimo widocznego premierowego zdenerwowania pokonał z pięknym, zimnym umiarem trudności roli konsula Klaudiusza. Dużą dynamiczną siłę charakterystyczną zademonstrował również Ryszard Kotas w roli księcia Filipa. Jerzy Przybylski spełnił doskonale potrójną rolę bohatera pozytywnego, która w interesującym pomysle reżyserskim miała scementować luźną budowę dramaturgiczną utworu: sylwetka aktora mówiła tu znacznie więcej niż mówił sam tekst. Anna Lutosławska podawała przejrzyście wiersze Mieczysława Jastruna, choć uzupełnienie nimi utworu nie wydaje się konieczne. Dramatyczna współczesność byłaby i bez tego dostatecznie wyrazista.

Tylko to

Ludwik Flaszen

Broszkiewicz w teatr przemieniony

„Imiona władzy“ Broszkiewiczza doczekały się już — po warszawskiej premierze — wielu recenzji. Nie oceniano sztuki z entuzjazmem, ale na ogół przychylnie. Istotnie, trudno jej odmówić pewnych walorów. Napisana jest zrecznie, z wyczuciem chwytów i konwencji. Ma pomysły naczelny, którym jest ukazanie problematyki władzy w trzech jednoaktówkach, na przykładach zaczerpniętych z różnych epok. Zaś każda z jednoaktówek zawiera własny pomysłik, własną pointę; a wszystkie podporządkowane pomysłowi naczelnemu. Rzemiosło jest. A myśl? „Imiona władzy“ to suma paździenikowej publicystyki, niemal katalog naszej przewrotnej wiedzy o systemach totalitarnych. Suma, katalog — a więc walory niejako zbiorcze, receptywne — nie twórcze. Rzemiosło myśli, nie jej twórczość. Dlatego sztuce Broszkiewiczza nikt nie odmówi sprytu, ale każdego pozostawi ona chłodnym. I nie wiadomo, dla kogo ona jest: dla „elity“ czy dla „szarego widza“. „Elita“ wszystkie Broszkiewiczowe mądrości od dawna już ma w jednym palcu: i te treściowe, i te formalno-sceniczne. Może więc — pomyśli — sztuka ta spopularyzuje wśród „szarych widzów“ nowoczesną wiedzę o władzy i nowoczesne

konwencje teatralne. Zaś „szary widz“ pomyśli, że to sztuka dla „elity“, taka jakaś prze-mądrzała i wydziwaczona. Dla jednych jest więc banałem, dla drugich — niedosiężnym szczytem. A wszystkich — nudzi. Stąd kłapa warszawskiego spektaklu.

Ale w teatrze nowohuckim są magicy, którzy na wszystko znajdują receptę. I tym razem znaleźli. Nie, przedstawienie Skuszanki nie powinno przynieść klapy. Chwilami nawet staje się przeżyciem.

Skuszanka nie poszła niewolniczo za tekstem. Rozłożyła go na własne rytmy, wy-pointowała po swojemu. Rytm publicystyczny, dyskursywny, właściwy „Imionom władzy“ wzbogaciła o rytm plastyczny dynamiczny, ściśle niejako teatralny. Teatr to nie publicystyka, ale publicystykę można zagrać w teatrze. Właśnie — w Nowej Hucie grają publicystykę, i w ten sposób podnoszą ją do rangi sztuki. Nie jest tam ona obcym ciałem, czymś na scenie zbędnym, lecz koniecznym składnikiem Formy. Uczony wstępniak przełożony został na absolutny — rzecz by się chciało — język teatru.

Skuszanka zrezygnowała z historycznego prawdopodobieństwa szczegółów, uważając je — i słusznie — za konwen-

cjonalną maskę. Sztukę historyczną z aluzjami do współczesności przekształciła w sztukę współczesną z aluzjami do historii. W ten sposób nadała wszystkim jednoaktówkom charakter jednolity. Przemówiła metaforą własną, bez konwencjonalnych osłonek historyzmu. Umownie też potraktowała psychologię postaci — w przeciwieństwie do spektaklu warszawskiego. Ta bowiem i tak jest słabą stroną „Imion władzy“. Został dramat czystych idei.

Bohatera pozytywnego wszystkich trzech jednoaktówek gra ten sam aktor (J. Przybylski), w tym samym — z drobnymi zmianami elementów — kostiumie. Wiemy więc, że nie chodzi tu o niejakiego konsula Kwintusa, niejakiego księcia Juana, niejakiego Murenę — lecz o sam pierwiastek buntu i sprawiedliwości w dziejach.

Konsula Klaudiusza gra E. Skarga. Technicznie aktorstwo jego pozostawia nieco do życzenia. Ale tę rolę się pamięta. Łysa ptasia głowa, biały obcisły trykot, tylko srebrna obroza na szyi. Sposób mówienia logiczny i suchy (chwilami tylko Skarga niepotrzebnie się serio zapala). To nie człowiek, to konspekt człowieka, czysta logika władzy, sam abstrakcywny demonizm dzieiów.

Okazuje się, że i z uchybieniami aktorskimi można stworzyć rolę, jeśli się naprawdę rozumie jej najgłębszy sens.

Więźnia 115 gra E. Rączkowski. Ta rola podoba mi się najbardziej. W tekście — to tylko warszawski cwaniak, który nagle zaczyna wygłaszać wielkie komunały na temat praworządności; jakiś ludowy złodziejaski sprawiedliwy, postać sowizdrzalska. Rączkowski gra zupełnie kogo innego: małego, cierpiącego człowieka, uwikłanego w wielkie zagadki Temidy. Swe wielkie komunały mówi jakby ze zdumieniem dziecka, które nagle znalazło się w centrum spraw ogromnych i trudnych. Rączkowskiego Więźnia 115 stanowi coś pośredniego między Chaplinem a bohaterem Kafki — i tak koresponduje z wielką problematyką epoki. To chyba — sprzeniewierz się, recenzencie swej rezerwie — kreacja.

Ze mamy do czynienia z dramatem idei — chce również reżyser zasugerować przez wstawki w postaci wierszy Jastruna. Chwyt ten nie wydaje się zbyt fortunny, zanadto zalatuje estradą. Zwłaszcza, że wejścia i zejścia recytatorki (A. Lutosławska) nie są scenicznie najlepiej zorganizowane.

PRÓBA WSPÓŁCZESNEJ TRAGEDII

TADEUSZ KUDLIŃSKI

Twórczość dramatyczną ostatnich czasów nurtuje humanistyczny postulat moralności politycznej, konflikt przemocy z wolnością. Niepokoje ten aktualny temat zarówno pisarzy Zachodu jak i naszych. Po niedawnej, łódzkiej inscenizacji „Ciemności” — Andrzeja J. Broszkiewicza oglądamy z kolei nową sztukę J. Broszkiewicza (*). Wspólną cechą obu jest wielka metafora fabularna, lub — inaczej mówiąc — modernizacja historii, a więc rozważenie palącego zagadnienia współczesnego na pokrewnym wątku historycznym. Niezależnie od swej wymowy artystycznej, podobna metafora uwypukla niepokojące zjawisko powtarzalności zbrodniczych wynaturzeń władzy niezależnie od nazwy systemu.

Takiej funkcjonalnej metafory historycznej używa Broszkiewicz w swym tryptyku jednoaktówek, związanych jednolitym motywem dialektycznej walki przeciwstawnych postaw władzy: humanistycznej i antyhumanistycznej. Pierwszą jednoaktówkę pt. „Klaudiusz” umieszcza w republikańskim Rzymie, drugą („Filip”) w monarchicznej Hiszpanii, trzecią („Sto czternaście”) w dyktatorskim reżimie współczesności. Historyzm ten nie jest ortodoksyjny a fakty i postacie nie całkiem autentyczne. Nadto często tok mowy i myśli ulega nagłej modernizacji i przerzuceniu we współczesność.

Wedle luźnych a nieraz fikcyjnych wskazówek tekstu można umieścić „Klaudiusza” w II wieku przed Chr. Historia tego okresu nie zna ani despotycznego konsula Klaudiusza, ani jego przeciwnika, humanisty Kwintusa, choć sławna „gens Claudia” wydała kiedyś indziej niejednego polityka i wodza o skłonnościach cesarzowskich. Niemniej historyczna atmosfera jednoaktówki jest autentyczna i charakterystyczna dla oligarchicznej republiki arystokratycznej w konflikcie z plebejskimi dążnościami wolnościowymi. W Klaudiuszu jawi się magia dyktatury i wodzostwa, zapatrzonego ślepo w całość republiki silnej i groźnej. Kwintus broni znowu idei ojczyzny, której los i wolność jest losem i wolnością każdego obywatela. Z założenia Klaudiusza wyłania się system przemocy i pogardy, żądający ślepego dyscypliny i ofiary nawet z życia, jednak nie za wolność, ale za mgliste urojenia wielkości, za mająk sławy, wreszcie za awans i kromkę chleba z maseł. W Klaudiuszu narasta zaborczość władzy, której nieunikniona logika prowadzi do okrucieństwa i zbrodni.

Jednoaktówka ta jest śmiałym pomysłem zamknięcia akcji w wielkim monologu reżymerskim, pełnym zresztą dynamiki i wyrazu scenicznego. Równie oryginalne zakończenie aktualizuje w zaskakującym obrazie zbrodni dawno dokonana, gdy Klaudiusz mówi beznamiętnie do Kwintusa: „kazałem ci zadusić jeszcze przed tą rozmową”. Cała akcja okazuje się — mimo realnych szczegółów — pozorem, a rozmowa — dialogiem wewnętrznym i epilogiem faktu już dokonanego. Wymowa tej konstrukcji jest wstrząsająca w swym chłodnym okrucieństwie.

Tak popularna w dramacie światowym postać Filipa II, habsburskiego despoty na hiszpańskim tronie, władcy obłąkanego pycha — jest — osi drugą jednoaktówki. Na Filipie ciąży czterdzieści lat rządów monarchii, w której nie zachodzi spór, a w której źle się dzieje. Snują się ułory, rozbiła wielkiej armady, okrucieństw oświeconego Alby, inkwizycji i terroru, czynim rozpuszczenia i wyczerpania. Straszny infant Karlos, zamęczony w więzieniu za opór, a żalowany przez lud i opiewany w pieśniach, straszny don Juan d'Austria, naturalny brat królewski, zwycięzca spod Lepanto i skryty pretendent do tronu.

Broszkiewicz unika nazwania Filipa — drugim, łaczą Karlosa i Juana w jedną postać, nie lęka się anachronizmów, utrzymuje tylko konkretną atmosferę tyranii hiszpańskiej z końca XVII wieku. I znowu ustawia swą antynomie Filipa z Juanem. Filip utożsamia los państwa ze swoim losem, Juan — z wolnością. Także i tu przedstawiciel człowieczeństwa przegrywa pojedynkę z przemocą, jednak zwycięzca jest już mniej zwycięski. Jest znużony.

Ta druga jednoaktówka ma odrębny wyraz sceniczny o niezwykle dramatycznym przebiegu skomponowanym muzycznie. Pośonna aura okrucieństwa i zwyrodnienia (przydominująca „Escorial” — Gheide: odegno) stwarza nastroj surowego tragizmu. Również i tu wstrząsające jest zakończenie, w którym przez refrenowe powtórzenie tekstu w innej modulacji narasta groźna sugestia automatycznej powtarzalności zjawisk. Następca Filipa, mimo pozornego rozmazania, okazuje się wierną jego repliką. Przerazający jest obraz niewolnictwa systemu, wciągającego nieubłagane następów. Historia powtarza się...

Trzecia jednoaktówka „Sto czternaście” jest sceniczenie najwyższe i znowu odmien-

na przez bardzo nowoczesną fakturę dźwięku i paradoksu, ironii i wisielczego humoru. Rzecz rozgrywa się we współczesnym więzieniu hiszpańskim. Jest jakby epilogiem urojonego spisku przeciw władzy z jednoaktówki pierwszej, gdyż skazany nosi to samo nazwisko. (Ta refrenowość postaci przypomina cykliczność konstrukcji „Erosa” J. Żulawskiego). Więzień 114, skazany za ów spisek, czeka od sześciu lat na ściecie. Niespodzianie w jego celi znajduje się więzień Nr 20.000, który go niegdyś „wrobili” i tym samym stał się potencjalnym mordercą, teraz przymknięto go za fałszywe zeznania! W sporze między nimi sędzią sprawiedliwym staje się trzeci więzień nr 115, mimo że jest tylko pospolitym złodziejaszkiem. Wymowa tego paradoksalnego ustawienia wątków jest przejrzysta. Prawda i sprawiedliwość jest tu za krata, nie w trybunale. Tu za kratą jest wolność, odwaga i uczciwość, a tam tylko przemoc i gwałt. Rzecz kończy się niespodziewanym uwolnieniem wszystkich, gdyż następuje zamiana po obu stronach kraty więziennej. Pointa brzmi: prześladowania konsekwentnie męczenników niebezpiecznych dla reżimu, gdyż lud o nich śpiewa i buntuje się. Dlatego należy więźnia opróżnić. Ta nowa wolność jest już perspektywą historyczną.

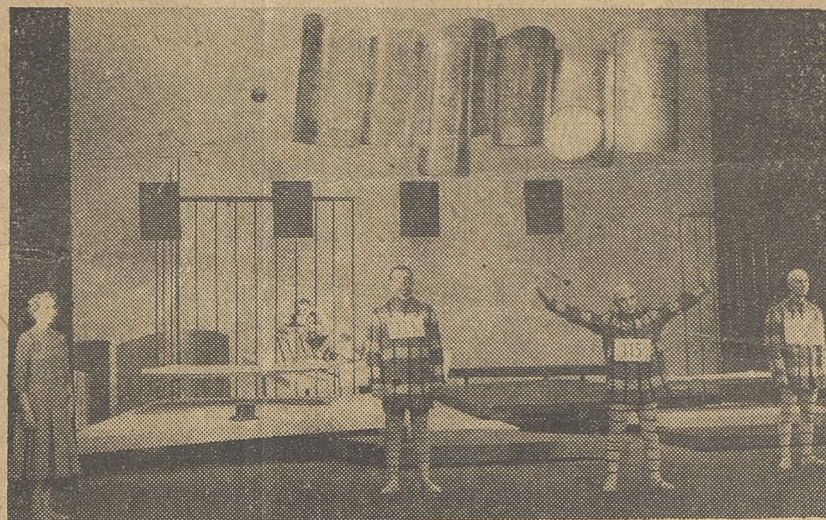
Ostatnia jednoaktówka rozprawia się najbardziej bezpośrednio z rodzinnymi wypaczeniami. Jej końcowy obrachunek nie jest wyraźny. Broszkiewicz uchylił się od prorectu. W przedstawieniu zakończenie zostało zmienione, stało się bardziej deklaracyjne i programowe.

Oceniając całość tryptyku Broszkiewicza trzeba zaznaczyć odkrywczą śmiałość konstrukcji oraz inwencję w stosowaniu nowych a różnorodnych środków dramatycznych, daleką plastykę postaci i dynamikę sceniczną, wreszcie walory literackie tekstu, co razem składa się na nowoczesne ukształtowanie rodzaju tragicznego. Metafora tematyczna i ciekawa stylizacja fabuły wyraża rysy humanistyczną problematykę współczesności.

Wykonanie „Imiona władzy” nie wydaje mi się trafne. Sądę, że podobne utwory dramatyczne, będące próbą nowoczesnej tragiki, wymagają zupełnie nowych a różnorodnych środków sceniczych, cechujących się prostotą i surowością wyrazu. A Teatr Ludowy nie pokusił się o ten wysiłek. Zastosował szablon raz przyjętej „nowoczesności”, wedle którego gra się tam zarówno Fredre jak Broszkiewicza. Jest to przykry objaw usztywnienia i dogmatyzmu, niebezpieczny w teatrze o ambicjach poszukiwawczych.

Poza tym dziwi mnie podejście reżysera „ponadczasowe i ponadhistoryczne” oraz chęć użycia na scenie idei abstrakcyjnych w nastroju „kosmicznym”, więc idei postaci ciwnych na scenie przez ludzi „nagich” (w trykotach) — abstrakcyjnych. Człowiek, izolowany z czasu i przestrzeni nie jest człowiekiem a ideą nie mogą harować po scenie. Nie widziałem jeszcze idei duszącej swego przeciwnika. I nie są ważne abstrakcyjne słowa, lecz konkretne czyny, nie ponadczasowe idee, lecz ich historyczne realizacje, które są miarą postępu lub regresu. Wydaje mi się, że to mówi Broszkiewicz w swej sztuce.

Sądę dalej, że jeśli autor stylizuje po kolei epokę antyczną, renesansową i współ-



„IMIONA WŁADZY” J. BROSZKIEWICZA W TEATRZE LUDOWYM W NOWEJ HUCIE. SCENA ZBIOROWA W III AKCIE

Drugim błędem przedstawienia wydaje mi się niewspółmierność zamiaru reżyserskiego z możliwościami zespołu. Szereg istotnie pomysłowych rozwiązań nie osiągnął zamierzonego wyrazu z powodu nieudolności wykonawców. Tak np. przesłoki w nasileniu i tempie nie wypadły zręcznie. Mówienie zwolnione, marginesowe czy ściszone do szepotu nie docierało do ostatnich rzędów widowni, przeznaczonych przecież nie tylko dla recenzentów ale i dla placącej publiczności.

Klaudiusz (E. Skarga) miał potrzebny dynamizm postaci, jednak nie wolny chwilami od widocznego wypracowania a także zacierańca tekstu. Dlaczego nadano Klaudiuszowi aparycję demoniczną? Wreszcie szczupłość sylwetki nie poddawała wrażenia sily dyktatorskiego konsula, w przeciwieństwie do jego antytezy: humanisty Kwintusa, który odznaczał się na przekór okazałą staturą.

Filip (J. Pieczka) nie miał niesztyt ani majestatu ani twardości despoty, ale jakąś boleśniczość nędzarza. Zwolniony, nużący rytm mówienia zamazywał tekst. Carinelli — to próżny śpiewak-kastrat dworski, ale znowu nie biżenek. Zagrał go zresztą interesują-

co J. Horecki. Bez zarzutu z roli przygłupiego księcia Filipa wywiązał się R. Kotas. Szczególnie scena objęcia tronu miała akcenty przejmujące i tragiczne. Dobrze i pełne były figury Kardynała (W. Pawłowicz) i Ministra (M. Lekszycki), również epizody. Książę Juan (J. Przybylski) miał styl heroiczny, może nieco zbyt chłodny. Akt III wykonano w całości swobodnie i żywo, w dobrym kontraście sytuacji. Ciężar wykonania spoczywał na E. Rączkowskim (115), który nadał roli złodziejaszka-filozofa właściwe tony wisielczego humoru przerosniętego akcentami niefalszowanego humanizmu.

Dodano do Broszkiewicza komentarz poetycki Jastruna, wygłaszany przez jednoosobowy chór (A. Lutosławska). Wiersze te są piękne i wiążą problematykę utworu z naszymi tęsknotami, jedn k nie wydały mi się konieczne. Liczne zmiany tekstu szły i nie zawsze były pomyślne i może nie zawsze po myśli autora. Ilustracja muzyczna stwarzała dobre odpowiedzi nastrojowe.

W rezultacie oglądaliśmy formalnie ciekawą i problemowo pasjonującą dramę, nie najlepiej zrealizowaną.

TADEUSZ KUDLIŃSKI

BRONISŁAW MAMOŃ MORALITET

Teatry nasze chorują na bezstylowość — powszechnie panuje eklektyzm i naturalizm. (Tu jest konieczny nawias — zarzut ten nie obejmuje Teatru Dajmka, Teatru Axera i Teatru Skuszanek). Za bardzo się przejęły funkcją ilustrowania słowa. Odtwarzają, a nie tworzą. Reżyser jest niewolnikiem tekstu. Nie wolno ciąć, nie wolno przestawiać, nie wolno poprawiać. Jeśli autor napisze: salon z kolumną, to musi być salon z kolumną. Jeśli powie: złozenia — to muszą być złozenia. Piętnym, Celebrowanie zamierzonych autorskich.

W efekcie do bardzo przeszkadza krystalizowaniu się jakiegos określonego oblicza artystycznego naszych teatrów, które odtwarzają każdą sztukę innymi środkami formalnymi — raz będzie to stylizatorstwo, innym razem wierność historii, a jeszcze kiedy indziej — umowność i skrótość — imitacja nowoczesności.

„Barbarzyński” jest jedynie Teatr Ludowy w Nowej Hucie; reżyser używa tu nożyc i kleju. Tekst staje się pretekstem do

Przedstawienie „Imiona władzy” zostało o-darte z teatralności. Akcja wyszła z zamkniętych ścian komnaty i ciasnej celi więziennej w przestrzeń kosmosu. Poprzez od-konkretnienie anegdoty dramatycznej osią-gnięto uniwersalizację problemu. Wielkie u-sługi oddała tu aluzja — celna artystycznie. Aby zaznaczyć, że w dramacie chodzi nie o konkretnych ludzi, ale o symbole postaw moralnych, oddano trzy różne role jednemu aktorowi (Jerzy Przybylski występuje jako konsul Kwintus, książę Juan i Więzień 114). Ci trzech ludzie — stanowią jeden rodzajowej sprawy. Ta jedność została zaznaczona wspólnymi elementami kostiumu.

Reżyser poprzecinał tekst, zubożył go w drobiazgach teatralnych, pozbawił go wieloznaczności, wybrał z niego tylko jedną sprawę — poza którą wszystko inne nie ma znaczenia — problem władzy i wolności, ich konfliktu, którego nie można rozwikłać. Problem ten został pokazany w rozwoju, w narastaniu dramatycznym. Ze sceny zniknął człowiek, odtęta mu została sfera psychicznej przeżył, doznał, wrażeń. Aktor stał się nosicielem idei. Na scenie nie mówią ludzie, ale idee. Jest to bowiem dramat nie jednostki, ale ludzkości. Jest to spór postaw moralnych — humanistycznej i wrogiej człowiekowi. Niezależny od czasu i przestrzeni. Trwający od wieków. Tu nie można mówić o tragedii, z pojęciem której łączy się zawsze los jednostki, niszczenie wartości wy-szej przez niższą. Tragedia nie może się obyć bez psychologii i indywidualnego przeżywania.

„Imiona władzy” u Skuszanek są raczej wielkim moralitetem. Tym założeniem wszystko służy — scenografia, kostium, ilustracja muzyczna, odbarwione i wydostylowane z elementów konkretności. Konsul ubrano w trykoty koloru mleka i pomarańczy. Straż-nika rzymskiego otmaito w bandaże. Zamiast jego rąk pokazano kikuty. Więziom dano cylindry i eleganckie ubrania. Reżyser zażądał o to, aby nie zmylić widza, aby mu powiedzieć, że nie chodzi tu o żadną z historycznych epok, o żadną z historycznych postaci, ale o syntezę czasów i postaw ludz-kich. Scenograf operuje geometrycznymi płaszczyznami stwarzając wymiar wielkiej parabol. W pierwszym akcie oprawa plastyczna jest oszczędna i spokojna, domi-nuje kolor szary; w następnych obrasta no-wymi elementami koloru i światłocienia. Ko-lor staje się coraz bardziej niespokojny. Do-chodzą nowe szczegóły figuralne. Aktorzy zostają powstawiani na różnych płaszczyznach i wysokościach. Wzrastająca nerwowość akcji markuje muzyka, oszczędna w środkach, nowoczesna — stwarzająca nastroj dramatyz-mu. Jeśli już zgłaszać jakieś zastrzeżenie to to, że muzycznie nie wykorzystano jest zakończenie aktu II, w moim odczuciu do-magające się wokalizy.

Najmniej podobał mi się akt II — u Broszkiewicza spychologizowany i widowiskowy — na scenie odebrał lony, wydał mi się wąty intelektualne. Krecje aktorskie nie mogły się tu utrzymać w roli wyznaczonej im przez reżysera, wpały raz w psycho-logię, raz w groteskę. W kostiumach było czegoś za dużo — nie wiem czy koloru, czy stylizatorstwa. A przede wszystkim natrętna aluzji. Kardynał przypominał papugę w klat-ce, a minister farmaceutę z comedii dell'ar-te. Reżyser jakby nie ufał, że widz potrafi myśleć i dlatego wciąż pokazuje mu pal-cem, że to jest czarne, a to białe, że to jest tym i równocześnie nie tym.

Za dużo było komentarza lirycznego, myślę o wprowadzeniu wierszy Jastruna z tomu „Gorący popiół”. Można z tych wierszy było zrobić tylko kłamrę kompozycyjną. O „lopa-tologię” zatrać komentarz poetycki w od-słonie II. W teatrze powinno się zostawić trochę miejsca na niedopowiedzenie i poe-tycką dyskrete. Te zastrzeżenia czynię ra-czej z obowiązku recenzenta niż bezinter-e-sownego widza teatralnego. Potknięcia ta-kie bowiem uchodzą jego uwagi.

BRONISŁAW MAMOŃ



„IMIONA WŁADZY”, SCENA Z AKTU I. OD LEWEJ: A. LUTOSŁAWSKA (RECYTATORKA), J. PRZYBYLSKI (KWINTUS), E. SKARGA (KLAUDIUSZ)

GŁOS NOWEJ HUTY

Rok I

Kraków, 21. XI.—24. XI. 1957

Nr 30

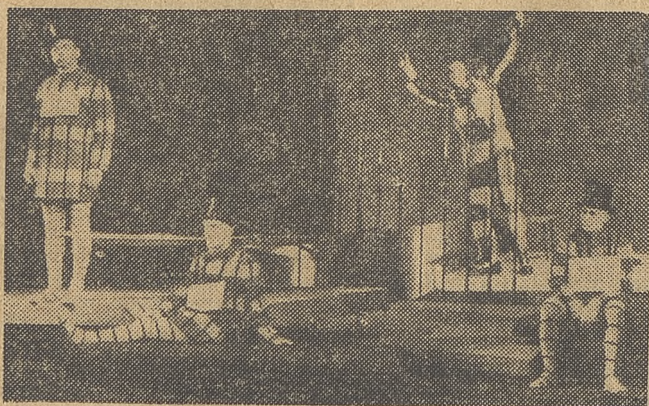
Z TEATRU

Imiona i kłopoty władzy

Nie bez powodu „Imiona władzy” Jerzego Broszkiewicza zostały nazwane najbardziej współczesną sztuką dramatyczną ostatnich 13 lat. Choć treść tego utworu dotyczy pozornie rzeczy odległych w dwóch pierwszych częściach, a w trzeciej przybliża nam nieco współczesność — widz teatralny doskonale orientuje się, że utwór teatralny Broszkiewicza, znanego prozaika, publicysty „Przeglądu Kulturalnego”, autora „Kształtu miłości” — jest rewolucyjną w naszej literaturze próbą oceny władzy. Oto pisarz polski przemówił pełnym głosem. Nie unika stawiania ważnych problemów związanych ze sprawowaniem władzy. Ludzie rządzący, to w „Imionach władzy” konsul Klaudiusz, król Filip hiszpański. Występują oni w pierwszych jednoaktówkach (bo Broszkiewicz skomponował „Imiona władzy” na zasadzie trzech jednoaktówek, które można traktować jako trzy akty jednej sztuki). W trzeciej jednoaktówce pt. „Sprawa Mureny” władza przedstawiona jest już nie „personalnie” — lecz jako groźna siła, która wtrąca do więzienia niesłusznie oskarżonego o bunt Murenę. Paradoks polega na tym, że do więzienia zostaje zamknięty na skutek działania owej groźnej siły, również i ten człowiek, który przyczynił się do fałszywego oskarżenia Mureny. Ostatnia część sztuki jest jednoznaczna i przejrzysta — chociaż wiadomo, że ten sam rodzaj win i przestępstw właściwy jest tyranowi Klaudiuszowi z pierwszej jednoaktówki pt. „Klaudiusz” i królowi Filipowi z „Nocy królewskiej”.

„Imiona władzy” wystawione ostatnio w nowohuckim Teatrze Ludowym w reżyserii Krystyny Skuszanki i w oparciu scenograficznej Józefa Szajny były przede wszystkim takim przedstawieniem, które podkreśla ową przeciwną tyranom część społeczeństwa. I dlatego w spektaklu nowohuckim Kwintusa, don Juana i Murenę grał jeden aktor — Jerzy Przybylski. Reżyser chciał w ten sposób podkreślić jedność ideową ludzi o czystych rękach. Nawet kostiumy teatralne, w jakie ubrany był Kwintus, don Juan i Murena były do siebie podobne. W ten sposób widz nie był dezorientowany pozornym rozbiem utworu, rozstrzeżeniem epok historycznych.

Przedstawienie dramatu Broszkiewicza w Nowej Hucie było jeszcze jednym sukcesem Teatru Ludowego. Zespół nowohucki przyzwyczaił się już chyba do różnego rodzaju pochwał — doszedł do tego stopnia ciężkiej pracy. Teatr Ludowy jest jednym z najciekawszych teatrów Polski, mieszkańcy Nowej Huty mogą być z tego dumni. Zresztą są nie tylko dumni — chodzą do teatru; czasy kiedy na widowni było dużo miejsc pustych należą do przeszłości. I „Imiona władzy” cieszą się teraz zasłużonym powodzeniem. Powodem tego jest fakt, że Skuszanka po prostu wychowała nowego widza teatralnego. Widza, który przyzwyczaił się do doskonałej, powściągliwej gry takich aktorów jak Skarga w roli Klaudiusza, jak Jerzy Horecki w roli śpiewaka Carinelli, jak Tadeusz Szaniecki, którego strażnik był jedną z najlepiej zagranych po-



„IMIONA WŁADZY” — Sprawa Mureny — Jerzy Przybylski — 114; Edward Rączkowski — 115; Tadeusz Szaniecki — strażnik; Jan Mączka — 20.000.

„Imiona władzy” Broszkiewicza są próbą rachunku, który obejmuje olbrzymie przesłzenie historii — od starożytności po współczesność. Psychika ludzka mimo najnowocześniejsze urządzenia techniczne, mimo postępów nauk stosowanych i filozofii nie uległa specjalnym zmianom. A szczególnie psychika ludzi, którzy utwierdzają swoją władzę i muszą strzec jej całości. Jakże siły przeciwstawił autor „Imion władzy” ludziom, którzy ową władzę sprawują? Ludzi uczciwych. Ludzi szlachetnych. W pierwszej części utworu jest to konsul Kwintus, w drugiej książę don Juan odrzucający koronę królewską, a w trzeciej oczywiście Mure-

na. staci „Imion władzy”. Widza, który przyzwyczaił się i rozumie scenografię Józefa Szajny, scenografię odległą od naturalistycznych chwytów. Zresztą omawiając przedstawienie „Imion władzy” trudno nie podkreślić, że cały zespół aktorski stanął na wysokości zadania — gra była wyrównana, na wysokim poziomie, właściwym najczęściej nie ludziom młodego, bądź co bądź, teatru, ale starym aktorskim wygom.

„Imiona władzy” zrealizowane w Teatrze Ludowym są jeszcze jednym dowodem tego, co może zrobić kierownik artystyczny placówki teatralnej konsekwentnie realizującej swój program.

OLGIERD JĘDRZEJCZYK

SŁOWO POWSZECHNE



DZIS
6
STR.

ROK XII

PISMO CODZIENNE

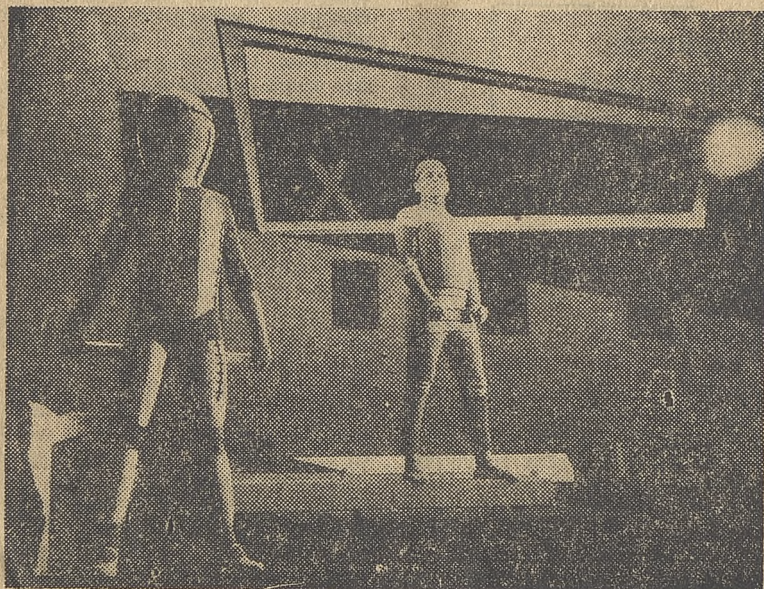
REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
Warszawa, Mokotowska 13, tel. 869-12

CENA 50 GR

PONIEDZIAŁEK, 13 stycznia 1958 r.

Nr 9 (3542)

List z Nowej Huty



J. Broszkiewicz „Imiona władzy” Teatr Ludowy Nowa Huta
Don Juan — S. Przybylski

Klub Międzynarodowej Książki i Prasy w Nowej Hucie jest umieszczony w znakomitym punkcie — tuż przy „Galluxie”. Trudno nie trafić, jeszcze trudniej nie wrócić, jeśli się już raz wypilo mocną „klubową” kawę. Czytelnia jest przestronna, krzesła miękkie i wygodne, różnojęzyczne pisma pod ręką. Klub MPIK nie tylko sprzedaje książki i gazety, ale ma także ambicje wpływania na życie kulturalne Nowej Huty.

Ostatnie tygodnie upłynęły pod znakiem Węgrów. Solista Opery Budapeszteńskiej Bela Zambory wystąpił w cieszącym się dużym powodzeniem „Wieczorze pieśni węgierskiej”. Redakcja tygodnika „Kierunki” razem z Klubem przygotowała wystawę akwarel Tibora Csorby „Krajobraz polski i węgierski”. Na otwarcie wystawy przyjechał T. Csorba z małżonką. Z wielką swadą i swobodą mówiąc po polsku zapoznał zebranych ze swymi doświadczeniami malarskimi i objaśnił wystawione obrazy. Największy tłum zebrał się na objaśnianiu — przyszli robotnicy prosto z pracy, ekspedientki z „Galluxu”, niepewnie wyglądający młodzieńcy — zapewne „koniki”, którzy z ogromnym zainteresowaniem wypytywali się o technikę akwarelową. Ci nadprogramowi słuchacze są cenną zdobyczą Klubu MPIK. Również i druga zorganizowana w Klubie prelekcja T. Csorby „Moja droga do Polski” cieszyła się dużym powodzeniem.

Obecnie zorganizowano w Klubie wystawę fotografii amerykańskiej. Otwarcie jej w Nowej Hucie jest tym bardziej celowe, że prace fotoamatorów zgromadzonych przy Klubie są na bardzo wysokim poziomie.

Pisząc o życiu kulturalnym Nowej Huty trudno nie wspomnieć o Teatrze Ludowym. W zmiennym repertuarze utrzymuje się ciągle znakomity „Jacobowski i pułkownik Werfla”, zezabawny „Nowy Don Kichot” Fredry oraz „Imiona władzy” Broszkiewicza. To ostatnie przedstawienie jest dowodem, że Teatr Skuszancki nie tylko umiał osiągnąć wysoki poziom, ale — co dużo trudniejsze — umie się na nim utrzymać. „Imiona władzy” reżyserowała Krystyna Skuszanka, oprawę plastyczną i kostiumy stworzył laureat „Przeglądu Kulturalnego” Józef Szajna. Obojgu należą się słowa najwyższego uznania. Przedstawienie jest wiernym odtworem treści myślowych sztuki, które dzięki usunięciu na drugi plan szczegółów historycznych zyskały na ostrości.

W Teatrze Ludowym „Imiona władzy” są dramatem ogólnoludzkim, aktualnym w każdym czasie i pod każdą szerokością geograficzną.

Wszystkie role grane były bardzo dobrze, ale nie sposób nie wspomnieć o dwóch, które zasługują na miano kreacji. Jedną z nich stworzył E. Rączkowski jako więzień 115, drugą Jerzy Przybylski w potrójnej roli Kwintusa, Księcia Juana i więźnia 114. Nic więc dziwnego, że premiera prasowa zmieniła się w gorącą owację na cześć autora i twórców przedstawienia.

PRZEKRÓJ

27

wydanie Kraków

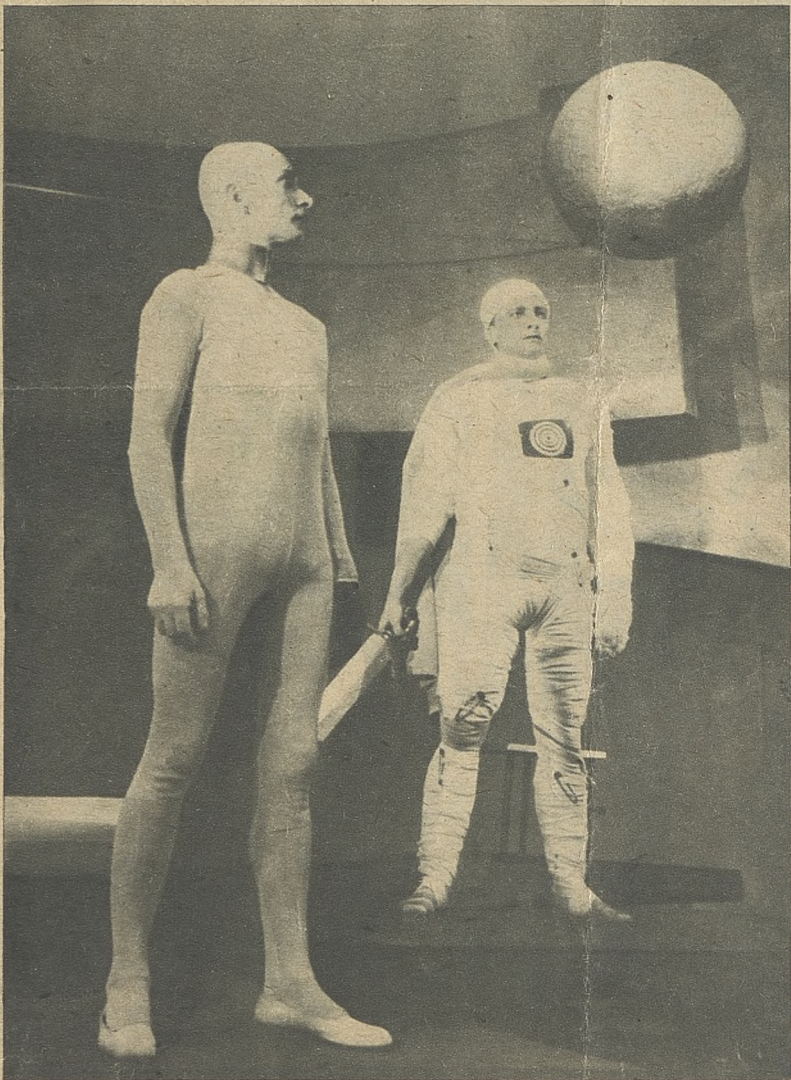
Nr 668 z dn. 26 STCZ. 1959



26. **Ludzie bez czupryn**

(rog) Wszystkiemu winien autor „Imion władzy” — J. Broszkiewicz. Dwie męskie postacie w jego interesującej sztuce mają ogolone na zero głowy. Peruka nie daje pożądanego efektu. Dwóch młodych aktorów Teatru w Nowej Hucie, który wystawił niedawno „Imiona władzy” postanowiło więc złożyć ofiarę ze swych pięknych bujnych czupryn na ołtarzu sztuki. Był to akt pełen poświęcenia niemal bohater-ski. Gwałtowna metamorfoza powierzchowności wywołała szczególnie u jednego z aktorów nieznane reakcje psychiczne. Młodego człowieka ogarnęła depresja (na skutek uczucia swoistego kalectwa), zaczął unikać ludzi, za-

szyl się w swoim mieszkaniu. Jego życie na parę miesięcy zamknęły ramy dom-teatr. Drugi z aktorów zdołał się „zahartować”. Zgolenie włosów przyniosło mu nawet propozycję zagrania w filmie, na którą jako posiadacz bujnej czupryny (i talentu) próżno czekał od lat.



Konsul Klaudiusz (Edward Skarga) nie ma żadnych skrupułów wysyłając na śmierć Marcjusza Septora (Władysław Pawłowicz).



Czy nasz los nie jest wspólny? — zdaje się mówić twarz więźnia 115 (Edward Rączkowski), rozgrywającego partię szachów ze 114 (Jerzy Przybylski); kibicuje strażnik (Tadeusz Szaniecki).

AWANGARDA W NOWEJ HUCIE

3 grudnia 1955 r. odbyło się inauguracyjne przedstawienie w Teatrze Ludowym Nowej Huty. Nie rezygnując z ambicji artystycznych zespół Skuszanki postanowił dotrzeć do nowohutnickiej widowni. Już same założenia prowokowały dyskusję obracającą się jak w zaczarowanym kręgu wokół problemu sztuki dla mas, a pierwsze inscenizacje podsycały tę dyskusję tak dalece, że trwa ona po dzień dzisiejszy: Stefan Treugutt (Przegląd Kulturalny nr 50 z 1957 r.) przekonywająco odpiara gromki ataki J. A. Szczepańskiego (Trybuna Literacka nr 4 oraz nr 7) na Teatr Nowej Huty. Na porządku dziennym wciąż to samo zagadnienie: awangardowość teatru a specyfika odbiorcy w Nowej Hucie. Dyskusja ta bez względu na merytoryczną wartość ataku świadczy, iż Teatr Ludowy stanowi nadal centrum zainteresowania.

Wyniki programowych założeń i ponad dwuletniej pracy zespołu leżą jak na dłoni. Widownia ma zawsze pełny komplet, na spektakle Skuszanki przyjeżdżają miłośnicy Melpomeny z odległych miast Polski, mieszkańcy Nowej Huty szczerzą się swym teatrem, który ma za sobą na przestrzeni tych dwóch lat 14 premier (w tym 3 sztuki z repertuaru dla dzieci) i który w bieżącym roku będzie reprezentować Polskę na festiwalu teatralnym w Paryżu.

Oczywiście że zdobyciem widza były trudności, jednakże krąg widowni stopniowo stawał się coraz szerszy. Repertuar aczkolwiek uwzględnił środowisko Nowej Huty zawsze miał na uwadze, by treść sztuki lub forma jej wystawienia była zgodna z założonym programem. W efekcie osiągnięto, że mieszkańcy Nowej Huty przychodzą zawsze do teatru w oczekiwaniu na „moment zdumienia”.

Kierownik artystyczny Krystyna Skuszanka uważa, że okresem przełomowym w zdobywaniu

miejscowych widzów było wystawienie sztuk dla dzieci: **Królowa śniegu** według Andersena, **Kot w butach** Laurentowskiego oraz **O dwóch takich co ukradli księżyc** — adaptacja powieści Makuszyńskiego. Dzieci rozkocharne w teatrze ściągnęły doń rodziców. Od wiosny 1957 r. datuje się na terenie Nowej Huty radykalny wzrost zainteresowania sztuką dramatyczną.

Z teatrem Skuszanki zetknęłam się podczas gościnnych występów (4—7 luty) w Katowicach. W sali teatralnej Pałacu Młodzieży wystawione zostały **Imiona władzy** oraz **Jacobowsky i pułkownik**.

IMIONA WŁADZY

I. Klaudiusz, II. Noc królewska III. Sprawa Mureny

W programie czytamy: „**Imiona Władzy** Jerzego Broszkiewicza są w naszym Teatrze pierwszą sztuką polskiego współczesnego autora. Na sztukę taką czekałmy od dawna, sztukę sięgającą po intelektualne uogólnienie przeżyć naszego pokolenia. Jesteśmy za nią głęboko wdzięczni Autorowi”.

Podpisując się pod ostatnimi zdaniemii sparafrazujemy: jesteśmy głęboko wdzięczni reżyserowi Krystynie Skuszance i scenografowi Józefowi Szajnzie za takie wystawienie sztuki, które uwypukliło owo „intelektualne uogólnienie przeżyć naszego pokolenia”. Sztuka Broszkiewicza pobudza do myślenia, inscenizacja **Imion władzy** w Teatrze Nowej Huty uwypukla momenty bliskie współczesnemu widzowi.

Wprowadzenie szarej dziewczyny naszych dni, komentującej wierszami Jastruna każdy obraz, jeszcze bardziej aktualizuje treść sztuki. Powiązanie jedną osobą aktora (Jerzy Przybylski) trzech różnych bohaterów (Kwintus,

Don Juan, 114) przedstawiających w każdej części dramatu człowieka, którego imię wiąże się z pojęciem wolności i sprawiedliwości, nadaje całej sztuce jeszcze większą spójność i przejrzystość. Podkreśla to nawet identyczny kostium tego bohatera, który czy to w czasach rzymskich, czy na dworze Filipa hiszpańskiego, czy we współczesnym więzieniu występuje w pasiastym trykocie. „Odhistoryzowanie” poszczególnych obrazów zaostriżyło abstrakcyjność konfliktu między władzą i ideami humanistycznymi, dzięki czemu nabiera on cech wszechczasowych i wszechlokalnych.

Sztuka została przemyślana i konsekwentnie opracowana przez reżysera do najdrobniejszych szczegółów. Mocno przemawia symbolika dekoracji i kostiumów, które w uproszczonych konturach ostro podkreślają wymowę dramatu. Obandażowane sylwety żołnierzy z tarczą strzelecką w sercu i kikutom lewej ręki, jednakowo kraciaste mundury więźniów i strażnika, cylindry u tychże więźniów — te wszystkie metafory nie wymagają komentarza. Pograżone w modlitwie, odwrócone tyłem do publiczności postacie kapitalnie podmalowują specyfikę władzy królewskiej w Hiszpanii.

Sztuka Broszkiewicza skierowana jest przeciw bezmyślności. Może dlatego najbardziej wstrząsające wrażenie wywiera objęcie tronu przez kretynowatego Księcia Filipa, czy bezsensowne wysłanie na śmierć Marcjusza Septora w kontekście z młodocianym zapalem Żołnierza. Podczas przedstawienia siedzieliśmy koło mnie trójka widzów, którzy po pierwszym obrazie wyrażali między sobą niezadowolenie: „Nic się nie dzieje, dwaj panowie gaworzą bez przerwy, stroje okropne”. Po chwili jednak zaczęły się ogólniejsze uwagi: „Czy każda władza to kult jednostki? U tego konsula człowiek się nie liczy,

tylko republika”. Sztuka Broszkiewicza skierowana jest przeciw bezmyślności.

JACOBOWSKY I PUŁKOWNIK

Spójrzcie na zdjęcie: po lewej — Jacobowsky, inteligentny, sprytny, zapobiegliwy, „prawdziwy Europejczyk dobrej woli”, człowiek bez ojczyzny lub o pięciu ojczyznach (jak kto woli),

ścigany przez antysemityzm hitlerowski po różnych krajach Europy, człowiek, który chce żyć; po prawej — buńczuczny Pułkownik Umierański, szalawita, szczęściarz i brawurowiec, który swą dewizę życiową określa krótko: „Moim zawodem jest właśnie umierać”. Już w samym zestawieniu obu typów tkwi zasadniczy konflikt (oba bohaterowie często zwracają się do siebie per „moje przeciwieństwo”). Dodajmy do tego jeszcze lata inwazji niemieckiej na Francję, będące podłożem wartkiej akcji, a będziemy mieli pełny obraz tej „komedii pewnej tragedii”, tak popularnej na Zachodzie, a po raz pierwszy wystawionej u nas.

Sztuka Franciszka Werfela ciesząca się dużym powodzeniem w Ameryce już podczas wojny, wystawiana w Szwajcarii, Francji, Czechosłowacji i innych krajach, dwukrotnie filmowana odznacza się komediowym rozwiązaniem spiętej dramatycznej. Werfel z nieomylnym instynktem twórczym unika koturnowego patosu przy tak tragicznym temacie, jakim jest los Żyda wobec istnienia reżimu hitlerowskiego. Niewątpliwie postać Jacobowsky'ego nosi w sobie osobiste reminiscencje autora.

Poza walorami inscenizacyjnymi zasługą Teatru Nowej Huty jest samo podjęcie tematu, którego sceny polskie unikały w obawie przed reakcją publiczności, zarzucającej autorowi ośmieszanie polskiego pułkownika w kontekście z pozytywnym Żydem. Werfel stara się zrównoważyć bohaterów: Jacobowsky ratuje Pułkownika od śmierci, a „colonel” odwzajemnia mu się niemiennie szlachetnym czynem. Ostra satyra skierowana przeciw Umierałskiemu nie omija również jego „przeciwieństwa”, które sypia z kasetką na brzuchu, a siebie określa następująco: „Między innymi jestem także Polakiem... bo urodziłem się w Polsce”. Reżyseria Jerzego Krasowskiego poszła po słusznej linii zacierania zewnętrznych cech semickich Jacobowsky'ego i sprowadzenia zasadniczego konfliktu charakterów postaci do przeciwstawienia ogólnoeuropejskiego racjonalizmu polskiemu romantyzmowi. Kwintesencją sztuki są słowa Jacobowsky'ego skierowane do pułkownika w końcowej scenie: „Naszej sprawie potrzebne jest pańskie męstwo”, za którymi kryje się niedopowiedziane: „I pańska rozważa, monsieur Jacobowsky”.

ELŻBIETA DZIEBOWSKA
Zdjęcia: Adam Drozdowski



Przedstawiamy: Jacobowsky — Jerzy Horecki i Pułkownik — Jerzy Przybylski