

Rekwizyty przeszłości

(Gościnne występy Teatru z Nowej Huty)

JULIUSZ Kaden Bandrowski (któż go dziś czytuje?) napisał „Generała Barcza” jako groteskę, by głosić apologię. Krasowski na podstawie tej powieści napisał szopkę narodowo-polityczną, aby zadziwić, sięgając do rekwizytorni historii i literackiej wizji Kadena-Bandrowskiego. Autor „Generała Barcza”, choć ukazywał kulisy rozgrywek politycznych, choć ujawniał wielkie intrygi, grube skandale polityczne i małe skandalki łózkowe – był przecież piewą dawną general-skiej Polski. Nie bał się bronić wodzów na przekór ich słabostkom, pokazywał ich w żenujących dla czytelnika okolicznościach, ponieważ wierzył w nich, był z nimi. Podjął niełatwe zadanie ukazania ówczesnych kierowników państwa w sytuacjach groteskowych – w książce, która uderza siłą ekspresji, a która przecież kończy się akcentem optymistycznym – major Pyć mówi do generała Barcza: Ty le jest jeszcze do zrobienia... Odeszli bowiem ci, którzy Barczowi przeszkadzali sprawować rządów dusz. My, bogatsi o wiedzę historyczną, bogatsi o całą prawdę o roku 1918, o nieścisłych latach niepodległości wiemy, że tamci generałscy wodzowie mogli doprowadzić tylko do klęski. Wiemy, że ówczesny reżim nie umiał dać i nie mógł dać niczego narodowi, że zbudowana i utrwalana legenda o wielkości

owych wodzów była tylko czczym, cynicznym frazesem.

Krasowski wyjął z „Generała Barcza” wątki, postacie i spiętrzył sytuację. Był wierny tekstowi. Groteska Kadena-Bandrowskiego, pełna podziwu dla żęzny wodzów, miała przemienić się w groteskę wyśmiewającą ich małość.

Rekwizyty przeszłości na scenie, generalskie kukły odgrywają przed nami swe role z zamierzonej już przeszłości. W tym tańcu na linie są sami. Takich widzimy ich na scenie, choć nie takimi byli w konkretnej i znanej nam rzeczywistości.

Małostkowość wodzów jest wyraźna i widoczna, pragnienie niepodzielnej władzy zrozumiałe – z ich punktu widzenia. Nie ma jednak obawy, ażeby widz akceptował motyw ich działania. Reżyser i zarazem adaptator przedstawienia chyba niepotrzebnie wdaje się z tymi kukłami w dyskusję, każe im prezentować ich racje, wyposaża je jak pełnowymiarowych ludzi. Jeżeli nawet racje polityczne tak odległe dziś, nie mogą i nie wywołują reakcji, to racje psycholog czne postaci osłabiają wymowę przedstawienia. Odczuwa ono zupełnie niepotrzebnie między ostrą, zjadliwą groteską a bulwarową farsą, płaskim

melodramatem. Gdybyśmy mieli na scenie jedynie taniec kukiel, wtedy ujawnienie mechanizmu ówczesnej władzy, która – co wiemy sami – w konsekwencji doprowadziła do tak tragicznych skutków, byłoby równie wyraziste. Ostatnia dopiero scena przynosi to, na co czekamy. Szara eminencja generalskiej władzy nie ma już nic do powiedzenia. General Barcz jest sam. Na tle horyzontu zapala się czerwona luna. Finałem będzie rok 1939.

„RADOŚĆ z odzyskanego śmietnika” – nieważne w tej sztuce jest przecież to, czy general Barcz miał symbolizować Piłsudskiego, czy też innego z ówczesnych wodzów. Ważny jest klimat smietnika, który zapanował na tym smietniku, galeria tych, co nie potrafili i nie mogli oczywiście krajowego smietnika. Tu historia dopowiada resztę.

„General Barcz” jest – może nawet wbrew zamierzeniom autora powieści – dokumentem historycznym. Dokumentem brutalnym i wyrazistym. Przedstawienie Teatru Nowej Huty miało podobne ambicje. Mogło stać się wymowną tragifarsą. Gubiło się jednak niekiedy w realiach czasu. Prezentując sceny wyraziste i jednoznaczne, zbyt wiele chwilami przytaczało racji publicystycznych, zbyt było skłonne do ulegania sentymentalizmowi. Widz, który nie zna książki, gubi się chwilami w wielości wątków, niekiedy ulega pozornym racjom. Przyklaskuje tylko wtedy, gdy groteska jest wyraźna, gdy postacie stają się jednowymiarowe.

Publicystyka i cieniutka aluzyjność tego spektaklu u nikogo przecież potwierdzenia racji nie wywołuje. Tu bowiem wkracza wiedza historyczna, dobitnie zaznacza się prawda współczesności, racja naro-

du, który uporządkował przecież ten smietnik pozostawiony w spadku przez historię i potrafi radykalnie wymyć brudy.

Przedstawienie Teatru Ludowego jest bardzo nierówne. Adaptator powieści przeniósł do teatru literacki tekst, któremu zbyt łatwo ulegał reżyser. Trudność w tym, że adaptator jednocześnie jest reżyserem. Praca stała się, niestety, dość połowiczna. Zarówno bowiem reżyser jak i widz wie, że ten karcianny domek musi runąć. Wymagało to rysowania sytuacji jaskrawymi środkami, trzeba było drwić bezlitośnie. Zbyt wiele w tym przedstawieniu jest jednak spraw, które doprowadzonych do końca, nie jednoznacznych. Dla nas, widzów, na placu boju pozostaje jedynie Rasiński pisarz i pochiebca generalskiej klikki, on jeden bowiem zna ją i przejrzał jej kulisy. On jeden może wszystko ujawnić. Nie ma tu drugiego planu, na którym był przecież nie Rasiński, lecz naród, który oszukiwano dawkami pozornej wolności.

SA PRZECIEŻ w tej powieści i w tej sztuce postacie, które pozostają w pamięci. Są i sceny znakomite – generalska uczta, podchmieleni, pełni werwy generałowie demonstrowali swą przemożącą duchową i tradycyjny animusz polski. Z góry na scenę zjeżdżają konie – plaskie, naturalistyczne, by rysować i uprzytomnić obraz pełen symboliki. Chwilami jednak sceny nie wiążą się w logiczną całość, chwilami nużą. Jest tu bowiem zbyt wiele publicystyki na miarę tamtego okresu, zgodnej z duchem przemówień „Dziadka”, a zbyt mało nastroju groteskowej szopki. Dziś nas już nie interesują wątpliwości generała Barcza, bardziej – mechanizm, który ujawnia jak z chłopskiego oficera Dąbrowy

mógł wyrósł człowiek, który zaprzedał swoje przekonania reżimowi. Jak można było jego bunt przemienić w bezwzględna uległość.

Krasowski zachował w swej sztuce język powieści. Ujawnił, że powieść Kadena mogła być odczytana jako wielki polityczny pamflet. Powieść o jedynym języku, powieść o urywanej, pełnej chaosu akcji, ekspresjonistyczna – stała się tworzywem teatralnym. Miała po temu wszelkie dane. I w powodzeniu spektaklu te racje przeważały. Przeszkodziła jedynie niejednorodność stylu. Zdecydowany najbardziej był scenograf – JÓZEF SZAJNA. Dekoracje nadają przedstawieniu wymowę symboliczną. Brudne i odrażające, ukazują ten smietnik we właściwych wymiarach. Niestety, nie współgrały z nimi kostiumy.

AKTORSKA wymowa spektaklu jest bardzo wyrazista. Każda nie mał z postaci jest ostro rysowana, skrótowo wyrażająca cechy postaci, głęboko osadzona właśnie w tym środowisku ludzi poruszających się na smietniku. Najbardziej interesująca postać o karykaturalnej wymowie, to major Pyć WITOLDA PYRKOSZA. Postać generała Barcza w wykonaniu FRANCISZKA PIECZKI zachowuje jednolitość, nawet wtedy, gdy ulega on namowom swego doradcy, czy konsekwencji faktów. Ten człowiek chce za wszelką cenę utrwalic swoją władzę. I takim ukazuje go Pieczka.

MARIA KOŚCIŃSKA

*) Jerzy Krasowski – „Radość z odzyskanego smietnika” według powieści Juliusza Kadena-Bandrowskiego „General Barcz”, reżyseria Jerzy Krasowski, scenografia Józef Szajna, muzyka Jerzy Kaszycki.

Tadeusz Kudliński

Spotkania teatralne

Dyktatura w pantoflach

Powieść Bandrowskiego o generale Barczu, była pozycją osobliwą jako próba epickiego ujęcia rzeczywistości politycznej Polski, wskrzeszonej po poprzedniej wojnie. Najpierw dlatego, że Bandrowski był żywym uczestnikiem epopei legionowej i człowiekiem bliskim Piłsudskiemu. Sam też umieścił się wśród figur powieści, jako bard woda i jego legendy. Niemniej to spojrzenie pisarza zaangażowanego — „od środka”, i wartościowanie spraw na gorąco, bynajmniej nie grzeszyło apoteozą. A pamiętajmy, że jest to powieść „z kluczem”, z autentycznymi modelami figur i wydarzeń. Zapewne, konfrontacja autentycznej niepodległości z długą hodowaną jej wizją romantyczną, sprawiła, że powieść stała się demaskatorska. Bandrowski obnażył bezlitośnie kulisy władzy autorytatywnej i nowej państwowości, formującej się z bezkształtnej miazgi Polski zaborów. Nie dostrzega przy tym zaplecza społecznego wypadków, wystarczyła mu gra indywidualności, kształtujących rzekomo rzeczywistość.

Barcza ukazał Bandrowski w pantoflach, jeśli nie w białiznie, ale próbował ratować jego wielkość. O ile nie ukrywa w powieści jego brutalnej ambicji osobistej, to jednak nie obciąża jego rachunku chęcią osobistego zysku i wyróżnia go ponad innych. Bo pozostałe figury targu o władzę są już cyniczne w swym egoizmie, wyuzdaniu i głupocie. Barcz jest genialnym figurantem historii, umiejącym zręcznie wyekspluować legendę i despotyzm rancji stanu. Ale istotną sprężyną tej polityki jest niepozorny major Pyć, ukryty aranżer wypadków salwujących z opresji i wysuwających na czoło Barcza, którego major uważa za męża opatrnościowego. Pyć jest prawdziwą indywidualnością — w oczach autora — on to reprezentuje rozum polityczny z całym amoralizmem władzy, oraz trzeźwy romantyzm marzenia o lepszym jutrze. „Radość z odzyskanego śmietnika”(*) tak charakteryzuje Pyć sytuację odzyskania niepodległości, oprobując szarą codzienną konieczność pozbawionej koturnu.

Można podziwiać Bandrowskiego za jego swoistą śmiałość w poruszaniu aktualnej tematyki własnego obozu. Można też podziwiać jego talent i temperament pisarza. Uważany za twórcę realizmu psychologicznego w polskiej powieści XX-lecia, tworzył postacie powieści z autentycznych wzorów, jednak kondensował je w typy reprezentatywne, których konfrontacja wyczerpywała obraz rzeczywistości z właściwym dynamizmem napięć. Filmowa technika powieści o Barczu oddaje gorączkową atmosferę tych czasów a jedyny język literacki, pulsujący soczystością żołnierskiej gwary, dodaje humoru zabawnym nieraz sytuacjom odkłamannej wielkości i patosu. Jest w tej fakturze powieści — żywy teatr.

Adaptacja sceniczna „Generała Barcza” oddaje aurę tej powieści i zgręcznie ustawia akcję, wysuwając

na plan pierwszy dramatyczne rozgrywki Barcza z rywalami i jego osobiste życie z sensacyjnym incydentem szpiegowskim. Właściwie Barcz, jako figura polityczna, wychodzi tu obronną ręką — gdyby nie końcowa — milcząca — wizja katastrofy reżymu.

Jest wydarzeniem chwalebny, że współczesny nasz reżyser nie snobizuje się literaturą zagraniczną w poszukiwaniu tematyki przerosłów władzy i przemocy, lecz znajduje ją na własnym podwórku. Siega do powieści polskiego pisarza XX-lecia, aby ukazać niedawną rzeczywistość polską. Ukazuje ją też, świadcząc się obiektywnie kompromitującym spojrzeniem pisarza sanacyjnego, a jedynie w samym przedstawieniu daje własne akcenty. Oba spojrzenia są pouczające.

Adaptacja sceniczna powieści jest twórczością, i słusznie opatruje ją Krasowski własnym nazwiskiem i daje jej swój tytuł, podając zarazem lojalnie źródło. Podobnie Camus, przerabiając na scenę „Biesów” Dostojewskiego, zatytułował przeróbkę po swojemu i uważał ją za swój utwór — „wedle” Dostojewskiego.

*

Szajna jest zbyt odrębną indywidualnością, by nie wycisnął standardowego piętna na optyce przedstawienia. Oczywiście „Śmietnik” dwudziestolecia, oglądany z dzisiejszej perspektywy jest strupieszalą i katastroficzną. Taki też obraz daje scenograf w szeregu sugestywnych symboli plastycznych. Manekinowy teatr marionetek Barczowej — podobnym wyraz. Jest to jednak stosunek scenografa „liryczny” — subiektywny i osobisty a brak w obrazie wiatku „epickiego”, więc konkretności czasu i miejsca. Konkretność epiki widać tylko w autentycznych mundurach i naturalistycznych szczegółach — nawet białiznianych. Zapewne dlatego, że jest to nurt główny akcji — wojskowy. Niemniej sylwetki żołnierzy w drucianych maskach szermierczych na głowach wyrządzają już w sferę metafory. Postacie wiatku osobisto-rodzinnego Barcza potraktowano podobnie fantazyjnie, doprawdy nie wiadomo czemu, bo to watek równie realistyczny. Natomiast figuranci i manekiny polityczne usprawiedliwiają tę uduchowioną optykę. Bardzo organicznie koresponowała z obrazem scenicznym konkretna muzyka, nie rozbiła akcji, lecz sygnalizowała przejścia i znaczyła dziejowy czas.

Reżyser poszedł po linii ostrych konfliktów, brutalnej gwałtowności konfliktów a także przerysowanej w karykaturze galerii postaci, może ze zbyt dużym naciśnięciem pedantu. Tak np. T. Szaniecki grał generała Krywulę z przesadną charakterystyką w stylu molierowskiej wulgarności. Generał Wilde (Z. Klucznik) wypadł podobnie jak karykatura-manekin. Jedynie w wybornej scenie dobrodusznego śledztwa z Fedkowskim (M. Lekszycki) — osiągnęli obaj ci aktorzy nuty istic dramatyczne — na komicznym wiatku. F. Matysik podobnie przerysował „chłopskość” i buntowniczość lewicującego Jąbrowy. Dobrą sylwetkę despotycznego Barcza stworzył J. Pieczka, jednak swoista maniera mówienia prowadziła do zacierania tekstu. Wyborną rolę majora Pycia dał W. Pyrkosz — rolę

(Dokończenie na str. 5)

*) Teatr Ludowy w Nowej Hucie: J. Krasowski — Radość z odzyskanego śmietnika — według powieści J. Kadana Bandrowskiego; Generał Barcz. Reżyseria J. Krasowskiego, scenografia J. Szajny, muzyka J. Kaszyckiego.

ELŻBIETA WYSIŃSKA

Szopka generała Barcza

Ludzie rwą na strzępy i rozrzucają gazety. Tak zaczyna się spektakl Krasowskiego*). To „Radość z odzyskanego śmietnika”. Niepodległość 1918 roku. Szajna każe przesunąć przez scenę rozdarty, postrzępiony, biało-amarantowy sztandar. Padają nazwiska pretendentów do tworzenia „własnego aparatu brania za pysk”. Jest ich trzech: pułkownicy, a potem generałowie, Barcz, Krywult i Dąbrowa. Rozpoczyna się podstępna rozgrywka. Sztuka się kończy, gdy Barcz zostaje sam na placu — Krywultowi daje ciepłą posadę, Dąbrowę zsyła na prowincję. Przy Barczu przetrwał major Pyć, właściwy zwycięzca, mózg wodza — obaj ze świadomością, co „można” na tym stanowisku.

Treścią inscenizacji jest walka klik wojskowych u progu dwudziestolecia i metody zasłaniania jej propagandową literaturą (wyeksponowana postać literata Rasińskiego), ugruntowywanie władzy i metody rozprawiania się z przeciwnikami. Rezultatem — szopka narodowo-historyczna, wypowiedź demaskatorska. Krasowski wyjął z powieści Kadena najbardziej charakterystyczne i najostrzejsze zdania. W ten sposób cały tekst sceniczny przesycony jest zjadliwością w o wiele większym stężeniu niż powieść. Masa kadenowskich zdań, szpikowanych dalekimi skojarzeniami, rwnych lub barokowo zwijanych, rozcięcza tę zjadliwość. Teatr pozbawił ją literackości. Największym odkryciem Krasowskiego wydaje mi się ujawnienie teatralnych walorów prozy Kadena. To, co w czytaniu drażni nawet efekciarstwem, na scenie jest naturalnym a mocnym, obrazowym, ekspresyjnym językiem. Odarte z powieściowej otoczki gra szyderstwem i groteską. Dawka uderzeniowa.

O ile teatr nie zawiódł tekstem, o tyle w pewnym sensie zawiódł dramaturgią przedstawienia. Krasowski wychodził z założenia, że powieść jest napisana z nerwem dramaturgicznym. Na pewno tak, ale to automatycznie nie przechodzi na widowisko. Adaptacja jest bardzo wierna duchowi powieści i wykorzystuje sporo powieściowych sytuacji. Przy takim materiale Krasowski daje coś więcej niż adaptację. Mniej jednak niż autonomiczną sztukę. Mam wrażenie, że widz nie znający powieści ma specjalnie w pierwszym akcie poważne trudności. Poszczególne sceny są reżysersko znakomite, tekst wypunktowany idealnie, każda jest gorzką satyryczną całostką na jakiś temat. Ale przez tę całostkowość utwór traci na dynamice. Wyodrębniają się pewne zamknięte sprawy. Po historii zamachu, wykorzystanego w interesie napadniętego, czyli Barcza, jeden wątek wyraźnie się kończy. Zaczyna się nowy wątek — historia Najwyższego Wojskowego Trybunału Sprawy, w którym mają się skompromitować powołani na czołowe stanowiska wrogowie wodza. Jeżeli stanowiąc, że *Radość z odzyskanego śmietnika* ma dramaturgię sekwencji filmowych, to wina spada na montaż. W pierwszym akcie Krasowski zrobił śmiało, ale niezbyt jasne cięcie. Po rozmowie na temat wyruszenia wojsk na front ukraiński w celu połączenia się z Barczem, major Pyć wydaje okrzyk: „Spokój, panowie, przywitamy pułkownika Barcza. Bacność!” — i wchodzi Barcz. Cięcia bardzo filmowe, tylko że w filmie najprawdopodobniej nastąpiłaby zmiana ujęcia, sugerująca przeskok, co tu oczywiście było niemożliwe. Cięcia teatralne, podział na obrazy przy pomocy kurtyny — rozbijały znów filmowy tok narracji. Może zbyt mało posłużono się światłem jako środkiem montażu.

*) Jerzy Krasowski: *Radość z odzyskanego śmietnika* wg. powieści Juliusza Kadena-Bandrowskiego *Generał Barcz*. Teatr Ludowy w Nowej Hucie. Reżyseria: Jerzy Krasowski, scenografia: Józef Szajna, muzyka: Jerzy Kaszycki.

Powieściową otoczkę ekspresjonistyczną zastąpiła teatralna — Szajny. *Radość z odzyskanego śmietnika* jest pamfletem i szopką polityczną. Krasowski i Szajna nawiązali do kukieł i marionetek. Dlatego stosunkowo ważną rolę odgrywa scena w teatrzyku generałowej Barczowej. Krasowski inscenizuje dialog Barcza z Krywultem i Dąbrową, stawiając aktorów obok marionetek ludzkiej wielkości. Rozmowa odbywa się w wyobraźni generała, któremu żonine marionety przypominały politycznych przeciwników. Ale do kukieł podobni są też cywile. Charakterystyka kontrastowa: żołnierze są w normalnych mundurach, inni — w parodystycznych szmatkach. I tu znowu strzępy — spódnica matki, suknia żony generała. Jedynie Hanna Drwęska, oficerska kurtyzana, ma kostium dyskretnie stylizowany. I najlepszy. Inne raziły, choć sam pomysł ich skonstruowania zasługuje na uwagę.

Szajna jest zbyt określoną indywidualnością, by o nim mówić sine ira et studio. Zwykle widać go w przedstawieniu na tyle, że jego kompozycję plastyczną odbiera się jak obraz. Może się podobać albo nie podobać, po obu stronach będzie dostateczna ilość argumentów. W tym przedstawieniu dekoracje Szajny są często ograniczone do fragmentów barwnej kompozycji w głębi i markowania wnętrza paroma meblami. W sumie daje to wrażenie męczącej brzydoty. Ale Szajna także dominuje na scenie. Mury cytadeli, w których odbywa się jednocząca generałów uroczystość otwarcia „muzeum niewoli”, oznacza szeregiem nisko zawieszonych białych płaszczyzn o rozmaitych kształtach. Pełno ich. Poza tym, że odpowiednio zmniejszają sylwetki aktorów, wydały mi się denerwujące. Jedna rzecz jest obiektywnie świetna. To apokalipsa dwudziestolecia. Czterech podpitych oficerów woła o konie. Spadają na sznurach wydłużone, upiorne bachmaty i kołysząc się zapięchają całą przestrzeń, podczas gdy zapada kurtyna. To było ciekawsze niż symboliczne, łopatologiczne strzępy.

Tak właśnie mógłby wyglądać teatr Witkacego. Przy *Radości z odzyskanego śmietnika* przypomina się i Gombrowicz, język Gombrowicza. Nieodparcie w chwili, gdy zdenerwowany generał Dąbrowa przechodzi na swoją rodzinną, nibytochłopską gwara. Koligacje nowohuckiego Kadena są interesujące i dodają smaku przedstawieniu. Nie jest to bowiem w repertuarze Teatru Ludowego pozycja rewelacyjna, ale ciekawa.

Ta szopka polityczna jest grana na słusznej zasadzie, że im bardziej groteskowa postać, z tym większą prostotą należy podawać jej słowa. Ścisłej — widać tę zasadę u reżysera, ale nie u wszystkich aktorów. Najciekawszą rolę w przedstawieniu był Major Pyć Witolda Pyrkośza. Postawa zabiedzonego urzędnika. Biała maska, nerwowy tick, okulary na zaczerwienionych oczach. Systematyczność statystyka. Pyć drobniutki, uniżony, a przecie wielki (dosłownie) Barcz wyglądał przy nim bezradnie. Pyć, wścibski robaczek, groźny, gdy atakuje, nic nie przerysowany a karykaturalny. Franciszek Pieczka podkreślił infantylizm Barcza i swoisty spryt w realizowaniu pomysłów Pycia na swoją korzyść. Zmiana tonacji głosu bardzo źle się odbiła na jego dykcji.

I wreszcie Rasiński (Edward Rączykowski), ten który patrzy, wie swoje i uśmiecha się. On jest u Krasowskiego bohaterem prologu i epilogu, on zadaje Barczowi końcowe pytanie „po co”. Rasiński odgrywa tu rolę obserwatora, który kiedyś ujawni... Przez tę postać adaptator i reżyser przypomina o realnym zapleczu pokazanej historii.

Elżbieta Wysocka

GŁOS ROBOTNICZY
ŁÓDŹ

wydanie

Nr 104 z dn. -4 Maj 1961

TRANSMISJA z Teatru Ludowego w Nowej Hucie, przeprowadzona w ubiegłym wtorek, przekonała mnie ostatecznie, że w telewizji — przy sztukach pewnego typu niezbędny jest komentarz, wprowadzenie. Rzecz bowiem w tym, że do teatru idziemy jako przygotowani, zdecydowani na dany spektakl, przez nas wybrany, spektakl, o którym coś już wiemy (może czytaliśmy recenzję prasową), słyszeliśmy o nim od znajomych itp. itd.

W telewizji oczekuje nas zaskoczenie. Jeżeli rzecz jest realizowana przez Teatr TV — to jest to w ogóle premiera, jeżeli zaś transmisja — to najczęściej ze spektaklu, o którym nic lub prawie nic nie wiemy.

Dobrze jeszcze, kiedy w poniedziałek czy w piątek siada przed małym ekranem widz już obyty, zorientowany, interesujący się teatrem. Ale telewizja staje się u nas sprawą coraz bardziej masową i trzeba brać pod uwagę także i tego widza, który odbiornik posiada dopiero od niedawna, który mało — lub prawie wcale nie chodził do teatru (na przykład — wieś!).

Wątpię, aby taki widz mógł wiele korzyści odnieść ze spektaklu „Radości z odzyskanego śmietnika” według powieści „General Barcz” Bandrowskiego. Książki ów widz prawdopodobnie nie czytał, sprawy, o których w spektaklu mowa, wydają mu się trudne i niezrozumiałe skoro nie zna do nich „klucza”, język dziwny, a całość — nużąca.

Nie odbieram przez to rangi spektaklowi — telewizja ma jednak swoje prawa. Na „małym ekranie” trzygodzinny spektakl, dany bez żadnego komentarza i wytłumaczenia, dla odbiorcy nie mającego doń „klucza”, był, niestety, wręcz — nie do przyjęcia.

FAKTY I POGLĄDY

Chciałabym zwrócić uwagę telewidzów na interesujący, cykliczny program publicystyczny „Fakty i poglądy”, opracowany przez T. Kolińskiego. Tym razem program poświęcony był kontroli jakości w zakładach pracy i przyczynom, dla których wypuszcza się na rynek przedmioty nie nadające się zupełnie do użytku.

wykorzystanie różnych telewizyjnych możliwości, jakich nie miałby np. publicysta piszący w gazecie o tym samym problemie. Ta możliwość — to bezpośrednie skonfrontowanie z sobą faktów i ludzi, niezależnie od miejsca ich zamieszkania, połączenie reportażu z wypowiedzią i dyskusją, użycie telekina itd.

Szkoda tylko, że ŁOT tak ułożył sobie program, iż zaraz po tej czterdziestominu-

pracujących obecnie w teatrach poznańskich) była oparta na tomiku „Trzy salwy”, na wierszach Broniewskiego, Wandurskiego i Standego. Na uwagę zasługuje interesująca scenografia J. Kaliszana.

Za najlepszą z pierwszomajowych audycji uważam jednak „Bo to u nas z końcem kwietnia” w reż. Wandy Laskowskiej — bardzo ciekawy zestaw tekstów, bardzo ciekawie wykonanych m. in. przez Kobuszewskiego, Łomnickiego, Eugenie Herman, Kozakiewicza i innych. Audycja starannie i dobrze przygotowana, może tylko operatorzy nadmiernie często używali translokatora i nieustannie szybkie zbliżenia i oddalania były w końcu denerwujące.

DWA KONCERTY ROZRYWKOWE

W sobotę, obejrzelśmy bardzo przyjemny, pełen świeżości koncert „Profesor i jego uczniowie”, w którym wystąpili uczniowie prof. Ludwika Sempolińskiego. Koncertik bezpretensjonalny, wskazujący, że rodzą się nam nowe talenty estradowe — np. świetny Bogdan Łazuka, o którym już kiedyś na innym miejscu pisałam. Młodzi nie zawsze potrafią „znaleźć się” przed kamerą, czasem operują zbyt rozległym gestem, „wychodzą” z kadru — ale w sumie była to przyjemna audycja.

Nie zachwylił mnie natomiast specjalnie koncert melodii Dunajewskiego z Łodzi — najprzyjemniejsza piosenka „telefoniczna”, najwznieciwiej zinterpretowana. Ponadto: świetne nagrania, np. piosenki Jerzego Walczaka, Tróche denerwująca była nadmiernie rozbudowana mimika wykonawców: nie ulega wątpliwości, że telewizja wymaga większej oszczędności wyrazu.

ALINA GRABOWSKA

Tydzień na małym ekranie

Czego wymaga spektakl teatralny?

Koliński zastosował interesujący chwyt publicystyczny: najpierw pokazał wszystkie te zepsute odbiorniki, nieproporcjonalnie uszyte garnitury, prujące się skarpety itd., następnie wyświetlił nakręcony uprzednio film, w którym brakarze z poszczególnych zakładów pracy mówią o tym, jak kontrolują produkcję. Wreszcie — zaprosił tych samych ludzi do studio i poprosił ekspertów, aby określili brak poszczególnych przedmiotów.

W ten sposób wywiązała się prawdziwie interesująca i potrzebna dyskusja, w której wzięli udział tak kontrolerzy, eksperci, jak i dyrektorzy przedsiębiorstw i zjednoczeń.

Opisując szczegółowo przebieg audycji chcę wykazać, że zaletą jej było właśnie

toowej publicystycznej audycji nadał w programie lokalnym drugą publicystyczną audycję. A gdzie zasada urozmaicania programu?

PROGRAM PIERWSZOMAJOWY

W sobotę i niedzielę TV pokazała nam kilka audycji związanych tematycznie ze świętem 1 Maja. Przede wszystkim — była to transmisja imponującej defilady z Moskwy i transmisja z pochodu i manifestacji w Warszawie, ponadto estrada poetycka z Poznania czy sobotnia audycja satyryczna „Bo to u nas z końcem kwietnia”. Estrada poetycka (w której obejrzelśmy zresztą kilku łódzkich aktorów,

TEATR
WARSZAWA

wydanie.....
3-1-15.11.63



Scena zbiorowa

„GENERAL BARCZ” PO RAZ DRUGI

Podobnie jak to było w ubiegłym sezonie z *Myszami i ludźmi*, reżyser Jerzy Krasowski zaproszony został z Nowej Huty do Wrocławia dla wystawienia w Teatrze Polskim swojej znanej adaptacji i inscenizacji powieści Kadena-Bandrowskiego *General Barcz*.

Tadeusz Lutogniewski tak pisze o przedstawieniu w „Gazecie Robotniczej”: „Dla stałego obserwatora wrocławskiego życia teatralnego równie ważne (jak treść i wymowa ideowa utworu) jest stwierdzenie, że *Radość z odzyskanego śmietnika* to spektakl tak doskonały scenicznie, iż oznacza powrót Państwowych Teatrów Dramatycznych do ich najlepszych tradycji, do czasu, w którym w pełni umiano wyzyskać cały ich potencjał artystyczny”. Poziom aktorski spektakl, wysoki, wyrównany, dociągnięty w górę, szczególnie raduje cytowanego krytyka. „Przedstawienie *Radości z odzyskanego śmietnika* to autentyczny sukces nie tylko gościnnie działającego tu reżysera, ale i współpracujących z nim wrocławskich aktorów. Postacie głównych bohaterów dramatu znalazły w nich odtwórców znakomitych”. Oto ich lista, według cytowanej recenzji: Artur Młodnicki w roli Barcza, Igor Przegrodzki w roli majora Pycia (najwyżej oceniona kreacja przedstawienia), Andrzej Polkowski jako Krywult, Władysław Dewoyno jako Dąbrowa.

Nie tak gorąco, ale rów-

nież pozytywnie, przyjął przedstawienie recenzent „Słowa Polskiego”, Bronisław Winnicki. „Wydawało mi się — pisze on — i to nie tylko mnie, lecz licznym osobom starszego pokolenia, które częściowo znalazły te czasy z własnego przeżycia, a częściowo z opowiadań, że sztuka nie może zainteresować młodszego wiekiem widza. Tymczasem ze zdumieniem dowiedziałem się od szeregu osób nawet najmłodszego pokolenia, które o roku 1918/19 mogły wiedzieć tylko z lekcji historii czy też z lektury, że sztuka im się podoba, że ją dobrze rozumiano, że przekonuje o tej prawdzie, którą chciał zakomunikować Kaden, a za nim Krasowski”. Recenzent wysuwa zastrzeżenia w stosunku do swobodnego (nieraz błędnego) traktowania przez reżysera i scenografa realiów epoki, a także w stosunku do niezgodności pewnych rozwiązań scenicznych z opisami autora powieści. Obaj zacytowani recenzenci za usterkę adaptacji uważają pierwsze sceny przedstawienia, zarzucając im bądź niedostateczną czytelność (Lutogniewski), bądź zbyt rozwinięcie i przegadanie owej ekspozycji akcji.

Warto dodać, że w stosunku do prapremiery nowohuckiej wrocławski *General Barcz* został nieznacznie skrócony, pewne sceny skomasowane. Kształt inscenizacyjny widowiska pozostał ten sam; dotyczy to i scenografii Szajny i muzyki Jerzego Kaszyckiego.

Zwierciadło Warszawa

wydanie

Nr 10 z dn.

5 Marz. 1961

teatr

WIZYTA SKUSZANKI

Trzy spektakle Teatru Nowohuckiego pokazane w Warszawie wywołały rzadko spotykaną rozbieżność opinii i to zarówno wśród zawodowych krytyków jak i publiczności. W kulisach teatru na Karasia od lat tak nie wrzało. Tylko wybitne zjawiska w kulturze są w stanie wywołać taką temperaturę dyskusji, jak się to udało gościom z Nowej Huty.

Wydawało by się, że rozwój Teatru Ludowego śledzony był na przestrzeni pięciolecia dość uważnie. A punkty dojścia: krystalizacja koncepcji, utwierdzenie się stylistyki, określenie repertuaru — stały się mimo wszystko niespodzianką, pewnego rodzaju zaskoczeniem, którego ten teatr we własnym środowisku nie wywołuje. Środowisko nowohucko-krakowskie zasymilowało teatr Skuszanki; relacje teatr-widownia przebiegają bez wstrząsów. Teatr wzrastał pod okiem widzów i razem z nimi. Trzydzieści premier w ciągu pięciolecia (trzydziestą była właśnie „Radość z odzyskanego śmietnika”) stale zwiększająca się liczba osób chodzących do tego teatru (w bieżącym sezonie liczba widzów przekroczy prawdopodobnie 100 tysięcy); wysoki, jeden z najwyższych w kraju, procent frekwencji — wszystko to świadczy o nie zakłóconym współżyciu teatru i środowiska, dla którego pracuje.

Dlaczego więc Warszawa zareagowała wstrząsem? Był w tym niewątpliwie element zaskoczenia niełatwą, bardzo swoistą konwencją tego teatru, rolą i wagą jaką się tu nadaje elementom plastycznym, śmiałością koncepcji reżysersko-inscenizacyjnych.

Wszystkie trzy spektakle przywiezione do stolicy są reprezentatywne zarówno dla koncepcji repertuarowej jak i dla konwencji stylistycznej Teatru Ludowego. W naszych polskich warunkach zdumiewająca jest konsekwencja i wynalazczość Skuszanki w doborze repertuaru. Nie ma w jej teatrze żadnej przypadkowości, żadnego ulegania modom — ani jedna ze sztuk chodzących stadami, nieczym warszawskie tramwaje, nie trafiała na jej scenę. Nie można o tym teatrze powiedzieć, że nie ważne co gra, ale jak gra. Tu co i jak spełniają równorzędne role.

Z przywiezionych do

Warszawy spektakli wyróżnić należy „Sen srebrny Salomei” nie tylko za czystą i mądrą realizacją, ale i za odwagą podjęcia pracy nad tym trudnym, zagmatwanym romansem dramatycznym. Ubóstwo naszej rodzimej dramaturgii powinno nas skłonić do możliwie największej uwagi dla tych nielicznych pozycji, które posiadamy. Niestety, nie gra się u nas naszej własnej klasyki, całe pokolenia nie znają ze sceny twórczości romantyków; a jeśli od czasu do czasu któryś z teatrów zdoła się na taki wysiłek, to prawie z reguły sięga po jeden z kilku grywalnych dramatów. „Sen” należy właśnie do tych dzieł Słowackiego, które niezwykle rzadko i na krótko wchodziły na scenę. Powstały w okresie mistycznym twórczości poety, obrósł setkami komentarzy wcale nie mniej mistycznych — i tak dokładnie został zaciemniony, że odstraszał teatry. A jak się okazało, najzupełniej niesłusznie. Skuszanka dokonała (w latach trzydziestych Schiller zrobił podobną próbę) ogromnej pracy; oczyściła dramat z mistycznej mgły, wydobyla całą warstwę społeczną i polityczną — rzecz zabrzmiała ironiczną polemiką ze szlachecką historiozofią idealizującą rolę Polaka na wschodzie. Dramat ten w porównaniu z o tyle późniejszym sienkiewiczowskim „Ogniem i mieczem” okazał się być przykładem wręcz realizmu politycznego, śmiałości spojrzenia poprzez wszystkie zakłamania naszej historii. Zakłamania, trzeba to powiedzieć, jeszcze do końca w odczuciu społecznym nie przezwyciężone. Poza doskonałą robotą reżyserską Skuszanki, ocenioną zresztą bardzo wysoko także i przez polonistów, przedstawienie ma dobrą obsadę aktorską i interesujące dekoracje Mariana Garlickiego. Jest to niewątpliwie doskonały, celny artystycznie spektakl.

„Oresteja” zaskakuje w pierwszej chwili scenografią, a głównie chyba kostiumami Szajny, które są absolutnym zaprzeczeniem tradycyjnej pseudo-klasycznej prostoty. Indywidualność Szajny, artyści o niezwykle sugestywnej wyobraźni, jest jednym z ważniejszych komponentów składających się na obraz tego teatru. Plastyka Szajny, intelektualna dociekliwość Skuszanki i Krasowskiego, ich wrażliwość na problemy moralne epoki — dają w sumie to co zostało w skrócie nazwane „teatrem Skuszanki”. W „Orestei” zagrały wszystkie te elementy. Szajna ubrał aktorów w stroje będące



„Oresteja” Ajschylosa. Orestesa gra Andrzej Hrydzewicz



„Radość z odzyskanego śmietnika” w Teatrze Nowohuckim

syntezą tradycji i współczesności, reżyserzy wydobyli z Ajschylosa sprawę wiecznie żywą: dramat sumienia, problem odpowiedzialności za własne czyny, samotność człowieka wobec swego losu — przedstawienie jest pełne treści, żywe, zaangażowane we współczesność.

Trylogia Ajschylosa napisana w okresie rozkwitu demokracji ateńskiej, utwierdzania się nowych, mniej bezwzględnych stosunków międzyludzkich, zastępowania krwawych praw zemsty rodowej sądami społecznymi — zawiera w sobie wiele treści, z których niestety nie wszystkie zadźwięczały ze sceny. Nie bardzo udało się trzecia część: „Eumenidy” — afirmacja młodej ateńskiej demokracji i jej nowych praw. W tej części jest co prawda najwięcej rzeczy, których aktualność zwiędła w ciągu wieków — być może radykalniejsze skróty wyszłyby „Eumenidom” na zdrowie. Ale w sumie ten nowatorski spektakl jest jakąś inną i ciekawą propozycją spojrzenia na antyczną tragedię.

W „Radości z odzyskanego śmietnika” udało się Jerzemu Krasowskiemu przede wszystkim adaptacja powieści Kadena-Bandrowskiego. Za sam pomysł przeniesienia „Generała Barcza” na scenę zasłużył Krasowski na słowa uznania. W końcu jest to zaledwie druga, po „Domku z kart” Zegadłowicza pozycja dramaturgiczna o Polsce pułkownikowskiej. Zjadliwa groteska, doskonała od strony tekstowej, otrzymała opracowanie inscenizacyjne pomysłów, błyskotliwe, jednakże dość niejednorodne stylistycznie.

Teatr Skuszanki ma już za sobą okres poszukiwań, propozycje ideowo-artystyczne są wyraźne, oblicze uformowane — warto by chyba było poddać dorobek teatru rzeczowej, merytorycznej analizie opartej na wnioskach z kilkunastu ostatnich spektakli. Zadanie warte trudu o tyle, że jest to bez żadnej wątpliwości jeden z najambitniejszych, najbogatszych wewnętrznie naszych teatrów.

(El. Zm.)

JERZY LAU

Historia w generalskiej szopce

Zaraz po wojnie, na świadków oskarżenia dwudziestolecia, powoływaliśmy najczęściej samą historię, a zwłaszcza jej końcowy epilog — klęskę wrześniową. O wiele rzadziej powoływaliśmy się na dokumenty literackie, na historię literatury dwudziestolecia, na jej nurt krytyczny, kryjący się często w drwinie i grotesce, protestujący przeciwko sanacyjnej rzeczywistości, chylącej się ku katastrofie. A szkoda, chociaż literatura dwudziestolecia od lat stanowiła czytelny rodowód klęski.

W pierwszych latach po wojnie żyliśmy w jakiejś specyficznej atmosferze pierwszego uśmiechu wolności, gorączkowej krzyżaniny na cmentarzu i byliśmy nieczuli na pamflet czy groteskę. Dziś, po latach, chętnie sięgamy do tej trochę już zapomnianej dokumentacji, i dokonujemy wielu pożytecznych odkryć historyczno-literackich. Takim odkryciem w pewnym sensie jest inscenizacja głośnej przed trzydziestu laty powieści Kadena Bandrowskiego „Generał Barcz”. Ten zjadliwy, pełen gorczych pamflet, napisany przez kronikarza legionów Piłsudskiego, doczekał się w Nowej Hucie teatralnej adaptacji i zadziwił widza. Teatr wyluskał bowiem z powieści jej szopkową konstrukcję, obnażył schemat powieściowej groteski i jej realizm, oczyścił język. Jerzy Krasowski wcale nie zubożył treści — wybrał prawie wszystko, co stanowi o jej wartości. Sceny są ułożone logicznie, ząbwią się jedna o drugą, dialog, uwolniony z powieściowego czasu, jakby odmłodził ożywiając jednocześnie nieco zakurzone znane kukły z tej generalskiej szopki. Prezentują się nam na scenie po raz pierwszy generałowie Dąbrowa, Krywult, Wilde, i wreszcie sam generał Barcz z nieodłącznym swym cieniem — majorem Pyciem, wlokąc za sobą całą plejadę statystów umundurowanych i w cywilu. Kukły są śmieszne i nic nie wiedzą o swej tragiczności, która jest w nas, w naszej biografii.

Inszenizacja Józefa Szajny poszukuje tej groteski i czasem wydobywa dramatyczny komizm kukieł. Wszystko zaczyna się tak jak w powieści. Dziarska i groźna kukła generała Dąbrowy grzmi w zaśmieconym krakowskim ratuszu, miota rozkazy, wprowadzając jednocześnie jak gdyby na „narodową scenę” swych rywali. Zresztą, schodzą się sami, władza jest tym magnesem, który przyciąga i wprawia wszystkich w ruch u progu sanacyjnej Rzeczypospolitej.

Szajna rezygnuje z wielu realiów, scena w gruncie rzeczy stale pozostaje pusta, surowa, aż irytująca w swej oschłości i ponurej monotonii. Zmieniają się tylko nieliczne rekwizyty, stwarzające iluzję, że następuje zmiana miejsca, planu, czasu. Generalska szopka rozgrywa się właściwie przy drzwiach zamkniętych. Znakomicie jednak oddaje atmosferę powieści, jej groteskową ironię, szyderstwo. Świetna jest zwłaszcza scena wizyty Barcza u swej żony w teatrze kukielkowym. Kiedy stoi, przyglądając się przez chwilę rozstawionym kukłom, myśli jego krąży wokół rywali, myśli, że też jest reżyserem, tylko w generalskim mundurze, który musi wprawiać w ruch swe własne kukły, według swych zamysłów i planów, aby utorować sobie drogę do władzy. Musi stale wymyślać im nowe role, by krążyły jak widma, a sam Barcz staje się też widmem, zanim głos żony nie zawoła go do łóżka.

Drugą znakomitą sceną jest wieczór poiednania, uczta, która toczy się w takt pełnej dynamiki generalskiej dysputy, słowa krzyżują się jak szable, lub toczą ze sobą zażarte dysputy, sycząc z powściąganej nienawiści. Barcz rozgrywa ucztę jak bitwę, miażdżąc swych stropionych oponentów, by znów zmienili się w posłuszne kukły.

Kiedy na zakończenie rozpoczyna się właśnie „dżigitówka”, wszyscy wirują już jak widma, krążące na przerażonych szkapach z papieru na tle jak gdyby łun krwawego września.

Trzeba powiedzieć, że w tym widowisku, zatytułowanym „Radość z odzyskanego śmietnika”, zdecydowanie na pierwszy plan wysuwa się inscenizacja górująca nad aktorstwem. Jedyną postacią w sensie aktorskim stworzył chyba Witold Pyrkosz w roli Pycia, a w pewnym sensie Zdzisław Klucznik, zwłaszcza w scenie przesłuchania buchaltera Fedkowskiego. Reszta aktorów grała średnio, stanowiąc jedynie tło samej inscenizacji kukielkowej.

W sumie na pewno ciekawy spektakl, twórczy i dyskusyjny, poszukujący rodowodu września, adaptujący powieść Kadena dla współczesności. Chyba słusznie pisze w posłowie do programu Jerzy Broszkiewicz: „W procesie badania historii dwudziestolecia i września, Kaden z „Barczą” jest ważnym świadkiem oskarżenia”.

Teatr Ludowy, Nowa Huta, Jerzy Krasowski — „Radość z odzyskanego śmietnika”, według powieści Juliusza Kadena-Bandrowskiego „Generał Barcz”. Reżyseria: Jerzy Krasowski, scenografia: Józef Szajna, muzyka: Jerzy Kaszycki.



Drwęska — Anna Lutosławska
Fot. Wojciech Plewiński

Ludwik Flaszen

26 Sanacja nie ustrój

Teatr Ludowy wystąpił z przeróbką sceniczną znanej powieści Juliusza Kadena-Bandrowskiego — „General Barcz”. Przeróbkę tę wypadnie uznać za dzieło raczej udane — czyli takie, które prócz stron słabych posiada również swe strony mocne. Najmocniejszą stroną jest ta, iż w „Generale Barczu” wykrył Jerzy Krasowski możliwości szczególnie teatralne. Na pewno nie jest to, jak zazwyczaj bywa, na siłę robiona adaptacja. Dialog kadenowski, mięsisty i pozornie nieforemny, prosi się o dopełnienie przez działanie, przez intonację żywego głosu — wtedy dopiero widać, jak jest treściwy i celny. Kadenowski ruch sceny, na modłę ekspresjonistyczną urywany, piętrowy, kontrastowany — wprost domaga się teatru, który by żył w jego płaszczyźnie, równomiernością rytmu. W powieści Kadena tkwi potencjalny teatr — tu wypadnie się zgodzić ze stwierdzeniem Jerzego Broszkiewicza, zawartym w programie, który

tak rzadko miewa rację. Gdyby „Radość z odzyskanego śmietnika” była sztuką oryginalną, na tle rodzimej dramaturgii współczesnej nie uznalibyśmy jej za utwór chybiony, choć raczej nie wiarygodny. Dzięki owym potencjom teatralnym właśnie.

A biorąc rzecz od strony tego, co się potocznie nazywa „treścią”? I tu czekają nas atrakcje szczególne. Zobaczyć na scenie sanacyjne szyski! Zobaczyć od kuchni, jak się robi wielką politykę! Ba, zobaczyć na scenie samego Dziadka! A wszystko w naświetleniu ostrym, nie pozbawionym dramatyzmu, groteskowym. Co oczywiście uznalibyśmy za tanią propagandę, gdyby zostało napisane przez — powiedzmy — Kruczkowskiego lub Putramenta. Ale Kaden? Kaden, jak wiadomo, był nadwornym literatem sanacji. Komu jak komu, ale jemu nie sposób nie wierzyć, kiedy opisuje sanacyjne śmieszności i świństwo.

I tu za usowują się pierwsze niebezpieczeństwa adaptacji.

Satyra na sanację jest dziś rzeczą nad wyraz łatwą; to trochę jakby musztarda po obiedzie. Sanacja nie ustrój, Polskę nam przes...ała — jak głosi popularna parafraza jednej z piosenek „Mazowsza”... A dlaczego? Na to pytanie próbuje odpowiedzieć przedstawienie. Że reżim nie umiał narodowi dać niczego, prócz pustej, cynicznie budowanej legendy; że kolekcja błaznów... Materiałem kompromitacji są tu — zgodnie z Kademem — skandaliki polityczno-lózkowe, śmieszny negliż wzniosłych ludzi. Co jest owszem, zabawne, ale jako środki satyrycznej kompromitacji dość płaskie.

Gdyż powieść Kadena nie jest bynajmniej satyrą, lecz apologią reżimu. Jest jak gdyby apologią — przez satyrę. I na tym polega chytrałość, przewrotny posmaczek „General Barcza”. Ośmieszać Wodza przez ukazanie go — do słownie — w gaciach, nie jest to sposób szczególnie wyszu-

kany. Ale bronić Wodza wbrew gaciom, ba, poprzez gacie — to chwyt propagandowy nader wymyślny. Wydrwiwać Wodza przez ustawianie go w sytuacjach przyziemnych, groteskowych — to sprawa dość prostoduszna, ale wystawiać go wbrew grotesce, ba, poprzez groteskę — to polityczna klasa posunięta do perwersji. Zrozumiałe, że adaptator współczesny nie znajduje osobliwych powodów dla apologii rządów przedwrześniowych. Pozostaje więc tylko — satyra. Farsa o władcach w negliżu, ich dziwkach, intrygach, małostkowości. Plotki z wielkiego świata, którego nie ma. I przedstawieniu zaczyna grozić niebezpieczeństwo małego wymiaru.

Według Kadena — cała ta farsa sens miała; my wiemy, że go nie miała. Na pytanie Barcza, po co to wszystko, major Pyć w powieści znajduje odpowiedź — praca dla przyszłości, żeby ludziom było łatwiej, lepiej itd. Pyć w przedstawieniu spuszcza tylko głowę — żadnej odpowiedzi nie znajduje. Na dekoracje pada czerwony poblask — to rok 39 daje odpowiedź zamiast Pycia. Świat przedstawiany w sztuce dopiero w lunach przyszłej klęski nabiera wymiaru. Jest to wymiar tra-

giczny. Te szopkowe figury nabiorą wyrazu, kiedy okaże się, że tańczą na grobie własnego dzieła i wielkiej narodowej klęski. Zadzierzysta groteska Kadena, pełna podziwu dla teźyzny sanacyjnych temperamentów i cynizmu ludzi wolnych, których stać na brak złudzeń względem siebie, ustępuje miejsca grotesce jałowitej i makabrycznej, grotesce ludzi, którzy sami na siebie wiją pętlę, myśląc, że to wieńce laurowe. I po-brzmiewają tony znane, narodowe, niby to „Bal u Senatora”, niby „Wesele”, z domieszką Witkacego. Oto dla „Radości z odzyskanego śmietnika” szansa wymiaru.

Wyzyskana tylko w polowie. Tu trzeba by śmiało zerwać z realistycznymi motywacjami; wyprać widzenie z realizmu szczegółów i charakterów; rozkojarzyć, uprościć do kukielek i spotwornić. Wszystko bowiem, co realistyczne, ciąży tu w stronę bulwarowej farsy z wyższych sfer. Albo w stronę melodramatu. Reżyser i adaptator niepotrzebnie wdaje się w dyskusję z tym światem, który już dawno jest poza dyskusją. Niepotrzebnie w wymiarach tragicznych ukazuje dramat

(Dokończenie na str. 4)

Sanacja nie ustrój

(Dokończenie ze str. 3)

pani Barczowej i zakochanego w niej szpiega, przez co całkiem poważnie wchodzi w spór z sumieniem Barcza; że niby zbrodnia z powodu intryg politycznych. Rzecz to przecież tak ewidentna, że może stanowić co najwyżej podstawę dla makabrycznej wesołości. Podobnie niepotrzebnie z pisarza Rasińskiego — który jest sobowtorem samego Kadena — czyni adaptator bohatera świadka oskarżenia. Świat Barczów, Pyców, Krywultów — to dla nas tylko domek z kart, by posłużyć się formułą z innej sztuki, tym samym kołom poświęconej. Brać ich na serio — jako partnerów ideowej dyskusji — to jakby taki domek z kart wznosić na prawdziwych betonowych fundamentach, przy użyciu wielkich dźwigów.

Nie jest to przedstawienie jednolite; huśta się ono nieustannie pomiędzy komedią a wymiarem; farsą i melodramatem z jednej, a makabryczną szopką z drugiej strony. Wymiar nada mu rytm, doprawdy nieomylny. Nienaganne poczucie rytmu — rzecz tak rzadka u naszych reżyserów — sprawia, że przedstawienie Krasowskiego ma klimat. I za tę jedną właściwość uznałbym go za godnego zbawienia, gdyby miał trudności z dostaniem się do nieba — i gdyby to ode mnie zależało. Szkoda tylko, że skłonności sentymentalne i publicystyczne czynią jego dzieła

połowicznymi, niedomyślanymi do konsekwencji ostatecznych.

Specjalistą od konsekwencji ostatecznych jest za to Szajna. Ciekaw jestem, co by było, gdyby tak Szajna pewnego dnia zrobił ot takie sobie naturalistyczne dekoracje. Na ile wtedy nowohuckie przedstawienia różniłyby się gątkowo od przedstawień innych teatrów? W „Radości z odzyskanego śmietnika” scenografia Szajny walnie pomaga jej wymiar. Pełna wymowy jest ta szaro-zielonkawo-płaszczysta, o barwie brudnego wojskowego brezentu — z czerwonymi wybebeszeniami na modłę taszystowską, zastanawianymi i odstawianymi na różne sposoby w toku akcji. Militarne barwy i coś jakby rozpruty brzuch: aparat skozarzeniowy widza rusza z kopyta. Najlepszą sceną przedstawienia jest pijatka w kwaterze Barcza. Podchmiele- ni oficerowie wpadają w euforie, bawią się w jeźdźców na wyścigach konnych, wymachując szabłami. Dużo hałasu i nieporządku, jak to zwykle u nas, kiedy się gra na scenie prawdziwe pijaństwo. Aż tu z góry spadają płaskie, z naiwnym demonizmem malowane konie — i ogromne, chyboczą się nad terenem pi-jackiej zabawy. Farsowa scena grać zaczyna skozarzeniami symbolicznymi. Za to kostiumy Szajny też połowiczne.

Aktorsko najlepszy jest major Pyć w wykonaniu W. Pyrkosza. Umiał on wyjść poza naturalizm przez ostry rysunek postaci, umiejętność aktorskiego skrótu, wyrazistość precyzyjną w każdym szczególe, posuniętą aż do demonizmu. Dawno nie oglądałem w Krakowie roli, która by mnie tak bez reszty przekonała. Barcz w wykonaniu F. Pieczki rozegrany w konwencji umiarkowanej naturalistycznej, kontrolowanej przez świadomość i dobry smak. Bez świadomości i dobrego smaku zagrał natomiast Krywulta T. Szaniecki, puszczać się na żywioł, przez co zbierać może oklaski niektórych jako tzw. krwista postać.

Przedstawienie połowiczne, ale zawsze ta jedna potowa do chwaleńca zostaje. Godzi się bowiem na koniec zaznaczyć, że przedstawienia nowohuckie, choć wiele budzą zawsze zastrzeżeń niżej podpisanego, nawet w tej swojej nie domyślonej do końca postaci stoją o kilka klas wyżej od wszystkiego, co przeciętnie oglądamy w naszych teatrach. Tu warto się spierać i prawować, bo jest o co.

LUDWIK FLASZEN

Teatr Ludowy. J. Krasowski „Radość z odzyskanego śmietnika” wg powieści „General Barcz” J. Kadena-Bandrowskiego. Reż. J. Krasowski. Scenogr. J. Szajna. Muzyka J. Kaszycki.

12 Lutv 1961

TEATR
WIELKIEGO
KOSZMARU

LESŁAW EUSTACHIEWICZ

FORMULA dwóch teatrów Szaniawskiego — małe zwierciadło codzienności i symboliczny teatr snów — okazuje się zbyt ciasna w konfrontacji z wielością teatralnej rzeczywistości. Trzeba ją uzupełnić przynajmniej przez wskazanie na autonomiczną pozycję teatru deformacji komicznej (farsa), komiczno-lirycznej (wodewil) i komiczno-refleksyjnej (groteska). Odrębna i jakże częsta we współczesnej dramaturgii jest funkcja moralitetu. Nie dążąc do jakiegś pedantycznej systematyki możliwości, zatrzymajmy się jednak przy zaproponowanej powyżej definicji: teatr wielkiego koszmaru. Jest ona stylistycznym ekwiwalentem małego zwierciadła realistycznej obserwacji i gra w stosunku do jego metody interpretacji świata rolę antytezy. Koszmar byłby tu czymś w rodzaju wizji sennej, której konkretność budziłaby grozę, a wyrazistość ekspresyjna wytwarzałaby klimat obsesji. Koszmar byłby więc tym, czego nie można zapomnieć, przed czym nie można uciec. To niesamowita „Opowieść z dreszczykiem“, jak owa historia amerykańskiego nowelisty o człowieku zahipnotyzowanym przez węża. „Wąż“ był wypchany, miał ślepią z guzików — czytamy w ostatnim zdaniu noweli. Mimo to człowiek, który uwierzył w rzeczywistość węża, umarł na udar serca. Źródło wszelkiego koszmaru jest bowiem w nas samych, ta banalna prawda niech nam towarzyszy w dalszych rozważaniach.

Teatr wielkiego koszmaru nie jest teatrem na co dzień. Nie potrafimy żyć w permanentnym koszmarze, zresztą tak samo trudno byłoby istnieć w permanentnej idylli. Toteż historia teatru niewiele liczy spotkań z koszmarem, najwyżej kilka na każde pokolenie. Takim właśnie spotkaniem była krakowska premiera „Wesela“ w r. 1901. Przypuszczam, że w podobny sposób oddziaływali na widza bezpośrednio po drugiej wojnie „Niepogrzebani“ Sartre'a w Paryżu. U nas „Ciemności kryją ziemię“ Andrzeja Żmichowskiego w scenicznej wersji łódzkiej stanowić mogą przykład poszukiwania koszmaru.

Na przedstawienie „Radość z odzyskanego śmietnika“ siedłem z nieufnością. Adaptacja „Generała Barcza“ wydawała mi się zamiarem twórczym, wynikającym z nieporozumienia i z ubóstwa współczesnej dramaturgii. Pozwalam sobie na tę prywatnej natury dygresję, żeby tym mocniej podkreślić odwrót na całej linii frontu krytycznego. Nawet na tle bogatej aktywności dramaturgicznej taka adaptacja miałaby swój sens i wytrzymywałaby wszelkie paralele wartościujące. Krasowski pozostał wierny pierwowzorowi, ale równocześnie zachował w stosunku do tekstu powieści dystans. Pozornie te dwa postulaty nie dadzą się uzgodnić; tym razem praktyka dowiodła, że ich kontaminacja jest możliwa.

Adaptacja jest więc odkrywcza literacko. Ujawnia ukrytą w narracji Kadena dramatyczność. Pokazuje unicestwienie legendy dokonane przed jej ostatecznym ukształtowaniem. Kiedy, wróciwszy z teatru, odczytujemy jeszcze raz „Generała Barcza“, stwierdzamy, że wszystko, co nam teatr pokazał, tam istotnie jest, ale nasza wyobraźnia nie nadążała dawniej za dziełem i dlatego skłonni byliśmy uznać za kompozycyjną i stylistyczną manierę to, co było genialnym odnalezieniem właściwego dzbanka dla gorzkiego napoju historii. Dopiero teatr przywrócił „Generałowi Barczowi“ należną mu rangę literacką i tego faktu nie mogą ośłabić ewentualne marginesowe zastrzeżenia i drobne kwestie sporne.

Od pierwszego obrazu — las ludzi czytających, rzucane nerwowym gestem płachty gazet, przedziwna wizualna introdukcja dramatu, w którym tak istotnym czynnikiem dramatycznego działania będzie papier — poprzez monumentalną „prostotę scenicznego ruchu, sugestywne tło scenograficzne, prowadzi inscenizacyjna droga w górę ku ekspresjonistycznej fantasmagorii „wieczoru ojców“. Gdy wielkim rzutem niespodzianki wyskakują w górnej strefie przestrzeni scenicznej papierowe konie, a pod nimi hasają wokół stołu jeżdźcy groteskowej apokalipsy, zaczęliśmy rozumieć, że teatr czystej formy jest najciekawszy tam, gdzie towarzyszy politycznie zaangażowanej, odważnej myśli. Tak było zresztą już u Arystofanesa, tak jest w „Łażni“ Majakowskiego.

Świetne efekty teatralne — telefon dyndający obok głowy Krywulki, czekolada wepchnięta w usta Fedkowskiego — są już w powieści. Trzeba je było jednak z niej wyłowić, trzeba było owym szczegółom wyznaczyć miejsce w wizualnej konstrukcji utworu. Z tej drobniawej siatki motywów wyłania się całość przejrzysta, konsekwentnie zmierzająca — poprzez uduchowiający świat akompaniament barw i kształtów (lalki w teatrzyku marionetek) i poprzez potoczną brutalność naturali-

stycznej techniki (scena przymierzania mundurów przez Barcza, nerwowe organia twarzy Pycia) — ku dyskretnemu, lirycznemu ciszy finału.

Byłoby tchórzliwym oportunizmem krytycznym unikać w tej relacji o steatralizowanym „Generale Barczu“ pobieżnego choćby pokwitowania wielkich aktorskich tryumfów spektaklu. Próba analizy formalnej gry



Scena ze sztuki Jerzego Krasowskiego „Radość z odzyskanego śmietnika“

fot. Wojciech Plewiński

poszczególnych wykonawców wymagałaby pełniejszej znajomości techniki teatru niż ta, którą rozporządza sprawozdawca. Mimo to, choćby tylko z pozycji widza wdzięcznego za wieczór regenerującej wyobraźnię i wrażliwość magii, podkreślić warto, że Barcz w interpretacji Franciszka Pieczki znakomicie zespolił sprzeczne intencje Kadena: był pomnikiem i pamfletem na pomnik. Witold Pyrkosz uczynił Pycia jeszcze ciekawszą postacią niż jest w powieści, to chyba niemałe osiągnięcie. n. Wilde (Zdzisław Klucznik) zniżył swoją wielką scenę w rozmowie z Fedkowskim; w owym teatrze groźnego koszmaru był to jeden z punktów kulminacyjnych, obnażających zgniłe, ropiejące wnętrza społecznego mechanizmu. Edward Rączkowski zagrał Rosińskiego z budzącym szacunek i podziw umiarem, nie uległ ani pokusie karykatury w scenach wcześniejszych, ani pokusie patosu pod koniec dramatu. Gen. Dąbrowa (Ferdynand Matysik) i gen. Krywulka (Tadeusz Szaniecki) dali sylwetki plastyczne, bogate w odcienie. O Jaddwidzie Zaklickiej (matka gen. Barcza) trudno pisać bez wzruszenia komuś, kto — jak niżej podpisany — pamięta jeszcze z dawnych lat jej „świętą Joannę“ Shawa i tyle innych ról, które są wspólną kartą polskiego teatru. Plastycznie świetny był kostium starej Barczowej, jakieś czarno-siwe grottgerowskie zestawienia plam, poszarpane, jak symboliczna jakaś pajęczyna. Maestria gestu i prowadzenia dialogu Anny Lutosławskiej (Drwęska) i liryczny wdzięk Bogusławy Czuprynówny (Jadzia) — to dalsze atuty przedstawienia.

Zmierzając do końca, trzeba powrócić do owej sprawy koszmaru. Co stanowi demoniczne źródło „Generała Barcza“? Świadomie pragnę uniknąć rozważania, jak szeroko poza powieść Kadena wybiega możliwy krąg refleksji asocjacyjnych, wywołanych przez teatr. Dotykaliśmy bowiem przy takim roztrząsaniu spraw, na których analizie jest jeszcze za wcześnie. Natomiast można za bezsporny rezultat uznać bezpośrednią polityczną wymowę dramatu. Jest to surowe oskarżenie przeszłości — z rozmachem tak wielkiego inkwizytora, jakim był Wyspiański w „Weselu“ i z drwiącą siłą szekspirowskiego błazna, jakim był St. Ign. Witkiewicz w „Nienasyce“. Przeszłość staje przed trybunałem humanistycznego sumienia obwiniona o to, że władzę dawała głupcom, kanaliom, doktrynerom, pasożytom i zdegenerowanym przez historię romantikom. Cyniczna gra ludźmi i ideami, maskarada frazesów, smutny teatrzyk marionetek, które ktoś pociąga za sznurki, choćoli taniec — galop konnej jazdy między kolejnymi wcieleniami apokalipsy. Znać to już z tylu burzliwych porachunków między pokoleniami? No więc, posłuchajcie jeszcze raz. Jeszcze raz. Czy ostatni?

Jeśli zaś porzucimy szranki historiozofii, polemiki i literackiej tradycji, pozostanie radośnie stwierdzenie: piękny, odważny mądry teatr jest w Nowej Hucie. To tak niewiele w bilansie pokolenia — i to tak bardzo dużo.

Jerzy Krasowski „Radość z odzyskanego śmietnika“ — według Juliusza Kadena-Bandrowskiego „Generał Barcz“. Reżyseria: Jerzy Krasowski; scenografia: Józef Szajna; muzyka: Jerzy Kaszycki. Teatr Ludowy w Nowej Hucie — premiera 18 grudnia ub. r.

PRZEGŁAD KULTURALNY

wydanie

8 2 3. LUTY 1961

Nr z dn.

Dwa miesiące temu Teatr Ludowy obchodził pierwsze pięciolecie. Nie jest to cyfra imponująca, nawet jak na chroniczną nietrwałość polskich organizmów teatralnych (zabija je nie tylko wielki kataklizm, wystarczy mały nieżyty dróg oddechowych, nawet czkawka). Ale pięć lat to dużo, jeżeli przez ten czas pierwotny zamysł twórcy ostał się i utrwalił, jeżeli zespół oparł się pokusom pustego eksperymentowania, nie poszedł na wygodę łatwej przeciętności. To dużo, jeżeli po kilku latach produkowania premier oblicze Teatru Ludowego nie jest skażone smutnym zmęczeniu „dojrzałości”. Pięć lat temu uznanie i sympatię wywołała precyzyjna robota tego teatru nad „Księżniczką Turandot”. Czy wówczas stać ich było na taką inscenizację „Orestei”, jaką widzowie warszawscy oglądali tydzień temu na scenie Teatru Polskiego? Nie lekceważę sukcesu „Księżniczki” Gozziego, dobry teatr zawsze jest trudny, ale znajmy proporcję między omszałym głazem a filigranowym cackiem. Gozzi to nie Ajschylos. Poprzedzając wymaganie wobec siebie koleśki z Nowej Huty bardzo znacznie podnieśli.

W ciągu tych lat Krystyna Skuszanka reżyserowała (lub współreżyserowała) 16 premier, Jerzy Krasowski 11, inni — 6. W tym czasie Józef Szajna opracował scenografię 13 razy, Marian Garlicki razy 10. Aż do 14 inscenizowanych przez teatr sztuk — muzykę komponował Józef Bok. Porównanie listy aktorów z sezonu 1955/56 (pierwszego sezonu) z listą z 1960/61 pokazuje, że więcej niż połowa nazwisk jest ta sama. Oto zewnętrzna, „życiowa” przesłanka sukcesów teatru: stabilizacja, ciągłość, jednolitość kierownictwa. To tylko przesłanka.

Cnota stabilizacji i ciągłości pracy służy określonej koncepcji teatru: teatru nowoczesnego, nastawionego „agresywnie” wobec widza — tak poprzez wysoki poziom podnień intelektualnych, jak przez zdecydowanie dyktando, ideowy i estetyczny. Teatr z Nowej Huty w stosunkowo małym rzeczywistości stopniu jest instytucją rozrywkową, jeszcze mniej w jego działalności nastawienia na akademickie smakosztwo — tego zespołu jeszcze (oby długo jeszcze) nie stać na taki, szlachetny nawet, formalizm dla smakoszy, zespół jeszcze nie żyje z odcinania kuponów dla zasłużonych. Dlatego polemiki wokół ich działalności — nawet ostre — mają sens, różnią się w sposób istotny od letniego paplania, którym się ocenia przeciętność i nudę. Praca nowohuckiej ekipy robi wrażenie — na tak, lub na nie — ale robi wrażenie — nawet na grubej skorze teatralnych krytyków i przetróżnych „fachowców”, którym najtrudniej o jakieś normalne przeżywanie sztuki, którzy z natury swego zajęcia dawno już przestali rozumieć społeczną funkcję teatru. Krytyk i fachman — jak wiemy — podejrzliwie patrzy na fragmenty, szuka zgrabnej formuły negatywnej dla tego momentu w przedstawieniu, które nadaje się do zaatakowania — całość widowiska ani do niego „przemawia”, ani go osobiście obchodzi.

ORESTEJA

Pprzed laty widziałem Ajschylosa w Warszawie. Było to przedstawienie wystawne i koszmarnie. Grecja wedle c. k. podręcznika gimnazjalnego. Można było wierzyć, że wielkich zmarłych należy zostawić w spokoju, szanować z daleka. Na przedstawieniu Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego „Orestesja” nie była ani operowa, ani koturnowa, ani nudna. Tragedię tę pisał wielki poeta, mądry statysta, pisał ją dla żywych. Dla żywych trzeba ją też grać.

Wedle starych praw Orestes nie ma szansy. Jego ojciec, wódz i król Agamemnon, ofiarował bogom córkę, dlatego zabiła go żona. Klitaimnestra, dlatego Klitaimnestra matkę zabija Orestes, dlatego boginie zemsty rodowej będą go ścigać... Ale sprawę Oresta nowi bogowie rozsądzą wedle nowych praw. Oddadzą ją pod rozważenie mężom ateńskim, ludziom, pókierną roztropnie wyrokiem. Orestes wróci do Argos, na tron oswojony od tyrańca, kochanka zbrodniczej matki. Koncepcja inscenizacyjna Teatru Ludowego dobitnie i jasno punktuje intelektualną, ideową zawartość arcydzieła. Nie ma na scenie posagu „nowej”, obecnej na scenie bogini Ateny, Apollo też nie jest posagiem, lecz prawodawcą. Orestes (Andrzej Hrydzewicz) odmierzonemu przez rytm tragedii krokiem idzie ku zgubie, dokonuje czynu, jego nagie ręce beznadziejnie wzywają od niebios ratunku, zakrywają go czarne Erynie. Na ołtarzu starego ludu pada Agamemnon, pada Kassandra, niezwykła Kassandra Anny Lutosławskiej. Monumentalną jest Ajschylos, gdy ukazuje patos przemiany prawa krwi w prawo rozumu, surowe, lecz sprawiedliwe, gdy w ostatniej części trylogii zwraca się do swego ludu — do tak szlachetnej publicystyki odwołują się i dziś najwięksi pisarze, gdy mówią o pokoju, pracy, zgodzie w ojczyźnie. Te wartości tekstu, nie muzałowe i zapylone, nie bijące w serca słone i proste i mądrego człowieka, ocalało w przekładzie na język sceny dzisiejszej.

Zadziwiająco wiele nierozważnych rzeczy napisano i mówiono o znakomitej, precyzyjnie przemysłowej (nie wedle formuły: „a co, proszę artysty, oznaczają te dyktando?”) scenografii Józefa Szajny. We Francji Jenn Louis Barrault, gdy pracował nad „Orestesją”, to inspiracji szukał w sztuce orientacyjnej, w ludowych mitach afrykańskich i południowo-amerkańskich. Nie dla zabawy, ale dlatego, by przezwyciężyć fałszywy obraz „licealnej” Grecji, która nie od-

NOWA HUTA: Pięć lat Teatru Ludowego

STEFAN TREUGUTT

Podaję, że ludzie z Teatru Ludowego w małym stopniu dotknięci są zawodową obojętnością na sztukę, że jeszcze pokutuje w nich naiwna wola wychowywania poprzez teatr. Bóg z nimi, niech będą naiwni, póki im okoliczności pozwolą, póki się im samym teatr nie znudzi tak właśnie, jak całemu niemał środowisku. Wtedy się pilnie zajmą własną lokatą w tymże środowisku.

Teatr Ludowy z Nowej Huty, jak się wydaje obserwatorowi z zewnątrz, nie opiera się w sferze środków na ściśle, dogmatycznie ustaloną kalkulację teoretyczną. Pewne zbęgie starszej i nowszej awangardy wyzyskuje się tam raczej synkretycznie, na tych samych prawach jak realizm tzw. „syntetyzujący”, jak technikę antynaturalistycznej ekspresji (teatralizacji) — zespół technik jest w zasadzie używany funkcjonalnie, jest zdecydowanie podrzędny wobec „warstwy znaczeń”. Teatr Ludowy jest teatrem przede wszystkim reżysera, rygorystycznie ścisła kalkulacja panuje tu w sferze interpretacji. Taki właśnie, funkcjonalnie poddany reżyserowi teatr, teatr żywych myśli, uderza w widza całym zespołem wyrazistych, ostrych środków scenicznych; teatr komponowany od muzyki po plastykę w jedno skuteczne narzędzie atakuje widza, budzi go z marazmu, narzuca mu rytm przeżywania widowiska jako organicznej, związanej sceną sumy podnień różnorodnych. Bardzo rzadko scenografia jest w Teatrze Ludowym tylko „oprawą plastyczną”, muzyka tylko „tłem”. Teatr Ludowy przypomina ospałym i rzeczy nieswiadomym, że stara jak nasza cywilizacja sztuka sceniczna nie zasadza się na rozrywkowych popisach, na konwencjonalnej poprawności, psychologicznym laskotaniu w piętę, zaflegmionym „odbijaniu życia” i błazeńskim „odbijaniu się od życia” — przynajmniej nie tylko na tym się zasadza.

Teatr Ludowy przywiózł do Warszawy trzy swe inscenizacje z ostatniego okresu: „Orestesję” Ajschylosa, „Sen srebrny Salomei” Słowackiego, adaptację sceniczną powieści Kadena Bandrowskiego „Generał Barcz”. Nie twierdzę, że to właśnie trzy najdoskonalsze roboty pięciolecia Teatru Ludowego — ale już zestaw tytułów mówi o śmiałości repertuarowej, ambicji. Godne to uwagi w czasie, gdy nie bez racji mówi się o oznakach kryzysu repertuarowego w naszych teatrach.

powiada żadnej rzeczywistości historycznej. Dlatego, by przez studia nad folklorem i mitologią cofnąć się w czasy Grecji przedklasycznej, w mityczny czas akcji tragedii, czas przełamywania się barbarzyństwa i cywilizacji. Ile by jego interpretacji zarzutów postawili rodzimi spece od klasyki antycznej... Szajna znakomicie wierniej trzymał się schematu sceny greckiej niż wszelkie kolumnowo-koturnowe imitacje — trzeba to jednak zauważyć. Jego zaś niby zmodernizowany kostium o ileż stosowniejszy dla gigantycznej walki ciemnych i jasnych żywiołów natury od bezmyślnego przerysowywania lipskich albumów z antycznymi „obrazkami”. Dość dyskusji, słyszałem publicznie postawiony zarzut, że Erynie, mało krwiożercze (jak tchórzliwy byk na arenie, nie atakuje, publika jest rozczarowana), słyszałem i czytałem wiele równie pryncypialnych zarzutów...

SEN SREBRNY SALOMEI

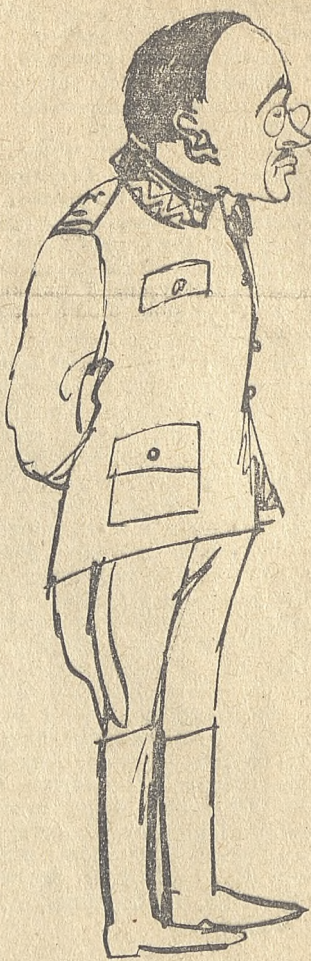
Robota nad tym „romansem dramatycznym” Słowackiego, Słowackiego mistyka i to mistyka rewolucjonisty — to pewnie najtrudniejsza impreza reżyserska Krystyny Skuszanki. Impreza tak samo trudna, jak udana. Oczywiście, nie zobaczyliśmy ani altanek, ani masowych scen z chłopskimi kosami, nie jest to przedstawienie melodramatyczne i „malownicze”. Jest piękne w czystym podaniu tekstu, wolne od sentymentalizmu, nastrojowych mgiełek, Anczyca, panoramy, neoromantycznych wołań mistycznej duszy. Czy znikł ze „Snu srebrnego” u Skuszanki Słowacki mistyk, autor znakomitego romansu historycznego, autor rewolucyjnego dramatu o chłopsko-szlacheckiej wojnie? Ależ nie, ta troista osoba autora żyje, ale sprawa polega na tym właśnie, że w „romansie” o wizjach sennych i rewolucji tyle rzeczy jest jednocześnie: ironia, patos, krwawe bitwy klasowe, święci pańscy, duchy (nie „duszy”, ale romantyczne „duchy” rzeczy i ludzi, przeszłości i przyszłości), tragedia i komedia, zwały trupów i „optymistyczne”, niesamowite zakończenie z inwokacją do św. Salomei... Skuszanka ani nie zrezygnowała z wielopłaszczyznowego szaleństwa Słowackiego dramaturga, ani też nie starała się eksponować jakiegoś jednego elementu dramatycznej materii, materii ubranej w genialne i marnierczne wiersze (jedno i drugie nie jest przesadą) — znalazła wspólny

mianownik, talerz pochylły sceny, ozdobiony husarskimi, świecącymi czerepami, Franciszkiem Pieczką w roli Regimentarza, Anną Lutosławską (Księżniczka), pięknie stylizowanym kostiumem i surową oszczędnością realiów. Był jeszcze tekst, była niezwykle sugestywna atmosfera półsnu półjawy, seria niesamowitych przejść z jednego piętra poetyckiej rzeczywistości w drugie (por. akt ostatni, sąd, zaloty, prorocтва, „stylowe” zamknięcie makabrycznej prawdy o cierpieniach i zbrodniach szlacheckich ojców). Tę sztukę o mitycznym „oczyszczaniu” duchów polskich i ukraińskich w ogniu klasowej rewolucji Krystyna Skuszanka wystawiła z niezawodnym poczuciem stylu. Nie imitacji stylu romantycznego, po prostu: z poczuciem stylu.

RADOŚĆ Z ODZYSKANEGO ŚMIETNIKA

Adaptacja sceniczna, jakiej na powieści Juliusza Kadena Bandrowskiego „Generał Barcz” dokonał Jerzy Krasowski, wydobyla z tego arcyciekawego utworu doskonałe fragmenty dialogowe, niebywałe sceniczne. Krasowski wszakże miał intencję przełożenia na język form teatralnych wszystkich głównych wątków utworu, starał się dać ekwiwalent zasadniczego nurtu akcji. Zamyśl słuszny, ale obciążał adaptację „wątką” informacyjną, ostre i świetne epizody przepłatał się z mniej zabawnymi scenami z tej samej powieści — a z innej sztuki.

Reżyseria Krasowskiego — jak i scenografia Józefa Szajny — dość widocznymi zgrzytami odpowiadała na przeprowadzkę w większe pudło sceniczne, obraz całości ujawnił w nowej, większej przestrzeni pewną niespójność. Paradoksalne, że tym dobitniej, na tle niezupełnie zwartej całości, wyskoczyły owe soczyste epizody; tak świetnie wypełnione aktorsko, jak doskonale były mundurowe przybrania tych ludzi z pierwszych dni „wybuchu” niepodległości listopadowej. Rubaszny, aż sympatyczny w swych kombinacjach i machlojkach na państwową skalę Barcz (Franciszek Pieczka), niesamowicie inteligentna gnida, major Pyć (Witold Pyrkosz), prześwietna generalica, panowie Dąbrowa, Krywult i Wilde (Ferdynand Matysik, Tadeusz Szaniński, Zdzisław Kłucznik), „wierny” ideologicznie inteligent Rasiński



Rys. Jerzy Flisak

(Edward Rączkowski), prostytutka w państwowym i patriotycznym wymiarze Drwęska (Anna Lutosławska) — i inni, razem cały sznur aktorów, reżyserskich i scenograficznych perełek na akcję powieści Kadena nanizanych.

„Słaby to Pilsudczyk, który ze swego obozu Tabu chce robić nietypikalne, raczej kruchą — klasztorną pachnący bigot, niż twórczy żołnierz” — pisał Kaden w obronie swej książki przed atakami prawowiernych. No i pokazał „twórczych żołnierzy”. Doskonała powieść polityczna, której autor chce bronić swoich przez ostre ukazanie „prawdy” o wodzu i jego robaczywym otoczeniu — i pokazuje w rzeczy samej spory kawał prawdy, tyle że z obroną gorzej... Pierwszy okres „radości z odzyskanego śmietnika”, jak to nazwał i opisał Kaden, cuchnie w różnych tonacjach. Jerzy Krasowski — jego zasługa i poczucie taktu — nie zrobił z tej łatwo czytelnej maskarady historycznej jakiegś bezsensownego groteski, farsy historii nie zlikwidował farsą sceniczną. Właśnie dlatego, że Barcz jest „powolnie” rubaszny i ludzki — właśnie dlatego trafifarsa jego roli tak bije w oczy. Adaptacja Krasowskiego — i realizacja — to śmiała i trudna próba wzbogacenia naszego repertuaru sztuką polityczną, mądra i sceptyczną sztuką o tym, jak to między tużurkami ministrów, utytułowanymi dziurkami spekulantami w mbandrach i w cywilu rodzi się mit zbawczej misji wodza. Sztuka przeciw przeluszczeniu sprzed lat 40 i przeciw pokutującej do dziś mitologii narodowej w różnych reakcyjnych i sentymentalnych przebraniach.

Trybuna Mazowiecka

Warszawa

wydanie

Nr 49 z dn. 25. 26. LUTY 1961



Barcz — Franciszek
Pieczka, Jadzia — Bogu-
sława Czuprynówna.

LIST z TEATRU

Mój Przyjacielu!

PAMIĘTAM, był tego dnia trzaskający mróz. Tramwaj po pół godzinie wyrzucił mnie na szosie, przy której nie stały żadne domy i od której przez rozległe pustkowia prowadziła ulica, przypominająca wydeptaną w polu ścieżkę. Mróz zaczął jeszcze mocniej. Wpadłem do teatru dosłownie na ostatni dzwonek. Widownia była już wypełniona.

Mój Drogi! Jest w Polsce teatr, do którego warto wybrać się nawet w bardzo mroźny wieczór. Jest w Polsce teatr, który zaledwie przed pięciu laty wyrósł na prawie zupełnej pustynie — wśród rozkopanych ulic, placów, zastępujących niedawne uprawne pola i łąki biedniackiej wsi — a dziś jest teatrem jednym z najambitniejszych, jednym z najbardziej znanych. Jest w Polsce teatr, który rozpoczynając działalność w środowisku ludzi dotychczas w zdecydowanej większości odciętych od jakiegokolwiek kultury teatralnej, stanowiących pod tym względem niemal białą, niezapisaną kartę — postanowił ambitnie wykorzystać w tej sytuacji jedyną w swoim rodzaju eksperymentalną szansę: dać tej robotniczej, nie wychowanej na żadnej tradycji kulturalnej widowni, pokarm teatralny nie bierze przystosowany do poziomu maluczkich, a do poziomu ludzi takich, jakich chcemy w przyszłości mieć, ludzi na miarę owego nowoczesnego miasta, jakie własnymi rękoma wznosili na tym pustkowiu.

To fakt, teatr miał początkowo pustki i było mu niełatwo, ale w końcu wygrał swą ambitną batalię i ma dziś wierną — jedną z najwierniejszych — oddaną mu widownię robotniczą, gotową bronić swego teatru nawet manifestacyjnymi okrzykami „nie oddamy”, jak to miało miejsce kilka lat temu, bronić przed tymi, co w swym tradycyjnym zasklepieniu uważają, że to nie jest teatr dla robotniczego środowiska. Jest to teatr, którego zespół kierowany przez dwoje młodych, inteligentnych ludzi, prowadzi od pięciu lat ze swą widownią, mądrą, pięknie artystycznie dyskusje, angażując do

niej nowoczesne malarstwo, angażując cały swój zapal i widownia ta żywo w tych dyskusjach uczestniczy. Nie, nie jest to teatr wielkich gwiazd. Można tych wybitniejszych policzyć na palcach: Franciszek Pieczka, Witold Pyrkosz, Ryszard Kotas, Anna Lutosławska... Ale też nie na popisie aktorskim głównie mu zależy.

Czy już domyślasz się o kim tu tak długo i bezsłownie mówię? Oczywiście o Teatrze Ludowym z Nowej Huty, teatrze nazwanym popularnie od nazwiska jego kierownika artystycznego „teatrem Skuszanek”, nazywanym nawet z uproszczeniem, bo jest to teatr w równym stopniu i z równym udziałem prowadzony i przez

Krystynę Skuszanek, i jej męża Jerzego Krasowskiego. Jest to teatr ich szlachetnej ambicji, ich mądrego repertuaru. Prezentował się już dwukrotnie za granicą, zbierając duże pochwały za „Slugę dwóch panów” Goldoniego, ma w swym repertuarze sztuki, które od kilku lat nie schodzą z afisza, jak np. „Myszy i ludzie” Steinbecka, czasami też przyjeżdża do stolicy, gdzie z miejsca zostaje obłożony. Z takim też przyjęciem — po trzyletniej przerwie — spotkał się w czasie ostatniej wizyty z ubiegłego tygodnia, przywożąc na gościną scenę Teatru Polskie-

go swoje trzy nowe inscenizacje, trzy nowe sztuki, z których każda jest taką właśnie mądrą dyskusją na istotne, ważne tematy.

„Radość z odzyskanego śmietnika” — to adaptacja sceniczna (J. Krasowski — jednocześnie reżyser) znanej powieści Kadena-Bandrowskiego „Generał Barcz” — dyskusja na temat naszej niedawnej, międzywojennej historii, tej do której ponury finał dopisał wrzesień 1939 roku. Gryzący pamflet, szopka w duchu nadrealistycznym — choć jeszcze nie konsekwentnie zrealizowana, pokazująca tych, którzy Polskę przetańczyli, przepili, roztrwonili, oddali szpiegom, walcząc zaciekle między sobą wyłącznie o miejsce przy żłobie. Szopka pokazująca satyrycznie, karykaturalnie tych, którzy na pokaz mieli frazes bogoojczyźniany, a dla siebie zyski, zgarniane z owego brudnego śmietnika władzy. Piszę się, że to trudne przedstawienie, że trzeba znać podteksty historyczne. Na pewno niełatwe, ale trzeba widzieć jak widowiska nowohucka doskonale je przyjmuje, jak nieomylnie reaguje, jak świetnie ocenia niektóre doskonale pomysły scenograficzne Józefa Szajny.

„Sen srebrny Salomei” Słowackiego. Przedstawienie, o którym głośno było przed rokiem. Słowacki tu najbardziej żywy spośród wszystkich inscenizacji, jakie zaprezentowały nam teatry w roku jubileuszowym Poety. Dramat, uważany dotychczas za jeden z najbardziej mistycznych, niejasnych i dlatego rzadko wystawiany, stał się w doskonałej reżyserii Skuszanek bardzo jasny i bardzo czytelny. Przeraziłwie jasny w mówieniu gorzkiej, ironicznej, szyderczej prawdy na temat tzw. ukraińskiej karty naszej historii. I nie tylko tej XVII czy XVIII-wiecznej, którą Słowacki miał w tym utworze na myśli, pokazując bezmiar szlacheckiego okrucieństwa i wcielone w postać pogardzanego kozaka, Semenki, racje ludu ukraińskiego, tak znakomicie tu przedstawione w scenie zbiorowego dialogu. Toż to przecież mogli być komentarz do sienkiewiczowskiego „Ogniem i mieczem” i tylko dawac go młodzieży z wyjaśnieniem: patrzcie jaka była geneza krwawych wydarzeń na tych ziemiach ukraińskich. I zresztą nie tylko do „Ogniem i mieczem”...

I wreszcie „Orestesja” Aischylosa. Odczytana w swej formie poprzez nowoczesne malarstwo, wyreżyserowana według surowych rygorów klasycznego, antycznego moralitetu. Surowa prawda o świecie zdrady, zbrodni i gorąca pochwała świata innej moralności, innych stosunków między ludźmi. Józef Szajna tu jednak zbyt „przeszajnował” — karykaturalnie już wręcz udziwaczył kostiumy i dekoracje. Najmocniej dał się tu również odczuć brak wybitnych aktorów i wiele partii w tym przedstawieniu, które opierać się musi przede wszystkim na dobrym wybitnym aktorstwie — brzmiało pusto, nudnawo, ciężko.

Pozostawałyby więc z tej wizyty — gdyby już zaostrzyć ocenę — tylko dwa przedstawienia. Ale to przecież wystarcza, by wystawiały temu ambitnemu teatrowi ze wszechmiar chlubne świadectwo, by były legitymacją jego arcypozytecznego istnienia w naszym młodym, robotniczym mieście, któremu tylko przydaje dobrej sławy — wbrew temu, co niektórzy wypisują.

JEREMI



Ks. Wiśniowiecka — Anna Lutosławska, Sawa — Ferdynand Matysik.

ZDZISŁAW NAJDER

Teatr angażujący

Na warszawskie występy Teatru Ludowego z Nowej Huty siedłem przygotowany tylko ogólnikową famą: że to „teatr Skuszanek”, że ciekawy, żywy, dyskusyjny, kontrowersyjny. Nie czytałem żadnej recenzji, nie widziałem uprzednio żadnego spektaklu: było to spotkanie pierwsze i naiwne, z którego chcę zdać sprawę z pełną świadomością własnego amatorstwa.

Teatr nowohucki zjechał do stolicy z trzema bardzo różnorodnymi sztukami, prezentującymi łącznie szeroką skalę możliwości i trudności scenicznych. Wielka tragedia antyczna — poetycki dramat romantyczno-barokowy — inscenizacja dwudziestowiecznej powieści politycznej: ten zestaw powinien umożliwić wyrobienie sobie ogólnego poglądu na oblicze artystyczne teatru, poziom aktorstwa, wartości scenografii i reżyserii. Występy te były jak gdyby egzaminem, składanym z trzech różnych przedmiotów.

Teatr Ludowy ma opinię „teatru reżysera” — teatru Krystyny Skuszanek. Wśród przywiezionych do Warszawy przedstawień jedno tylko, „Sen srebrny Salomei”, było jej wyłącznym dziełem. „Oresteja” — to produkt współpracy reżyserskiej Skuszanek z Jerzym Krasowskim, a „Radość z odzyskanego śmietnika” prowadził sam Krasowski (który jest także autorem tekstu, opartego o powieść Juliusza Kadena-Bandrowskiego „Generał Barcz”). Niewątpliwie jednak we wszystkich tych spektaklach wyczuwa się wspólny styl, jedną „szkołę” artystyczną, co jest — w dużej mierze sprawą scenografii (we „Śnie” Mariana Garlickiego, w pozostałych — Józefa Szajny). Czy jednak twierdzenie o dominacji reżysera jest słuszne? Reżyseria jest bowiem zarówno bardzo silna, jak i słabą stroną nowohucką. Silną przede wszystkim może dlatego, że jest to teatr grający z tempem, unikający tak charakterystycznego i nieznoszonego na polskich scenach rozciągania kwestii i epizodów. Na dobrą sprawę w przeciętnym warszawskim przedstawieniu granice między dialogiem a milczeniem są trudne do uchwycenia: dialogi wloką się wśród dłużyzn i pauz, a kiedy naprawdę wymagana jest przerwa, zawieszenie głosu — moment umyka uwadze znużonego widza. Tego zarzutu teatrowi Skuszanek postawić nie można. Akcja jest skondensowana i płynna, granice pauz wyraźne. Inna zaleta reżyserii, to znakomite na ogół grupowanie postaci, ładne i niekonwencjonalne rozgrywanie scen zespołowych; w ogóle — umiejętność poruszania postaciami na scenie.

Ogarniając jednak całość spektaklu czujemy reżyserską rękę o wiele mniej, czy — jak w przypadku „Oresteji” — wcale prawie. Reżyser wobec całości tekstu jakby się gubił, jakby nie miał wobec niego wyraźnego stanowiska. Nie jest chyba przypadkiem, że pod tym względem najlepiej wypadł „Sen srebrny Salomei”, który konieczność interpretacji, narzuca z taką bezwzględnością, że nie podobna się od niej uchylić. Ale i tak owa wyraźniejsza koncepcja reżyserska, podchwycenie możliwości ironicznej potraktowania bohaterów dramatu, staje się naprawdę widoczna dopiero w piątym akcie. Skądinąd zaś barokowa mieszanina makabry z sentymentalizmem, naturalizmu z mistyką, jaką mamy u Słowackiego, nadawała się szczególnie do tego „konceptystycznego” stylu reżyserskiego.

W „Radości z odzyskanego śmietnika” i w „Oresteji” reżyserowie, w szczegółach aż nadto pomysłowi, ge-

neralnie zachowali jakąś bierność wobec tekstu, i to skojarzenie pomysłowości z biernością koncepcyjną dało w rezultacie wiele niejasności i zamętu. Potężny tekst „Oresteji” został co prawda bardzo skrócony, ale w gruncie rzeczy (i nawet wbrew artykulowi Jerzego Broszkiewicza w programie) żaden z konfliktów tragedii nie został konsekwentnie wysunięty na czoło.

Dużą część odpowiedzialności za niepowodzenia „Oresteji” musi ponieść scenograf, bardzo sobie tutaj swobodnie poczynający. Wydawał się on zapominać (podobnie zdarzało mu się i w „Radości”), że dekoracje i kostiumy muszą nie tylko interesująco wyglądać, tworzyć dobrą i uderzającą całość, ale i coś współznaczyć z tekstem sztuki, jakoś go uzupełniać, a nie odciągać odeń uwagę widza. Tymczasem Szajna obok znakomitych wrót do pałacu Atrydów zaprojektował wyglądający na stos rupieci grobowiec Agamemnona, a całą scenę ograniczył dziwnymi parawanikami z wygiętej czarnej dykty. Na domiar złego zupełnie fatalnie wypadło parę kostiumów; oczywiście bezcelowe byłyby próby trzymania się autentycznych ubiorów greckich (bo i z jakiej epoki?), ale buszowanie po stylach i epokach, pozbawione określonego celu, poza spreparowaniem czegoś „malowniczego”, wprowadza tylko zamieszanie.

„Oresteja” jest szczególnie trudnym zadaniem dla aktorów, którzy muszą znaleźć własną drogę między konwencjami antycznymi (teatr masek, pozbawiony kobiet itd.) a realistycznymi przyzwyczajeniami współczesnego widza. Treść mówionego tekstu wymaga, wedle naszych reguł, aby go aktor „wygrywał”, podczas gdy patetyczna wzniosłość stylu tragedii sugeruje spokojne wygłaszanie. Aktorzy nowohucki oscylowali między jednym biegunem a drugim, trochę się w tym wszystkim gubiąc, a np. doskonale zresztą Kasandrze (Annie Lutosławskiej) niepotrzebnie utrudniono rolę, każąc jej grać scenę obłąkanego, wróżbiarstwa w jasnym, normalnym świetle, co wywoływało nieznośne wrażenie płaskiego naturalizmu.

Ogółem biorąc aktorzy z Nowej Huty sprawiają miłą niespodziankę: grają z rytmem, pewnie, wszechstronnie i poprawnie. Gdybyż jeszcze wszyscy mieli dobrą dykcję!

Uwagi na temat siły i słabości reżyserii Teatru Ludowego można podeprzeć przykładami z „Radości z odzyskanego śmietnika”, jedynej — spośród trzech sztuk, której premiera odbyła się już w bieżącym sezonie. W swojej przeróbce znakomitej powieści Kadena położył Krasowski nacisk na stronę satyryczno-groteskową. Zupełnie to naturalne i słuszne: niezależnie od intencji Kadena ta strona jego powieści jest najbardziej wyrazista i najsilniej dziś do nas przemawia. Inszenizacja — uczyła zupełnie strawnym ekspresjonistycznym tekście „Generała Barcza”, doskonale w dialogach. Przedstawienie szło ostro, z werwą, rozmachem i pomysłowością. Ale znowu: pomysłowością w szczegółach, w całości bowiem reżyser wyraźnie chylił czoła przed autorem przeróbki, podkreślał wyłącznie motywy groteskowe i karykaturalne, jakby nie zauważał (a dodać trzeba, że nie zauważył tego i Broszkiewicz w żywo napisanym artykule programowym), że taka jednostronna interpretacja nie tylko nie zaostrza, ale osłabia polityczną wymowę dramatu. Bo właśnie fakt, że bohaterowie Kadena nie są marionetkami, że mają swoje wew-

nętrne, ludzkie uzasadnienia dla swoich czynów, że Barcz ma nawet cechy swoistego idealizmu — to właśnie podkreśla ostrość oskarżenia (mniej, czy i o ile świadomego u Kadena) o fałsz, czy raczej nieobecność programu politycznego. Nie o to idzie, że Barcz jest cynik, obłudnik i w ogóle świnią (bo „subiektywnie” nie jest, zresztą), ale o to, że jego i Pycia „program” jest daremną i katastrofalną w skutkach próbą ucieczki przed rzeczywistością społeczną i polityczną. A jeżeli on sam w ten „program” jakoś tam po swojemu uczciwie wierzy — tym ostrzejsze oskarżenie. Bo przecież nie o kompromitację fikcyjnych czy półfikcyjnych postaci idzie, ale o atak na postawy i koncepcje ideowe.

Krasowski poszedł jednak w swoim błyskotliwym i zajmującym przedstawieniu po łatwiejszej linii, za powierzchownie wziętym tekstem. Upodobanie do groteski posunął tak daleko, że aż czasem zacięwał konkretną historyczną wymowę utworu: tak na przykład w scenie poronionego zamachu stanu kazał wraz z grupą oficerów wtargnąć do pokoju Barcza trzem półsymbolicznym piechurami, których już poprzednio widzieliśmy, a rolę odwieści oddał jakimś dziwnym przebierańcom w szermierczych maskach na twarzach i z pistoletami masywnymi w rękach. Tymczasem (pomijając już to, że PM-ów nikt wówczas na świecie nie miał) zarówno w powieści jak i podczas rzeczywistego grudniowego „puczu” Januszajtisa atakującymi byli wyłącznie oficerowie, a odbijającymi — zwykli legionści; to — wyjaśnia częściowo późniejsze zachowanie chłopskiego generała Dąbrowy. Być może znowu winą obarczył tu trzeba zbyt pomysłowego Szajnę (scenografa zresztą bardzo oryginalnego i fascynującego), który ma na sumieniu również zupełnie nonsensowne kostiumy grupy „polityków”.

W „Radości” zabłysnął aktorsko Witold Pyrkosz jako major Pyć, natomiast Franciszek Pieczka jako generał Barcz wyglądał i ruszał się doskonale, ale słowa miedlił w ustach niemilosierdzie (w „Śnie” sprawił za to miłą niespo-

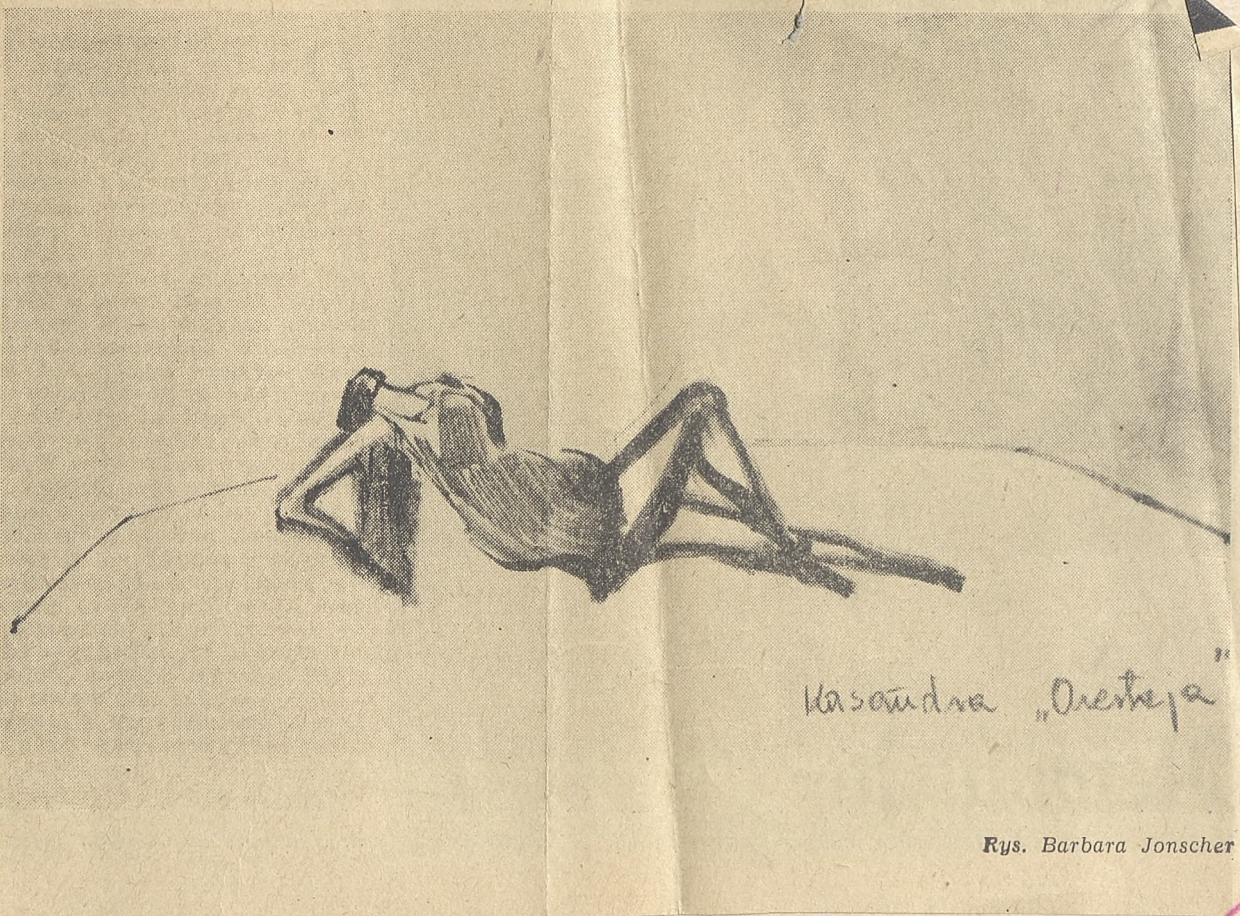
dziankę jako Regimentarz, bardzo ładnie oddając chimeryczny wiersz Słowackiego).

Pretensji i wątpliwości nagromadziło się więc wiele. Rozumiem teraz doskonale, że Teatr Ludowy wywołuje i musi wywoływać ostre kontrowersje. Decydujący jednak wydaje się fakt, że jest to teatr o własnym, wyrobionym obliczu, teatr, obok którego nie podobna przejść obojętnie: podnieca, wzrusza, prowokuje do protestów — ale z pewnością nie pozostawia nas zimnymi. I najostrzejsze nawet sprzeciwy łączą się w gruncie rzeczy z uznaniem wysokiej rangi artystycznej zjawiska, przeciwko którego takim czy innym elementom protestujemy. Różące błędy potrafią popełniać zarówno mali jak i znakomici twórcy: rzecz w tym, że o błędach tych pierwszych nie mamy nawet ochoty mówić: są nudne.

Mówi się ciągle o potrzebie sztuki zaangażowanej. Niestety, zapomina się przy tym często, że być twórcą zaangażowanym, to jeszcze mało: trzeba umieć prócz tego angażować odbiorców. Cóż po dźwięku bojowych trab, skoro go nikt nie chce słuchać? Teatr Skuszanek jest na pewno teatrem zaangażowanym — a jest także teatrem angażującym.

Zdzisław Najder

P.S. Z okazji wizyty Teatru Ludowego Jaszcz wznowił stary już, galwanizowany przez krytyków spór, postulując przeniesienie tej placówki do jakiegoś miasta o wyrobionej tradycji kulturalnej. Nie sądzę, aby w tej materii powinien wypowiadać się arbitralnie jakikolwiek krytyk, przyjeżdżający do Nowej Huty i opuszczający miasto zaraz po premierze: trzeba zapytać o zdanie miejscową publiczność, bo to jej teatr, nie nasz. Trzeba zapytać socjologów. A po drugie — ileż to razy w dziejach teatru istniały i rozwijały się wspaniałe nowatorskie i „trudne” zespoły w miastach czy miasteczkach tzw. głuchej prowincji? A dlaczegożby elita kulturalna nie miała wytwarzać się właśnie w Nowej Hucie? Dlaczego prawo do Ajschylosa i Brechta ma nie przysługiwać nowopowstającemu społeczeństwu tego miasta.



W teatrze w Nowej Hucie

Generał Barcz

ZACZYNA się jak w teatrze marionetek, jak w jakiejś wielkiej szopce i mimo woli przychodzą wówczas na myśl chochołowe partie „Wesela”.

Karykaturalnie zdeformowane figury, trochę błazeńskie, trochę nadrealistyczne stoją w półkołu w głębi sceny — nieruchome, martwe jak jakieś figury woskowe, jak by dopiero czekały na głównego reżysera, który je ożywi, podciągając za sznurek wprawi w ruch. Na razie jest jeszcze nieobecny. Wkroczy dopiero wówczas, gdy umilkną strzały, gdy żołnierze w legionowych maciejówkach triumfalnie obwieszczają zwycięstwo i zawołają: Austriacy przepędzeni! Dopiero wówczas wejdzie w glorię: on — generał Barcz i kilku najwierniejszych z jego przybocznej legionowej gwardii, potrzebnych mu do zainscenizowania całego widowiska: mistrz od brudnej roboty, szantażu, prowokacji — major Pyć i mistrz od „propagandy i kultury”, kapitan Rasiński. Człowiek z żelazną ręką — mówią o Barczu. Jest wysoki, trochę pochylony, nadzwyczaj spokojny i ów spokój nigdy go nie opuści. Nosi szary spartański mundur, który za chwilę ściągając spodnie zamieni na generalskie lampasy i wężyki. Wygląda dostojnie i gotów działać. Maszyna zostanie puszczona w ruch.

Wszystko, co będzie stwarzał ów Barcz w życiu prywatnym, w życiu państwowym, przy pomocy swych najwierniejszych, będzie teatrem, widowiskiem. Śmiesznym, a jednocześnie ponurym. Tak bowiem, jak w teatrze cała jego działalność będzie miała swoją scenę i kulisy. Scenę — na której na zewnątrz, na pokaz dla widzów, będzie prezentowany frazes bogoojczyźniany, niby demokracja, niby rządy w imię ludu, na której z wielką tromtadacją roztaczana będzie legenda legionowych bojów i zbrojnych czynów. I kulisy — z intrygami, z kłótnią o miejsce przy żłobie, z kuchnią, w której Rasiński odpowiednio pi-trasi legendę. Kulisy, za którymi przygotowuje się zamach stanu, obmyśla metody dojścia do władzy.

Każda niemal scena w tym nowohuckim przedstawieniu „Generała Barcza” według znanej powieści Kaden-Bandrowskiego, będzie taka właśnie dwuczłonowa. Charakterystyczna to technika reżyserska tego teatru, charakterystyczna i dla Krystyny Skuszanki, i dla Jerzego Krasowskiego — reżysera omawianego spektaklu i jednocześnie autora adaptacji scenicznej. Technika mocnego, wymownego kontrastowania, budowania scen nie w jednej, jednolitej, lecz w dwóch kontrastujących się tonacjach. W przypadku „Barcza” zdaje ona szczególnie świetny egzamin. Frazes, legenda spotykają się na jednej płaszczyźnie scenicznej z ponurą rzeczywistością rządów owych legionistów

i frazes bierze w łeb i maska honoru, demokracji zostaje zdarta. Wszystko staje się jasne, przeraźliwie jasne. Jest tak jak w baśni o królu, który okazuje się nagi. Patrzcie, oto oni, generałowie Barcz, Krywult, Dąbrowa, Wilde i wierni przyboczni oficerowie — Pyć, Rasiński. Wszyscy są jednakowo diabła warci, wszyscy — bez względu na różnice w poglądach, osobiste animozje — idealnie godzą się, gdy każdy otrzyma swoje miejsce przy żłobie, dla wszystkich ważniejszy jest ów żłób niż dobro państwa. Zasłona całkowicie spadła.

I tym jest to nowohuckie przedstawienie: zdarciem zasłony frazesów, rozbiciem mitu legionowej legendy. Gorzkim rozrachunkiem z naszą międzywojenną historią z tymi, do których żalosnych rządów

i jego wierni legionisci

ponury finał dopisał wrzesień 1939 roku, z tymi, których rządy komentuje dodatkowo i tak wyraziście dołączona do programu ulotka z artykułami legionowego „Żołnierza Polskiego” z 1918 roku i sanacyjnej „Polski Zbrojnej” z roku 1939, z jej m. in. sprawozdaniem z uroczystego obiadu wydanego przez Becka na cześć von Ribbentropa.

Ba, i przecież tym „wiarygodniejszy” jest ten rozrachunek, że dokonał go człowiek bliski legionom i sanacji, „Ich człowiek”. Nic współczesny reżyser tu od siebie nie dodał, niczego nie dopisał. Przedstawienie nowohuckie jest tylko wyciągnięciem ostatecznych konsekwencji satyrycznych, pamfletowych z powieści, w której Kaden-Bandrowski — pisarz-realista — odniósł zwycięstwo nad legionowym publicystą, produkującym masowo broszurki na cześć wodza i legionów, w której realia okazały się silniejsze niż legenda na silę przez publicystę w tej powieści roztaczana, w której — krótko mówiąc — sanacyjny pisarz powiedział prawdę o rządach legionowej kliki. Tylko w tym kierunku zmierzała praca Krasowskiego — adaptatora, i pamfletowy kierunek tej pracy określa wymownie tytuł przedstawienia „RADOSC Z OD-

ZYSKANEGO SMIETNIKA”. Natomiast Krasowskiemu — reżyserowi pozostało przede wszystkim znaleźć dla pamfletu odpowiednią formę. Wspólnie ze scenografem Józefem Szajna — wybrał groteskę. Groteskę z pogranicza witkiewiczowskiego nadrealizmu i karykaturalnego teatru marionetek.

W tej tonacji budzi to przedstawienie na przemian i grozę, i śmiech. Śmiech z intelektualnej głupoty owych Barczów, Krywultów i grozę niesioną przez ich rządy. W tej tonacji utrzymana jest też gra aktorów. Ale nie wszystkich. Przede wszystkim doskonałego Franciszka Pieczka, którego matowy i szorstki głos, ostrych środków aktorskich idealnie przylega do roli Barcza, Witolda Pyrkosza jako żmijowatego majora Pycia. Są to dwie najlepsze kreacje w tym przedstawieniu. Stanowi ono nowe, znakomite osiągnięcie teatru, który wytrwale i konsekwentnie w ciągu pięciu lat swego żywota („Barcz” wystawiony został na jubileusz pięciolecia) prowadzi mądre dyskusje ze swą widownią, angażując ją i kaząc jej osadzać sprawy zawsze związane z naszą współczesnością. Tym razem jest to dyskusja par excellence polityczna na temat naszej niedawnej historii. Świetna.

JEREMI CZULINSKI



Edward Raczkowski (Rosiński) i Franciszek Pieczka (Generał Barcz).
(Fot. z czasopisma „Teatr”)

DIALOG

Warszawa

wydanie

Nr 2 z dn. 11 1961

„RADOŚĆ Z ODZYSKANEGO ŚMIETNIKA“

Jerzego Krasowskiego

18 grudnia 1960 r. Teatr Ludowy w Nowej Hucie wystąpił z prapremierą sztuki Jerzego Krasowskiego »Radość z odzyskanego śmietnika«, osnutej na tle powieści Juliusza Kadena Bandrowskiego »Generał Barcz«.

Reżyseria: Jerzy Krasowski. Scenografia: Józef Szajna. Muzyka: Jerzy Kaszycki. (Fot. Wojciech Plewiński)



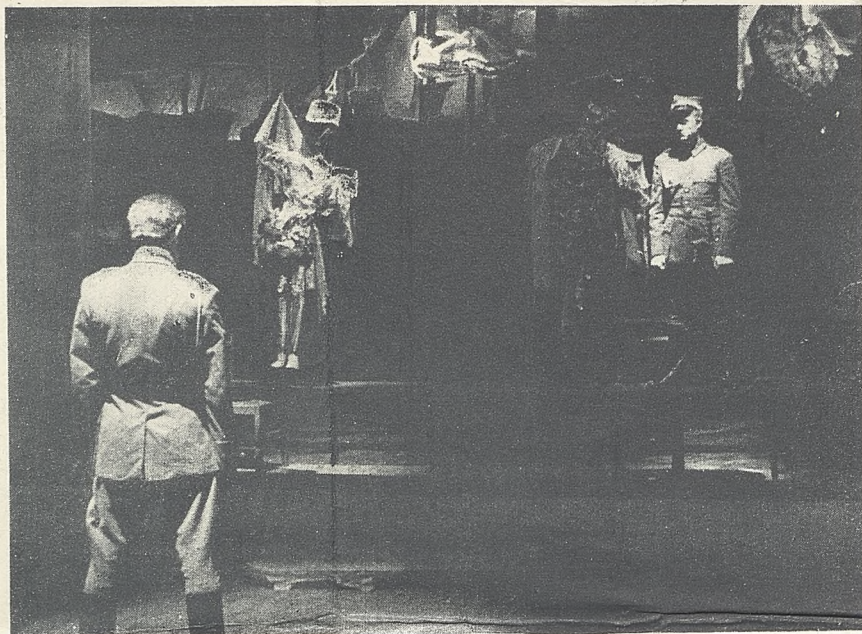
BARCZ No, a z resztą, co sły-
chać, Rasiński?

RASIŃSKI Z resztą wszędzie to
samo. Radość, szalona radość
z odzyskanego śmietnika.

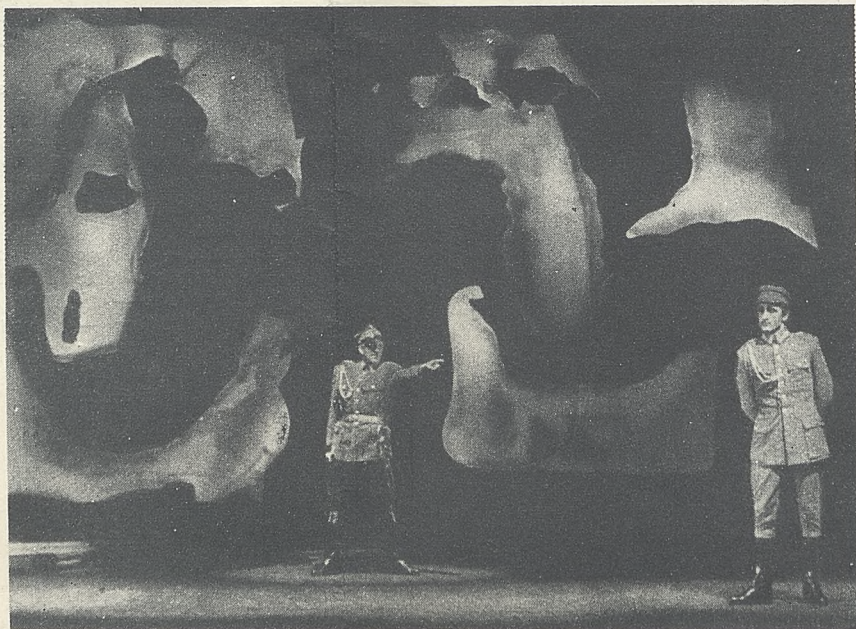
BARCZ Który my w salon prze-
mienimy.

(Rasiński — Edward Rączkow-
ski, I Oficer — Alexander Po-
lek, II Oficer — Rajmund Ja-
rosz, III Oficer — Zbigniew
Bednarczyk, Major Pyć —
Witold Pyrkoś, Generał Barcz
— Franciszek Pieczka)

KRAWIEC Całą naszą niepodleg-
łość ubieram, panie generale.
(Przeniewski — Andrzej Hry-
dzewicz, Generał Barcz —
Franciszek Pieczka, Krawiec
— Jan Güntner)

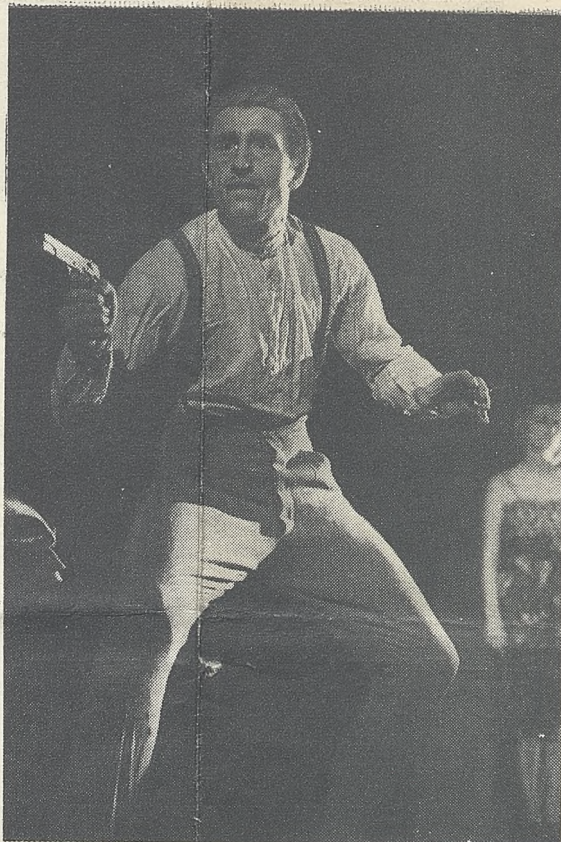


BARCZ Pan generał Dąbrowa na początku rewolucję układał! Ale w tym panie generale życia nie było żadnego.
(Generał Barcz — Franciszek Pieczka, Generał Dąbrowa — Ferdynand Matysik)



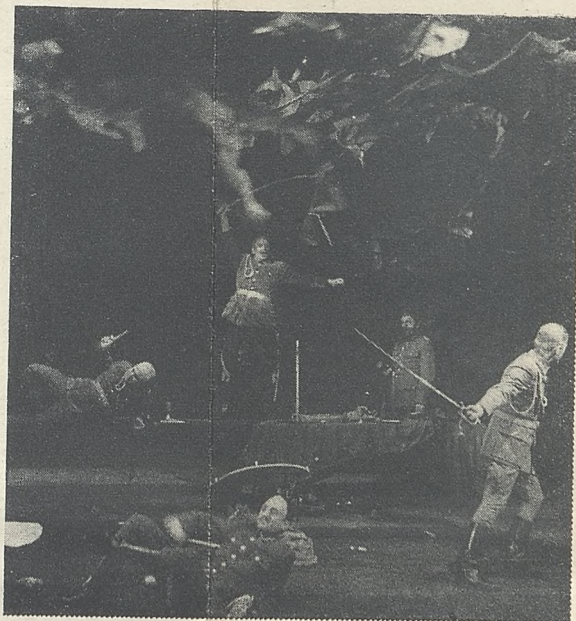
KRYWULT Ot panie generale, żeby naród dał rozkaz... I siebie. I wszelki nieporządek...
I pana generała...
(Generał Krywult — Tadeusz Szaniecki, Generał Barcz — Franciszek Pieczka)

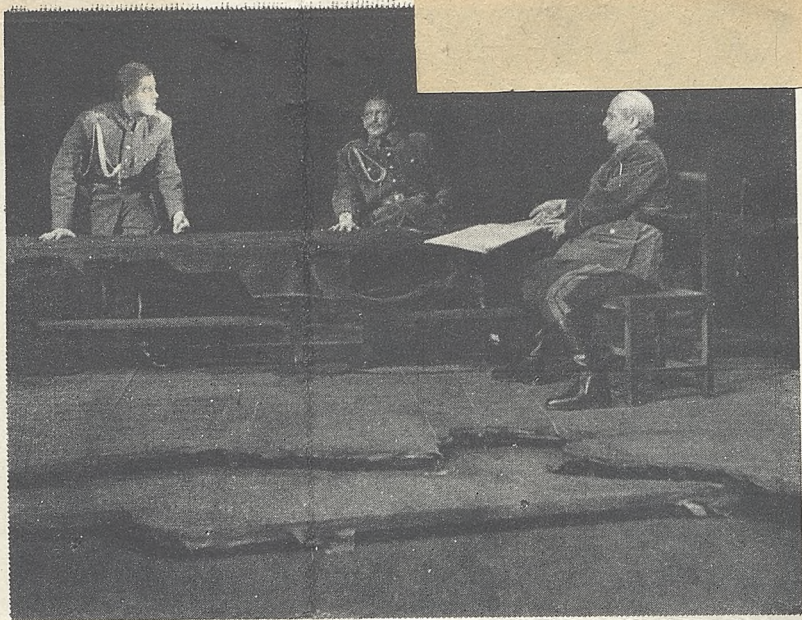
BARCZ Honor! Honor kobiety!
 Strzelać? Podoficerowie, po-
 licja tu, w pokoju — niemoż-
 liwe! Bydlę!
 (General Barcz — Franciszek
 Pieczka, Drwęska — Anna
 Lutosławska)



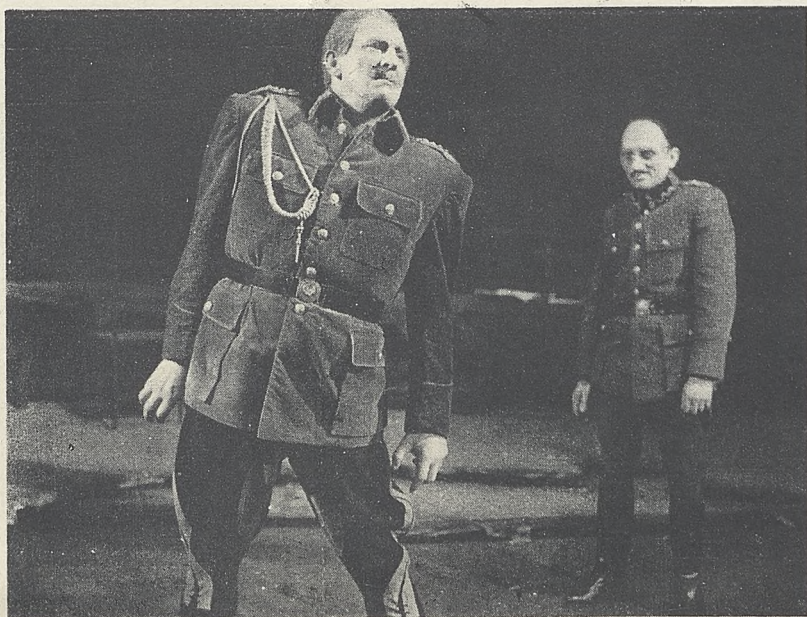
KRYWULT Handicap! Handicap!
 Dżigitówka, generale, handi-
 cap! Czterech jeźdźców Apo-
 kalipsy! Apokalipsa! Apoka-
 lipsa!

(General Wilde — Zbigniew
 Klucznik, General Krywult —
 Tadeusz Szaniecki, Major Pyć
 — Witold Pyrkosz, General
 Barcz — Franciszek Pieczka,
 General Dąbrowa — Ferdynand
 Matysik)





KRYWULT Panie generale Dąbrowo — oczywiście równość... Ma się rozumieć — sprawiedliwość... Dla wszystkich... Ale nie dla awtoryteta... Bo jeżeli i to obalim...
(Generał Dąbrowa — Ferdynand Matysik, Generał Krywult — Tadeusz Szaniecki, Generał Wilde — Zbigniew Klucznik)



KRYWULT Nu, was z waszą ojczyzną...
(Generał Krywult — Tadeusz Szaniecki, Major Pyć — Witold Pyrkosz)

• GENERAL BARCZ • NA EKRANIE

Rozmowa z Jerzym Krasowskim

WZESPOLE „Plan” przystąpi się wkrótce do realizacji filmu opartego na motywach powieści Juliusza Kadena-Bandrowskiego „General Barcz”. Autorem scenariusza jest Jerzy Krasowski, który — jak pamiętamy — najpierw, przed kilkunastu laty, z powodzeniem adaptował tę powieść na scenę („Radosć z odzyskanego śmiotnika”, inscenizacja nowohucka w roku 1959, wrocławska — 1961), potem nadał jej kształt słuchowiska radiowego („Zapiski majora Pycia”) i wreszcie — widowiska telewizyjnego (tytuł ten sam, co w radiu). Teraz na kanwie „Barcza” do którego inscenizator ciągle wraca, powstanie film. Reżyserem jego będzie, tak jak w teatrze, radiu i telewizji, sam autor wszystkich czterech adaptacji.

Z satysfakcją informując o tym naszym czytelników, drukujemy o bok fragment scenariusza. Jednocześnie relacjonujemy krótką rozmowę z Jerzym Krasowskim:

— Będąc przede wszystkim inscenizatorem i reżyserem, jest pan jednocześnie dramaturgiem. Pamiętamy dobrze, że w teatrze telewizji inscenizował pan własne utwory o problematyce historycznej: „3 Maja” i „Uklady” (za „Uklady” otrzymał pan w roku 1968 Złoty Ekran). Pańska adaptacja „General Barcza” to przecież również twórczość dramatyczną. Uderza przy tym wybór tematyki: od walki o Konstytucję 3 Maja, poprzez problem Napoleona — Kościuszkę w roku 1807, do sytuacji politycznej, jaka ukształtowała się w Polsce w roku 1918. Widać w tym wyraźną konsekwencję. Wszystkie te utwory dotyczą ważkich momentów w naszych dziejach narodowych. Jak pan to sam interpretuje?

— Nawet w pracy „czysto” teatralnej, co łatwo dostrzec w repertuarze, jaki biorę na warsztat, nie zanadto interesuje mnie problematyka obyczajowa i tzw. mały realizm. Nie uważam bynajmniej, że są to sprawy mało ważne, ale wolę zostawić je innym. Sam zaś staram się podejmować zagadnienia o wymiarze ogólniejszym, a zwłaszcza kwestie polityczne. Dlatego też sięgam przede wszystkim do historii, do tych jej szczególnych zawięzań, które na wiele lat decydowały, jaką drogą pójdzie kraj, jak będzie wyglądało nasze państwo. Stąd także moje zainteresowanie „Generalem Barczem” Kadena.

Przeniosłem prozę Kadena na scenę w latach, kiedy jeszcze pisarz ten był raczej źle „notowany”. Jednak bowiem uważałem, że jest to jeden z najmocniejszych przedstawicieli naszej literatury międzywojennej. Im więcej upływa czasu, tym większej wartości dla nas nabiera jego twórczość. Choć reprezentuje ona zamkniętą już epokę literacką, bynajmniej się nie zestarzała. Przeciwnie — nabiera dziś nowego smaku. A ponieważ jesteśmy już poza namiętnościami, których „Barcz” był w okresie swego powstania wyrazem, tym łatwiej możemy wydobywać jego walory trwalsze i ogólniejsze.

— A propos owych namiętności. Wielokrotnie interpretowano „General Barcza” jako „powieść z kłuczem”. Wiadomo, Barcz to Piłsudski, a major Pyć to... i tak dalej. Czy zamierza pan stworzyć również „film z kluczem”?

— Broń Boże! Rozrachunek z przeszłością nie jest moim zamiarem. Rozrachunku tego właściwie nie do-



JERZY KRASOWSKI
Fot. Marek Grotowski

konali jeszcze nawet historycy, a ja nie czuję się kompetentny, by ich w tym wyreczać. Nie chodzi mi o „atak” na konkretnych ludzi, których by można wymienić po nazwisku, ale o ukazanie prawdy, że określona sytuacja historyczna powołała do ważkich zadań ludzi, których te zadania przerosły. Pragnę zrobić film, który by widzowi nasuwał określoną problematykę intelektualną, pobudzał do politycznej refleksji. Zastanawiając się nad najnowszą historią Polski, nie sposób zanalizować września 1939 bez analizy jego przyczyn tkwiących już w wydarzeniach roku 1918, a na nie właśnie rzuca światło „General Barcz”.

— Wracamcy więc do pańskiego pojmowania historii...

— Właśnie. Moje zainteresowanie przeszłością nie ma nic wspólnego z tym, co w pewnym okresie często piewnowano publicystycznie jako „wchodząc w historię”. W grę wchodzi sprawy jak najbardziej współczesne. Patrzę na historię nie jak na coś już martwego, bo minionego i zamkniętego, lecz jak na źródło żywych procesów społecznych. Szukam w przeszłości wyjaśnienia wielu zagadnień ciągle jeszcze aktualnych. Bez sięgnięcia do tego źródła człowiek staje bezradny wobec różnych problemów współczesności. Nie można zrozumieć mentalności dzisiejszego Polaka nie wywodząc jej z historii. Historia to swoiście zakonodowana pamięć narodu.

— „General Barcz” będzie pierwszym pańskim filmem. Ale nie wydaje się, by to można było traktować jako debiut w ścisłym znaczeniu tego słowa. Chciałoby ze względu na pańską twórczość telewizyjną.

— Ja również tak myślę. Technika pracy w teatrze jest inna niż w filmie, ale telewizja i film mają wiele pokrewieństw. Przede wszystkim: tu i tam operowanie kadrem. Do prowadzenia aktorów wystarczy chyba to, czego się nauczyłem w teatrze. A inne sprawy? Poza własnym doświadczeniem z telewizji liczę oczywiście na współpracę operatora, którym będzie Mieczysław Jahoda. Zresztą zobaczymy... — Oby jak najrychlejsz na ekranie.

Rozmawiał i notował
TADEUSZ LUTOGIEWSKI

Akcja zamieszczonych poniżej fragmentów scenariusza zatwierdzonego już do realizacji filmu „General Barcz” rozgrywa się w roku 1918 w Krakowie tuż po klęsce monarchii austro-węgierskiej, kiedy „władza leżała na ulicy”. Występujące tu postacie są fikcyjne, ale syntetyzują cechy ludzi rządzących później państwem polskim. Red.

DABROWA urzęduje w gotowych już pomieszczeniach dowództwa austriackiego, stąd dostojenie wewnątrz nie wywołując portretu cesarza Franciszka Józefa. W tej chwili „podciąga” młodych oficerów, których różnorakie umundurowanie może być równie dobrze austriackie, co legionowe. Dąbrowa sztywny, wbity obcasami w ziemię, zdążył już opanować postawę i sposób warczenia prawdziwego wodza. Ustawieni szeregiem młodzi oficerowie przeginali się na „baczność” w miarę, wyrwania do odpowiedzi. Im ostrzej naciera Dąbrowa, tym większą jasność w twarzach mają młodzi. Dąbrowa zagina na rozczapierzonych palcach tematy.

Dąbrowa: — Magazyny, forty, składy amunicji.

— Tak jest!

Dąbrowa: — Co, tak jest?!

— Przejęte, obsadzone, tak jest!

Dąbrowa: — Warty, służby, zmiany.

— Opracowane, przygotowane, wykonane. Tak jest!

W tej chwili wsunął się do gabinetu Rasiński. Dąbrowa natychmiast ryknął:

— Co to za cywil! Ja tu oficerów potrzebuję. Rasiński, przebrać się, wrócić!

Rasiński aż przysiadł z wrażenia. Ale poderwał się przepiślowo, krzyknął „tak jest”, zrobił w tył zwrot i... „Stać” — rozległo się wołanie Dąbrowy.

— Weźcie te listy, Rasiński — podał zbliżającemu się Rasińskiemu papier — tu są nazwiska wieprzów, co społeczeństwo reprezentują. Mają wszyscy być tu u mnie. W razie czego wziąć siłą.

I nie czekając na regulaminową reakcję wrócił do swoich zajęć.

W sekundę Rasiński był za drzwiami.

Dąbrowa: — W koszarach starego pułku Legionów ludzie na deskach spali, nie jedli. Nakarmić, przyodziać, wyrzyciować.

tylko drgający nerwowy tik w lewym kącie ust zdradzał, jak nie-
zwykle napięcie bulgoce w tym drobnym, nieforemnym człowieku.

TO JUŻ NIE NARADA, lecz łaźnia: rozmowy Dąbrowy rozmawiającymi, spoceni tkwią w fotelach, ale nie z poprzedniego porządku w ich postaciach nie zostało. Dąbrowa przeciwnie — teraz dopiero wychodzi z cłosem.

— Żołnierz zostawia przy ludziach karabin i odchodzi. Nie chce nikomu służyć... Sobie też nie. Powiada: Poniewieracie Leninem za to, że się całemu światu wypowiadał? Bijecie w mordę za to, że on prawdę mówił? Żołnierz powiada: W imię czego mam umierać! Szkoda mego ścierwa!

Dygnitarze aż zatrzęśli rękami. Młaskanie bezgłośnie otwieranych ust pętało się niemrawie w nagłej ciszy gabinetu.

— No więc co? — prowokacyjnie szarpnął Dąbrowa.

— Patriotyzm...

— Co tu o patriotyzmie — Dąbrowa stał się brutalny — szkoda mego ścierwa!

— Straż świętych granic narodu...

— Szkoda mego ścierwa!

— Przedmurze i obrona Boga...

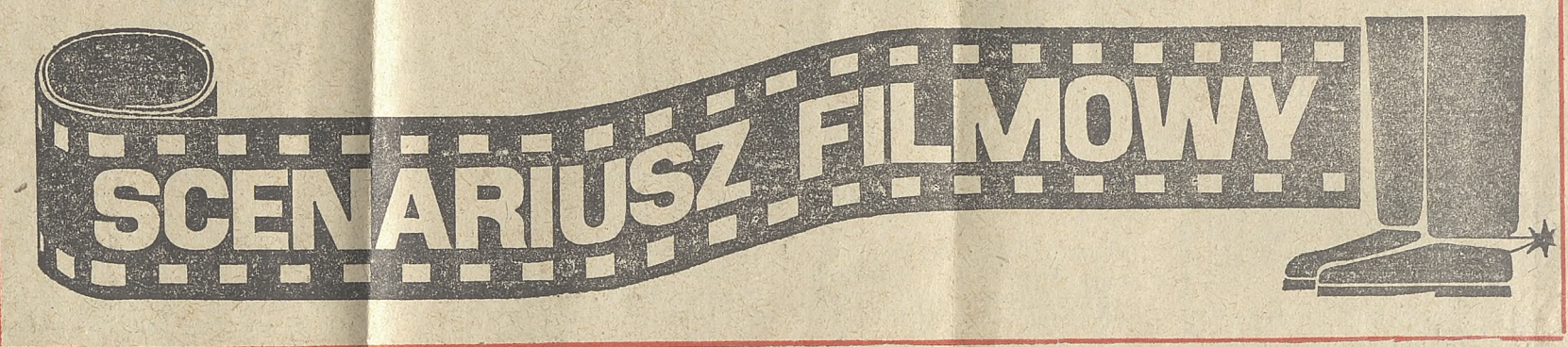
— Szkoda mego ścierwa!

Teraz w twarzach obecnych zjawiał się zwykły strach. Tak spręparowani partnerzy powinni by prosić Dąbrowę o ratunek. Rzeczywiście, resztki oporu tylko przywołali na pomoc.

— Może by zwiększyć dzienne racje żywnościowe... — propozycja zabrzmiała wręcz głupio — jakieś lepiwo musi się przecież znaleźć... Potrzebny jest autorytet...

Wzrok powędrował w kierunku portretu Franciszka Józefa. Dąbrowa aż dmuchnął przez nos.

— Z tym lepiwem koniec, moi panowie...



— Tak jest!
Dąbrowa: — Składy obuwia, mundurów, prowiantury obsadzone?

— Tak jest!
Dąbrowa: — Pilnować! Żeby mi żaden złodziej! Złodziej jak czwór młoda władzę...

— Tak jest!
Dąbrowa: — Odmaszerować.

Po chóralnym „tak jest” wyszli wszyscy oficerowie. Teraz Dąbrowa wypuścił z siebie wodzowskie gesty, sfiaczał, twarz jego nabrała ludzkiego wyrazu, w oczach zaś pojawił się wyraz umczenia, a może także strachu... Podszedł do obryzmowanego okna — skąd zobaczył kompanię piechurów austriackich pomieszanych z legionistami. Szli mocno, żeby usmiechnięcie, tupali donośnie o bruk. Szli jak dawniej, jak kosynierzy Kościuszki, jak legionści Dąbrowskiego, jak dzieci Warszawy...

PRZEZ różne w amfildzie pokoje wędruje Rasiński z me-
nażką, z której co raz wyciąga kęs potrawy. Wszędzie siedzą rozbebeszeni żołnierze, Rasiński w mundurze kapitana wygląda trochę komiznie. Przeszedł przed postawioną na stole mieniącą z napisem „Wstęp bez meldowania uzbrojonych”, kopnął drzwi, jakby do karczmy, jednocześnie wchodził. Pyć spłoszony wykonał kilka dzwignych skoków i przysiadł, zasłaniając sobą skrzyneczki umieszczoną w wysuwanej części biurka. Pyć jest także w mundurze. Major.

— Mógłbyś chociaż pukać, do cholery — odezwał się Pyć dziwnym szepem. Rasiński coś mruknął, ale zatłakane jedeniem usta nie przepuściły sensu. Usiadł przed postawioną na stole mieniącą. Pyć przestał zwracać na niego uwagę. Kucał na fotelu w dziwny pozie z podkurczonymi nogami i tak zastępnął z głową pochyloną do ramienia, co w skąpm świetle lampy z abażurem czyniło go podobnym do kupki błota. Rasiński zaś jadł: jadł jak chłop po ciężkiej robocie, nadcinając szczyrykiem chleb w poręczne do przekłnięcia kłyny. Trwało to długą chwilę, zanim odezwał się Pyć.

— Tyś słyszał, co oni tam gadają?

— Na razie jem kolację. Kielbasa z kapustą jak Piotr Wielki.

— Toś nie słyszał? — Pyć wyraźnie nie wytrzymał ciężaru sensacji.

— Nie podsłuchuję.

— A ja owszem — Pyć mlasnął ustami, co miało zapowiadać szlagier. — Te durnie Austriaci nie były wcale takie durnie. One ci miały w gabinecie szefa sztabu aparat, który daje wszystko, co się mówi w pokoju dowódcy. Chcesz posłuchać, jak Dąbrowa obrabia przedstawicieli społeczeństwa?

Rasiński przyłożył do ucha podaną przez Pycia słuchawkę i usłyszał zniekształcony aparaturą głos przemawiającego Dąbrowy: „Uważam za swój obowiązek uświadomić panów, jako wpływowe osobistości naszego miasta, uświadomić panów co do stanu wojska...”

PORTRET cesarza w gabinecie Dąbrowy z trudem pokrywa coś, co niewątpliwie jest źródłem podstuchu. W całej zaś sali tkwią porozrzucań na głębokich fotelach, ubrani w dostatek pałta owi partnerzy Dąbrowy, przed którymi rozwija swoją myśl taktyczną nowo kreowany wódz. Wahadłowy ruch kroków Dąbrowy podkreśla sytuację: kto tutaj i z kim rozmawia. Jak dotychczas, wódz mówi, ci zaś którzy słuchają, jak słoneczniki do słońca obracają twarze, że wędrującym tam i z powrotem Dąbrowa.

— Mamu do czyszczenia z dawnym elementem regularnej armii i z legionowym. Na dopływ nowych sił, czyli na pobór, liczyć nie można. Musi się zatrzymać stare roczniki. Zwracam panom uwagę, że to się nazywa roczniki, ale to są ludzie. Ojcowie, mężowie, bracia...

Burmistrz wciągnął z trudem w to gromkie przemówienie kilka słów, ale Dąbrowa nie pozwolił sobie przerwać. Nie na rozmowę ich tu wzywał, lecz na słuchanie.

— Otóż ci ludzie, jak wszyscy inni, myślą. Na to nie może pomóc żaden mundur! Więc co żołnierz myśli, nie legionista, tu nie chodzi o zaangażowane politycznie formacje ale o tę czarną masę, Co żołnierz myśli?... Ten czarny Murzyn? Otóż, ten żołnierz patrzy na wschód, panowie. Ma tam przykład, panowie.

Coś jakby zakłopotanie przeleciało przez wszystkie twarze rozmówców Dąbrowy. Burmistrz ostrożnym westchnieniem poprzedził:

— ...właśnie...

RASIŃSKI trochę rozczarowany spojrzął na Pycia oddając mu słuchawkę.

— Nie rozumiesz? — Pyć dźwięnie przycajonny patrzył badawczo na Rasińskiego.

— Nie rozumiem.

— Dąbrowa straszy tych mamutów rewolucją, chce sam zagarnąć władzę i obezwładnić naszego pułkownika Barcza...

— A wy wobec tego... — Rasiński poderwał się energicznie, lecz silnym chwytem za twarz Pyć osadził go skutecznie.

— My, przede wszystkim, pysk na klódek! Wal natychmiast do swojej redakcji i czekaj na mnie. Żadnych pytań i won!

Takiej energii w Pyciu nikt nie przewidywał. W jednej chwili przemienił się on w groźnego skorpiona — ślepią mu zaświeciły jak dwie latarki, usta zwały się w sznurek, twarz zakamieniała i

twórczość