

# DZIENNIK POLSKI

Warszawa

A

wydanie

Nr 80 z dn. 4-5. IV. 65

ARCHIWUM  
P. TEATRU LUDOWEGO  
W NOWEJ HUCIE

Nr poz. 56 5

**Jerzy Broszkiewicz**

## 26 Zaproszenie dla wędrowców

Lat temu 350 ukończył po raz pierwszy swe podróże rycerz z prowincji Mancza, „pewien hidalgo, z tych, co za cały dobytek mają kopię u siodła, starożytną tarczę, chudą szkapę i jednego charta”. Zakończył je w roku 1615, na którejś z ostatnich stron rękopisu powieści, noszącej tytuł „Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy” — i od tego czasu rozpoczął swój żywot wieczny oraz wędrowkę nieustającą przez wszystkie epoki, wszystkie języki, które znają druk, wszystkie kontynenty.

Miguel de Cervantes bowiem — ów dworzanin kardynalski, żołnierz, kwatermistrz, niewolnik i więzień, człowiek wyklęty i kaleka, a przede wszystkim twórca pierwszej wielkiej powieści czasów nowożytnych, autor nowel, dramatów, komedii i skeczów — stworzył w historii Don Kichota jedną z najbardziej przejmujących i wielkich kreacji ludzkiego losu. A raczej dwu bliskich, współbieżnych, ludzkich losów: Don Kichota i Sanczo Pansy — dwu wykluczających się i uzupełniających wzajemnie, egzystencji. Rycerz i jego giermek są nierozłączni — jak wielkość i śmieszność, obłąkanie i trzeźwość sądu, patos i drwina. Po co zresztą mnożyć określenia? Wiedza o Don Kichocie i Sanczy jest już tak obszerna, że znaczy w sumie bardzo niewiele. Jak w wypadku „Hamleta”, każda epoka przypisuje sobie prawo do nowego odczytania losów dwu wędrowców z Manczy, to wywyższając, to poniżając szlachetny i śmieszny sens ich przygód.

„Don Kichote” wszedł w filozofię, muzykę, poezję — zawędrował we wszelkie gatunki sztuki nowożytnej. Okazał się być librettem oper i baletów, bohaterem poematów, sonetów, fraszek, scenariuszy teatralnych, filmowych itd. I to jest rzeczą naturalną. Nikt nie potrafi zastąpić prozy Cervantesa w prozie. Ale los obu cervantesowskich wędrowców tak znacząco mówi o ludzkim losie w ogólności, że podejmowanie wielkiego tematu musi się po prostu powtarzać.

\*

W dniu dzisiejszym obaj wędrowcy pojawiają się na scenie Teatru Ludowego. Tekst przygotowała Lidia Zamkow — reżyseruje Józef Szajna. Jak to bywa w możliwościach teatru wobec powieściowej epiki, dokonany został wybór fragmentów tylko.

Nieważne jednak słowo „fragment”. Zasadnicze znaczenie ma słowo w y b ó r. Będzie to zaś wybór o znaczeniu wyższym niż komponowanie tekstu. Będzie to jeszcze jedna próba wypowiedzenia w społecznego sądu o ludzkim losie dwu wiernych sobie wędrowców. Próba, którą podjęły dwie wybitne bardzo osobowości polskiego teatru współczesnego.

Jeśli więc ktoś spyta: jeszcze jedna adaptacja? — postawi błędne metodologicznie pytanie. Istotą rzeczy będzie pytanie: jaka? Jaka w swych znaczeniach intelektualnych, jaka w swej formule teatralnej. Podróże obu wędrowców trwają nieustannie — i wydaje się nam, że mieliśmy pełne prawo zaprosić ich takież na scenę Teatru Ludowego. Zaproszenie to wynikło z wiecznej pamięci o Cervantesie — i z przekonania o trwałym ludzkim sensie przygód, którym poddał on dwu Hiszpanów z Manczy. Jaki to zaś sens? Na to właśnie próbuje odpowiedzieć teatr.



**L**ekroć na afiszu teatralnym widzę słowo „adaptacja”, zawsze wywołuje ono dalekie wspomnienia z gimnazjalnych czasów, kiedy to na deskach objazdowego teatru w prowincjonalnym miasteczku oglądałem „Ogniem i mieczem” H. Sienkiewicza.

Konfrontacja scenicznej rzeczywistości z obrazem wyobraźni uczniowskiej w czasie lektury, wytworzyła u mnie swoisty uraz, zresztą wielokrotnie jeszcze w późniejszym życiu pogłębiany, do wszelkich przeróbek i adaptacji scenicznych. A zawsze miało to miejsce wtedy, gdy wielkie dzieło epiki doznało scenicznej „kurtyzacji” a było wtłoczone w ramy teatralnego spektaklu.

Nie z innymi uczuciami siedziałem do Teatru Ludowego na premierę Don Kichota w adaptacji Lidii Zamkow. Chociaż zdawałem sobie sprawę z tego, że Teatr Ludowy to całkiem coś innego, niż ów objazdowy teatr z młodości, a Don Kichot Cervantesa to mimo wszystko nie Trylogia. Oczywiście nie w sensie wartości ogólnoludzkich, a w możliwościach adaptacyjnych.

Z dziesiątków przygód zapóźnionego błędnego rycerza Lidia Zamkow szczęśliwie wybrała te, które w najbardziej dosadny sposób charakteryzują i Don Kichota i jego giermka Sancho Panse oraz — i to wydaje mi się niesłychanie cenne — upersonifikowała współtowarzyszy rycerskiej niedoli obu bohaterów tj. rumaka-Rosynanta i osła — Siwea.

W rezultacie zobaczyliśmy na

scenie kwartet aktorski, gdyż cała reszta pozostała tylko tłem, oprawą lub epizodem.

Przypomnijmy sobie na chwilę postać Don Kichota, postać błędnego rycerza, zrodzoną z fantazji Mi-

## Błądny rycerz z Manchy

guela do Cervantes Saavedry. Jest koniec XVI wieku. Przebrzmiały już echa epoki rycerskiej; w kamiennych grobowcach śpią wielcy rycerze, zwycięzcy turniejów, Jan Andegaweński, Zawisza Czarny...

Na arenie dziejów pokazują się nowi bohaterowie — odkrywcy nieznanych kontynentów, konkwestadorzy i handlarze; — złoto i zyski — nie sława stają się motorami działania. Hiszpania jest państwem, w którym nie zachodzi słońce.

Z przeszłości rycerskiej zostały rycerskie księgi. W nich to zaczęły, skłócone z prozaiczną rzeczywistością don Kichot postanawia wskrzesić średniowieczne tradycje, przywrócić blask minionych wieków, naprawiać zło, jakie się rozplenilo, stać się błędnym rycerzem. Zamknięty w kulę własnej wyobraźni staje się symbolem wieloznaczącym, tragikomicznym ojcem wszystkich donkichotów pragnących zawrócić miniony czas.

Stał się nieśmiertelnym, jak wieczna jest donkichoteria — walka z wiatrakami. Unieśmiertelnił wraz z sobą rubasznego, prozaicznego i praktycznego Sancho Panse, który w cieniu błędnego rycerza znajduje zawsze misę stawy dla siebie.

I trzeba powiedzieć, że takim jest don Kichot Teatru Ludowego. W całości przedstawienia harmonizują z sobą gra aktorów i scenografia — oraz wspaniale dobrana do sztuki muzyka. Szajna reżyser i Szajna scenograf pogodzili się w tym spektaklu dla dobra sztuki.

## w Teatrze Ludowym

**J**uż pierwsza scena podkreśla klimat inkwizytorskiej Hiszpanii, a jazda obu bohaterów na swych niezrównanych rumakach jest aż do łez humorystyczna.

Wspominałem już o kwartecie zasadniczych bohaterów, których grają Julian Jabczyński w roli don Kichota, Edward Rączkowski jako Sancho Pansa, Jan Güntner — koń Rosynant i Tadeusz Kwinta — osioł Siwiec.

Jabczyński — tytułowy bohater wizualnie całkowicie zaspokaja chyba najwybredniejsze wymagania wyobraźni widza. Sama gra — a rola trzeba powiedzieć arcytrudna — miejscami kapitalna, w pewnych

momentach ulega spadkom. Ale bohater chyba się „rozegra”. Sancho Pansa w wykonaniu niezawodnego w rolach komicznych E. Rączkowskiego wywołuje salwy śmiechu i uczucie sympatii.

Para wierchowców, to rzecz sama w sobie. Taką parę nie często się widzi na scenie. Dlatego trzeba ją koniecznie zobaczyć.

Nie sposób wymieniać pozostałe postacie i kobiece i męskie, a trzeba by wymienić prawie wszystkie. W harmonijną całość sztuki zakradły się jednak drobne dysonanse, o których jeszcze słów parę.

Wydaje mi się, że postać księcia, kreowana przez panią Eugenie Horecką swoim kostiumem wprowadza zgrzyt, który trudno tłumaczyć koniecznością tekstową lub scenograficzną. Nie rozumiem też, dlaczego syn księcia, Ferdynand, musi przypominać postać Kazirodę z pierwszego aktu.

Te drobne usterki nie umniejszają wartości całego przedstawienia, które jest napewno dalszym i niedziennym osiągnięciem Teatru Ludowego, a mieszkańcy Nowej Huty mają okazję zobaczyć sztukę, która uczy, bawi i wychowuje.

W. SADOWSKI

Teatr Ludowy: Cervantes-Don Kichot  
Przełożył: Edward Boye  
Adaptacja: Lidia Zamkow  
Reżyseria i scenografia: Józef Szajna  
Muzyka: Wojciech Karolak  
Prapremiera 3 kwiecień 1955 r.

ARCHIWUM  
P. TEATRU LUDOWEGO  
W NOWEJ Hucie

Nr poz. 56





BIURO  
WYCINKÓW  
PRASOWYCH

Warszawa  
Pl. Starynkiewicza 7  
Tel. 28-59-59

## ŻYCIE LITERACKIE KRAKÓW

wydanie

16

1 8. IV. 65

### „DON KICHOT” W NOWEJ HUCIE

Kto z czytelników Cervantesa zdołał zapomnieć wysoką i posępną postać ry-

cerza z Manczy? Kto w jego przygodach nie znajdował opowieści o własnych porażkach, własnej naiwności i własnej „szkole życia”?

Od takich pytań trzeba zacząć notę o „Don Kichocie”, którego w adaptacji Lidii Zamkow, reżyserii i scenografii Józefa Szajny, wystawił Teatr Ludowy w Nowej Hucie. Wskazują one bowiem od razu na dość ryzykowną próbę realizatorów, którzy w określonym kształcie scenicznym zapragnęli zamknąć zjawisko podlegające u odbiorcy nieustannej pracy wyobraźni własnej. Takie przygody Don Kichota jak walka z wiatrakami weszły do potocznego języka na zasadzie obrazowej metafory. Jaka mogłaby być jej konkretyzacja, danna niż u Cervantesa?

Lidia Zamkow przyrzadziła zgrabny montaż przygód Don Kichota i Sancho Pansy. Rola komentatora, jaką w powieści spełniał autor, przydzieliła koniowi i osłu, słynnej Rosynancie i nie mniej głośnemu Siwcowi: na marne efekty wysiłków ludzkich patrzą zwierzątka z politowaniem i mądrą wyrozumiałością. Może istotnie brak trochę człowiekowi współczesnemu tego ich pierwotnego, biologicznego sceptycyzmu?

Józef Szajna stworzył obrazy plastyczne pełne rozličnych piękności, acz są to piękności utrzymane w jego poetyce antyestetyzmu. W zestawieniu z tekstem jednak i z pytaniami postawionymi na początku wywołują one sporo wątpliwości. W swej poetyce umiarkowanego kosmizmu Szajna skonkretyzował bowiem Don Kichota i jego przygody w sposób posunięty do ostateczności. Metafory Cervantesa uczynił swoją wyłączną własnością. Czyżby dlatego widownię ogarniało pewne znużenie, gdy po krótkim czasie nasyci się już podziwianiem pomysłowości Szajny?

Wydaje się, że swobodną grą skojarzeń mogłyby wywołać tylko obrazy „niezauważalne”, skonwencjonalizowane, poddające się bezszmerowej recepcji naszej wyobraźni powszedniej i przez to — absurdalne. Natomiast Szajna każe nam uczestniczyć w swojej konkretyzacji baśni Cervantesa. Interesuje nas to tak

długo, dopóki mechanizmu tej konkretyzacji nie poznamy. Później stajemy się obojętni, tak jak obojętnie przechodzimy obok ludzi obcych na ulicy, obok dźwięków nawet.

Rolę Don Kichota gra Julian Jabczyński — z temperamentem, gdy trzeba, z refleksją, z jakimś filozoficznym sceptycyzmem, osiąga piękne momenty liryczne: jest taki, jaki być powinien, trochę spoza tego przedstawienia, ale z tego utworu. Sancho Pansę gra Edward Rączkowski wykorzystując swój niezawodny repertuar aktorskich chwytów; ponadto — trudzi się w przedstawieniu większa część zespołu Teatru Ludowego.

ARCHIWUM  
P. TEATRU LUDOWEGO  
W NOWEJ HUCIE

Nr poz.



wydanie .....  
Nr **96** z dn. **24. IV. 65**

Nr ..... z dn. ....

**TYDZIEN**

# TEATRALLY

**K**ról hiszpański Filip IV, widząc przez okno przechodzącego czytającego książkę i śmiejącego się głośno, rzekł do otoczenia: albo ten człek zwariował, albo czyta Kichotą. Tę anegdotę przytacza się dla uwydatnienia siły komicznej owej postaci literackiej o niezniszczalnej żywotności. Jednakże koleje życia Cervantesa każą przypuszczać, że autorowi szło nie tylko o zabawienie czytelnika. Nie tylko humor sprawia, że Don Kichot zakorzenił się w wyobraźni powszechnej wszystkich czasów, że niepokoił i niepokoi dotąd umysły wybitne. Cervantes — żołnierz z powołania i wojenny inwalida — zwany „Bezrekim spod Lepanto” — przerwał długie lata w niewoli u algierskich korsarzy. Po powrocie do kraju miał się wszelakich zajęć, klepał biedę, a swego Kichotą pisał w więzieniu, które zresztą nie raz odsiadywał. Jeśli więc ośmiesza w swym bohaterze przesadne wyobrażenia o średniowiecznym honorze i idealizmie rycerskim — to nie w tym dziwnego. Jednakże równocześnie przymusza nas do zastanowienia, czy ów wyśmiany idealizm, choć przegrywa w starciu ze skrzeczącą rzeczywistością, nie jest siłą konieczną w naszym życiu, podobnie jak niepochwytne wiatry dmące w żagle i nadające bieg statkowi. Stąd w owej parodii romansu rycerskiego karykatura sąsiaduje z gloryfikacją, rubaszny realizm i ton kótrzykowski z romantycznym liryzmem i filozoficzną zadumą. Odbija się też w tej obojakiej fakturze dialektyka dziejów Hiszpanii wieku XVII, kiedy to chwiejąca się mocarstwowość państwa koresponduje z okresem złotym artyzmu, więc powieści Cervantesa, teatru Lope de Vegi, malarstwa Velasqueza.

W swych próbach teatralnych — komediowych czy dramatycznych — nie stworzył Cervantes arcydzieł na miarę Don Kichota, choć teatr współczesny próbuje je ożywić. Adaptacja sceniczna Don Kichota nie może oddać istotnych wartości tej gigantycznej kompozycji różnorodnych epizodów. Opracowanie Lidii Zamkow wybiera kluczowe przygody bohatera, uwypukla zasadniczą problematykę dzieła, jest próbą zestrojenia jego różnolitych faktur. Zadaniem jeszcze trudniejszym jest realizacja teatralna tej adaptacji.

Trzeba powiedzieć, że przedstawienie w Teatrze Ludowym, inscenizowane plastycznie i reżysersko przez dyr. J. Szajnę, jest osiągnięciem niezwykłym. Jakby rozbiła się bania twórczych pomysłów, których obfitość i dynamika wręcz oszałamiają. Gdyż nie ma sytuacji czy postaci, której ukazanie się nie byłoby zaskoczeniem plastycznym, kolorystycznym, ruchowym — w wyrazie na przemian brutalnym i lirycznym, drwiącym i wzniosłym, groźnym i pogodnym. Zmieniający się tak kalejdoskopowo obraz sceniczny eksponuje dobitnie grę i plastykę — to awanturnicze brewerie i śmieszne błazeństwa, to sielankowe liryzmy i filozoficzne zadumy, wszystko zanurzone we wszechogarniającej wariacji, a zakończone wzruszającym finałem. Przejmującą postać Kichota stworzył J. Jabczyński, dawkując umiejętnie komiczne niedoleństwo i szlachetną wzniosłość rycerza o żalonym obliczu, „rdzawą osłoniętego zbroją”. Budził też nasze współczucie i żywą sympatię, a jego pogodne dialogi podrózne z Sancho Pansą przekonywały. E. Rączkowski — Sancho, miał znakomitą scenę jako gubernator wyspy i sędzieja. Poza tym nie zdradził zbytniej inwencji, szermując znanymi chwytami komiki, przy zaniedbaniu tekstu.

Dialogi pary tytułowej dublowała — jak w bajce — groteskowa para zwierzków: Rosynant i Siwiec, komentujący pociesznie akcję (J. Güntner i T. Kwinta). Wątek fantastyczny rozbudowały pomysły plastyczne w kierunku zniekształcenia postaci ludzkiej, zabawnego w swej „nadnaturalności”. Podobnie na dworze książęcym nastąpiło groteskowe pomieszenie płci, bardzo dowcipnie wykorzystane w grze przez E. Horecką (Książę!). Pogranicze rzeczywistości i złudy stworzyła świetna scena teatru jarmarcznego rozegrana z frenezją (A. Skupień) — w jakimś magicznym wymiarze scenerii i kostiumu. Śliczną sielanką stała się w grze, układzie i scenografii scena miłosna z uroczą Dorotą (K. Dubiel) i obłąkanym kochankiem Kardeniem (S. Michno).

Powtarzam: przedstawienie Don Kichota jest osiągnięciem niezwykłym, jako owa „rzeczywistość w świecie nierzeczywistym” — według określenia Jana Giraudoux.





● Nowohucki Teatr Ludowy pokazał — po fascynującym teatralnym kształcie „Pustym polu” T. Hołuj — adaptację Cervantesa. Lidia Zamkow przysposobiła dla sceny „Don Kichota”, którego następnie oddała (pomysłmy: sama jest znakomitą reżyserką!) w ręce Józefa Szajny, który przedstawienie wyreżyserował i scenograficznie opisał. „Don Kichot” Zamkow jest logicznym, nie pozbawionym współczesnych piękności montażem tekstu Cervantesa, z jednym świetnym pomysłem inscenizacyjnym: tekst komentarza od autor-skiego wypowiada koń Don Kichota — Rosynant, i osioł Sancho Pansy. „Don Kichot” Szajny jest osobistą, szajnowską metaforą, w której każde niedopowiedzenie tekstu jest konkretyzowane przy pomocy inscenizacji plastyczno-muzycznej. W roli Don Kichota wystąpił J. Jabczyński, jako Sancho Pansa E. Rączkowski, dawny erenburgowski Lej-zorek.

● „Kucharki” Nory Szczepańskiej, napisane i drukowane (w „Dialogu”) przed paru laty, wystawił warszawski Teatr Kameralny. Sztuka jest próbą pokazania „Antygony” Sofoklesa, „Hamleta” Szekspira i „Czekając na Godota” Becketta od strony kuchni. Wieczne, niezniszczalne kucharki wprawiają w ruch i komentują mechanizm trzech dramatów, które z perspektywy ku-

chennej wyglądają zupełnie inaczej, niż z okien palacu Kreona, z krużganku Elsynoru i zza drzewka beckettowego. W inscenizacji J. Kulczyńskiego świetny pomysł sztuki został wykoślawiony, mielizny tekstu bezlitośnie obnażone. Dekoracje W. Siecińskiego.

● Teatr im. Ludwika Solskiego w Tarnowie wystąpił w tym roku z paroma premierami, które — z wyjątkiem inscenizacji powieści Machajka „Rano przeszedł huragan” — nie były przez kronikarza odnotowane. Były to w lutym — „Pokusa” J. P. Gawlika w reżyserii J. Ziemińskiej i „Panna Julia” Strindberga w reżyserii J. Ronarda Bujańskiego, a ostatnio „Fizycy” Dürrmatta” w reżyserii Jerzego Jarockiego. „Fizycy” są przedstawieniem udanym, na dobrym poziomie aktorskim. Grają: Tadeusz Teodorczyk (Möbius), Alina Dadun (Matylda von Zahnd), Bronisław Cudziel (Einstein), Euzebiusz Luberażki (Newton). Scenografia Andrzeja Cybalskiego.

● Teatr im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze wystawił komedię amerykańską — znaną z ekranizacji filmowej Marлона Brando — „Herbaciarnia pod sierpniowym księżycem”. Autor, John Patrick legitymuje się odniesio-nym w latach pięćdziesiątych sukcesem na Broadwayu. Reżyseria Wiesława Mi-reckiego, scenografia Ireny Nowickiej.

● 24 kwietnia obchodził jubileusz 35-lecia pracy artystycznej dyrektor gru-dziądzkiego Teatru Ziemi Pomorskiej, Aleksander Gąssowski. Na przygotowa-ną z tej okazji „Wieczór wspomnień” złożyły się fragmenty sztuk, w których Aleksander Gąssowski występował jako aktor i które reżyserował.

● W dniach 15—17 kwietnia odbył się VII walny zjazd delegatów Stowa-rzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu. Tego rodzaju narady środowi-ska artystycznego — w których ucze-sniczą przedstawiciele teatrów, estrady, filmu, radia i telewizji — odbywają się co dwa lata i poświęcone są sprawom artystycznym, organizacyjnym, szkole-niowym i bytowym Stowarzyszenia. Ustąpił zarząd, którego przewodniczą-cym był Henryk Szletyński. Przewod-niczącym nowo wybranego zarządu zo-stał Władysław Krasnowiecki.



ECHO  
NE KRAKOWA

A

KRAKÓW, UL. WIŚLANA 2

wydanie

125

31. V. 65

Nr

**Ludwik Flaszen**

**Z teatru**

## Teatr materii wyrazistej

„Don Kichot” w Teatrze Ludowym jest przedstawieniem osobliwym. Błędy jego są równie elementarne, jak zalety olśniewające. Tak bardzo zrośnięci jesteśmy z treściami, jakie do postaci tytułowej przywarły, tak bardzo pragnęlibyśmy w równanie jej losu wstawić własne nasze wartości, że przedstawienie Szajny zdaje się być — od rzeczy. „Don Kichot” ten jest bowiem — bez Don Kichota. Nie tylko dlatego, że na wyrazistość sławnego rycerza składa się tu niewiele więcej nad to, w co — ze znakomitą zresztą wyuczuciem plastycznym — wyposażył jego powierzchowność Szajna-scenograf. Także dlatego, że Szajna-reżyser (a może i autor adaptacji Lidia Zamkow), idąc żywiołowo za swą inwencją teatralną, tyle włożył w przedstawienie pomysłów inscenizacyjnych, że w ogólnej feerii giną we-

wewnętrzne dzieje bohatera, które stają się jakby przerywnikami. I że dygresje przesadzają się w wątek główny, a wątek główny w dygresje. Jakies tam treści współczesne i w tym ujęciu motywu donkichotowskiego brzęczą — pozostało coś z gorzkiej dialektyki ideału i rzeczywistości, wierności zasadom i przy stosowania — ale brzęczą mało donośnie, zagłuszone przez tutti szajnowskiej wyobraźni.

Mamy poczucie, że sprowadzono nas na manowce. Ale z obrazu na obraz okazuje się coraz dowodniej, że manowce te obfitują w uwodzicielskie atrakcje i piękności, które zapomnieć pozwalają o celu głównym wyprawy w cervantesowski świat. Z wprawą wytrawnego magika zaskakuje nas Szajna coraz to nowymi niespodziankami. Nie będą ich opisywał, by Czytelnikom, którzy jeszcze „Don Kichota” nie widzieli, nie od-

bierać rozkoszy zaskoczenia. Powiedzmy ogólnie: należą one do sfery conceptów plastycznych. Bohaterami szajnowskich tricków są tyleż ludzie, co przedmioty i kostiumy. Osnową wyrazistości nie jest tu aktor; wyrazistość powstaje na skrzyżowaniu działań aktora i działań rzeczy, które mu równorzędnie partnerują. Rzeczy w działaniu przeistaczają się jakby w istoty żywe; aktorzy zaś upodabniają się do rzeczy. Granica pomiędzy światem ludzkim a światem nieożywionym zostaje zatarta. Na skrzyżowaniu obu tych światów powstają ulubione figury szajnowskiego teatru, właściwi — zaryzykowałbym twierdzenie — jego bohaterowie: stwory skombinowane z ludzi i przedmiotów, maski, maszkarony. I postaci zwierzęce poruszają się tu ze swobodą naturalnych niejako mieszkańców, spokrewnione z całym o-

toczeniem. Jest w tym coś z karnawału, coś z teatru jarmarcznego, coś wreszcie z nadrealistycznych skojarzeń sennych. Materia we wszelkiej postaci świeci w tym teatrze swe goody.

Czy teatr Szajny — jak zwykle się mówi — zabija aktora? Sądzę, że zagadnienie inaczej należałoby postawić. W robocie Szajny jest bowiem konsekwencja, która każe mówić o własnym jego stylu. Nie tworzy on teatru aktora. To, w czym celuje, nazwałbym — teatrem materii wyrazistej. Swoistość ową, jak miemam, należy uszanować. I jeśli podjąć spór, to już od strony bardziej zasadniczej, a nie dlatego, że pan X czy pani Y nie mieli okazji się wygrać. Czy teatr materii wyrazistej zdolny jest do udźwignięcia ważkich treści? Czy posiada władzę wydobywania niuansów? Czy może na tyle przezwyciężyć bezwład materii, by spro-

stać owemu nieustającemu ruchowi wyobrażeń, bez którego teatr, choćby najbardziej zasobny w inwencję, pozostawia niedosyt? Czy może wstrząsać i wzruszać czy tylko bawić i olśniewać?

„Don Kichot” jest oczywiście kolejnym szajnowskim popisem plastycznym. W tym względzie pozostaje Szajna władcą udziałnym i niepokonanym. Dotychczas świat Cervantesa kojarzył mi się wedle reguł chłodnej, gotyckiej jakby wyobraźni Gustawa Doré. Odtąd, ilekroć myślałem do „Don Kichota” powrócić, widzieć go będę poprzez barok Szajny.

Teatr Ludowy. Cervantes: Don Kichot. Przeł. E. Boyé. Adapt. L. Zamkow. Reżys. i scenogr. J. Szajna. Muz. W. Karolak.

ARCHIWUM  
P. TEATRU LUDOWEGO  
W NOWEJ HUCIE

Nr poz.



TEATR

WARSZAWA, UL. SENATORSKA 13/15

wydanie

13

Nr

1-15. VII. 65

26

ARCHIWUM  
P. TEATRU LUDOWEGO  
W NOWEJ HUCIE  
Nr poz. 56

## DON KICHOT I DONKISZOTERIA

MARIA CZANERLE

Przeniesienie *Don Kichota* na scenę jest aktem artystycznej odwagi. Inscenizator musi się czuć podwójnie skrepowany: wobec dzieła, którego naiwny wdzięk i filozoficzną zawartość ma obowiązek zachować, i wobec widzów, którzy przyjdą do teatru z własnym *Don Kichotem* i zechcą go skonfrontować z teatralnym. Wszak jest to dzieło wyjątkowe, zwodzące pozorną łatwością, bo oddaje się chętnie każdemu, od lat 7 do 70 i wszystkich obdarza złudną satysfakcją, że są o wiele mądrzejsi i lepiej przygotowani do życia niż sławny bohater Cervantesa. A jak pogodzić owych, zachwyconych własną przewagą — z innymi, którzy pojęli tragiczny, ogólnoludzki sens, ukryty w śmiesznych przygodach starego awanturnika?

A z drugiej strony cóż to za pokusa dla artysty z malarską wyobraźnią i poczuciem teatru przeniesie na scenę ów niezwykle „życiorys” bohatera zrodzonego przez pisarza renesansu i nie rezygnując z kolorytu epoki pokazać jego uniwersalność, ponadhistoryczną przynależność do wszystkich narodów i czasów! Odsłonić w „donkichoterii” najbardziej filozoficzną i najbardziej groteskową z filozoficznych grotesek, jakie kiedykolwiek skonstruował umysł ludzki, dążący do syntetycznego ujęcia przysług człowieka na ziemi. Niejedna radosna niespodzianka dla teatru, zmęczonego myśleniem, trudną literaturą i skomplikowaną rzeczywistością, wynikała przecież z nawrotu do dzieła z dziecięcego i młodzieńczego wieku ludzkości. Starzy mistrzowie ujmowali jednak sprawę ludzką o wiele jaśniej i prościej, o wiele — można by rzec — teatralniej aniżeli współcześni filozofowie. Ile intelektualnej świeżości można by np. wykrzesać z przypomnienia kapitalnej antynomii między idealizmem *Don Kichota* a materializmem *Sancho Pansa* i życiowych konsekwencji obydwu „wzorcowych” postaw, albo ze stosunku do *Don Kichota* owej jednorodnej i niezmiennej w swym „małym realizmie” społeczności, która bawi się kosztem jego błazeństwa i nie szczędzi mu srogich upokorzeń i cięgów, a jednocześnie sama o tym nie wiedząc staje się szlachetniejsza i lepsza; szaleńcza i pozornie bezpłodna „filantropia” odnosi nieprzewidziany skutek w innym, duchowym wymiarze.

Tomasz Mann nazwał *Don Kichota* „książką o dziejach ludzkości”. „Historia jest pospolitą rzeczywistością, do której człowiek został stworzony, w której musi być dzielny i w której niewczesna szlachetność *Don Kichota* ponosi klęskę. Jest to ujmujące i śmieszne. Ale jak wyglądałby *Don Kichot* antyidealistyczny, ponury, ziejący pesymizmem i wiarą w przemoc...?”. *Don Kichot* musi być naiwny i niedostosowany do obyczajów i reguł tego świata, mądrzejszy i głębszy od swojego otoczenia, wyższy pomimo upo-

korzeń i śmieszności, i musi ponieść klęskę po to, by jak Chrystus odnieść moralne zwycięstwo.

Ale jak takiego *Don Kichota* pokazać w teatrze? Jaki aktor udźwignie rolę błazna i filozofa, postaci fizycznie śmiesznej a urzekającej rycerskim wdziękiem, pełnej melancholii i wigoru, porywająco inteligentnej i mądrej pomimo obłędu, poetyckiej mimo trywialnych sytuacji, w jakie raz po raz popada? A przy tym mającej zewnętrzne warunki upodabniające ją do pierwowzoru. Wyznaje, że w polskim teatrze nie umiałabym wskazać *Don Kichota*.

Można, oczywiście, wystawić *Don Kichota* bez *Don Kichota*. Można modnym obyczajem wysupłać z dzieła jego „filozoficzną” groteskę, tak bardzo korespondującą z dzisiejszym widzeniem świata. Wtedy wystarczy zaznaczyć pewne cechy postaci, choćby nawet jednowymiarowo ujętych, ale za to trzeba wiele artystycznej inicjatywy, żeby dziełu nadać formę teatralnie wyrazistą i intelektualnie przejrzystą.

Trudno się dziwić, że właśnie Szajnę pociągnęła teatralność *Don Kichota*. Mam na myśli Szajnę-scenografa i malarskość teatru Cervantesa. A mimo to przedsięwzięcie nowohuckiego teatru ma cechy donkiszoterii. Spektakl, w którym literacką pracę sceniczną adaptacji tekstu wykonała reżyser Lidia Zamkow, zaś niełatwej reżyserii podjął się scenograf Szajna, jest skazany na oryginalność. O problemie Szajny-scenografa pisałam przed kilku miesiącami. Jego „mocne” scenografie szukają od lat partnerów: reżysera o równie silnym i ekspresyjnym warsztacie, aktorów o wyraźnej i bujnej indywidualności, którzy wypełniliby scenę i potrafili podjąć rywalizację z propozycjami Szajny.

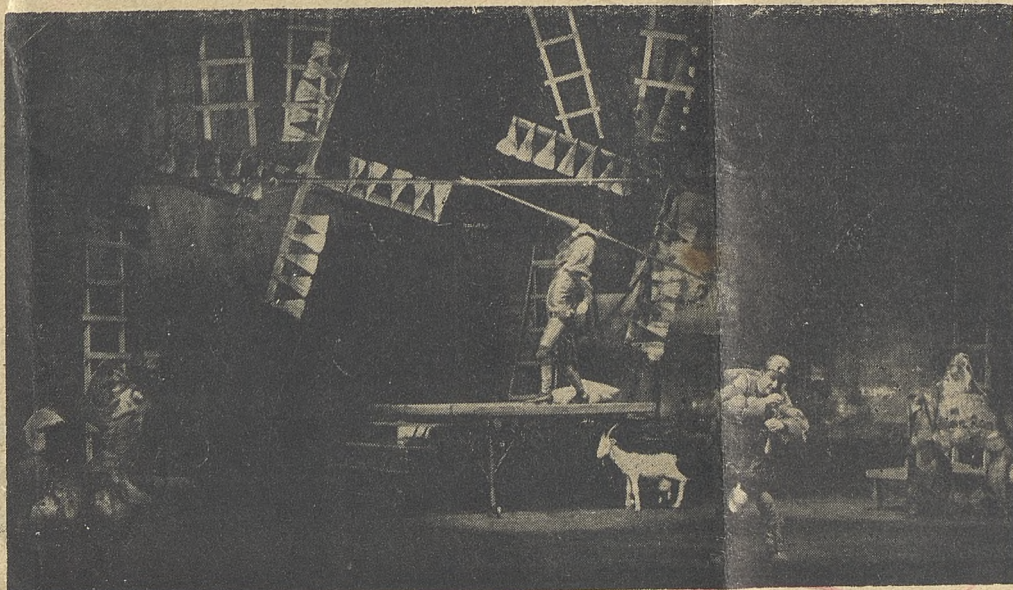


Teatr Ludowy w Nowej Hucie: „Don Kichot” Cervantesa. Adaptacja: Lidia Zamkow, inscenizacja, reżyseria i scenografia: Józef Szajna. Jan Güntner (Rosynant), Edward Rączkowski (Sancho Pansa), Julian Jabczyński (Don Kichot), Monika Lipowska (Maritornes), Józef Harasiewicz (Mulnik)

Ale Szajna, jak widać, ma zainteresowania wszechstronne, próbuje być „sam sobie sterem, żeglarzem, okrętem”.

Żałuję, że nie udało mi się zobaczyć poprzedniego widowiska Szajny (scenografia i reżysera), *Pustego pola* Hołuja, o którego teatralnej znakomitości pisano i mówiono dość jednogłośnie. Opinie zgadzały się w jednym: bardzo słaby utwór o pewnych wartościach scenariusza Szajna przekształcił we wstrząsające widowisko. Można przypuścić, choć to może paradoks, że słabość dzieła pomogła nieskrepowanym inicjatywom organizatora spektaklu. Tak to przecie bywa, że dzieło nie obciążone zbyt wielkim literackim ładunkiem daje inscenizatorowi większą swobodę niż utwór krępujący swoimi głębią, ambicjami i tradycjami.

W wypadku *Don Kichota* sytuacja była odwrotna. Należało tu właśnie okiełzać żywioł utworu i znaleźć formułę możliwie precyzyjną dla wyrażenia myśli zawartych w scenicznym skrócie, jakie inscenizator (przy pomocy adaptatora) ukazać zamierzył. Odwrotnie niż przy sztuce Hołuja — działać tu chyba powinna umiejętność redukcowania, cnota rezygnacji, dążenie do artystycznej syntezy, prawo teatralnej dyscypliny i intelektualnej logiki. Należało

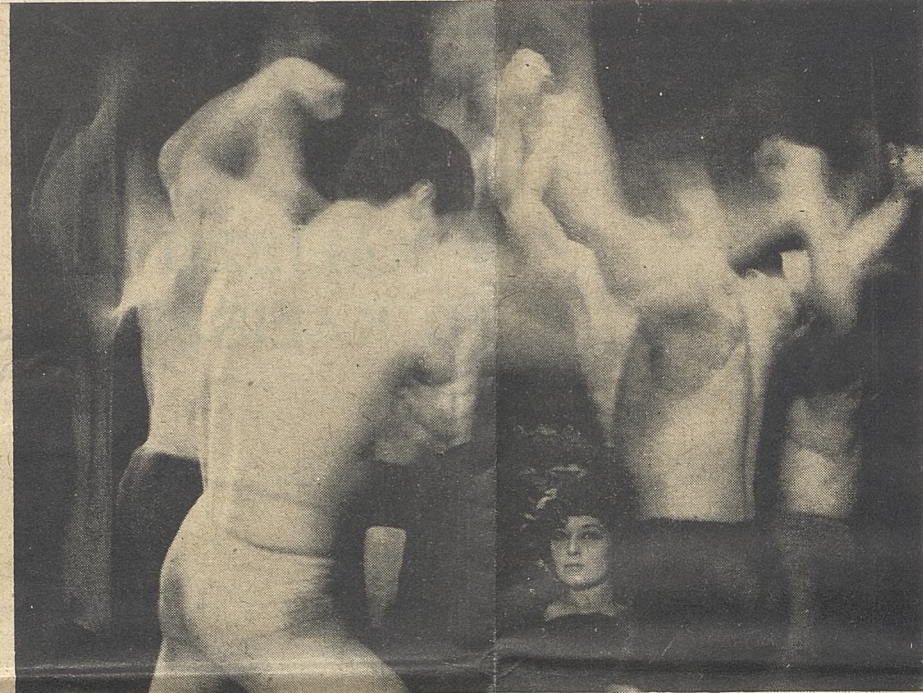


Julian Jabczyński (Don Kichot) i Edward Rączkowski (Sancho Pansa)



TEATR  
WARSZAWA, UL. SENATORSKA 13/15

wydanie  
13  
1-15.VII.65  
Nr 1 z dn.



Jan Krzywdziak (Staruch bez kija), Ewa Raczkowska (Zniewolona dziewczka), Julian Kilar (Staruch z kijem), Edward Raczkowski (Sancho Pansa), Józef Harasiewicz (Chłop), Monika Lipowska (Dama dworu), Michał Lekszycki (Marszałek), Jan Mączka (Poganiacz), Andrzej Skupień i Jan Brzeziński (Dworzanie)

uszanować — przecie nieskapą — wyobrażnie autora i, miast wzbogacać własnymi pomysłami, skupić uwagę na środkach najlepiej przydatnych dla teatru Cervantesa.

Można się domyślić, że dzieło sceniczne *Don Kichota* zaczęło się od wizji malarskiej. Obraz, jakim Szajna darzy publiczność po podniesieniu kurtyny, jest istotnie zniewalający. Kolorystyczna feeria z wyraźnie zaznaczonymi elementami renesansowego malarstwa, kostiumy i kompozycja owej sławnej sceny palenia rycerskich ksiąg, które zwinęły umysł bohatera — to oryginalne dzieło artysty, które mogłoby nie mieć dalszego ciągu, tyle ma autonomicznej urody. I tak już w zasadzie zostanie. Najmocniejsze, najbardziej przykuwające będą efekty malarskie, coraz to świeższe i inne, choć osiągane z pomocą detali, coraz to innych elementów tłumaczących treści, coraz to innych obrazów (ruchomy wiatrak, zarys książęcej karety, fruwiącej koła czy wózek z klatką), albo przez grę światła zmieniających barwy horyzontu.

Jacy aktorzy potrafia rywalizować z tak feerycznym tłem, jakie sytuacje mogą przytłumić artystyczną autonomię scenarii Szajny? *Don Kichota* gra Julian Jabczyński. Wygląda na „człowieka pocziwego” i szlachetnego, który wyczynia i wygaduje dziwne rzeczy nieusprawiedliwione połotem rycerskiej fantazji ani rycerskiego obłędu, których zmianom w jego roli nie było. Mógłby zapewne w przedstawieniu szkolnym poprawnie relacjonować rolę *Don Kichota*, ale przedstawienie Szajny jest dalekie od minimalizmu założeń szkolnych spektakli. Mnogość koncepcji i scenograficzno-reżyserskiej pomysłowości wpłynęła tu raczej na zaciemnienie relacji o dziele, na zatarcie myślowego przewodu, który niewątpliwie istniał w założeniu adaptatora i reżysera i był o wiele wyraźniejszy i głębszy niż to, co wynikło na scenie.

Rzecz polega chyba na tym, że niezwykle pomysły Szajny-reżysera nakładają się na niezwykłą wyobraźnię Szajny-scenografa, tworząc w sumie spektakl osobliwie barokowy, przeładowany efektami wizualnymi, których zagadkowość odciąga uwagę widza od toku akcji, a nadmiar zaczyna po jakimś czasie nużyć. W patrzącym rózni się naturalne pragnienie, żeby na tle feerycznej scenografii zobaczyć zwykłych ludzi w najprostszych, łatwo zrozumiałych sytuacjach, albo odwrotnie — żeby wymyślne symbole i maski zostały pokazane na obojętnym tle, jak w eksperymentalnym teatrze, gdzie uwagę widza skupiają wyłącznie postacie wiodące akcję.

A Szajna odwrotnie — zastosował tu kilka rozwiązań i stylów. Obok zwyczajnej pary głównych bohaterów występują w spektaklu maski-symboly, któ-

rych dziwną obecność niełatwo sobie wytłumaczyć nawet widzowi wtajemniczonymu w arkana teatru. I tak np. księcia, który zaprasza bohaterów do swego księstwa i ofiarowuje Sancho Pansie gubernatorstwo wyspy, uosabia naga kobieta o głowie mężczyzny i głosie hermafrodyty, z bródką, wąsikami i natrętym nerwowym tickiem, w którym te wąsiki poruszają się jak u królika. To dziwaczne zjawisko, wzięte na wózek, jest efektem tak szokującego-drażniącym, że zamiast śledzić akcję widz zastanawia się nad znaczeniem i funkcją tej antyestetycznej zjawy. W najlepszej pod względem literackim i teatralnym scenie, w której gubernator Sancho Pansa wystąpił w roli sędziego (ładnie uwidocznił się tu komediowy talent i ciepłe aktorstwo Edwarda Raczkowskiego, sławnego ongiś Lejzorka Rojtszwańca) — dwaj starcy, prawujący się o dziesięć złotych talarów, zostali pokazani w jednakowych ubiorach i maskach, podczas gdy postacie wszystkich pozostałych scen wyglądały i grały najwyżej. Szajna miał oczywiście swoje artystyczne uzasadnienie każdego z tych i innych pomysłów, ale co z tego, kiedy tajemniczość tych pomysłów gmatwała treści spektaklu i utrudniała percepcję widzów.

Jednym z ważnych wynalazków organizatorów spektaklu było ożywienie „środków lokomocji” — Rosynanta i osła Sancho Pansy. Dwaj aktorzy odziani w głowy końską i osłą byli nie tylko siłą pociągową raz po raz dosiadaną przez swoich panów, ale pełnili funkcje prawie szekspirowskich wesołków i komentatorów akcji (dzieliłi się uwagami na temat wyczynów swoich panów, wypowiadając od czasu do czasu głębsze „uogólnienia”). Ale i oni szybko

Zdzisław Klucznik (Ikeban), Edward Raczkowski (Sancho Pansa), Tadeusz Kwinta (Siwiec), Eugenia Horecka (Książka), Maria Cichońska (Księżna), Zbigniew Bednarczyk (Bakalarz)



wpadli w monotonię, aktorom brakowało siły komicznej, ich pantomimiczne sceny były niedopracowane, tekst nie ożywny grą wydawał się jałowy.

Tyle o pięknościach i mankamentach *Don Kichota*. Obie cechy są zastugą i winą Szajny, scenografa i reżysera. Problem Szajny jest wciąż aktualny. Czy Szajna-reżyser znajdzie porozumienie z Szajną-scenografem, czy podporządkuje scenografowi swoją wybujałą niezależność, czy też scenograf pokona i zmusi do uległości reżysera, a może znajdzie reżysera o większej skłonności do porozumienia lub subordynacji? Okaże to pewnie niedaleka przyszłość.

#### „WYSZEDŁ Z DOMU...” I... ZABŁADZIL

Na przedstawieniu sztuki Różewicza w Teatrze Kameralnym w Krakowie prawie całą widownię zajęły nastolatki o niemal dziecięcej aparycji. Tylko w pierwszych rzędach siedziało trochę widzów dorosłych. Jeden z aktorów powiedział w imieniu teatru „młodzież” i polecił jej uwadze sztukę, którą za chwilę zobaczy. Po czym się zaczęło. Ewa Lassek w roli Ewy (żony) zaczęła sugestywnie narzekać na niedole swego kobiecego ciała, związane z wyjściem z domu Henryka (męża), który, jak ze śledztwa przeprowadzonego przez milicjanta wynikało, spóźnił się zaledwie o godzinę. Monolog Ewy przerywały głosy z megafonu, których — jak zwykle w naszym udoskonalonym technicznie teatrze — nie było dokładnie słyhać. Potem wkroczył na scenę balet żalotników, by nad ciałem śpiącym z podniecenia Ewy odtaćzyć „taniec samców”. Żalotnicy mieli z tyłu ogony i wypinali zady.

Na koniec pierwszego aktu było cmentarne intermedium, którego nikt nie zrozumiał. Dzieci, ani siedząca obok nauczycielka, ani — jak mi ktoś niedyskretny zdradził — aktorzy grający w tej scenie. O czymś się tam mówiło (o jakimś nieboszczyku, którego wcale nie było) bez żadnego związku z tym, co było do tej pory i co miało po przerwie nastąpić. Przypominali się grabarze z *Hamleta*, chociaż nie było czaszki, a byli tylko banany. Banany były najwłaśniejsze, bo właśnie na skórze od banana pośliznął się główny bohater i stracił pamięć, przez co się właśnie spóźnił i żonie narobił kłopotu.

W drugim akcie Ewa Lassek próbuje przywrócić pamięć Markowi Walczewskiemu. Sprawa nie jest łatwa i powoduje kilka drażliwych sytuacji, co wywołało pewną wesołość u młodej widowni i niezmiernie zgorznienie na twarzach osób starszych. Na ogół jednak licealna publiczność reagowała podobnie jak dwójce młodych na scenie; próbowała bezskutecznie zrozumieć cokolwiek z dziwnego zachowania i programowego belkotu pary głównych bohaterów. W trakcie owych ćwiczeń, jakie Ewa prowadziła z Henrykiem (mama z tatą), było jakieś przyjęcie czy bal, na którym był też wyfraczony tata. Jednak najwesełsza była scena, w której dziesięcioletni Benjamin parsknął żupą na siedzących przy stole. Ale zaraz potem zjawił się jakiś gość i zaczął coś Henrykowi (tacie) szeptać do ucha, po czym odjął mu ręką ucho i pokazał plastikowe ucho publiczności. W tym miejscu spada kurtyna.

Tyle mniej więcej, sądząc z wzajemnego stosunku sceny i publiczności, mogło wynikać z krakowskiego spektaklu sztuki Różewicza. Zapewne,

*Wyszedł z domu* jest dziełem bardziej złożonym niż *Kartoteka*, trzeba dość dużej dyscypliny intelektualnej i bardziej precyzyjnych środków teatralnych, by jego „filozofię” przybliżyć widzowi, raczej nie oswojonemu z teatrem Różewicza. Dramaty Różewicza są trudniejsze i inne od częściej wystawianych dzieł tzw. awangardy polskiej czy zagranicznej, do których nasi widzowie już w dużym stopniu przywykli. Mrozek jest już pisarzem „powszednim”, grany na zwykłych scenach, dla normalnej publiczności. Różewicza *Kartotekę* zagrał zaledwie trzeci teatr (we Wrocławiu), a inne jego sztuki-nieszuki, utwory pisane dialogiem i chyba przeznaczone na scenę, są jeszcze prawie nie tknięte.

Trudność polega nie tylko na treściach — temat absurdałnej sytuacji człowieka w dzisiejszym świecie dawno już przestał świadczyć o oryginalności pisarza. Osobliwy jest sam materiał literacki, ów system najróżniejszych elementów, skrawków pamięci, wielorakich odwołań i aluzji, konstrukcje zadziwiających skojarzeń, z jakich składa się zatamizowany człowiek Różewicza. Po to przecie upodobał sobie Różewicz bohatera o nieokreślonej, rozsypanej i prawie zapomnianej biografii, który nie odznacza się niczym szczególnym, nie ma nawet (jak w *Kartotece*) własnego imienia i nazwiska, albo (jak w *Wyszedł z domu*) stracił właśnie pamięć — żeby go rozkładać i składać na nowo, dzielić na składniki „warunkujące” i określające i z owych z trudem — jak przy mne-motechnicznych ćwiczeniach w *Wyszedł z domu* — uzyskanych kawałków osobowości sklecić model dzisiejszego Ewerymana.

Technika owych zabiegów jest pozornie dość prosta: w centrum znajduje się człowiek (jak w *Kartotece* i *Wyszedł z domu*), czasem para lub parę osób (jak w *Naszej małej stabilizacji* czy w *Grupie Laokoona*); osobowość bohatera (bohaterów) i problem sztuki dopełniają i określają sceny pomocnicze „bodźcowe” i retrospektywne (jak scena z kotkiem w *Naszej małej stabilizacji* lub scena z niemiecką dziewczyną w *Kartotece*). Wewnętrzna logika utworu, wiążąca owe „przystawki” z jego zasadniczym wątkiem, wydaje się tu raczej przejrzysta, ciężar gatunkowy owych wstawek oraz ich kameralne wymiary nie naruszają równowagi myślowej dzieła ani jego teatralnego gatunku, bez szkody dla genre'u dopełniają one „filozoficzne” propozycje, jakie powinny wyniknąć z sytuacji bohatera(-ów).

W *Wyszedł z domu* sprawa się skomplikowała. Trudniejszy jest system skojarzeń, dalsze i bardziej autonomiczne, myślowo i teatralnie, są zwłaszcza intermedium i scena baletowa w stosunku do wątku bohatera. Różewicz rozsadził tu ramy własnego teatru. Jego pantomimiczne wizje i reżyserskie w tych

Teatr Stary im. Modrzejewskiej w Krakowie: „Wyszedł z domu” Różewicza. Inscenizacja i reżyseria: Jerzy Jaroński, scenografia: Barbara Stopka (ASP). Po lewej: Hanna Smółka i Krystyna Brylińska (Panie) oraz Ewa Lassek (Ewa); po prawej: scena zbiorowa, pośrodku Ewa Lassek (Ewa); zdjęcie dolne: Marek Walczewski (Henryk) i Ewa Lassek (Ewa)

scenach sugestie wprowadzają nieoczekiwaną barokowość do wysuszonej i kruchej, jak szkielek złożony z pojedynczych segmentów, struktury dramatu. Jeśliby posłusznie wykonać zlecenia autora zawarte w opisie owych scen, to każda z nich, a zwłaszcza „scena baletowa”, zaprojektowana na miarę *Sądu ostatecznego*, a co najmniej *Bitwy pod Grunwaldem*, zmieszczałaby się z trudem w przyszłej warszawskiej operze. A z drugiej strony od rozmachu teatralnej wizji owej inwazji wytwornych gości na zastawione stoły oraz od kataklizmu, jaki z tego wyniknął, zależy głębszy sens tej sceny, najważniejszy w sztuce przyczynę do biografii bohatera. Wspomnienie owego dyplomatycznego przyjęcia, zrodzone z lekcji o sosach (w ramach prowadzonej przez żonę reedukacji Henryka), pomyślane zostało przez autora jako kosmiczna pantomima, przy której duet małżeński Henryka z Ewą wyglądałby jak myśli ogon doczepiony do tułowia słonia. W spektaklu była to banalna scena salonowa, nie wytłumaczona nawet poplamionym sosem ubraniem bohatera, którą łatwiej było skojarzyć z parodią *Salonu warszawskiego* niż z treściami sztuki Różewicza (podobnie jak scena cmentarna raczej przypominała *Hamleta* niż tłumaczyła cokolwiek w treści spektaklu).

Jerzy Jaroński znany jest z tego, że niejedno słabe dzieło współczesnego autora uratował swoją pełną pomysło-



wych inicjatyw sztuką reżyserską. Dramatu Różewicza nie trzeba ratować ani wspomagać, trzeba go tylko zrozumieć. Sztuki Różewicza są wystarczająco „dziwne”, by nie próbować ich udziwniać z pomocą chrypiącego magnetofonu czy plastikowego ucha. Różewicz to nie Witkacy. Dziwności jego teatru potrzebują raczej bardzo naturalnych i prostych środków, żeby widz najłatwiej zrozumiał sens zawarty w utworze. W spektaklu krakowskim sztuka nie miała żadnego sensu, a poszczególne sceny nie wiązały się z sobą logicznie. Obydwie sceny — cmentarna i baletowa — których treść miała służyć poszerzeniu intelektualnych perspektyw dzieła, były pozbawione zarówno treści autonomicznej, jak i związku z resztą utworu. Zostały spoidła pozorne — owa skórka od banana, o którą pośliznął się bohater, i sos, którym splamił ubranie. W rezultacie dzieło straciło sens jakikolwiek. Wydatnione w finale plastikowe ucho (nic nie znaczący wymysł jakiegos dowcipnisa — jak mówi krakowska plotka — podchwycony przez reżysera, który nie wiedział, jak spektakl zakończyć) stało się synonimem nic nie znaczącego spektaklu.

\* \* \*

Przedstawienie oparte na dziele Cervantesa niewiele, oczywiście, ma wspólnego ze spektaklem opartym na sztuce Różewicza. Spokrewnia je może tylko pewna „donkiszoteria”, polegająca na zbyt niefrasobliwym stosunku inscenizatorów do autorów i ich dzieła. Nieliczenie się z rzeczywistością, jak to widać z losów *Don Kichota*, dawało zawsze zasmucające wyniki. Także, gdy rzecz dotyczy rzeczywistości dzieła, na którym osnuto przedstawienie. Ale na tym porównanie się kończy. *Wyszedł z domu* jest spektaklem, świadczącym — mówiąc subtelnie — o nieporozumieniu między reżyserem a autorem; *Don Kichot* jest ambitną próbą artysty, który zaplał się we własnych możliwościach. Sprawiedliwy sędzia znajdzie dość wiele argumentów na usprawiedliwienie porażki Szajny, znacznie trudniej mu będzie wybronić klęskę prapremiery sztuki wybitnego polskiego dramaturga.

P. S. Przed kilku miesiącami na przedstawieniu sztuki *Kto uratuje wieśniaka?* w teatrze kaliskim widownię wypełniły przedszkolaki (a może szkoła powszechna, w każdym razie głowy nie sięgały oparcia krzeseł, a nóżki nie dotykały ziemi). Spektakl był niedobry, ale nawet gdyby był znakomity — sztuka jest tylko dla dorosłych. Na sztukę Różewicza, której nawet starcy nie pojęli, teatr zorganizował widownię z młodszych nastolatków. Wiadomo, że na złe spektakle nikt nie chodzi dobrowolnie, ale dlaczego ofiarą planu usługowego mają być niewinne dzieci?

MARIA CZANERLE