

Kraków teatralny zawsze był drugą stolicą. Zawsze też różnił się od Warszawy. W ostatnich latach pochwalic mógł się nie tylko świetnym rozwojem teatru nowohuckiego, ale także własną szkołą scenografii. Nazwiska Kantora, Szajny, Krakowskiego, Cybulskiego, Garlickiego, Majewskiego mówią same za siebie. Najgwałtowniej też przeżył Kraków nawrót do tradycji awangardy (Cricot II). Więcej niż w Warszawie było tam imprez i realizacji na pół tylko teatralnych, kryjących się w piwnicach i przypadkowych salach, oddziałujących jednak wyraźnie na styl teatru w ogóle. Dużo było artystycznych sporów i nowych pomysłów. Dzisiaj o tym wszystkim o wiele mniej słychać.

Najwięcej dyskusji wzbudzał kiedyś prowadzony przez Mieczysława Kotlarczyka Teatr Rapsodyczny. Obecnie stał się po prostu określonym punktem na teatralnej mapie. Nie oznacza to zwycięstwa. Na widowni jest pustawo, a otaczające scenę kotary pachną kurzem. Teatr rapsodyczny, wywodzący się z pięknej tradycji konspiracyjnej, przeniesiony do normalnej sali teatralnej, wyposażonej w reflektory i maszynę sceniczną, coraz bardziej przestaje być funkcjonalny. Z konieczności musi oscylować pomiędzy normalnym teatrem ruchu, gestu, słowa i obrazu, a czystym koncertem deklamacyjnym. Obie te koncepcje są dla rapsodyków nie do przyjęcia. Zostają półśrodki. Mogą być dekoracje, ale bardzo nieznaczne. Może być gest i ruch, ale bardzo ograniczony. W *Prawdziwej historii zdobycia Meksyku* przeplatanie statycznych rekcji scenami o założeniach niemal baletowych przywodzi na myśl operę. Czarne kotary i klasycyzujący w rysunku kostium przypominają lata trzydzieste, styl teatru, który dawno przeminął albo został przetworzony na zupełnie nowe wartości.

W Teatrze im. Słowackiego za to wszystko po staremu. Obrzydliwa kurtyna Siemiradzkiego z roku na rok staje się sympatyczniejsza. Na scenie nieudane przedstawienie wystawionych pod dziwnie przekręconym tytułem *Wesołych kobiet* (?) z *Windsoru* Szekspira i *Zaloba przystoi Elektry*, grana w ramach trwającego od dwóch sezonów „festiwalu” O'Neillowskiego. To zresztą jedna ze sztuk, od których można było zaczynać, o ile warto tak szeroko przypominać twórczość autora *Cesarza Jonesa*. Bo i *Elektry* znamy już z Faulknera: dzieje upadku patrycjuszowskiej rodziny, rozkład i degeneracja moralna ludzi przytłoczonych ciśnieniem przeszłości, pokutujących za winy własne i swoich przodków, fabuła oparta na antycznym micie i przenie-

KRAKÓW inny i taki sam

IAN KŁOSSOWICZ

słona w lata wojny secesyjnej. A Faulkner przecież nie sprawdza się w teatrze. Akcja zbyt szybko staje się męcząca, zbyt często ociera się o melodramat. Mimo to spektakl ma swoje dobre strony. Surowe, ciemne i ponure, rozbudowane wzwyż, przypominające po trosze wnętrza w wielu krakowskich domach dekoracje Cybulskiego. Świetny duet aktorek: Malicka (Christine) i Kościalkowska (Lavinia). Całość, mimo zrzęcej adaptacji Dąbrowskiego, za długa i zanadto celebrowana. Tym niemniej nie jest to pozycja, którą teatr nie mógłby się pochwalić. Tylko że premiera *Elektry* odbyła się jeszcze w lecie, a *Wesołe kobiety* otwierają bieżący sezon. Przedtem był tylko naprawdę świetny, gościnnie reżyserowany przez Korzeniewskiego, *Don Juan*. A więc zupełnie tak jak w Warszawie. Teatrowi, któremu z wieku i z urzędu to się należy, daleko wciąż do pozycji pierwszej sceny swojego miasta.

Teatr Stary najbardziej może przypomina warszawskie teatry tego typu co Współczesny, Dramatyczny czy Ateneum. I przeżywa takie same wahania repertuarowe. Gra się tam teraz *Teatr Klary Gazul* Merimée i *Świecznik* Musseta, ale jest i *Koriolan*, największe z pewnością (poza Nową Huta) wydarzenie nowego sezonu teatralnego w Krakowie.

Dokoła tej tragedii nagromadziła się tak wielka ilość spornych sądów i tak stosunkowo uboga ma ona tradycję sceniczną, że już sam fakt jej wystawienia dowodzi dużych ambicji. Piszac *Koriolana*, Szekspir opierał się na Plutarchu. Nie napisał jednak tragedii o sławnym mężu, nie rozgrywa się ona w sumieniu głównego bohatera, ani na sali rzymskiego senatu. Jej drugim bohaterem jest tłum. Bezimienny, gubiący się w ogromnym spisie postaci, otaczający zewsząd protagonistów, przez cały czas obecny na

scenie. Tłum rzymskiego plebsu, zmienny w nastrojach, niepewny w sądach, uznający jedynie prawo pustego żołądka i prawo decydowania o własnych losach. Jest w tej tragedii frapujący, ostrzejszy niż w wielu współczesnych dramaturgów przedstawiony konflikt wybitnej jednostki i społeczeństwa. Dramat walki klas pokazany przewrotnie i dwuznacznie. Zarazem *Koriolan*, to kronika wydarzeń historycznych, do przesady szczegółowa, a w czytaniu nużąca. Czuję się w nim wielki temat, o którym wiemy dziś o tyle więcej niż w XVII wieku. I chciałoby się coś koniecznie dodać, jakoś bezpośrednio go skomentować. Dlatego Brecht zabrał się do przeróbki *Koriolana*. A przecież i tę tragedię Szekspirowską ogląda się z nieślabnącym zainteresowaniem. Nikt chyba nie umiał tak przekładać historii na scenę. Na pewno nie trzeba tu żadnych przeróbek i dodatków.

O krakowskim przedstawieniu mówi się, że *Koriolan* jest tam o wiele sympatyczniejszy od ludu. To nieprawda. Ta sztuka nigdy nie była i nie jest w tym wypadku satyrą na plebs. Ale też sam *Koriolan* i u Liwiusza, i u Plutarcha, i u Szekspira jest wielki. I taki musi być w teatrze. Próba totalnego potępienia byłaby pełnym nieporozumieniem. Przedstawienie w Starym Teatrze nie jest komentarzem do *Koriolana*, ale jest jego streszczeniem. Zabrakło w nim tłumy. *Koriolan* otoczony przez trzydziestu statystów znaczący o wiele więcej niż otoczony przez dziesięciu. Cała akcja rozgrywa się przecież albo na wiecu albo na polu bitwy. Nie pomogą dekoracje Krakowskiego. Bez wielkiej kreacji aktorskiej i ogromnych mas wypełniających scenę zostaje jedynie zarys historycznej tragedii. Chciałoby w roli tytułowej gra, w dobrym znaczeniu tego słowa, poprawnie, może nawet trochę lepiej, ale to za mało. Warto by jak

najprędzej zobaczyć jakiegoś nowego *Koriolana*.

Na tym właściwie można by skończyć. Pozostaje jeszcze Teatr 38. Tworzący go młodzi ludzie są zbuntowani. I nie ma co im się dziwić. W Krakowie młodzież zawsze się buntowała. Ostatecznie nie ma tam do dziś ani jednej kawiarni otwartej po dziesiątej godzinie. Potem można już tylko albo pić wódkę, albo uprawiać sztukę eksperymentalną. Teatr 38 wyrósł przede wszystkim z pozaszkolnej czy raczej pozauniwersyteckiej lektury: Beckett, Ionesco, Adamov, Ghelderode, Genet, Audiberti, Borchert, Czechow (Platonow!). Sama lektura ani same ambicje nie wystarczają jednak do stworzenia teatru. Widać to po ostatnim przedstawieniu debiutanckiej sztuki Jerzego Sigetha *Emigranci*. Płytki filozoficznie i nie bardzo przystający do sceny monolog Eichmanna podbudowany został szeregiem ogromnych już w gruncie rzeczy pomysłów. Projekcja zdjęć, black outy, główny bohater gimnastykujący się bez przerwy na zamkniętej scenie żelaznej kraty. Widać w tym wszystkim sporo inwencji, na ogół złe, albo wcale niezrealizowanej. Poprzednie przedstawienia Teatru 38 były przede wszystkim propozycjami repertuarowymi. To, być może, miało stać się propozycją stylu inscenizacyjnego. Do tego jednak jeszcze daleko.

O najlepszych tradycjach krakowskiej awangardy dużo więcej mówi wystawa prac scenograficznych Marii Jarembianki w Krzysztoforach. Właściwie jest tam tylko kilka kostiumów do *Majowy* Witkacego w Cricot II. Na tle spłowiałego płótna wisi też kostium, w którym Jarembianka grała w tej sztuce. I ten i inne kostiumy są świetne. Skomponowane tak samo, jak rozwieszone na ścianach monotypie, tylko że tworzywem są w nich płaty różnokolorowych tkanin. Ale tradycja Cricot II jest już w tej chwili niemal równie odległa, jak tradycja pierwszego Cricot z lat trzydziestych. Żeby zobaczyć co się obecnie dzieje nowego trzeba pojechać do Nowej Huty.

Coś z inspiracji estetycznej Witkacego zapładniającą Cricot przetrwało i tam. Przewaga elementów wizualnych ponad aktorem i tekstem, której uzasadnienia szukano, nie całkiem słusznie, w tym co Witkacy napisał o teatrze, jest chyba częścią składową estetyki Szajny. Wiadomo, że Szajna lubi szaleć w teatrze, że mówi ze sceny za siebie, za reżysera, i za aktorów. W Warszawie jeszcze nigdy nie spotkał się z całkowitym uznaniem. Teatru nowohuckiego nie można sobie natomiast bez Szajny wyobrazić. Kiedyś warszawscy aktorzy nie podobali się w Krakowie i vice versa. Dzisiaj podobnie ma się sprawa ze scenografami.

Klatka i Kondukt Drozdowskiego w Teatrze Ludowym, to najlepsze przedstawienie, jakie w Krakowie widziałem. Kafkowska w swojej materii literackiej *Klatka* pokazana jest w niesamowitej metaforze starego domiska, wybudowanej przez Szajnę. *Kondukt*, będący mimo wszystko reportażem czy raczej faktograficznym zapisem, wydaje się za to zupełnie nie przystawać do stylu teatru z Nowej Huty. I jeszcze raz sprawdza się stare stwierdzenie, że w teatrze najlepiej grają kontrasty. Szajna ubrał aktorów w kostium właściwie naturalistyczny. Ale zamiast makiety samochodu postawił na scenie po prostu zardzewiały wrak bez kół. Zrobił się z tego prawdziwie teatralny dowcip. Krasowski poprowadził akcję bardzo szybko, rezygnując ze zbędnych szczegółów i nie wdając się w psychologizowanie. Nowa Huta wciąż dowodzi, że jeśli dopracuje się własnego stylu, można zrobić świetny teatr i bez wielkich gwiazd aktorskich i bez najlepszej dramaturgii. Bo przecież obie sztuki Drozdowskiego nie są wielkimi osiągnięciami literackimi. A jakkolwiek aktorstwo ogromnie wyróżniane, nie było i to przedstawienie grane rewelacyjnie. Teatr Ludowy jest jednak pod tym względem jednym z nielicznych wyjątków. Ten teatr się nie zmienia. Po prostu realizuje dalej i coraz lepiej swoje własne założenia. O innych teatrach krakowskich nie można tego powiedzieć. Są może bardziej określone i podzielone niż warszawskie. Z góry wiadomo, czego można się spodziewać po Teatrze im. Słowackiego, Teatrze Starym, Teatrze Rapsodycznym. Wiadomo co dzieje się w „Grotesce”, co robią młodzi awangardiści. Mimo to pozornie kształtujące się już założenia stylu inscenizacyjnego okazują się coraz bardziej kruche i zmienne. Szkoła krakowskich scenografów zaczyna powoli przechodzić do historii. Jest nadal dobra scenografia, ale nie ona już nadaje ton. Teatry krakowskie zawsze bardziej niż którekolwiek inne zawdzięczały swoją pozycję inwencji reżyserskiej i dekoratorskiej, pomysłom repertuarowym. Dzisiaj, mniej jest może w tym co się robi eks-trawagancji, snobizmu i dążenia do oryginalności za wszelką cenę. Zrobiło się bardziej może zwyczajnie, ale trochę nudno i trochę smutno. W Krakowie, jeszcze wyraźniej niż w Warszawie, widać, że skończyła się jakaś burzliwa, pełna wzlotów i upadków epoka naszego teatru.

TEATR
WARSZAWA

wydanie.....
24 16 31 GRUD 1962
Nr.....

WIENIEC DO »KONDUKTU«

ANDRZEJ WŁADYSŁAW KRAL

DEBIUT dramatopisarSKI Bohdana Drozdowskiego, sztuke pod tytułem *Kondukt*, spotkała przygoda hałaśliwa, lecz paradoksalna; trochę bezsensowna i w gruncie rzeczy żenująca. Utwór, o którym tak głośno było przed rokiem w prasie i w świecie literackim, pozostał właściwie nieznamy. Głośno było o tytule i o anegdocie, która posłużyła autorowi za punkt wyjścia i sytuacyjną scenerię sztuki. Mniej uwagi poświęcono temu, co autor *Konduktu* w tę scenerię wpiął i w jaki sposób to uczynił.

Afera się skończyła (z wynikiem raczej pozytywnym dla Drozdowskiego), czas wręczyć zając się *Konduktem* bez uprzedzeń i urazów, *Konduktem* — utworem dramatycznym, a nie przedmiotem sporów o prawa autorskie wyjściowego pomysłu. Czas tę sztukę naprawdę poznać i oddać jej sprawiedliwość. Myślę, że już to uczyniono. I nie na papierze, lecz w teatrze. Tak jest chyba najlepiej. Przedstawienie Jerzego Krasowskiego na scenie Teatru Ludowego w Nowej Hucie sam Drozdowski nazwał najwyższą „rehabilitacją” *Konduktu*.

Utwór dramatyczny można czytać tak lub owak. Dopiero konkretyzacja sceniczna, w dojrzałym rzecz jasna przedstawieniu, daje sprawdzenie najlepsze, przynosi przekonanie ostateczne. Realizacja Krasowskiego, Szajny i zespołu aktorskiego sceny nowohuckiej udowodniła naocznie, że w debiucie Drozdowskiego mamy utwór dramatyczny dużej klasy i zgola rzadkiej oryginalności. Dowód stał się przekonywający dzięki klasie samego przedstawienia, w którym osiągnięto zresztą wyjątkowo ścisłe zespolenie materii literackiej i teatralnej.

Nie wiem niestety jak wyglądała prapremiera *Konduktu* w Zielonej Górze. Na podstawie tamtego przedstawienia pisał o *Kondukcje* na łamach naszego pisma Andrzej Wróblewski (*Polski mikrokosmos*; O „*Kondukcje*” Drozdowskiego w *Zielonej Górze*, „*Teatr*”, nr 5, 1962). Nie wiem też, czy zdania jakie zacytuje trzeba przypisać wyłącznie poglądom autora artykułu na sztukę, czy też zrodziły się

również pod wpływem obejrzanej realizacji. Mój kolega redakcyjny pisał: „Ten sznu-reczek naniłany dramacikami czy spieczkami zachodzącymi między ludźmi, tworzy autentyczny kawałek życia, obraz namalowany ostrymi, jaskrawymi barwami. Daremnie w nim jednak szukać idej nadzrodnej, porządkującej i konstruującej. (...) Dotychczas wszyscy zgodnie mówią: świetny dialog. Zgoda. Ale co on wyraża? Jakże się za nim kryją treści? (...) Może to w jakiś sposób wyraża współczesność. Ale jeżeli tak jest — to jest to obraz miakił, jak reportaż, w którym o nic nie chodzi. (...) I to właśnie, że o nic nie chodzi, sprawdza się w jakiś sposób w spektaklu, wyreżyserowanym przez Marka Okopińskiego (...)”

Oczywista, sztuka może się podobać lub nie podobać, można po prostu nie gustować w takim gatunku. Ale wydaje mi się, że mój poprzednik piszący o *Kondukcje* na tych łamach zastosował do sztuki Drozdowskiego kryteria nie pasujące do jej rodzaju, przyłożył miarke służącą do mierzenia całkiem czego innego. *Kondukt* nie jest

sztuką z tezą, ani dramatem postaw, ani „interwencyjną” publicystyką sceniczną, ani filozoficzną refleksją o życiu czy świecie, ani wreszcie dydaktycznym moralitetem. Można jeszcze dłużej wyliczać czym ten utwór nie jest, ponieważ to, czym jest, ma wszelkie znamiona „antyliterackości”. Obraz sceniczny Drozdowskiego zdaje się być zaprzeczeniem wszelkich popularnych pisarskich konwencji. Nie ma w nim żadnej literackiej nadbudowy. Natomiast próbom takich nadbudów (wszelkiego rodzaju) może dostarczyć niezmiernie cennych, świadomych i precyzyjnie skonstruowanych przesłanek. Obraz Drozdowskiego jest bowiem skonstruowany bardzo w gruncie rzeczy misternie. To jest, wbrew pozorom żywiołowości, celowa budowa i bynajmniej nie wymyka się kontroli intelektualnej, ani intelektualnym czy emocjonalnym wnioskom. Czy więc naprawdę o nic nie chodzi? Albo lepiej: czy naprawdę nie z tego nie wynika?

Nareszcie znaleźliśmy się w kręgu innych ludzi, tych, którzy stanowią przynajmniej

większość obywateli tego kraju i decydują o jego obliczu. Terminy „człowiek pracy”, „zwykły, prosty człowiek” czy „ludowy bohater” brzmią patetycznie i żenująco sztucznie. A przecież ci rewelacyjnie autentyczni ludzie z *Konduktu*, nakreśleni z taką znajomością środowisk pozaintelektualnych i pozamieszczarskich, należą do kręgu obejmowanego przez te terminy. I nareszcie pokazano nam ich bez sztucznych, upiększających masek, bez zakłamania, w dramatycznych często sytuacjach i odruchach, mówiących autentycznym językiem, w którym tak zwane grube słowo nie należy do rzadkości.

Ale przecież urzekająca, cżywczą prawdziwość tego obrazu nie ma prawie nic z naturalistyczną rodzajowością. Myślę, że na tym polega jeden z największych sukcesów pisarskich Drozdowskiego w *Kondukcje*. Nośność treściowa techniki zastosowanej przez autora *Konduktu* okazała się zaskakująca. Zrehabilitowała bowiem w szczególności sposób metody artystycznego obrazowania rzeczywistości, odsądzaną ostatnio na naszym gruncie od czci i wiary. „Lubie teatr miastowy — wyznał Drozdowski w programie nowohuckiego przedstawienia — nie obchodzi mnie wcale wybrzydzenie się znawców na „weryzm”, „naturalizm” i inne sprawdzone

kierunki, żadnej metody nie uważam za najlepszą, każda może być najlepsza”. *Kondukt* jest sztuką prawie bez „akcji zewnętrznej”, niemal jak *Czekając na Godota*. Wypadki są następujące: zepsucie się samochodu, wiozącego do rodzinnego wsi trumnę przyniesioną w kopalni przez „łapnięcie” chodnika młodego górnika; decyzja osób tworzących niecodzienny kondukt, aby ponieść trumnę na ramionach, bo do wsi już niedaleko; wyruszenie konduktu drogą „na krótsze”, przez las (koniec pierwszego aktu). A dalej: zabłądzenie w lesie i pełen rezygnacji odpoczynek; spotkanie soltysa wsi, do której zmierza kondukt; wyruszenie w dalszą drogę z trumną na ramionach. To wszystko. Wewnętrzna akcja *Konduktu* tworzą dziesiątki drobnych działań i rozbitych, rozczłonkowanych dialogów, odbywających się pomiędzy zepsuciem się samochodu a wzięciem trumny na ramiona (akt pierwszy) — oraz pomiędzy zatrzymaniem się zmę-

zonego konduktu na odpoczynek, a wyruszeniem w końcową wędrowkę (akt drugi). Rozgrywa się wtedy wiele drobnych konfliktów, rodzą się i gasną zadrażnienia, powstają spiecia, padają zwierzchnie, toczą się nieuporządkowane i nieskoordynowane („jak w życiu”) rozmowy na dziesiątki tematów. W trakcie tego pozornego chaosu dramatycznego coraz dokładniej poznajemy bohaterów. Wiemy w końcu prawie wszystko o dwóch chłopcach wielkich, górnikach-werbusach, przyjacielach zabitego przez węgiel Manusia (Maciej i Kazek); o inżynierze z kopalni, reprezentującym radę kładową (Woźniak) i o delegacie partii, Pawelskim; wreszcie o dziewczynie ze wsi pracującej w mieście, zabranej z drogi do samochodu Magdzie, oraz o dowcipującym sfoferze Sadybanie, którego załoty do Magdy stanowi osobną nitkę akcji sztuki.

Oto wszyscy członkowie konduktu. Zindywidualizowani, plastyczni, mówiący każ-

dy swoim językiem, wnoszący na scenę własne życie, własne sprawy. Nie są to sprawy wyjątkowe, wyszukane. Są autentyczne, zgrzeszone, lecz bynajmniej nie jednostkowe, znamy je także z innych źródeł i doświadczeń. Autentyczne są bowiem w tej sztuce nie tylko małe, śmieszne odruchy bohaterów. One pozwalają ujawnić się autentyzmowi rzeczy szerszych i głębszych. Z całości tych misternie zaszczepiających się działań i rozmów wylanla się kawał prawdy o ludziach i kraju w dniu jego jak najbardziej dzisiejszym i jak najbardziej powszednim, o ludziach bardzo indywidualnych, a zarazem bardzo „społecznych”.

Ustawienie bohaterów w oryginalnym, niepowszednim kondukcje to chwyt ułatwiający naturalne wyzwolenie z nich tego wszystkiego, co nie ujawnia się tak łatwo na codzień. Taka bywa zwykła artystyczna funkcja dziwnych przygód, wyjątkowych, niezwykłych sytuacji czy scenerii. Mają one to do siebie, że pozwa-

lają zobaczyć ludzi obnażonych, bez farby, uniformów, bez masek i udawania. Trzeba przyznać, że przygoda z konduktem zabitego górnika przysłużyła się Drozdowskiemu znakomicie. Że nie on ją wymyślił — nie jest wielką ujmą. Najważniejsze, że posłużywszy się nią napisał sztukę z talentem, sztukę dość niezwykłą, jedną z najciekawszych jakie stworzono u nas w ostatnich latach.

To, co dzieje się między postaciami *Konduktu*, co odslania się nam poprzez bohaterów oraz w nich samych, ma często posmak ostrej i surowej, niejednokrotnie okrutny. Ale jeśli jest tam okrucieństwo, to również tylko to prawdziwe, autentyczne, które jest niestety nieodłączną częścią życia. Nie ma tu natomiast okrucieństwa autora w stosunku do prezentowanych ludzi. Przeciwnie: w autorskim stosunku do bohaterów wyczuwa się wyraźne ciepło, a nawet serdeczny sentyment. Zawiera się ono przede wszystkim w przednim humorze, wynikającym z

tekstu, w śmieszności odruchów bohaterów, dochodzącej niemal do groteski, a znajdującej się całkowicie poza świadomością postaci.

W nowohuckim przedstawieniu zarówno reżyser jak i aktorzy bardzo zabiegali, by ujawnił się w *Kondukcje* ów ciepły, przyjazny humor. Aby ujawnił się dla widza. Krasowski wszystko w tyry spektaklu oparł na aktorach i poprowadził poprzez aktorów, którzy potrafili być jednocześnie bardzo prawdziwi i bardzo śmieszni (dla widza, nie dla siebie), bez ujawniania tak zwanego stosunku, bez manifestowania „dystansu” do postaci. Cała szóstka z konduktu wypadła świetnie. Recenzenci zgodnie wymieniali jednym tchem wszystkie nazwiska, uczynimy to i my; grają w *Kondukcje*: Kotas, Matysik, Pieczka, Güntner, Gdowska, Pyrkosz. Na końcu, jako Soltys, pojawia się Edward Rączkowski. Tamta główna szóstka wydaje się tak wyrównanie zgrana, że nie trzeba nawet specjalnie kogoś wyróżniać.

Antynaturalistyczne konwencje i przyzwyczajenia tego teatru zapewniły tu *Konduktowi* całkowite bezpieczeństwo przed naturalizmem scenicznym czy zbytnią rodzajowością. Dotyczy to i aktorstwa, i reżyserii, i scenografii. Przedstawienie utrzymane jest w „zageszczonęj” lecz bardzo oszczędnej zewnętrznie poetyce realistycznej. Myślę, że należy do najlepszych osiągnięć reżyserkich Krasowskiego. Tym bardziej, że rodzaj materiału dramatycznego był bardzo trudny. *Kondukt* jest tekstem dla dojrzałego i bardzo świadomego teatru.

Razem z *Konduktem* wystawiana jest jednoaktówka Drozdowskiego zatytułowana *Klatka*, czyli *zabawa rodzinna*. Grana jest na początku, przed *Konduktem*, aby uzupełnić, zaokrąglić w czasie ów wieczór teatralny Drozdowskiego. Niestety jest to utwór słaby, zupełnie różny od *Konduktu*, jego zmyślone przeciwieństwo. *Zabawa rodzinna* polega w *Klatce* na zwabieniu do rodzinnego domu Kuzyna, który opuścił rodzinę przed dwudziestu laty — i poddaniu go swojemu, „oczyszczającemu” egzaminowi. „Tradycja, uważasz, rodzinna tradycja, jest to najlepszy rodzaj sprawdzenia człowieka, umysłownia mu jego samego, no i oczyszczenia”. Powiada do ofiary głowa rodu, niejaki Cyryl. Rodzina zaczyna zabawę, prowadzącą się do szantażowania Kuzyna, którego pozycja życiowa i społeczna jest przedmiotem zazdrości i zawiści. Wypomina mu wiele grzechów i nadużyć, a w końcu przypawia go o śmiertelny atak serca przez aluzję do jakiegoś występku najokropniejszego. Aluzje są

zmyślone, ponieważ o żadnym więcej wykroczeniu Kuzyna nikt już nie wie, a chodzi o ostateczne przestraszenie ofiary. Przestraszenie odnosi niespodziewany, piorunujący skutek, ponieważ Kuzyn istotnie miał jeszcze coś dużego na sumieniu i umarł nagle na serce.

Jest materiał na skecz satyryczny. Krasowski, który reżyserował również i to,

chciał ze słabości tej bardzo „wymyślonej” jednoaktówki Drozdowskiego wybrnąć drogą silnej teatralizacji. Razem z Szajną i starannie dobraną obsadą aktorską pełnej wyraz sceniczny *Klatki* w kierunku surrealistycznym. Dało to rezultat teatralny sam w sobie efektowny, ale mimo dużych wysiłków nie uratowano nieudanego utworu. W niniejszym artykule

złożyłem okazały wieniec uznania *Konduktowi*. Nie sądzę, abym dużo w nim przesadził. To jest sztuka wybitna. I możliwe, że Drozdowski jako dramaturg nie równie dobrego już nie napisze. Świadczyłyby o tym następne jego sztuki. Choć bardzo by się chciało, żeby było inaczej.

ANDRZEJ WŁADYSŁAW KRAL



Teatr Ludowy w Nowej Hucie: „Kondukt” Drozdowskiego. Marian Gdowska (Magda), Jan Güntner (Pawelski), Ryszard Kotas (Maciej), Franciszek Pieczka (Woźniak), Witold Pyrkosz (Sadyban), Ferdynand Matysik (Kazek). Reżyseria: Jerzy Krasowski, scenografia: Józef Szajna

KIERUNKI
WARSZAWA

wydanie
Nr 5 z dn. 9 LUTY 1963

Rok VIII Nr 5 (346)

WARSZAWA — KRAKÓW, 3 lutego 1963 r.



FOT. W. PLEWIŃSKI

B. DROZDOWSKI — „KONDUKT”

TEATR NIECH BĘDZIE DRAPIEŻNY

LESŁAW EUSTACHIEWICZ

W LIPCU ub. roku korzystałem z gościnności „Kierunków”, żeby naskicować koncepcję perspektyw rozwojowych współczesnej dramaturgii polskiej. Stawiałem tezę, że zbliża się punkt krytyczny w dominacji estetycznej moralitetu i groteski oraz że droga wyjścia z kręgu powtarzających się ujęć ekspresyjnych prowadzi przez nowe poszukiwania realistyczne. Z pozycji zbyt krótkiego dystansu czasowego trudno byłoby orzec, czy hipoteza taka znajduje potwierdzenie w faktach

statycznego, ale jej intencja jest zdecydowanie odmienna. U Maeterlincka gradacja napięć intuicyjnych ukazywała poza dostępną zmysłami tkanką zjawisk ich ukryte metafizyczne sedno. W dramacie współczesnym wprost przeciwnie — znajdujemy się w świecie metafizycznie płaskim, bez perspektyw i bez wymiarów symbolicznych; za to świat ów posiada własną skomplikowaną wielowarstwowość znaczeń socjologicznych i na tym odcinku dokonuje się skok ewolucyjny: drobiazgową analizę słów, gestów, odruchów, upodobań, uprzedzeń, przesądów i złudzeń — analizę przecho-

dujących w zwiartą syntezę społeczną, atry widzę ogląda własną brzydotę, ogląda wykrzywioną maskę antyheroicznej stabilizacji swego niepotrzebnego życia. Że jest to możliwe tylko dzięki fenomenalnie zręcznej i wyczelowanej grze aktorów — to już sprawa czysto teatralnego tryumfu, który jednak znajduje materiał w tekście, o tym zapomniać nie należy.

Oceniany dość zgodnie bardzo wysoko „Kmdukt” poprzedzony jest jednoaktowym koshmarem pt.

„Klatka”. Określenie koszmar nie ma na celu deprecjacji literackiej utworu. Wbrew raczej negatywnym sądom krytycznym o tej sztuce, uznającym ją tylko za dopełnienie teatralnego wieczoru, skłonny byłbym widzieć w „Klatce” istotne, osiągnięcie literackie Drozdowskiego. Tym razem fabuła ma pewne elementy zawiłszej intrygi, ale i one nie wychodzą poza stosunkowo szczupły teren dramatycznych zdarzeń. To, co przewija się poprzez makabryczną groteskę zwabienia „Kuzyna” do rodzinnego domu i poddania jego życia analitycznemu egzaminowi — można nazwać integralnym obnażaniem ludzkiej natury. Ci, którym w życiu nie poszczęściło się, nie są bynajmniej lepsi od tego, który zrobił karierę. I jakiegokolwiek byłoby owe ujawnione i owe nieujawnione zbrodnie „Kuzyna”, to każdy z obecnych członków strasznej „zabawy rodzinnej” byłby również zdolny do ich popełnienia. Któż zatem może być sędzią w świecie, w którym wszyscy są faktycznymi lub potencjalnymi zbrodniarzami? Chyba tylko mistyczna trąba Apokalipsy. Intencja autorska być może ogranicza się tu do ściśle adresowanej satyry. „Klatka” jednak wyrasta ponad przypuszczalny zamiar satyryczny, zwłaszcza że realizacja teatralna umiejętnie wytworzyła wszelkimi możliwymi sposobami (scenografia, gra aktorów) klimat niesamowitej wizji.

Gdyby rozpatrywać obie sztuki Drozdowskiego jako zjawisko odo-sobnione, nie pozwalałoby one na przejście do wniosków uogólniających. Rzecz charakterystyczna jednak, że jest coś w atmosferze współczesnej literatury, co spokrewnia ze sobą dzieła o różnym typie ekspresyjnym i o różnorodnych dążeniach. Po wieczorze w Nowej Hucie obejrzałem „Portret” Gawlika. Ta bardzo interesująca sztuka przeszła już z dużym sukcesem przez kilka scen. Krakowskie przedstawienie zasługuje na uwagę ze względu na pomysłów reżyserię Jerzego Jarockiego i staranną grę całego zespołu (z wyróżniającym się wyraźnie Maciejem Nowakowskim w roli głównej — Aktora). „Portret” ujawnia i w lekturze, i na scenie swoje powiązania z dobrymi tradycjami literackimi, przede wszystkim z Pirandellem. Jest jednak, podobnie jak i „Kondukt”, ukształtowany świadomie z drobiazgowych realiów socjalnych i psychologicznych naszego życia współczesnego. Gawlik bardziej niż Drozdowski zdaje się celowo unikać posadzania o naturalizm; akcentuje swoje ekspresjonistyczne widzenie świata. I w

(Dokończenie na str. 10)

(Dokończenie ze str. 1)

„Portrety” wszakże, i w „Kondukcie” pulsuje tętno trafnej obserwacji, zarysowuje się ostry skrót banalnych i częstotliwych zjawisk, które odpowiednio skondensowane tracą swą kronikarską reportażową powszedniość. Stają się znakami społecznej algebry. Mimo obawy przerysowania patetycznego odważyłbym się je nazwać błyskami groźnego ostrzeżenia: Mane, tekel, fares. Oto społeczeństwo, w którym klika jest zawsze silniejsza, w którym drabina urzędowej sprawiedliwości skostniała w papierowej rutynie mechanizmu, w którym tani seksualizm i wódka wypełniają życie powszechne. Czy to jest portret Tomasza Baki, czy też obraz jego czasu? I zagrana w surrealistycznym stylu scena sądu, w której ten sam wykonawca gra oskarżonego, oskarżyciela i obrońcę, wyrasta na symbol w typie procesu lub zamku Kafki. Być może należałoby jednak tę symbolikę ograniczyć w sensie jej historycznego i przestrzennego zasięgu. Im bardziej wąska jest tarcza, w którą uderza styl etykiety, tym pewniej dosięgnie serc. Nie pytajmy, co w nich znajdzie zamiast krwi; może jak Roza Weneła na poboju tylko kłębek robaków, może pustkę.

Gawlik nazwał swój „Portret” tragifarsa. Warto pamiętać, że w tej etykietce gatunkowej element tragizmu też się liczy, a nie tylko czcion drugi złożenia, tj. farsowość. Cechą literatury współczesnej jest lęk przed sentymentalizmem, niechęć do akcentów patosu, ukrywanie moralistycznego gniewu w kostiumie błaznującej drwiny. To zupełnie zrozumiałe zjawisko po długoletnim nadużywaniu neoromantycznych akcentów. Nie dajmy się jednak zmylić modnym maskom; za nimi kryje się odważna analiza, piętnująca i przestrzegająca.

Pozornie dramat Voglera należy do tej samej kategorii. W istocie

różni się od sztuki Drozdowskiego i Gawlika nie tylko większym stopniem uwagi zwróconym na tradycyjnie ujętą warstwę fabularną. Różni się przede wszystkim poło-wicznością decyzji autorskich. Jest tu i ukłon w stronę współczesności pojmowanej jako sfera dylematów moralnych, i ukłon w stronę historii w postaci konkretnego asocjacyjnego, wiążącego dramatyczne zdarzenia z latami wojny i okupacji niemieckiej. Konkretnie zostaje zamazany; w sztuce nie mówi się o przesładowanych i ściganych Żydach, ale o bezimiennych Obcych. Co na tym zyskuje dramatyczna problematyka? Uogólnienie etyczne? Ale przecież konkretne realia bynajmniej nie niweczą możliwości uo-

treść grożącego mu losu. To nie jest właściwy teren rozrachunku psychicznego i walki o pełnię zrozumienia u partnera. Odpowiedź na taki zarzut, że fabuła nie ma werystycznego charakteru, ale jest stylizowana na rodzaj groteski serio w typie np. „Człowieka, który był Czwartkiem” Chestertona, niczego nie tłumaczyłaby, bo właśnie pozory weryzmu zostały w tej sztuce pieczołowicie skomponowane. Należy być gorącym naturalistą albo zimnym ekspresjonistą, chcąc osiągnąć krawędź płaskowyzu wielkiej metafory. Maniera pośrednia mniej ma szans sukcesu. Tym większy żal budzi ta „letniość” dramatu, że „Ktoś dzwoni” zaczyna się mocną sceną wtargnięcia zaszczutego Obce-

Teatr niech będzie drapieżny

gólnienia w literaturze, nie tamują awansu do krainy symboliki i ponadhistorycznej refleksji. Gromada pracowników kopalni, odwożąc zwłoki górnika, nie ograniczyła w „Kondukcie” przenikliwej analizy socjologicznej do jednego tylko środowiska.

Drugi znak zapytania staje przed widzami w czasie spektaklu, gdy Piotr w tak lekkomyślny sposób, jakby zapominając, że jest w Urzędzie, wtajemnicza Helenę w istotne źródło swych obaw i istotną

go między ludźmi osiadłych i względnie bezpiecznych, sceną wypędzenia zbiega w imię instynktu samozachowawczego, wypędzenia na nieuchronną śmierć. Tu był załazek potężnej dramatycznej rozrywki, z tego punktu wyjścia można było ukazać, w jaki sposób strach i egoizm rozwarstwiają zwiartą, zaprzyjaźnioną i potrzebną sobie nawzajem grupę ludzi. Ale to jest inny dramat — nienapisany.

Czy da się wyprowadzić wniosek wspólny z czterech referowanych

dramatów? Pytanie ma charakter retoryczny, bo szukanie podsumowania jest obowiązkiem krytycznej interpretacji, a tytuł szkicu stanowił już konkluzję. Teatr niech będzie drapieżny, to znaczy, że właściwie dla infiltracji realistycznych treści do współczesnej tematyki dramaturgicznej obojętne jest, czy istotnie nastąpi nawrót do dobrych wzorów technicznych i umiejętnej obserwacji kolorytu lokalnego, jakie zaofiarować może teatrowi jakiś neonaturalizm. Ekspresjonistyczne schematy również mogą skutecznie służyć najważniejszemu celowi, jakim jest rzetelnie odważna penetracja na tereny próchnienia i gnici. Lepiej, żeby literatura dramatyczna była w analizie zjawisk społecznych zbyt twarda niż zbyt łagodna. Słodkawy smak łatwego optymizmu dobrze pamiętamy, wiele złego wyrządził on sztuce i społeczeństwu. Wyspiański niegdyś w kilka lat po napisaniu „Wesela” przyznawał, że za surowo ocenił społeczeństwo. Z punktu widzenia rozwoju idei moralnych i artystycznych jego pesymizm był jednak zdrowszym rozwiązaniem niżby nim było łagodne „krzepienie serc”. Aforystycznie rzecz ujmując, chyba należałoby stwierdzić, że w życiu lepiej zbłądzić przebaczeniem i tolerancją, a w sztuce — wielką namiętnością gniewu, gorzkości, szorstkiej drwiny i tragicznego wstrząsu, jeśli sztuka chce być zjawiskiem dziejotwórczym, a nie zabawą w podniecającą znużone nerwy grę słów i obrazów. Toteż zaostrenie precyzji obserwacyjnej w teatrze chwili bieżącej należy uznać za zjawisko w wysokim stopniu pozytywne. Dramaty Drozdowskiego i Gawlika i ich teatralny rezonans potwierdzają ten wniosek wyraźnie.

LESŁAW EUSTACHIEWICZ

26 Wroclawski IV F festiwal T eatralny PO INAUGURACJI



Marianna Gdowska (Magda) i Witold Pyrkosz (Sadyban) w „Kondukcje” B. Drozdowskiego na scenie Nowej Huty.

Dziś - teatr z Nowej Huty

Niezwykle uroczyste rozpoczęła się IV Wroclawski Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych. Salę Teatru Polskiego szczelnie wypełniła publiczność, wśród której znaleźli się i radca Ambasady ZSRR w Polsce tow. Mikołaj Siujanow, przedstawiciele KW i KM PZPR, członkowie bawiącej we Wrocławiu Sejmowej Komisji Kultury, członkowie Prezydium Rady Narodowej m. Wrocławia, goście zagraniczni, przedstawiciele wrocławskich środowisk twórczych i in. Dużą część widowni zajęli pracownicy „Hutmenu” — zakładu,

który objął patronat nad teatrem występującym w pierwszym dniu Festiwalu.

Przemówienie inauguracyjne wygłosił przew. Prez. RN m. Wrocławia prof. Bolesław Iwaszkiewicz.

Festiwal rozpoczęło przedstawienie sztuką L. Kruczkowskiego „Przygoda z Vaterlandem” w wykonaniu Teatru im. Słowackiego z Krakowa.

Sławni krakowski teatr nie zawiódł publiczności, demonstrując spektakl wysokiej klasy, o wyraźnej wymowie politycznej. Zastosowane przez

(Dokończenie na str. 2)

Festiwal rozpoczęty

(Dokończenie ze str. 1)

realizatorów przedstawienia takie środki jak karykatura, czy groteska wymagały rzetelnego aktorstwa i przyznać trzeba, że krakowscy aktorzy na ogół bardzo dobrze spełniali swoje zadania, dając kilka świetnych kreacji. Nie też dziwnego, że sala gorąco nagradzała ich oklaskami.

Dziś w Teatrze Polskim oglądać będziemy znany wrocławianom z występów w naszym mieście Teatr Ludowy z Nowej Huty. Wystawi on sztukę Bogdana Drozdowskiego pt. „Kondukt” i tegoż autora jednoaktówkę pt. „Klatka”, napisaną specjalnie na zamówienie teatru z Nowej Huty. Przedstawienie reżyserował Jerzy Krasowski. Scenografia Józefa Szajny.

„Kondukt” jest pozycją bardzo ciekawą. Początkowo znana (zbyt szeroko) ze sporów prasowych, które w efekcie zakończyły się jednak zwycięstwem jej autora, wkrótce wystawiona na scenie przez trzy teatry, zyskała niezwykle pochlebne opinie krytyki.

Początek przedstawienia o godz. 19.

Jednocześnie na scenie Teatru Kameralnego PTD z Wrocławia wystawią trzy jednoaktówki S. Mrożka. Początek również godz. 19.

mk.

Nr pol
SŁOWO POLSKIE
Wrocław

A 59
wydanie
114 15. V. 63

IV WROCLAWSKI FESTIWAL POLSKICH SZTUK WSPÓŁCZESNYCH

216 (Inf. własna)

Wczoraj o godz. 20 w Teatrze Polskim odbyło się uroczyste otwarcie IV Wrocławskiego Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych. Pierwszym przedstawieniem była sztuka Leona Kruczkowskiego pt. „Przygoda z Vaterlandem” w wykonaniu Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. Na scenie Teatru Kame-

ralnego poza konkursem zespół aktorów wrocławskich wystawił trzy jednoaktówki Mrożka. Dziś występuje Teatr Ludowy z Nowej Huty ze sztukami Bohdana Drozdowskiego pt. „Klatka” i „Kondukt”. „Kondukt” wystawiany przez kilka scen polskich wywołał duże zainteresowanie i kontrowersyjne opinie. Dla uzupełnienia tej sztuki



Jedna ze scen sztuki Bohdana Drozdowskiego pt. „Klatka”.

Drozdowski napisał specjalnie dla Teatru w Nowej Hucie jednoaktówkę pt. „Klatka”. Obydwa dramaty reżyserował znakomity Jerzy Krasowski. Scenografię zaprojektował Józef Szajna. Premiera „Konduktu” i premiera „Klatki” odbyła się w Teatrze Ludowym 13 września 1962 roku. (ZOF)

★

W numerze „Słowa Polskiego” z dnia 12 bm na stronie 1 w tytule „2 wybitne teatry w IV Wrocławskim Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych”. „2” nie odnosiła się do tego tytułu. Prawdopodobnie winien on brzmieć: „Wybitne teatry w IV Wrocławskim Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych”. Również z winy korekty w tekście tej wiadomości podano mylnie „Udział w tej wielkiej teatralnej imprezie wezmą prawie wszyscy amatorzy wystawianych sztuk”, zamiast „Udział w tej wielkiej teatralnej imprezie wezmą prawie wszyscy autorzy wystawianych sztuk”. Przepraszamy.



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-593-39

ARCHIWUM
SŁOWO POLSKIE

Wrocław

Nr poz.

wydanie

115

16. V. 63

IV WROCKAWSKI FESTIWAL POLSKICH SZTUK WSPÓŁCZESNYCH



Fragment sceny z „Ostatniego brata” Bohdana Drozdowskiego.
fot. J. W. Brzoza

Ogromnym zainteresowaniem cieszy się we Wrocławiu tegoroczny festiwal. Inauguracyjne przedstawienie Teatru im. Słowackiego z Krakowa odbyło się przy szczególnie wypełnionej widowni (dwukrotnie). Patronujący teatrowi „Hutmen” obdarował zespół aktorski koszami kwiatów, a publiczność nagrodziła gorącymi brawami. Nie mniejsze powodzenie miał występujący wczoraj Teatr Ludowy z Nowej Huty z sztukami „Kondukt” i „Kłątka” Drozdowskiego. O popularności tego teatru we Wrocławiu może świadczyć to, że na kilka dni

przed występem bilety były wyprzedane.

Dziś po raz pierwszy w naszym mieście zobaczymy Teatr im. A. Węgierki w Białymstoku. Będzie to sztuka Bohdana Drozdowskiego „Ostatni brat”. Tę ciekawą, nieschematyczną sztukę wystawiał niedawno Teatr TV. Jako temat posłużył autorowi konflikt między młodzieżą ZWM a ugrupowaniami NSZ-owskimi, tym boleśniejszy, że rozgrywający się między braćmi. W Teatrze Białostockim sztukę reżyserowała Krystyna Meisner. Scenografię opracował Ryszard Kuzyszyn. (ZOF)



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-59-59

GAZETA ROBOTNICZA
WROCLAW

wydanie.....

Nr 116 z dn. 17. MAJA 1963

Wrocławski IVIF T estiwali eatralny

Na scenie - laureat Kalisza

Przez dwa dni oglądaliśmy sztuki młodego dramaturga, Bogdana Drozdowskiego, z których najbardziej interesującą był z pewnością „Kondukt”, napisany nader zgrabnie, ciekawie wystawiony przez teatr nowohucki (świetne aktorstwo!). Obecnie w programie Festiwalu znajdują się przedstawienia sztuk jednego z najbardziej znanych polskich dramaturgów Jerzego Broszkiewicza. Pierwsza z nich pt. „Niepokój przed podróżą” wystawia Teatr Ziemi Lubuskiej z Zielonej Góry.

„Niepokój przed podróżą”, komedia w trzech aktach, dotyczy współczesnych problemów naszego życia. Autor opierając się tu na autentycznym podobno wydarzeniu (kobieta chce wyludzić od swych krewnych za granicą pieniądze i w tym celu zawiadamia ich o własnej śmierci) dokonuje w sztuce licznych obserwacji obyczajowych i psycho-

logicznych, wykpiwając jednocześnie chorobliwe, a tak często spotykane kultuńskie urojenia o szczęśliwych krainach.

Teatru Ziemi Lubuskiej nie ma potrzeby przedstawiać wrocławianom. Znają go dobrze. Warto tylko przypomnieć, że w ubiegłym roku na III Wrocławskim Festiwalu Teatralnym teatr ten zdobył główną nagrodę, a na zakończonych niedawno Kaliskich

(Dokończenie na str. 2)

Wrocławski
IVIF
T
estiwali
eatralny

(Dokończenie ze str. 1)

Spotkaniach Teatralnych również zdobył nagrodę Ministra Kultury i Sztuki za najlepsze spektakle festiwalu.

Przedstawienie „Niepokój przed podróżą” reżyserowała Maria Straszewska, scenografię opracował Stanisław Bąkowski. Początek spektaklu o godz. 19 na scenie Teatru Polskiego.

W tym samym czasie Teatry Dramatyczne z Wrocławia na scenie Teatru Kameralnego zaprezentują komisji sędziowskiej Festiwalu przedstawienie sztuki K. Brandysa „Inkarno” w reżyserii Piotra Paradowskiego i scenografii F. Starowiejskiego. Jest to zarazem znakomita okazja do obejrzenia „Inkarna” dla tych wrocławian, którzy tego spektaklu, uznanego dość zgodnie za jedną z najlepszych pozycji wrocławskich teatrów w ostatnim sezonie, jeszcze nie oglądali.

mk.

Teatr wrocławski zdobył nagrodę ministra Kultury i Sztuki Bardzo wysoki poziom imprezy

(Inf. własna)

Wczoraj w Klubie Dziennikarzy odbyło się zakończenie IV Wrocławskiego Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych. Przybyli na tę uroczystość m. in. ministra Ignacy Miedwiediewa, zastępcę przewodniczącego Komitetu do Spraw Wymiany i Współpracy z zagranicą przy Radzie Ministrów ZSRR oraz krytyków z ZSRR, NRD, CSR i Jugosławii, jurorów i zespoły teatralne powitał przewodniczą-

cy Rady Narodowej m. Wrocławia prof. Bolesław Iwaszkiewicz.

Tegoroczny Festiwal był nadszpokojenie udaną imprezą. W ciągu 9 dni jej trwania wystawiono 15 polskich sztuk współczesnych, dziesięciu autorów. Przedstawienia obejrzało ponad 16 tys. widzów. Mówiąc o tej gigantycznej imprezie prof. Iwaszkiewicz wspominał również z ubolewaniem, że Ministerstwo Kultury i Sztuki niezbyt hojnie dla wrocławskich teatrów i tym razem nie wykazało gorliwości w partycypowaniu w wydatkach organizatorów Festiwalu. Toteż musiano zrezygnować z zaproszenia do Wrocławia bardziej kosztownych teatrów.

Od strony artystycznej ocenił imprezę przewodniczący sądu konkursowego red. Roman Szydlowski. Jego zdaniem poziom większości przedstawień był co najmniej dobry i znacznie przewyższający imprezy ubiegłoroczne. Mimo, iż Festiwal wrocławski jest w pewnym sensie eksperymentem, ogromne zainteresowanie nim świadczy o potrzebie powszechnego wystawiania współczesnej dramaturgii polskiej, tym bardziej że zasób klasyki światowej i rodzimej został już znacznie wyeksploatowany.

Z kolei red. Tadeusz Lutogniński ogłosił wyniki konkursu festiwalowego.

Jury IV Wrocławskiego Festiwalu Teatralnego Polskich Sztuk Współczesnych w składzie: Roman Szydlowski (przewodniczący), Tadeusz Lutogniński (sekretarz), Henryk Bieniewski, Jan Paweł Gawlik, Józef Pieracki, Andrzej Wirth, Jerzy Zagórski (członkowie) przyznało:

nagrodę ministra Kultury i Sztuki — Teatrom Dramatycznym we Wrocławiu za przedstawienie „Inkarno” K. Brandysa;

(Dokończenie na str. 2) B

Zakończenie IV Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych

(Dokończenie ze str. 1) B

nagrodę Przewodniczącego Prezydium RN m. Wrocławia — Teatrom Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze za przedstawienie „Niepokoju przed podróżą” J. Broszkiewicza;

nagrodę „Kuriera Polskiego” — Teatrowi Ateneum w Warszawie za przedstawienie „Dużego jasnego” J. Abramowa i A. Jareckiego;

nagrodę miesięcznika „Odra” — Teatrowi im. J. Słowackiego w Krakowie za przedstawienie „Przypadki z Vaterlandem” L. Kruczkowskiego;

nagrodę Zarządu Wojewódzkiego Towarzystwa Rozwoju Ziemi Zachodnich we Wrocławiu — Teatrowi Ludowemu w Nowej Hucie za przedstawienie „Konduktu” B. Drozdowskiego;

nagrodę „Kuriera Polskiego” za kreację aktorską — Marianowi Cebulskiemu za rolę Hummela w „Przypadkach z Vaterlandem” L. Kruczkowskiego w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie;

nagrodę Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Zielonej Górze — Andrejowi Cybulskiemu za scenografię do tegoż przedstawienia;

nagrodę Wydziału Kultury Prezydium Rady Narodowej m. Łodzi — Bronisławowi Dąbrowskiemu za reżyserię tegoż spektaklu;

nagrodę Wydziału Kultury Prezydium Rady Narodowej m. Krakowa — Arturowi Młodnickiemu za rolę Profesora w „Inkarno” Brandysa w Teatrach Dramatycznych we Wrocławiu;

nagrodę Wydziału Kultury Prezydium Rady Narodowej m. Wrocławia — Witoldowi Pyrkoszowi za rolę Sadyba w „Konduktu” B. Drozdowskiego w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie;

nagrodę Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Opolu — Marji Straszewskiej za reżyserię „Niepokoju przed podróżą” Broszkiewicza w Teatrze Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze;

nagrodę Towarzystwa Miłośników Wrocławia za najlepszą kreację aktorską w „Przypadkach z Vaterlandem” Kruczkowskiego — Eugeniuszowi Fuldemu za rolę Daubmanna w przedstawieniu tej sztuki w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie;

nagrodę „Gazety Robotniczej” — Piotrowi Paradowskiemu za reżyserię „Inkarno” Brandysa w Teatrach Dramatycznych we Wrocławiu;

nagrodę Komitetu Organizacyjnego „Dni Wrocławia” — Bogusławowi Danielewskiemu za rolę Anatola w tymże przedstawieniu;

nagrodę Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Białymstoku — Mieczysławowi Voitowi za rolę Gelehrta w „Skandalu w Hellbergu” Broszkiewicza w Teatrze Nowym w Łodzi;

nagrodę „Słowa Polskiego” za wyróżniającą się interpretację roli kobiecej — Sławie Kwaśniewskiej za rolę Marii w „Niepokoju przed podróżą” Broszkiewicza w Teatrze Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze;

nagrodę Zarządu Głównego Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu ZASP dla wyróżniającego się młodego aktora — Ferdynandowi Matysikowi za rolę Kazka w „Konduktu” Drozdowskiego w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie;

nagrodę Wrocławskiej Rady Okręgowej Zrzeszenia Studentów Polskich za interpretację

roli epizodycznej — Marianowi Rułce za rolę kościelnego w „Dużym jasnym” Abramowa i Jareckiego w Teatrze „Ateneum” w Warszawie.

PONADTO PRZYZNANO WYRÓŻNIENIA:

Franciszkowi Barfussowi za muzykę do przedstawienia „Przypadek z Vaterlandem” Kruczkowskiego w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie;
Krystynie Borowicz za rolę Jadwigi w „Dużym jasnym” Abramowa i Jareckiego w Teatrze „Ateneum” w Warszawie;
Stanisławowi Jaskowskiemu za rolę Szefa w „Ostatnim bracie” B. Drozdowskiego w Teatrze im. Węgierki w Białymstoku;

Ryszardowi Kotasowi za rolę Macieja w „Konduktu” Drozdowskiego w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie;

Piotrowi Kurowskiemu za rolę Skamieniałej róży w przedstawieniu „Inkarno” Brandysa w Teatrach Dramatycznych we Wrocławiu;

Zofii Merle — za rolę Zosi w „Dużym jasnym” Abramowa i Jareckiego w Teatrze Ateneum w Warszawie;

Ludwikowi Pakowi za rolę Szewca w tymże przedstawieniu;

Włodzimierzowi Panasiewiczowi za rolę Stańczyka w „Dniu oczyszczenia” Jerzego Przędzińskiego w Teatrze im. Mickiewicza w Częstochowie.

Franciszkowi Starowieyskiemu za scenografię do „Inkarno” Brandysa w Teatrach Dramatycznych we Wrocławiu;

Halinie Winiarskiej za rolę Joanny w „Niepokoju przed podróżą” Broszkiewicza w Teatrze Ziemi Lubuskiej w Zielonej Górze.

Jednocześnie jury wyraża uznanie Teatrom Dramatycznym we Wrocławiu za reprezentowane poza konkursem przedstawienie trzech jednoktów Sławomira Mrożka: „Zabawy”, „Kynologa w rozterce” i „Czarownej nocy” i przyznaje spektaklowi nagrodę krytyki teatralnej.

(ZOF)

Nr poz.
SŁOWO POLSKIE

wydanie

Nr

26-27. V. 63

26 Festiwalowe rozważania (1)¹⁵

Z PRAWDZIWA przyjemnością możemy rozpocząć naszą relację z Czwartego Wrocławskiego Festiwalu Teatralnego od wyrażenia radości z okazji sukcesów naszej czołowej sceny. Sztuka K. Brandysa „Inkarno” w znakomitej reżyserii P. Paradowskiego otrzymała cztery nagrody i dwa wyróżnienia. Ponadto Wrocław zdobył jeszcze jedną nieoficjalną, ale bardzo zaszczytną nagrodę krytyki za przedstawienie trzech jednoaktówek S. Mrożka, pokazanych poza konkursem. Czekaliśmy długo na tak miły ewenement i najserdeczniej dziękujemy zespołowi Państwowych Teatrów Dramatycznych, życząc bardzo wielu równie zasłużonych sukcesów.

A teraz kiedy ochłonęliśmy już z festiwalowych emocji, możemy

pomyśleć spokojnie o tegorocznym święcie teatralnym. Zaczniemy jednak od końca, to znaczny od wyroku naszych „Siedmiu Sprawiedliwych”, który to wyrok nie w każdym punkcie wydaje się bezbłędny. Nawet jeżeli przyjmiemy, że wszystkie zespołowe nagrody festiwalowe są równorzędne (nie ma przecież stopni), to kolejność przyznania tych nagród ma swoje znaczenie. Niewątpliwie najlepszym obok „Inkarna” przedstawieniem festiwalu był „Kondukt” B. Drozdowskiego w bardzo precyzyjnej i do ostatniego szczegółu dopracowanej reżyserii Jerzego Krasowskiego, które to przedstawienie na honorowej tablicy jury znalazło się dopiero na piątym czyli ostatnim miejscu. Drugim spektaklem o bardzo wysokiej randze artystycznej było przedstawienie sztuki Kruczkowskiego „Przygoda z Vaterlandem” w reżyserii S. Dąbrowskiego i wykonaniu artystów Teatru im. J. Słowackiego z Krakowa, wymienione na czwartym miejscu. Bardzo lubimy, dobrze Wrocławowi znany, Teatr Ziemi Lubuskiej z Zielonej Góry, ale musimy stwierdzić, że tym razem przyjechał do nas ze sztuką nie najlepszą i choć „Niepokój przed podróżą” przedstawiony był poprawnie, to ani walory intelektualne, ani realizacja nie upoważniały do tak wysokiego wyróżnienia. Ale nagrody, jak tramwaje wrocławskie lubią widocznie chodzić stadami, (Teatr zielonogórski przyjechał do nas po bardzo poważnych sukcesach na Festiwalu Kaliskim). Trzecie miejsce bezpretensjonalnej, ale łatwej komedii A. Jareckiego i J. Abramowa „Duże jasne” w realizacji,

dość nierównej, Teatru Ateneum z Warszawy jest w stosunku do artystycznych osiągnięć obydwu teatrów krakowskich nieporozumieniem. Zabrakło nagrody indywidualnej dla Heleny Chanieckiej za wybitną kreację w roli Daubmannowej w „Przygodzie z Vaterlandem”, a już jeżeli możemy być szczerzy na wyróżnienia zasłużyli sobie przede wszystkim prawie wszyscy aktorzy teatru z Nowej Huty. Drugiego tak wyrównanego i tak świetnego zespołu nie było. Myśleliśmy też o nagrodzie, a nie wyróżnieniu dla F. Starowieyskiego za bardzo oryginalną scenografię do „Inkarna”.

To są te największe kamyczki do ogródka zacnego jury. Wrzucamy je tym śmieiej, że nikt nie może nas posadzić o subiektywne chimery czy prowincjonalny szowinizm, jako że bronimy przede wszystkim naszych bardzo miłych gości, którzy dali nam prawdziwe przeżycia artystyczne.

Festiwal tegoroczny był pod każdym względem imprezą bardzo udaną. Nie zawiodła publiczność, która zawsze jest wielką niewiadomą. Tym razem tłumnie zbierała się na wszystkich przedstawieniach, wyjątkowo dobrze odbierała je i przyjmowała goście nierzadko entuzjastyczną owacją. I co tu dużo mówić, hojnie sypała groszem do pustej kasy Teatru Polskiego.

Organizacja festiwalu była bardzo sprawna. Ograniczenie ilości przedstawień i czasu trwania festiwalu wpłynęło dodatnio na nasze możliwości konsumpcyjne. Nie było obłędnej bieganiny z jednego aktu w jednym teatrze na drugi akt w innym teatrze, aby choć

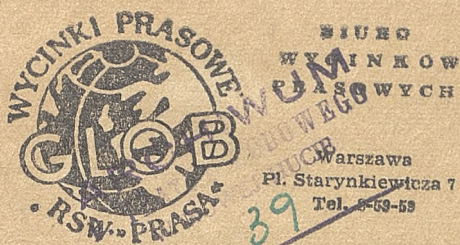
częściowo wszystko zobaczyć. Do programu chciałoby się wnieść zastrzeżenia: już to zresztą zostało zrobione na posiedzeniu Klubu Krytyki.

Podwójne przedstawienie „Przygody z Vaterlandem” byłoby bardzo pożyteczne, gdyby spektakle były równorzędne. Z takiej konfrontacji, jaką widzieliśmy, nie zasadniczego nie wynikło. Nieporozumieniem było pokazanie bardzo niedobrej sztuki „Ostatni brat” Drozdowskiego w amatorskiej niemal realizacji teatru z Białegostoku.

Jeżeli chodzi o reprezentowanych autorów, to tutaj organizatorzy ograniczeni byli bieżącym repertuarem scen polskich. Nie było Różewicza i Grochowiaka, bo nie ma ich na scenie. Mroźek był, chociaż poza konkursem. Szczęśliwie jednak oszczędzono nam melodramatów i pretensjonalnych sztuczydeł obyczajowych, jakie jeszcze pokutują w naszych teatrach. Wrocław zresztą zasługuje na specjalne wyróżnienie za to, że pokazał trzy prapremiery polskie. Fakt w naszym mieście tak niespodziewany, że warto by go zapisać kredą w kominie.

Przy tych wszystkich świetnych zaletach, festiwal tegoroczny wpływał w atmosferze znacznie mniej gorączkowej, bardziej kameralnej, bez zażartych dyskusji. Zabrakło sensacji, które dodają smaku tego typu imprezom. Nie było tak wspaniałej gąfy jak ubiegłoroczne przedstawienie „Dziadów” katowickich, zabrakło tak malowniczych sylwetek jak Grotowski i Flaszen z ich fascynującymi eksperymentami. Takich dodatkowych uciech zaplanować i zorganizować oczywiście nie można i nie jest to wcale zarzut. Nie było też w czasie tych dziewięciu dni nadzwyczajnych olśnień i bardzo głębokich przeżyć, przeżyć takich, które pamięta się latami. Ale to już jest sprawa polskiej dramaturgii współczesnej na scenie A. D. 1963 i o tym w następnej relacji.

JANINA PAWŁOWICZOWA



WROCŁAW
SŁOWO POLSKIE
Wrocław

wydanie

130

3. VI. 63

26 Festiwalowe rozważania (2)

CZWARTY Wrocławski Festiwal Teatralny upłynął pod znakiem prasy. Przypomnijmy: „Przygoda z Vaterlandem”, „Kondukt”, „Niepokój przed podróżą” to utwory powstałe na podstawie autentycznego wydarzenia opisanego w prasie. „Duże jasne” przypominało artykuł o wpływie industrializacji na przemiany wsi, tyle że opowiedziany z humorem i jednocześnie pozytywnie. Jednak kwintesencją gazety była „Szósta kolumna”, do której nawet program zrobiony jest w formie ulotnej gazety. Nie ma w tym nic złego; wiele arcydzieł literatury światowej powstało z gazetowego natchnienia, chociażby „Czerwone i czarne” Stendhala. Jest w tym signum temporis: jakieś poszukiwanie autentyzmu, tropienie materii rzekomo prawdziwszej od materii sztuki. Tendencja ta nie oznacza jednak, że teatr czy literatura zbliżają się do życia, ale po prostu, że aktualnie uprawiany typ sztuki przeżywa okres wyjąłowania.

Autentyczny materiał także trzeba przekształcać i można to robić w sposób rozmaity. Kruczkowski, dzisiaj już klasyk naszej dramaturgii, w „Przygodzie z Vaterlandem” postąpił jak Stendhal w „Czerwonym i czarnym”, z tą różnicą, że jego Hummel jest przeciwstawieniem romantycznego bohatera. B. Dąbrowski, reżyser krakowskiego przedstawienia „Przygody” stworzył z dzieła Kruczkowskiego ogromną panoramę środowiska, w którym gwałtownie narasta ponury szowinizm. Uwikłany we własne świnstwa Hummel, zastraszony i bezradny, wchodzi na drogę Wielkiego Oszustwa, ale odium jego ohydnej kariery spada na tych, którzy zrobili zeń narzędzie swoich złowrogich machinacji. Długo będziemy pamiętać ostatnie sekwencje tego przedstawienia, utrzymane w wartkim tempie i zakończone wrzaskliwym, demagogicznym i z odzieniem szyderstwa podanym przemówieniem Hummela, w znakomitej interpretacji Mariana Cebulskiego.

Nie każde wydarzenie z życia nadaje się do uogólnień. Przykładem „Niepokój przed podróżą”, komedia, która powinna się nazywać „Chytrłość ukarana”. Ma-

kabryczny i niesmaczny temat nie nadaje się, wbrew sugestiom zielonogórskiego programu, do rozważań nad sensem ludzkich marzeń. Zresztą nie chodzi tu o marzenia tylko o dolary, jesteśmy więc na gruncie komedii obyczajowej. Wydaje nam się, że przedstawienie zielonogórskie powinno być bardziej dosłowne.

Odmiernym przykładem traktowania autentycznego materiału jest sztuka B. Drozdowskiego „Kondukt”. Jak powiedział A. Wirth to było po prostu „pod-słuchane”. Atmosfera sztuki przypomina nam powieść Caldwell. Ten nadnaturalizm byłby zresztą nie do zniesienia, gdyby nie Krasowski i jego zespół. Krasowski wszędzie znajduje Kolumbowe jajo i znalazł je w „Kondukcji”. Na drastyczny i wulgarny tekst nałożył warstwę komizmu, a koncertowo zgrany zespół uczłowieczył prymitywne przeszcze kiwanie. „Klatka” natomiast była uduziwniona skomplikowaną scenografią, interesującą, ale całkowicie przytłaczającą tekst.

U Drozdowskiego akcja rozgrywa się od śpięcia do śpięcia, le niwie i od niechcenia. Zarys konfliktu pojawia się przy końcu drugiego aktu, doprowadzając do zgody między skłóconymi towarzyszami ponurego pochodu. Całkowity rozkład formy dramatycznej ujawnił się w „Szóstej kolumnie” A. Jareckiego i K. Kąkolowskiego wyreżyserowanej przez Z. Hübnera, a nazwanej reportażem scenicznym. Rzecz składa się z autentycznych ogłoszeń i listów do redakcji, przeplatanych epizodami, przedstawiającymi zjawiska i fakty, jakie kryją się za lakonicznymi inseratami. Dwie z tych scenek, krótkie, ledwie kilkuminutowe, w kapitalnym skrócie pokazały dramatyczne dzieje ludzkiego nieszczęścia. Myślmy o epizodzie z ojcem SS-manem i z człowiekiem posądzonym o zamordowanie ukrywanego Żyda. Epizod szofera rozpiął się w zbyt skomplikowanej inscenizacji. Całość była jednak chaotyczna i, przy mnogości scenicznych pomysłów, zabrakło nadrzędnej porządkującej myśli, której nie zastąpił redaktor-konferansjer. Zbyt mało było dowcipu. Eksperyment

ciekawy, nie wróżymy mu jednak wielkiej przyszłości.

Pozostałe sztuki festiwalowe wniosły pewną różnorodność tematyki. Dobrze znane Wrocławowi „Inkarno” wprowadziło nas w skomplikowany świat przeżyć wewnętrznych. „Skandal w Hellbergu” pokazał zawsze niepokojące zjawisko przemiany przeciętnych zwykłych Niemców w rozfanatyzowany krwiożerczy motłoch. Wszystko w tym spektaklu było zwyczajne i rozegrało się w pogodnej scenerii podgórskiej miejsciny. Tym bardziej było przejmujące. Mieczysław Voit znakomicie rozegrał scenę szyderstwa i strachu. „Dzień oczyszczenia” J. Przeździeckiego wprowadził trudne problemy przewycięzania przesądów, wrogiej nieufności między partyzantami polskimi i radzieckimi w obliczu wspólnego wroga. Szkoda, że reżyser nie skorzystał w pełni z prawa do skreśleń i nie oczyścił sztuki z mielizn i sentymentalnych wtřetów. „Duże jasne”, pogodna i bezpretensjonalna komedijka bardzo się dłużyła w trzecim akcie, w którym aktorzy nie mieli co grać; reżyser J. Markuszewski też nie mógł poradzić, choć w pierwszych aktach wykazał dużą pomysłowość i zmysł humoru. (Pokazanej poza konkursem sztuki Salaburskiej „Klementyna” nie widzieliśmy, ponieważ nie dostaliśmy zaproszenia do teatru Kameralnego).

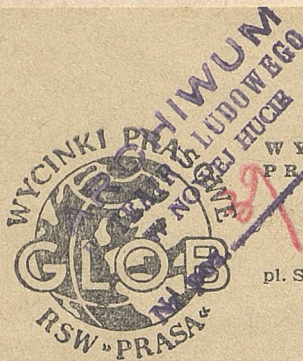
Wreszcie Mrozek, który był cichą rewelacją festiwalu. Błyskotliwe, celne, pełne aluzji literackich i znakomitego humoru jednoaktówki Mrozka w znakomitej realizacji trzech młodych reżyserów, i jednocześnie aktorów były prawdziwą okrasą. Wiąże się z tym zresztą pewna ogólniejsza obserwacja. Najbardziej zabawnym i interesującym zjawiskiem naszej obecnej dramaturgii jest krótka forma: jedno-dwu-aktowa komedia, lapidarna, wobec której pełnowieczorowe sztuki, rzadko sprawnie operujące materiałem dramatycznym wydają się nieznośnym gadulstwem. Jest to zresztą znakomity materiał dla teatru, czego przykładem „Kondukt”, Mrozek i kilka udanych epizodów „Szóstej kolumny”.

Tyle uwag o tegorocznym festiwalu. Niejednokrotnie jeszcze będziemy powracać do tego tematu przy innych okazjach. Było to dobre wydarzenie w życiu kulturalnym naszego miasta.

JANINA PAWŁOWICZOWA

NOWOŚCI W

8



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-59-59

GAZETA KRAKOWSKA

KRAKÓW

wydanie 89

173 24. VII. 63

Nr

„F

216 KRAKOWSKIE „BESTSELLERY” TEATRALNE

Wśród wybitnych pozycji sezonu teatralnego 1962/63, które w jednym z wywiadów wyliczył dyrektor Zespołu do spraw Teatru MKiS, znajdują się również pozycje krakowskich teatrów. Są to: „Ocean” Sztejna i „Przygoda z Vaterlandem” Kruczkowskiego wystawione przez Teatr im. Słowackiego, „Sen” Dostojewskiego i „Major Barbara” Shawy wystawione przez Teatr Stary oraz „Kondukt” Drozdowskiego — sztuka grana w Teatrze Ludowym.

REWOLUCYJNY FESTIWAL

W dniach od 9 do 12 listopada z okazji 46 rocznicy Rewolucji Październikowej, odbędzie się w Poznaniu Festiwal Teatrów i Poezji. Przewiduje się udział ok. 50 zespołów. I nagrodę stanowić będzie 10-dniowy pobyt zespołu w Związku Radzieckim. Festiwalowe jury działać będzie pod przewodnictwem J. Przybusia.

Mozaika kulturalna

Na tę okazję studencki teatr poezji „Kalambur” z Wrocławia (laureat I nagrody na Festiwalu w Białymstoku) przygotowuje inscenizację poematu Jesienina „Puc-czow”.

ODRA
Wrocław

wydanie

Nr 7-8 z dn. VII - VIII 1963.

Dobrze się stało, że ta wyjątkowo rozsądna i celowa inicjatywa doszła jednak wreszcie do skutku. Dla wszystkich przecież trzeźwych obserwatorów było już jasne co najmniej od roku, że dotychczasowa formuła wrocławskich festiwali — tych tasiemcowych i najdowolniej zestawionych przeglądów teatralnych, w których Szekspir konkurował z Patkowskim a wszystko razem kończyło się nieodmiennie na szlachetnej rywalizacji Katowic z Wrocławiem i Zieloną Górą — że ta formuła, na dalszą metę, nie mogła i nie powinna się była utrzymać. Festiwale wrocławskie należało nie tylko podnieść do rangi pierwszoplanowej imprezy ogólnopolskiej, atrakcyjnej dla czołowych w kraju teatrów i gwarantującej ich udział; należało także określić sens tych festiwali, a więc ich głębszą rację bytu, a więc profil jakiś swoisty a znaczący, odrębny i w miarę wybitny. Nie ulega kwestii, że prawdziwym trafieniem w „dziesiątkę” była, w tym stanie rzeczy, idea przekształcenia owych wrocławskich majowych przeglądów teatralnych w doroczne festiwale polskich sztuk współczesnych.

Idea znakomita. Myśl odważna. Myśl także optymistyczna: jako inicjatywa ludzi teatru, żywo przy tym poparta przez władze resortu kultury — jest to przecież coś na kształt votum zaufania wobec zasobów i możliwości współczesnej polskiej dramaturgii! Oto zielone światło, oto bodziec bardzo istotny i realny dla pisarzy, przy tym i obligacja wielce honorowa. Jakież jest jednak na nią pokrycie?

Znamy je z grubsza i nie tylko ze sceny: ów niezbędny kapitał zakładowy zmagazynowany został przede wszystkim w ośmiu rocznikach „Dialogu” — tego wyjątkowego i wspianalego pisma, które stało się chlubą polskiej kultury teatralnej i wielką, uniwersalną szkołą dramaturgii. Wyszły z tej szkoły dzieła interesujące, śmiałe, niekiedy bogate i finezyjne, wyszły też sztuki zręczne w rzemiośle i niebanalne scenicznie; wyszły, na koniec, zapowiedzi talentów, jeszcze nie skryształizowanych. Wiemy jednak, że arcydzieła nie rodzą się na kamieniu; wiemy, że sztuki po prostu udane, sprawne pisarsko i dojrzale — z kategorii chociażby „użytkowych” — objawiają się jeszcze ciagle, z roku na rok jako rarytas i rodzynek sezonu, że więc, w efekcie, coroczne zapotrzebowanie kilkudziesięciu polskich teatrów nie pozostaje w żadnym stosunku do rodzimej „produkcji” dramaturgów. To zapotrzebowanie wszakże istnieje, znaczniejsze i żywsze niż kiedykolwiek. Co więcej:

PO FESTIWALU SZTUK WSPÓŁCZESNYCH



**JÓZEF
KELERA**



**CO
MIESIĄC
TEATR**



rośnie. Co więcej: przybiera postać aktywną — organizującą, inspirującą, twórczą nade wszystko we współdziałaniu z dramaturgią. Dramaturgia rośnie też poprzez teatr i jest to nie tyle wniosek — banalny sam przez się — ile pierwsza bodaj ze znanych prawd, potwierdzonych i zweryfikowanych wyjątkowo korzystnie przez festiwal wrocławski.

Wniosek natomiast o bardziej konkretnym charakterze dałoby się sformułować następująco: mamy chyba, w przekroju ogólnym, teatr grubo lepszy od dramaturgii. Zarysowuje się w obcowaniu teatrów z rodzimą dramaturgią współczesną zjawisko już poniekąd typowe, bardzo krępujące: teatr (pomijam w tym względzie festiwalowe produkcje kilku słabych zespołów prowincjonalnych) z reguły niemal winduje autora, wzbogaca go i prostuje; tuszuje braki i słabości, łąta dziury, spina konstrukcję, formuje styl. Jakże daleko odbiegliśmy od nabożnego terminowania ludzi teatru „na niwie” owej onieśmielającej „współczesności”! Wygląda na to, że zdolny, inteligentny reżyser, zwłaszcza średniego i młodszego pokolenia, wie już dzisiaj nieporównanie więcej o tej nowej dramaturgii (także w sensie rzemiosła i warsztatu) niż przeciętny dramaturg o teatrze (to zresztą także, w niemalym stopniu, zasługa „Dialogu”). Teatr bierze więc górę. Przejmuje inicjatywę.

Myślę, że potwierdzają tę diagnozę najistotniejsze doświadczenia festiwalu: dobrych sztuk oglądaliśmy niewiele, interesujących przedstawień znacznie więcej. Określając tym trybem wrażenia ogólne, nie warto chyba przywoływać truizmów — przypominać, że wolimy jednak dobre przedstawienia, oparte także na tekstach o pewnej istotnej klasie literackiej. Szanowne jury podzielało chyba tę powszechną opinię, przyznając wielką nagrodę festiwalu teatrom wrocławskim za „Inkarno” — spektakl świetny, inteligentny, precyzyjny (pisałem już o nim obszernie w „Odrze” i nie chcę się nad tym ponownie rozwodzić), mimo że stracił on od czasu premiery — rzecz ciekawa dla specyfiki teatru — wiele ze swego pierwotnego blasku, werwy, gęstości, spoistości. Równie ciekawą z punktu widzenia „kuchni” teatralnej, chociaż odwrotną w skutkach i szczęśliwą przygodę (godzi się także wspomnieć o niej w tym punkcie), przeżył zespół wrocławski grający jednoaktówki Mrożka; spektakl, prezentowany poza konkursem, zyskał szczególnie pochlebną opinię i nieoficjalną „nagrodę krytyki teatralnej”. Oczywiście, sztuki Mrożka, na tle wszystkich pozostałych, były na pewno klasą dla

siebie, nieporównywalną z czymkolwiek, spektakl wszelako, który oglądaliśmy w pierwszych dniach kwietnia, wykazywał braki dość zasadnicze (pisałem o tym przed miesiącem). I oto stała się rzecz dziwna, zaskakująca: reżyserujący te trzy jednoaktówki i grający w nich jednocześnie aktorzy nie dali za wygraną — w ciągu sześciu tygodni codziennych i nieustających „prób generalnych” z publicznością doprowadzili przedstawienie do stanu nieomal jakościowo różnego od jego postaci premierowej. Przypomina się tutaj dialog Brandysa z opowiadania „Jak być kochaną”, zachowany także na ekranie (nie mam tekstu pod ręką — powtarzam „własnymi słowami”): młodziutka aktorka, próbująca rolę Ofelii, skarży się starszemu koledze — nie rozumie, co to ma znaczyć, że „sowa jest córką piekarza”. Starszy kolega pociesza: — Nie martw się, dziecko, to pani samo przyjdzie po jakimś trzydziestym piątym przedstawieniu. — I przyszło, rzeczywiście.

Mrożek, Brandys — kto ponadto? Na pewno Broszkiewicz, ale tym razem — raz jeszcze — Broszkiewicz jako autor „Skandalu w Hellbergu”, tego więc bestselleru ubiegłego sezonu, słusznie zresztą i celowo przypominanego na festiwalu przez Teatr Nowy z Łodzi. Nawiasem mówiąc, przedstawienie łódzkie nie zostało chyba właściwie ocenione. Twierdzę, że mimo skromnych, funkcjonalnych założeń inscenizacji, przy reżyserii nie wychodzącej może poza solidną poprawność rzemiosła, był to najlepszy bodaj polski „Skandal w Hellbergu”, przede wszystkim dzięki rewelacyjnej kreacji Mieczysława Voita (Gelehrta), którą umiano także skutecznie wypunktować, wybijając bardzo mocno ów ton szczególny i zasadniczy w tej sztuce, w oskarżycielskim przecież wywodzie Gelehrta zogniskowany. O ile jednak rozczerowaniem dla sympatyków Broszkiewicza była jego nowa sztuka „Niepokój przed podróżą”, prezentowana przez teatr zielonogórski, o tyle musiała zyskać uznanie kulturalna, świadoma celu i sprawna praca reżyserki (Maria Straszewska), równie sprawne przy tym, inteligentne aktorstwo, potwierdzające pochlebną opinię o młodym zespole Teatru Ziemi Lubuskiej.

Dwa teatry wystąpiły na festiwalu ze sztuką Leona Kruczkowskiego „Przygoda z Vaterlandem” — nienową, niestety. Rzecz napisana w latach trzydziestych, opracowana wówczas w dwóch kolejnych wersjach, nie była już przez autora, jak wolno sądzić, przeznaczona do ekshumacji w okresie powojennym. Autor „Niemców”, „Pierwszego dnia

93

wolności" i „Śmierci gubernatora" nie byłby chyba, za życia, zbudowany przypominaniem tych jego pierwocin dramatycznych dość jeszcze topornych w rzemiośle i mało dzisiaj atrakcyjnych w potraktowaniu problemu (zwłaszcza po Brechtowskiej „Karierze Artura Ui"), toteż nie wydaje mi się, by lansowanie „Przygody z Vaterlandem", nieco może przesadne, było właściwą formą pietyzmu wobec zmarłego wybitnego pisarza. Godzi się jednak przyznać lojalnie, że Bronisław Dąbrowski, inscenizator „Przygody z Vaterlandem" w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie, wynalazł do tej sztuki klucz najrzęczniejszy chyba z możliwych: historię kariery Karola Hummela potraktował lekko, parodystycznie, z bardzo konsekwentnym przerysowaniem groteskowym w komponowaniu scen, postaci i sytuacji, często świadomie „pocztówkowych" i „landszaftowych" („landszaft" bowiem na scenie nie bywa jeszcze zabawny i może spełniać, w określonych przypadkach, jakąś rolę, jeśli demonstrowany jest jako „landszaft" i opatrzone odpowiednim nawiasem). Podobny chyba zamyśl, w zasadzie, miał Stanisław Wieszczycki, reżyser „Przygody" w teatrze opolskim; rysunek jednak, karykaturalny i parodystyczny w intencji, wyszedł mu nie tylko grubo, ale i niezręcznie, prymitywnie. Zbrakło także odpowiednich wykonawców.

Z nowym dziełem spółki autorskiej dwu obiecujących (od lat!) „esteesiaków", Abramowa i Jareckiego, zawiązał na festiwal społeczny teatr „Ateneum", zasłużony w torowaniu drogi młodym talentom (nie używam tutaj cudzysłowu — z uwagi na owe talenty, chociaż formuła traci myśzką). „Duże jasne" to jednak znowu skecz z paroma skromnymi pomysłami, rozwleczony na trzy akty; i jak zwykle w podobnych przypadkach — pierwszy akt jest najznośniejszy, drugi już ledwo się trzyma, trzeci „wysiada" (zwłaszcza w lekturze!). Sympatyczna jest jeszcze w tym wszystkim bezpretensjonalność, świadomość gatunku: autorzy wiedzą, że spłodził im się skecz tasiemcowaty z nanizanych luźno scenek, gagów i black-outów esteesowego autoramentu — wiedzą i nie próbują tego ukrywać. A może tak mi się tylko wydaje (sugestia przedstawienia?), może nie wiedzą właśnie i próbują (ukrywać!), ale wyprowadza ich generalnie z tego błędu reżyser, Jerzy Markuszewski, wśród mrowia gagów harcownik zajadły, poszukiwacz przygód i „mocnych uderzeń" (co się jednak tłumaczy tutaj nie „big-beat", ale „coup de théâtre", jak mawiali sta-

rzy Francuzi). Mówiąc serio: z wątlęgo tekstu znowu reżyser, scenograf (Wojciech Sieciński) i dobrze zgrany zespół aktorski tworzą widowisko w miarę zabawne, dosyć wdzięczne, trochę puste, w pięty lechzące — na wszystkich płaszczyznach dość umiejętne wykorzystanie i przedłużenie doświadczeń Studenckiego Teatru Satyrycznego.

Pograżamy się jednak teraz, stopniowo, w literaturę coraz gorszą; w dramaturgię, wobec której „Przygoda z Vaterlandem" to prawie arcydzieło, a słabsza nawet sztuka Broszkiewicza — taka jak ów „Niepokój przed podróżą" — to mimo wszystko nieosiągalny pułap rzemiosła i kultury pisarskiej. Bohdan Drozdowski wpłynął na fale współczesnej dramaturgii jako autor „Konduktu" i była to jeszcze pozycja zasługująca na jakąś dyskusję (także z przyczyn pozaliterackich), chociaż, oparta w całości na jednym pomysle sytuacyjnym (notabene zaczerpniętym z reportażu Ryszarda Kapuścińskiego), jest przecież udrammatyzowanym nieświetnie obrazkiem obyczajowym z kategorii rejestrujących, przy tym bez formy, bez konstrukcji, w żadnej też swojej warstwie nie odkrywczym: odbitkowym i wtórnym wobec problematyki i typologii obyczajowej, zgruntowanej po wielekroć przez ambitniejszy właśnie współczesny reportaż. A jednak jest to materiał sceniczny. Pytanie tylko: dla kogo?

Okazało się, że może to być materiał dla reżysera dużej klasy, który żywą warstwę współczesnego obyczaju, rzeczywistość społeczną i teatralną rozumie, widzi nieporównanie głębiej, ostrzej, barwniej, ciekawiej niż autor tekstu. Jerzy Krasowski wprowadza na scenę grupę wspaniale podpatrzonych, skończonych w typie osobników — krwistych, pełnych w geście, w rysunku, obdarzonych autentyczną biografią — prawdziwych, a przecież skonstruowanych z wyjątkową precyzją, przenikliwością, świeżością spojrzenia; nade wszystko z poczuciem dowcipu i formy teatralnej. I wszystkie te pochwały, nie przesadzone, trzeba, oczywiście, zapisać także na konto świetnego zespołu wykonawców. „Kondukt" w interpretacji Teatru Ludowego z Nowej Huty był niewątpliwie jednym z najlepszych przedstawień festiwalu. Ale nie dajmy się zwieść tej mylącej perspektywie scenicznej — wróćmy raz jeszcze do tekstu: nie zmienił się! Jest błady, miałki, tani, nieforemny.

Drozdowski nie spoczął wszelako na laurach. Po „Kondukcie" (śmiem pominąć w tej chronologii jednoaktówkę „Klatka") napisał z kolei, opublikował i

przekazał do eksploatacji dramat polityczny pt. „Ostatni brat...” Trzykropek oznacza tutaj uczucie zbliżone do wahania... Krytyk nie powinien bowiem znaleźć się w sytuacji, w której zmuszony jest traktować o takich zjawiskach... Oto przynębiająca manifestacja nieudolności, bezmyślności, nieodpowiedzialności, melodramatycznej pretensjonalności i braku elementarnej samokontroli twórczej pisarza! „Ostatni brat”, prezentowany zresztą przez wyjątkowo słaby (nawet w skali teatrów objazdowych) zespół białostocki, był widowiskiem w najwyższym stopniu żenującym, które nie powinno się było znaleźć w programie festiwalu.

„Ostatni brat” był więc dnem festiwalowej dramaturgii. Nie ulega kwestii, że wobec takiego sąsiedztwa znacznie wyżej godzi się uplasować sztukę Jerzego Przeździeckiego „Dzień oczyszczenia”, która, choć także bardzo uproszczona w rzemiośle, często nieporadna w dialogu, oparta na bardzo powierzchownych i tanich dramatycznych efektach (jest to zresztą materiał ze scenariusza filmowego — filmowy, może, ale z trudem mieszczący się na scenie), ma przecież jakiś zamiar rzetelny i konkretny — rzetelnie choćby ilustracyjny, wyłożony w jakimś porządku anegdotycznym, bez fałszywych pretensji. Spektakl wszakże częstochochowski, oparty na osiągnięciach pirotechniki i instrumentach dźwiękonaśladowczych, był próbka teatru, który przestaliśmy już trawić.

W przeglądzie wydarzeń festiwalowych docieramy tym trybem, na koniec, do punktu, w którym kończy się już dramaturgia; nie kończy się jednak teatr. Czy to współcześnie jeszcze możliwe? Zygmunt Hübner próbował udowodnić, a raczej przypomnieć, że taki teatr ma niekiedy rację bytu. Myśl była chyba taka: jeżeli pewien istotny odłam naszej nowej dramaturgii ewoluuje bodajże w kierunku scenicznego reportażu, jeżeli inspiracją dla niektórych pisarzy stają się coraz częściej doniesienia prasowe, anegdoty „z życia”, notatki w rubryce wypadków, sprawozdania sądowe, wreszcie owe „małe dramaty” i żywe ludzkie sprawy, skondensowane i zbite tłumem na kolumnie ogłoszeń — jeżeli taka jest materia, z którą zbyt często literatura nie umie sobie poradzić, którą przetwarza źle lub tylko pozornie, to może by, raz i drugi, zrezygnować programowo z literatury? Zrezygnować z jej uproszczeń, zawikłań i konceptualizmów, z jej źle wymierzonych ambicji i fałszywych pretensji? A więc wprowadzić na scenę owo życie „in crudo” —

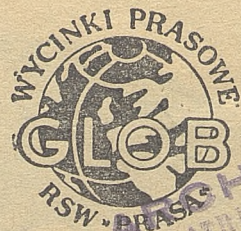
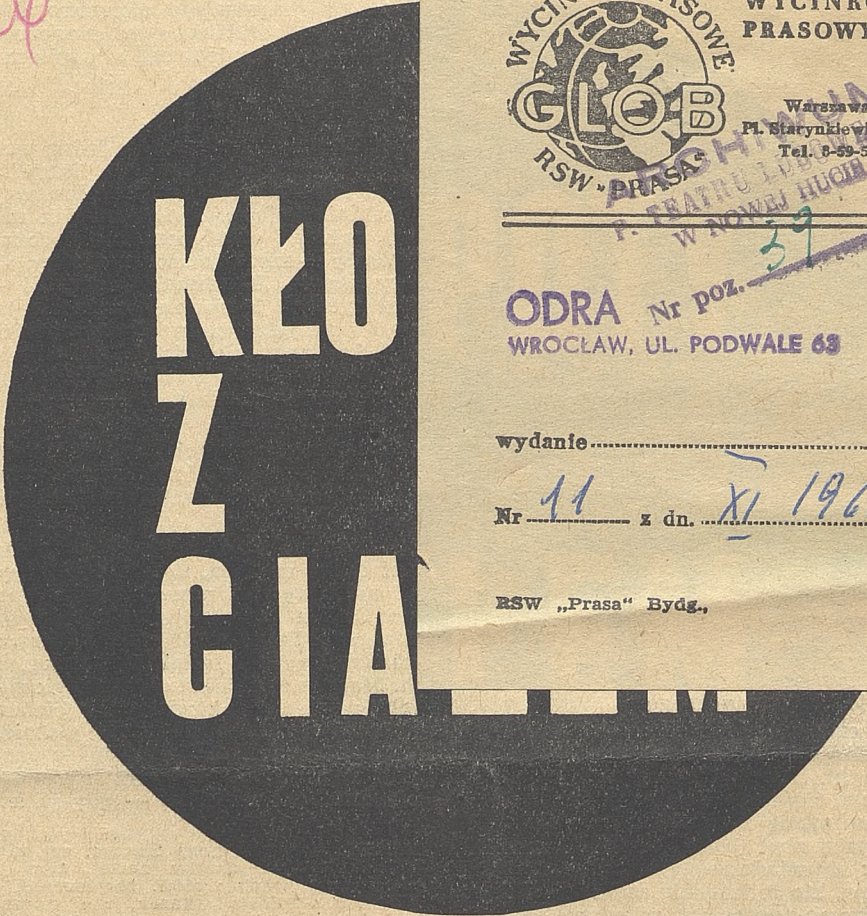
wprost, otwarcie, jawnie, bez pośredników? To myśl. A może i teatr? Skądinąd nie brak precedensów — jest wręcz historia gatunku scenicznego, zwanego „faktomontażem” (Piscator, Schiller etc. etc.), są i całkiem niedawne olśniewające sukcesy Aliny Janowskiej i Wojciecha Siemiona w „Oskarżonych”. A więc? Warto spróbować...

W rozumowaniu tym, które pozwoliłem sobie zrekonstruować hipotetycznie, jest jakaś śmiała żyłka twórcy teatralnego, który stroni od sztampy, nie stroni od ciekawego, ryzykownego choćby eksperymentu. Ale jest w tym również niemało złudzeń. Jakich? To chyba proste: życie „in crudo” bywa wprawdzie pasjonujące, ale nie tak często. Wraca tedy kominem sprawa wyboru, selekcji... I oto paradoks: selekcja faktów surowych, nagich, nie przetworzonych, a wprowadzonych na scenę, musi być wielokrotnie, dziesięciokrotnie ostrzejsza! Jeżeli rezygnujemy z formy (literackiej oczywiście — nie teatralnej), rezygnujemy także z wszelkich subtelności, z wszystkiego, co jest opakowaniem: „nagość” musi uderzać, musi się bronić sama przez się, musi wygrywać wstępny bojem i znów uderzać, i znów zaskakiwać, i znów atakować — bez paury, bez refleksji, bez „rozgrywania” i „pogłębiania”, bez dodatkowych smaków narracji, bo nie o to przecież chodzi. Niestety, „Szósta kolumna” Andrzeja Jareckiego i Krzysztofa Kąkolewskiego (czytaj: kolumna ogłoszeń prasowych) nie dostarczyła Hübnerowi zestawu owych „surowych faktów” ukształtowanych tak dynamicznie, lub też tak dynamicznych z natury swej „surowości”, by owa dynamika i siła uderzeniowa mogły zastąpić brak dramaturgii. Podziwialiśmy przeto inwencję inscenizatora, czystość, klarowność, kulturę roboty scenicznej, mile zdziwieni, że to jednak istnieje na scenie, i trwa i jakoś się wiąże, i przybiera kształt teatralny, właśnie kształt — bardzo szlachetny, bardzo wytrawny. Tak podziwialiśmy z lekką pozewajac i podziwiając pozewialiśmy z lekką.

Premiera prasowa „Szóstej kolumny” przypadła na ostatni dzień festiwalu i był to może akcent znaczący: teatr nie zadowala się dramaturgią, która jest. Teatr czeka, ale także szuka. Wychodzi pisarzom naprzeciw — dalej niż na pół drogi; podejmuje nawet zadania karkołomne. Jest pelen najlepszych chęci. Widzę w tym wyjątkową szansę polskiej dramaturgii i bardzo dobitne potwierdzenie przydatności festiwalu polskich sztuk współczesnych.

26

65



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-59-59

*P. PRATU I...
W NOWEJ HUCIE*

ODRA Nr POZ.
WROCLAW, UL. PODWALE 63

wydanie.....

Nr 11 z dn. XI 1966

RSW „Prasa” Bydg.,

KLEMENS KRZYŻAGÓRSKI

Bohdana Drozdowskiego „Kondukt”, nim został wystawiony w teatrze, objawił się czytającej publiczności w aurze skandalu literackiego. Był podobny. Ogłoszony jesienią roku 1960 w „Dialogu”, przypominał wcześniejszy, publikowany w „Polityce” reportaż Ryszarda Kapuścińskiego pt. „Sztywny”. Podobna była anegdota obu utworów: śmierć chłopca, wędrówka z trumną, awaria samochodu, dalsza wędrówka. Rozgorzał więc spór o prawa autorskie, skrzypiały pióra, pobrzękiwały sędziowskie łańcuchy. Potem ucichło, opadł zgłęb

racki, „Konduktowi” towarzyszyły później już tylko dzwonki teatralne. Sytuacja jak z wiersza:

Także szlachetny. Strzelał. Nie wyszło.
Krew się polała, a potem wyschło.

„Kondukt” gościł już na kilku scenach, m. in. w Zielonej Górze, w Warszawie, Nowej Hucie i w Wałbrzychu. Dla teatralnej recepcji tej sztuki jest bowiem całkowicie obojętne, czy to dzieło oryginalne, czy też — zamierzenie lub niezamierzenie — wtórne. Bezwzględna oryginalność jest bowiem ostatnim z koniecznych walorów sztuki dramatopisar-

KŁOPOTY Z CIAŁEM

KLEMENS KRZYŻAGÓRSKI

Bohdana Drozdowskiego „Kondukt”, nim został wystawiony w teatrze, objawił się czytającej publiczności w aurze skandalu literackiego. Był podobny. Ogłoszony jesienią roku 1960 w „Dialogu”, przypominał wcześniejszy, publikowany w „Polityce” reportaż Ryszarda Kapuścińskiego pt. „Sztywny”. Podobna była anegdota obu utworów: śmierć chłopca, wędrówka z trumną, awaria samochodu, dalsza wędrówka. Rozgorzał więc spór o prawa autorskie, skrzypiały pióra, pobrzękiwały sędziowskie łańcuchy. Potem ucichło, opadł zgiełk lite-

racki, „Konduktowi” towarzyszyły później już tylko dzwonki teatralne. Sytuacja jak z wiersza:

Także szlachetny. Strzelał. Nie wyszło.
Krew się polała, a potem wyschło.

„Kondukt” gościł już na kilku scenach, m. in. w Zielonej Górze, w Warszawie, Nowej Hucie i w Wałbrzychu. Dla teatralnej recepcji tej sztuki jest bowiem całkowicie obojętne, czy to dzieło oryginalne, czy też — zamierzenie lub niezamierzenie — wtórne. Bezwzględna oryginalność jest bowiem ostatnim z koniecznych walorów sztuki dramatopisar-

skiej. Całe epoki teatralne bytowały na pożywcze starych mitów, odnawianych i prezentowanych publiczności w przemienionym kształcie. Kłopoty w pogrzebaniu ciała liczą sobie w dramatopisarstwie europejskim dwadzieścia cztery stulecia, tragedię o tej problematyce odegrano już na starożytniej, ateńskiej „orchestrze”. A przecież w roku 1964 wystawiono w Warszawie nową sceniczną wersję „Antygony” pióra autorki żywej i polskiej — Nory Szczepańskiej. Nawiasem mówiąc Szczepańska wprowadziła do akcji „Antygony” groteskowy rekwizyt: ciało Polineikesa zostało tam pogrzebane przez kucharkę szufelką do węgla.

Historyczna i współczesna scena europejska zasłana jest grubą warstwą trupów. Na samym spodzie leżą te z mitów greckich, spróchniałe już i trzeszczące pod nogami aktorów. Trup znakomicie ożywia akcję sceniczną — powiedział któryś z dramaturgów — pada więc gęsto i codziennie. Nikomu w teatrze nie przychodzi jednak do głowy pytanie, czy trup, który padł, jest całkowicie oryginalny. Czy spłodziła go wyobraźnia nieskaziona literacką erudycją? Czy nowy rodzaj kłopotów z ciałem jest osobistą, nigdzie nie wyczytaną własnością kolejnego autora dramatycznego?

Przez cztery stulecia grywa się w teatrze pewną — nader zasobną w trupy — tragedię pt. „Hamlet”. Napisano o niej niezliczoną ilość studiów, rozpraw i esejów, gruntownie zaciemniono to, co nigdy zresztą zbyt jasne nie było, i oto rezultat: nie wiadomo nawet z absolutną pewnością, kto tę tragedię napisał. Właśnie niedawno poproszono w sukurs mózg elektronowy, który — podobnie zresztą jak poważni badacze tego zagadnienia — głosuje za Szekspirem. Ale przecież nim narodził się Szekspir — i jego historyczni konkurenci do autorstwa tragedii — opowiadano i spisywano w świecie za- wiłe dzieje królewicza Hamleta i dworskiej kurtyzany imieniem Ofelia (którą dopiero Szekspir ucnotliwił i zwariował).

Spór o oryginalność dzieła dramatycznego może się toczyć w literaturze lub — gdy kto krewki — w sądzie; w teatrze nie ma dla niego miejsca. Błahy spór o oryginalność „Konduktu” przypominam więc nie po to, by jeszcze raz pod- jąć zwariowany problem: zapożyczył się Drozdowski u znakomitego reportera, czy nie zapożyczył? Sprawa ta będzie miała dla nas ważniejsze znaczenie i o nim za chwilę.

Tymczasem odnotujmy: istotny spór o „Kondukt” toczy się na zupełnie innej płaszczyźnie. Jest to twórczy, ujawniony w scenicznym kształcie widowiska, spór

reżysera z autorem. Dyskusja — bywało już, że nie pozbawiona akcentów dramatycznych i obfitująca w nieporozumienia — między teatrem a publicznością.

2.

Czy „Kondukt” jest jeszcze jedną wersją bogatego w opracowania literackie mitu: o człowieku, który sprzeniewierzył się rodzinie (więc obraził porządek moralny), zginął i odmówiono mu pochówku? Wątpli — może nawet bezwiedny, ale dający się w „Kondukcje” odczytać — sygnał sytuacji klasycznej może się jakimś rozjuszonemu komparatyście wydać kuszący. Ale nie! Ten kondukt idzie zupełnie inną ścieżką. Nie drogą klasycznych poprzedników — wyboistą ścieżką reportażu.

Wzięli trupa, zepsuł się samochód. Wzięli trumnę na ramiona i poszli przez las. Okazało się, że nikt na nich nie czeka.

To wszystko jest zaledwie anegdota. Nawet dosyć zasobną, można z niej wykroić makabryczną piosenkę albo opowiadanko dla „Przekroju”. Na tę anegdotę nanizali Drozdowski nieco obserwacji obyczajowych i refleksji socjologicznych. Mają one pretekst dramaturgiczny: zostały wyzwolone kłopotami z ciałem. Nad trumną zrobiło się nieco głośniejsze. Trumna stała się katalizatorem sytuacji konfliktowych, przez moment nawet rezonatorem. Dosłownie, bo — gdy ją kopano — dudniła.

MACIEK: Kopnąłeś nogą trumnę, czy nie?
KAZEK: Nie, a choćby nawet, to ja najpierw trzy godziny niosłem. Niosłem?
PAWELSKI: Niosłeś, Kazek, ale trumny butem nie należy. Trumna — rzecz dudniącą, można powiedzieć.

Anegdota, zderzone z sobą ludzkie typy, wywołane przypadkiem różne rodzaje ludzkich zachowań, obserwacja obyczajowa i refleksy społecznych konfliktów, które wędrówkę z ciałem czynią coraz bardziej dramatyczną — to już jest materiał na reportaż literacki, albo na utwór sceniczny. Albo na reportaż sceniczny.

Reportaż musi być jednak relacją naczynego świadka. Musimy mieć pewność, że autor nioś trumnę, albo był niesiony. Był sam w sytuacji konfliktowej, albo co najmniej uważnie ją obserwował. Radykalni teoretycy żądają oczywiście, żeby autor reportażu pogrzebowego odbył drogę na cmentarz w trumnie. Teoretycy umiarkowani pozwalają autorowi żyć i spisać wszystkie wydarzenia z pozycji przechodnia, który dołączył do konduktu. Są jeszcze liberałowie, ci dopuszczają pisanie ze słyszenia. Ale nawet oni wymagają, by prezentowana w utworze

konstrukcja faktów legitymowała się bodaj społeczną sprawdzalnością.

I otóż: obserwacje obyczajowe, pomieszczone w „Kondukcje”, istniejące tam refleksy społecznych konfliktów, cała warstwa socjologiczna utworu — dają się zweryfikować! Są rzeczywiście ze współczesnego polskiego reportażu, albo nawet — są nim samym. Możemy poprobować tej weryfikacji w kilku wybranych dowolnie punktach.

Jaka jest sytuacja wyjąciowa „Konduktu”? W rzeczywistości „Kondukt” zaczyna się nie w momencie katastrofy i nawet nie w tej chwili, gdy zepsuł się samochód — zaczyna się w miejsku, do którego zmierza. Na wsi. Nie jest to wieś najbogatsza; daleka od miejskiego przemysłu — zdana jest na własną uciążliwą robotność. A także na własny porządek społeczny, własną hierarchię, własny system wartości, specyficzne normy i związane z nimi sankcje, własny — społecznie dziedziczony — obyczaj i zwyczaj.

W tej to wsi mieszka trzech chłopców: Maniek, Maciek i Kazek. Pewnego dnia przyjeżdżają werbownicy i oferują im pracę w kopalni. Chłopcy rzucają wieś. Dlaczego? Werbownicy oferują im bowiem w mieście kilka rzeczy, których na wsi uzyskać nie mogą. Więc dzięki pracy w kopalni zwolnieni zostaną od służby wojskowej. Zarobią dużo pieniędzy i będą mogli kupić sobie wymarzone zegarki i motory. Może jeszcze pewne znaczenie ma tu perspektywa uczestnicstwa w jakiejś ważnej, znanej z radia i gazet sprawie: w zaledwie przeczuwanej, lecz nęcącej wyobraźnię — wielkiej społecznej przysiędze.

Ale exodus młodego chłopca ze wsi ma jeszcze jedną przyczynę. Piszą socjologowie: wszystko, czego mógł na tej wsi oczekiwać od życia, to „prześcigniecie swoją pozycją — pozycji ojca” (Nowakowski). Tymczasem samo przejście do miasta niejako automatycznie „wywyższa go ponad ojca i rodzinę pozostawioną na wsi”. To wywyższenie ma jednak swoją społeczną cenę. Jest nią uchylenie funkcjonowania więzi społecznej, która na wsi oznacza m. in. „postuszeństwo rodzicom i starszym, których autorytet był podstawą tradycyjnej organizacji społeczności wiejskiej” (Chałasiński). Jest więc ten exodus nobilitacją. Ale jest również ucieczką.

Stąd stosunek ojca do syna wywiezionego ze wsi przez werbowników jest dwojaki. Zyskuje w nim członka rodziny, który lepiej urządził się w życiu — tym jego wywyższeniem będzie można legitymować się przed społecznością wiejską, niezwykle czułą na wszelkie

materiałne symbole awansu społecznego. Równocześnie jednak traci w nim posłusznego, gospodarczo przydatnego, podporządkowanego obowiązującym na wsi normom społecznym pracownika wiejskiej zagrody, której on — ojciec — jest kierownikiem. Wreszcie najpierwszym ojcowskim odruchem boi się chyba trochę o jego losy, zawierzony światu dalekiemu i czyhającemu najpewniej na ludzka zgubę.

W „Kondukcje” mamy przywołanie tej właśnie problematyki społecznej. Maniek wyjeżdża ze wsi wbrew kategorycznemu zakazowi ojca. Gdy polegnie w katastrofie górniczej, przyjdzie mu zapłacić za ten bunt brakiem ludzkiego pochówku; cenę stosowaną wobec bohaterów tragedii antycznej:

SOŁTYS: No to jak ta telegrama z poczty przyszła, stary się zawion, z domu wszystkich powygnanał, powiedział, że jak te trumne przywieją, to wedle gnojówki każe zakopać, niech idzie swój do swego.

MACIEK: Zawziął się stary.

Maciek dowiaduje się, że po pogrzebie matka nie puści go z powrotem do miasta. Możemy jednak przypuszczać (na podstawie wypowiedzi Magdy), że i ten zakaz okaże się nieskuteczny. Najczęściej bywa on nieskuteczny, bo wyjazd młodego chłopca do miasta jest nie tylko nobilitacją i ucieczką. Jest także przyznaniem sobie immunitetu.

Miasto wyda mu się bowiem — w pierwszym, mylącym kontakcie — czymś w rodzaju totalnego odpustu, gdzie i po kochać można bezkarnie, i jest komu w mordę dać. Wyda mu się wybawieniem od wiążących go dotychczas norm społecznych i sankcji, którymi wieś karała nonkonformistów. Nim odczuje — czasami boleśnie — że miejska wolność jest zaledwie kolorowym pozorem, zdąży się nią zachłysnąć:

SADYBAN: No, żonaty, żonaty, wielka rzecz! Raz się żyje!

MACIEK: U nas na wsi, panie, wielka rzecz. Kurewstwo dobre w mieście, między domami, jak taki tłum, człowiek człowieka nie zna.

Nim miasto wytworzy w nim nowe społeczne nawyki, nim dopełni się proces identyfikacji przybyszów z przydzielonymi im rolami społecznymi, z grupami społecznymi, do których będą należeć — miejski totalny odpust rozbije te pierwotne grupy społeczne, w które więcej przybysze byli dotychczas uwikłani. I ten proces został również w „Kondukcje” zasygnalizowany:

Było ich trzech z jednej wsi, od małości wychowanych razem, przyjechali do miasta. Socjolog powie o nich: stanowili grupę pierwotną, opartą na więzi osobistej. W miejskiej knajpce postavili sobie pół litra i przysięgli na

czerwoną kartkę, że będą się trzymać razem; jeden za drugim pójdzie w najgorsze, przeciwko utajonej za każdym rogiem zgubie. Ale oto jeden dał się wciągnąć w miejski odpust, pokochał dziewczynę; dwaj pozostali pokochali ją tej nocy pospólnie; ten pierwszy miał im za złe. Miłość — powiada Wilde — podobna jest do zbrodni: nie wiadomo, co potem zrobić z ciałem; rano wyrzucili dziewczynę z mieszkania. Tak się skończyła ich przysięga na czerwoną kartkę. Jedna noc i jedna dziewczyna spowodowały rozpad grupy i kopanie trumny.

W ten sposób „Kondukt” jeszcze raz zasygnalizował nam klasyczną naszej dzisiejszości proweniencję. Nieszczęście zawiązało się w łóżku — tak właśnie trzeba, żeby było klasycznie — rozwiązało nad grobem. Łóżko i trumna — te dwa sprzęty stoją na dwóch krańcach ludzkiego losu; między nimi zdarzyła się katastrofa górnicza, która uruchomiła mechanizm utajonych konfliktów. Katastrofa pełni tutaj funkcję tego właśnie czynnika, najczęściej przypadkowego, który z magmy różnych ludzkich nieszczęść potrafi wykrystalizować dramat. Współczesny dramat oczywiście, czyli taki, który nie łączy bolesciwego żalu wywołuje, lecz śmiech przerażonego swym losem człowieka.

Współczesny reportaż sceniczny o skutkach górniczej katastrofy okazał się całkiem zasobny w problematykę społeczną i zorientowany na wcale nie najgorszą tradycję literacką.

3.

Bohdana Drozdowskiego „Kondukt” jest reportażem scenicznym. Więc w jakiej relacji wobec tego utworu występuje autor: niósł trumnę, czy był niesiony; a może pisał tylko ze słyszenia? Niósł trumnę.

Bohdan Drozdowski spędził pierwsze powojenne lata jako uczeń Śląskich Technicznych Zakładów Naukowych (tak górnicy zwała się katowicka szkoła kształcąca czeladników technicznych specjalności, mistrzów i techników). Tam po raz pierwszy otarł się o śmierć kolegi.

„Jest świt. Jerzy wstaje i w ślipach idzie pod kran. Potem do książki. Na jego ciele wyraźniej niż cztery głębokie blizny. Na stopie, na karku, na plecach, na prawym ramieniu. Był w wojsku, był w KBW, walczył z bandami UPA. Jest z nas najstarszy. Ma starych rodziców, którzy w nim pokładają całą nadzieję. Inni jego bracia zginęli. Ale pewnego dnia, w maju, wstaje o świcie, idzie pod kran, potem mokry jeszcze przedstawia nocną lampkę ze stoliczka na parapecie, dotyka kolanem kaloryfera i pada rażony... Patrzymy na jego cztery olbrzymie blizny i na tę idiotyczną lampkę nocną, która miała zwać się”.

Potem jeszcze raz był w pobliżu śmierci kolegi, ten drugi wypadek jest dla czytelników „Konduktu” bardziej znaczący. Pozwala bowiem stwierdzić, że śmierć górniczą zna Drozdowski z autopsji. Czyli — traktując ten nadużywany termin w sposób stosowany w kryminalistyce — zna ją z bezpośrednich oględzin, z osobistego zbadania trupa:

„Chodzimy gromadą, uczymy się gromadą, jeździmy do kopalni gromadą. W kopalni „Wujek” zabiło mi przyjaciela, Gienka Przygodzkiego. W innych kopalniach ginęli inni ochotni chłopcy. Przyjeżdżali delegaci do szkoły i mówili: koleczy, trzeba pomóc. Kraj potrzebuje węgla. Któż śmiałyby odmówić? Pod ziemię wolno było zjeżdżać tylko po ukończeniu 18 lat, albo za zgodą rodziców. Gienek oszukał w dacie urodzenia. Pogrzeb; najpiękniejszy górniczy pogrzeb na sosnowieckim cmentarzu”.

Te bezpośrednie, szczegółowe oględziny skutków katastrofy górniczej zostały już raz przez autora „Konduktu” spisane. Tylko imię zabitego zostało tam — we fragmencie poematu „Moja Polska” — prawem najpowszechniej stosowanym w literaturze przemienione:

Jerzy
Mój Jerzy
już siedem odeszło lat
gdy węgiel się z tobą zderzył
gdys padł
Pamiętają nas
Jerzy
w Sosnowcu
Twoje imię wpisali do Księgi Złotej
pamiętają nas
chłopców
gdysmy trumnę twą
nieśli
przez błoto
Kopalnia „Wujek” pamięta
nasze pomocne dłonie
Twojej matki twarz szara i zmięta
Koniec
Precz żyj!
Myśmy poszli dalej
Dziś chodzę samotny jak ty
pośród cmentarnych alej
Na wydmie za miastem Sosnowcem
powiewają górnicze kity
Tyś się Jerzy
stopił jałowcem
ja
spisuję marzenia
czy
mity?..

Bohdan Drozdowski, poeta, powieściopisarz, dramaturg — jest przede wszystkim reporterem. Jako reporter praktykuje w swojej poezji, w prozie artystycznej, w utworach dramatycznych. „Kondukt” jest właśnie z tej parafii: jest utworem kulturalnego, dobrze czytanego reportera, który umie dostrzegać fakty społeczne i ceni sobie „literaturę faktu”.

4.

Sensowny spór o „Kondukt” toczy się w płaszczyźnie: teatr z autorem i — czasami — publiczność z teatrem. Boh-

dan Drozdowski zamierzył chyba bowiem napisać ten sceniczny reportaż o kłopotach z ciałem w tonacji poniekąd tragicznej; sam czyni gdzieś na ten temat wyznanie: „*Lubię teatr mięsisty, lubię prawdziwe tragedie, nie obchodzi mnie wcale wybrzydzenie się znawców na weryzm i inne sprawdzone kierunki, żadnej metody nie uważam za najlepszą, każda może być najlepsza*”.

Ale czy współczesna „prawdziwa tragedia” jest w ogóle możliwa? W tym świecie, który dawno już przestał być światem niewzruszonych wartości, w tym czasie, gdy każdej godziny wszystko się rozpada i organizuje od nowa? I jaki to będzie utwór, ta „prawdziwa współczesna tragedia”? — smutny? Smutnym utworem jest melodramat, ale melodramat nie jest bratem tragedii; jest jej śmietnikiem. W melodramacie bywają te same składniki co w tragedii, ale wszystkie skarłate, spłaszczone, nadpsute, wytarte wskutek niezręcznego użytkowania, wymizdrzone. Jeśli jest tam łóżko, gdzie począć ma się coś w konsekwencji przeraźliwego — np. człowiek — to poduszka tonie we łzach. Jeśli trup, to obłożony wieńcami. Jeśli czytelnik lub widz melodramatu, to liczny i zapłakany. Niestety! Bohdan Drozdowski napisał całe partie „Konduktu” w tonacji właśnie melodramatycznej.

Tej tonacji zawierzył Zbigniew Bessert, który w roku 1965 wystawił „Kondukt” w Wałbrzychu. „Kondukt” Besserta miał dwoje bohaterów: trumnę i Magdę. Trumna była ozdobna i Magda była ozdobna. Trumna była przez cały czas na scenie, nie tyle nawet ogrywana przez aktorów, ile im — swoim natrętnie eksponowanym znaczeniem — partnerująca. Magda została też przez Besserta wyeksponowana. W sztuce Drozdowskiego akt pierwszy zamyka Sadyban:

SADYBAN: To weźmy sobie po wianuszk i pojedźmy, panno Magdziu, złożyć zmarłemu ostatnią przysługę.

MAGDA: Bo ja to panu powiem, my tu sobie śmichy-chichy, ale to nieładnie.

SADYBAN: O mój Boże, ja też wiem, że nieładnie, ale jak kobieta mi stanie przed oczami...

W inscenizacji Besserta Magda tańczy z Sadybanem, potem czuli się z nim przed maską samochodu. Potem światło zostaje ściągnięte, na scenie jest tylko ostro wypunktowana Magda, która wygłasza zamykającą ten akt refleksję moralną: „*Bo ja panu powiem, my tu sobie śmichy-chichy, ale to nieładnie. Nieład-nie!*”

Położenie akcentu na trumnę i Magdę nie było jednak w melodramatycznej inscenizacji Besserta przypadkowe. Agresyw-

na formą i bogatym zdobieniem trumna miała tam swoją semantykę: znaczyła krzywdę — mimowolną, ale przecie żalosną — w stanie ostatecznego stężenia. Ładna, twarzowo odziana i ostentacyjnie ciężarna Magda miała także swoją semantykę: znaczyła krzywdę pączkującą, psychicznie bolesną, ale przecie — przez kontekst trumny — optymistyczną. Krzywdę przy nadziei... Tu śmierć człowieka, mówił swoją inscenizacją Bessert, tu nowe życie. Symbolika losu ludzkiego (w stanie oplakanym).

Dlatego publiczność wałbrzyska identyfikowała się z Magdą. Aktorka grająca tę postać opowiadała mi, że na ulicy zaczepiają ją nieznane kobiety i mówią: Tak to jest, ech życie! Dziewczęta z Liceum Pedagogicznego, które publicznie dyskutowały po przedstawieniu „Konduktu”, również postaci Magdy poświęciły swoją uwagę: jak tu żyć, skoro z tego powstaje nowe życie?

Wypunktowanie znaczeń „tu-śmierć” i „tu-nowe-życie” spowodowało dodatkowe konsekwencje natury stylistycznej. Tego rodzaju symbolika nie toleruje brutalizmów, jakich i w dialogu Drozdowskiego, i w napisanych przez niego sytuacjach nie ma. Dlatego „Kondukt” spotkała w Wałbrzychu nieoczekiwana przygoda. Nie kwestionowano tego, co w sztuce istotne — owej wędrówki z ciałem, na które nikt nie czeka — oburzano się natomiast na jej leksykon. W pewnym piśmie zakładowym besztano teatr za wystawienie tak niechłujnej językowo (a więc niepedagogicznej) sztuki. Dziewczęta z Liceum Pedagogicznego mówiły w czasie publicznej dyskusji:

— My tak samo mówimy, słowo „kurewstwo” nie jest nam obce, ale czy koniecznie musimy je słyszeć ze sceny?

Zbigniew Bessert odpowiedział na to zrećnnie:

— Skoro same tak mówicie, nie miejcie pretensji do sceny; ona jest tylko wielkim aparatem podsłuchowym i wielkim megafonem waszych rozmów.

Ja, prowadząc na zaproszenie teatru tę dyskusję, mówiłem mniej zrećnnie: o realizmie językowym, o zainteresowaniu literatury rozmaitymi odmianami slangu i teatralnych tej rodzajowości konsekwencjach. Ale dzisiaj, z rocznego dystansu, muszę jednak przyznać rację dziewczętom: melodramatowi ambicjonującemu się na symbole: „tu-śmierć” i „tu-nowe-życie” nie przystoi słowo „kurewstwo”; w melodramacie winno się mówić: „kochanie”.

(dokończenie w nast. numerze)

Klemens Krzyżagórski

26

KŁO Z CIA



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
Tel. 8-59-59

ODRA

WROCLAW, UL. PODWALE 68

wydanie

Nr

12

z dn.

xii. 1966r.

„Prasa”, Bydg., 2329/66

KLEMENS KRZYŻAGÓRSKI

(dokończenie z poprzedniego numeru)

5.

Napisałem, że „Kondukt” jest „reportażem scenicznym”, ale to oczywiście prawie niczego o tym utworze nie mówi; informuje jedynie o autorze: że — czerpiąc z autentyku — zamierzył zbudowanie czegoś, co będzie zawierało tzw. prawdę. Ale czym pod względem gatunku jest owo „coś” z inspiracji autentyku narodzone? O to właśnie pytałem kilkunastu ludzi z samego środka teatru i jego najbliższych okolic. Kilku powtórzyło

leniwie za autorem: „sztuka współczesna”. Najczęściej słyszałem: „dramat”, ewentualnie z przydawką: „obyczajowy”. Jerzy Krasowski powiedział: „komedia”. Tylko on jeden.

Jerzy Krasowski jest autorem jedynej wybitnej dotychczas inscenizacji „Konduktu”, pokazanej na IV Wrocławskim Festiwalu Teatralnym w roku 1963. Było to widowisko nasycone takim komizmem, że raz po raz wywoływało niepohamowany śmiech widzowi. Aktorzy przeczekiwali śmiech, ze sceny padała następna kwestia i widownia znowu reagowała śmiechem. Na spektaklu tym by-

26

KŁOPOTY Z CIAŁEM

KLEMENS KRZYŻAGÓRSKI

(dokończenie z poprzedniego numeru)

5.

Napisałem, że „Kondukt” jest „reportażem scenicznym”, ale to oczywiście prawie niczego o tym utworze nie mówi; informuje jedynie o autorze: że — czerpiąc z autentyku — zamierzył zbudowanie czegoś, co będzie zawierało tzw. prawdę. Ale czym pod względem gatunku jest owo „coś” z inspiracji autentyku narodzone? O to właśnie pytałem kilkunastu ludzi z samego środka teatru i jego najbliższych okolic. Kilku powtórzyło

21
leniwie za autorem: „sztuka współczesna”. Najczęściej słyszałem: „dramat”, ewentualnie z przydawką: „obyczajowy”. Jerzy Krasowski powiedział: „komedia”. Tylko on jeden.

Jerzy Krasowski jest autorem jedynej wybitnej dotychczas inscenizacji „Kondukty”, pokazanej na IV Wrocławskim Festiwalu Teatralnym w roku 1963. Było to widowisko nasycone takim komizmem, że raz po raz wywoływało niepohamowany śmiech widzów. Aktorzy przeczekiwali śmiech, ze sceny padała następna kwestia i widownia znowu reagowała śmiechem. Na spektaklu tym by-

ła pewna szwedzka aktorka, której później próbowaliśmy wytłumaczyć, na czym polega wartość komiczna „Konduktu”. Mówiliśmy: wieźli trumnę, zepsuł się samochód, zaczęli rozmawiać.

— To bardzo smutne — mówiła Szwedka — Mnie chodzi o to, z czego ludzie się śmiali.

Bo oni wieźli trumnę, mówiliśmy, zepsuł się samochód i zaczęli rozmawiać: o nieboszczyku, o kopalni i o tym, że trzeba nieść trumnę.

— Rozumiem! — mówiła Szwedka. — Taki angielski humor. Opowiadali przy tej trumnie makabryczne dowcipy.

Nie, mówiliśmy, polski humor, bez dowcipów. Oni rozmawiali o nieboszczyku; potem nieśli tę trumnę.

— Nie rozumiem — mówiła Szwedka. Właśnie! Na czym polega komizm nowohuckiej inscenizacji „Konduktu”?

Autor napisał w programie teatralnym ze skrywanym, jak się wydaje, zakłopotaniem: *„Najbardziej raduje mnie zapach aktorów. Podobno bardzo i szczerze bawili się na próbach. Nie przypuszczałem, że mam poczucie humoru”*.

Poczucie humoru. Więc jednak opowiadali przy tej trumnie dowcipy?

Myślę, że źródła komizmu tej sztuki leżą gdzie indziej, i spróbujemy się do nich wyprawić. Ponieważ są jedynie nowohucka inscenizacja ten komizm skutecznie i z powodzeniem artystycznym wydobyła, poprosimy w sukurs Jerzego Krasowskiego. To, co teraz napiszę, będzie także relacją z dwóch rozmów na temat sposobu, w jaki pokłady komizmu zawarte w „Kondukcie” zostały przez teatr wyeksploatowane. Bardzo przy tym zabawne: teatr niczego Drozdowskiemu nie dopisał, nie modelował tekstu: to wszystko, z czego widzowie festiwalowi się śmiali — jest w sztuce!

Przywołajmy więc jeszcze raz sytuację wyjściową „Konduktu”. Trzech chłopców ze wsi wyprawia się w nowy wspaniały świat miejskiej wolności. Owszem, wolność czyha tam na nich: na ulicy, w parku, po pracy; wtedy spełnia się ten kolorowy, wymarzony odpust. Ale przecież oni nie przyjechali do parku; przyjechali do kopalni. Kopalnia poddaje ich działaniu swej własnej organizacji. Ta formalna struktura kopalni ma swoją kombinację ról społecznych, swoją hierarchię i swoje autorytety: ładowacz — rębacz — nadgórnik — sztygar zmianowy — kierownik oddziału — zawiadowca kopalni — dyrektor naczelny; nieco w bok od tego pionu: kopalniany komitet partyjny i rada zakładowa.

Można to wszystko ująć w schemat, pięknie kolorkami narysować. Ale zrazu nie sposób sobie tego zwyczajnie po ludzku wyobrazić, bo właśnie ludzka treść

tej skomplikowanej organizacji jest ukryta. Stosunki międzyludzkie są sformalizowane, hierarchia i źródła autorytetów nie są oczywiste. Cały układ jest swego rodzaju abstrakcją, trzeba się do niego dopasować. Mimo to będzie zawsze trochę uwierał, jak mundur skrojony nie na żołnierza, lecz na wojsko. Będzie uwierał jeszcze dlatego, że jest inny; przybyszowi ze wsi wyda się on nie-naturalny.

Autorytet na wsi pochodził np. z faktu rodzicielstwa: ojciec, wiadomo, jest ojcem: należy mu się posłuszeństwo; „chrzestny” jest połączony ze chrześniakiem magicznym obrzędem; jego autorytet ma źródło w niekwestionowanym znaczeniu tego obrzędu. Człowiek po prostu starszy też ciągnie ze swego wieku moralne korzyści; ma prawo napominać, winno mu się okazać uwagę i szacunek. Wszyscy oni — rodzice, krewni, powinowaci, sąsiedzi — mają znane twarze, znane przywary i zalety. W stosunku do młodego chłopca są blisko i wyżej w nieformalnej strukturze społeczności wiejskiej.

Autorytet w kopalni wywodzi się z miejsca, jakie poszczególne osoby zajmują w formalnej strukturze przedsiębiorstwa. W tym także jest magia, ale magia bez aktu magicznego. Czarna magia bez czarnej mszy. A czarna — dosłownie. W podziemiach ludzie rozpoznają się po symbolach swej roli społecznej, czyli po lampach. Górniczy noszą ją w rękę, sztygarzy i inni członkowie dozoru górniczego mają lampy reflektorowe, zawieszone wygodnie na piersiach. Lampa ta świeci wyżej, w twarz rozmówcy, ujawnia otoczenie, ale kryje przed oślepienymi twarz swego nosiciela. W podziemiach spotykają się nosiciele różnych rodzajów lamp. Lampie sztygarskiej mówi się: — Szczęść Boże! — głos zza lampy odpowiada. Twarz jest za światłem, człowiek w mroku.

W „Kondukcie” nosiciele różnych lamp poniosą jedną trumnę. Tak trzeba, by dopełnić ceremonii górniczego pochówku. Ta ceremonia jest już oczywiście także sformalizowana; wiadomo z góry, kto i co przy trumnie reprezentuje. Tak jest na początku. Ale gdy się okaże, że ceremonia pochówku straciła całkowicie swą formalną zasadność — na ciało nikt nie czeka — mimo to poniosą trumnę. Po ludzku. Pięciu ludzi z różnych szczebli górniczej hierarchii dopasuje się do czarnego pudła i do siebie. Te dwa zdarzenia są serio. Między nimi jest komedia.

Komedia zaczyna się właśnie od zburzenia struktury formalnej, która panuje w kopalni (i rządzi życiem społecznym). Dzieje się to gwałtownie. Sadyban, który

z racji swej roli społecznej (kierowca) winien kręcić kółkiem, zaczyna kręcić się wokół przypadkowo spotkanej dziewczyny. Samochód stoi. Delegat komitetu kopalnianego zamiast przewodzić, zaczyna się skarżyć na swój los wykonawcy odgórnych poleceń i spierać z radcą kopalnianym o okoliczności jego wyboru; w dodatku cisną go buty. Co gorsze — buty kupione u prywatnego szewca. Radca zakładowy ma kłopoty z córką, takie całkiem ludzkie: córce zdarzyło się nieślubne dziecko. Dwaj młodzi górnicy hysterizują niczym tzw. zgnili inteligenci.

W miejsce zachowań oczekiwanych (które wynikałyby z ról społecznych pełnionych przez każdego z żałobników w kopalni; rola jest właśnie „standardem oczekiwanego zachowania”) — otrzymaliśmy eksplozję tajonych urazów, krzywnię erotyki i nieco hysterii. To już może być śmieszne. Sceniczny krach pewnego układu społecznego napotyka bowiem u widzów na świadomość, że układ ten, chociaż daleki od naturalności (to znaczy: jeszcze niedostatecznie przyswojony) — jest jednak powszechnie obowiązujący (to znaczy: formalna struktura kopalni odpowiada prawom rządzącym tzw. porządkiem społecznym). Krach więc może być śmieszny. Ale pod jednym warunkiem.

Mianowicie: oczekiwane zachowania kierowcy (kręci kółkiem), delegata komitetu kopalnianego (przewodzi), radcy zakładowego (mobilizuje i troszczy się), górników (wykopią mogiłkę), Magdy (urodzi dziecko) — są pewną konwencją społeczną. Ta konwencja zostaje w wyniku awarii samochodu gwałtownie złamana. Ale — aby to było rzeczywiście śmieszne — musi być ona złamana doszczętnie. Nie wolno jej zastąpić konwencją artystyczną, która wokół trumny rozleje mdłą potokę sentymentalizmu. Albo za istotne w sztuce uzna np. satyrę na stan parku samochodowego. Ważne jest to, co zobaczymy w miejsce zachowań oczekiwanych. Komizm inscenizacji nowohuckiej polegał na tym, że zobaczyliśmy tam gwałtownie wydobyty i technika szoku ciśnięty w widza autentycznym postaw i zachowań ludzi, których niecodzienna sytuacja dopadła wraz z całym tych ludzi obciążeniem: wraz z bagażem niewytłalonych urazów, jątrzących konfliktów, hamowanych dotychczas emocji.

To prawie wszystko. Tylko jeszcze trzeba wyjaśnić: co to jest ów autentyczny zachowań? Tego właśnie nie wiemy. Chodzimy bowiem do teatru, ćwiczymy się w stylizacjach. Potrafimy opowiedzieć, jak będą zachowywały się na scenie postacie z Marivaux, z Moliера, może nawet z Fredry. Ale postacie z kopalni?

Ze współczesnej polskiej wioski? Tamto wiemy. Zachowania współczesnego człowieka weryfikujemy sobie inaczej — intuicyjnym wyczuleniem na fałsz. Odwołaniem się do własnego doświadczenia. Przypomnieniem tego, czegośmy się — przez własne uczestnictwo w życiu społecznym — napatrzili. Nie jest to wiedza, jest to raczej estetyczne wyczuwanie prawdy. Tym dysponuje widz, który także sobie przygląda się na scenie. A aktorzy? Aktorzy, grający w nowohuckiej inscenizacji Kazka i Mačka, mają podobne do tych postaci biografie... Prawda, że brzmi to — w dobie dyskusji o maskach, dystansach i konwencjach — kompromitująco? Tak. Ale nowohucki „Kondukt” był przecież widowiskiem rzeczywiście znakomitym.

Do zespołu zachowań oczekiwanych należy również to, czego spodziewamy się od postaci pełniące określone role społeczną usłyszeć. Gdy nasze oczekiwanie zostanie zawiedzione — możemy uzyskać efekt komiczny. Krasowski zorganizował go w ten sposób, że — niczego w tekście sztuki nie zmieniając — wykorzystał a rebours technikę dramatopisarską Drozdowskiego. Autor rozprzestrzenił dialog na kilka planów. Słowa płyną wartko, postacie urywają myśl, bo już kto inny rozpoczyna swe gaworzenie. Stąd wiele w sztuce wielokropków. Krasowski zawierzył Stanisławie Wysockiej, która powiedziała kiedyś, że w mowie scenicznej obowiązuje tylko jeden znak interpunkcyjny: kropka. Zastąpił wielokropki — kropkami.

Magda zaczyna jakąś opowieść. Może to będzie o utopcu na wiejskiej drodze, może o czymś innym nie a propos. W egzemplarzu wygląda to tak:

Magda: — U nas we wsi jedna moja koleżanka szła drogą, mówię, prostą drogą i nagle...

Maciej: — A ten wieniec to od nas. Ode mnie i od Kazka, no nie, Kazek?

[W przedstawieniu wielokropki zostały zlikwidowane. Wszyscy pilnie słuchali Magdy, która — przez nikogo nie popędzana — otrzymała szansę ujawnienia całego posiadanego zasobu informacji. Magda powiedziała: „U nas we wsi jedna moja koleżanka szła drogą, mówię, prostą drogą i nagle”.

Zasób informacji został wyczerpany, dziewczyna wyszeptała się. Można wrócić do wieńców.

To jest gag interpretacyjny. Ale ten gag może nabrać swoistej semantyki. Stanie się to wówczas, gdy — wytracisz autonomię igraszki gramatycznej — zaczniesz on obsługiwać generalne znaczenie sztuki. Właśnie ów — w nowohuckiej inscenizacji najważniejszy — rozróżnienie pomiędzy zachowaniem oczekiwanym a zachowaniem rzeczywistym, pochodzącym

m. in. z intelektualnych dyspozycji postaci sztuki.

Mamy na scenie sytuację konfliktową. Pobili się, błysnął nóż. Ale mamy tam również Pawelskiego. Oczekujemy po nim przewodzenia. Pawelski wie, że powinien przewodzić. Wie, że przystoi mu wypowiedzenie jakiejś refleksji humanistycznej (byłoby dobrze, gdyby ta refleksja miała, jak u klasyków, formę aforystyczną), skomentowanie konfliktu, zorganizowanie rozbitków w grupę, która — pod jego przewodem — ostro ruszy z trumną do mogiłki. Pawelski szuka w myślach cytatu; nie znajduje. Napina się intelektualnie, próbuje sam coś głębokiego na tę okazję ułożyć. Wreszcie wygłasza zdanie zamknięte kropką: „Człowiek człowiekowi powinien”.

Publiczność wie, że to zdanie — dopełnione, czy nie — zawsze będzie komunalem. Ale teatr potraktował ją komunalem stężonym, który — właśnie dzięki temu stężeniu — ujawnił swą powszechnie przeżywaną absurdalność. Publiczność reaguje żywiołowym śmiechem. Szwedzka aktorka pyta: — Taki angielski humor? Opowiadali przy trumnie dowcipy?

Nie, polski humor. Bez dowcipów.

6.

Pozostaje nam jeszcze jedno zadanie: próba klasyfikacji tego śmiechu, który teatr może z „Konduktu” wydobyć. W tym celu zbudujemy sobie pewną sytuację modelową.

Przystąpmy sobie gdzieś — najlepiej, by nikogo nie urazić — w przeszłej epoce, na skrzyżowaniu ulic. Ulicą kroczy statecznie kondukt pogrzebowy. Tą samą ulicą — ale z drugiej strony — zbliża się kompania wojska z orkiestrą. Orkiestra gra dziarskiego marsza: „*Celka jest fajna. Ożenie się z Celką. Celka jest mała. A ma głowę wielką*”.

Obie kolumny spotykają się na skrzyżowaniu, obie chcą skrócić, wejść w tę samą ulicę. Chwila wewnętrznego zamieszania — i żwawi wojacy wmaszerowują pierwsi. Kondukt kroczy tuż za nimi. Orkiestra gra.

I oto żałobnicy bezwiednie — rytmem marsza skrzewieni czy pamięcią własnych wojskowych doświadczeń niespodziewanie zagarnięci — dostosowują krok do orkiestry. Trumna podryguje miarowo na ramionach. Wdowa, nie nawykła do wojskowego kroku, bieży za trumną truchcikiem. Twarze żałobników są nadal ostantacyjnie smutne, ale nogi twarzą kłamią.

Śmieszne? W tym samym stopniu, w jakim potrafią pobudzić nas do chichotu wygięte zwierciadła (tutaj wygię-

tym zwierciadłem jest orkiestra) w tzw. gabinecie śmiechu. Szklane wklęsłości i wypukłości odbijają nasze sylwetki. Olbrzymieją nosy, pokraczniej nogi. Śmiejemy się. Z czego? A bośmy nie tacy! To tylko taki wic, taka komedia... Znamy technologię tej deformacji. Jest taki jeden hecownik, który ustawił zwierciadła. Niech tylko wyjdziemy z tej budy, a wszystko będzie w porządku. Wrócimy do normy. Właśnie! Nasz śmiech jest pamięcią normy i sam ma właściwość normującą; broni nas przed tym, byśmy się z deformacją zidentyfikowali.

Jak się nazywa ów sposób wywołania śmiechu? Jest to oczywiście farsa. Śmiech farsy jest w rękach hecownika; on ustawia zwierciadła. Jeśli hecownikiem jest aktor — środkami, jakimi zbudował hecowną postać, są na wierzchu. Można je zobaczyć, zinventaryzować, powtórzyć. Powtórzone — byle z talentem lub bodaj zręcznie — znowu śmieszą. Farsa jest żartobliwością partyturalną.

W „Kondukcje” są również okruciny farsy. Nanizano je na postać Sadybana. Pochodzenie farsowe zdradzają buty Pawelskiego: eleganckie, z prywatnego sklepu, zostają poddane zabiegowi rozmiękczającemu w benzynie. Wyjdą z tej benzyny — białe i, przez zręczną zamianę rekwizytów — uwaga! farsa! — niezwykle pokraczne. To bardzo śmieszne, bo my mamy ładne buty. Elementy farsy są zresztą w samym tekście Drozdowskiego, zwłaszcza w propozycjach, które zawiera tekst poboczny. Jest tam scenka z zapinaniem spodni i znikaniem w lesie w celach — jak by to nazwać? — wydzielniczych. Jest przemiana elegancko odzianych żałobników w gałganiarzy. Ale na szczęście nie ma tego aż tyle, by do kategorii jedynie farsowej wolno nam było zakwalifikować śmiech „Konduktu”. Więc do jakiej kategorii?

Wróćmy do naszej sytuacji modelowej. Orkiestra gra dziarskiego marsza, żałobnicy dziarsko maszerują. Dlaczego?

Orkiestra gra, bo otrzymała taki rozkaz. Rozkaz został wydany w koszarach. Ten, kto go wydał — został tam, nie przewidując zderzenia kompanii z konduktem. Orkiestra — raz uruchomiona — funkcjonuje automatycznie. Pójdą grając, choćby mieli żywcem wmaszerować do mogiły. W tak zobaczonej orkiestrze mamy coś więcej niż krzywe zwierciadło gabinetu śmiechu; jest w niej błysk satyrycznej metaforyki: automatyzm raz uruchomionego działania się.

Spójrzmy pod tym kątem widzenia na żałobników. Nieliczni z własnego wyboru, niektórzy, bo kochają ceremonie, niektórzy z kolejki („Teraz pan, kolego Malinowski, pójdzie oddać w naszym imie-

niu ostatnią posługę zmarłemu, bo kolega Kowalski oddawał w zeszłym miesiącu!" — idą z żałobnymi twarzami. Te stężone, zadumą powleczone twarze należą do ceremonii; są elementarnym uzbrojeniem żałobnika. Tylko w środku nurtuje refleksja: „Smutne są te dzisiejsze pogrzeby; niepotrzebnie tu przyszedłem!”. W środku coś się tłucze: „Właściwie to była kolejka Lipowskiego, znowu mnie nabrali!” Nagle zagrała orkiestra, przegnała konwencjonalny smutek i poniosło nogi, poniosło. Wdowa bieży truchcikiem.

Padło już to słowo: satyra. Śmiech satyry jest śmiechem zbawiciela. Zbawiciel dostrzega potoczne, naskórkowe, funkcjonalne zło i pragnie nas od niego wybawić. Akt wybawienia dokonuje się przez deformację (zmieniony krok żałobników demaskuje nieautentyczność ich smutku) i ekspozycję (publiczne zdenerowanie obu kolumn zgromadzi gapiów, do których satyryczne skutki tego zdenerowania są adresowane). Jest to akt w swej intencji magiczny: „Zobaczyłem cię, Zło, zgęściłem, pokazałem, idź i przepadnij!” — ponieważ mechanizm zbawienia uruchamiany jest wprawdzie w planie twórców, ale funkcjonuje on w planie widzów. Albo i nie funkcjonuje. Tak bywa częściej.

Nie funkcjonuje, ponieważ zasób doświadczeń zbawiciela i zbawianych jest — zwłaszcza, gdy satyra ma charakter dworski — odmienny. W czasach nerwowych bywa on każdego dnia inny: zasób doświadczeń widzów wzrasta, doświadczenie zbawiciela pozostaje zamrożone w scenariuszu. Komunikacja pomiędzy zbawicielem a zbawianymi zostaje zerwana. Satyra — uruchamiając mechanizm zbawienia w planie zbawianych — nie posiada „partyturalności” właściwej „gatunkowym” produktom artystycznym (np. właśnie farsie).

Trochę to zawile? Więc sięgnijmy po przykład. Przed trzema laty odbywał się w Olsztynie festiwal estradowy. Estrada bydgoska pokazała tam widowisko oparte na tekstach pisanych we wczesnych latach pięćdziesiątych przez skądinąd znakomitych autorów: K. I. Gałczyńskiego, Juliana Tuwima i in. Tymczasem publiczność raz po raz reagowała obraźliwym śmiechem, szydzącym z autorów, którzy na wystawie osobliwości przez pomyłkę pomieścili własne twarze. Pojawiał się np. na scenie pijany kołtun i — kiwając się przy barze — plotkował tekstem bezlitośnie satyrycznym: że Polska sprzedaje pewnemu mocarstwu węgiel po niesprawiedliwie niskiej cenie. Taki to on, znaczący ów kołtun, głupi; bredzi. Tak. Tylko że pomiędzy zasobem informacji, który posiadał satyryk, a zasobem

informacji, który posiada dzisiejszy widz, znajduje się pewna oficjalna enuncjacja z roku 1956. Z niewiemy, że Polska sprzedawała pewnemu mocarstwu węgiel po niesprawiedliwie niskiej cenie... Powstałe stąd straty gospodarcze zostały nam zresztą wyrównane. Z kogo więc mieliśmy się śmiać w Olsztynie? Z satyrycznie pokazanego kołtuna, czy z satyryka? A może właśnie z tych myślicieli estradowych, którzy — magią znaczących nazwisk uwiedzeni — wierzą w partyturalność satyry?

Ale doświadczenie z dewaluacją satyry okazało się jednak pożyteczne. Minęły trzy lata i na festiwalu olsztyńskim, w październiku roku 1966, usłyszeliśmy teksty podobne do tych, które poprzednio ekshumowała Bydgoszcz. Tylko już świadomie śmieszne. Przemieniające ówczesnych satyryków — podmioty zbawicielskiego działania — w przedmiot szyderczej zabawy. Takim zabiegiem potraktowała nas znakomita „Owca” ze „Szpilkowego” okółu. Jerzy Jurandot — czołowy ongi satyryk, dziś w Olsztynie prezydujący sądowi konkursowemu — ogłosił, że „Owcy” przyznano nagrodę. Była to najbardziej przejmująca samokrytyka, jaką zdarzyło mi się usłyszeć. Satyra otwarła paszczę, błysnęła złotymi zębami i przystąpiła do aktu autokonsumpcji.

Podobna przygoda może spotkać również to, co w „Kondukcje” satyryczne. Bo oczywiście i w sztuce, i w nowohuckim tej sztuki kształcie są również elementy satyry. Zepsuł się samochód. Musiał się zepsuć, bo kopalnia wyznaczyła do transportu stary wrak. Nawet nie na zasadzie: idź złoto do złota! — w końcu kopanie mogilek jest mimo wszystko mniej ważne, niż kopanie węgla. A porządny wóz był potrzebny kopaniu węgla. Satyrycznie zobaczona jest postać Pawelskiego (zwłaszcza w inscenizacji nowohuckiej).

Pawelski: — Moje nogi dzisiaj, to zupełnie jak nogi zbawiciela świata. Odprawiłem niezłą Golgotkę. Bóg mi za to odpuści wszystkie moje przewiny...

Maciej: — A wy tam zejście z Boga towarzyszu!

Pawelski: — Już zlałem... Co tam ja, skromny funkcjonariusz, mnie można tylko kazać polecać, a ja muszę sobie po cichutku tylko wykonywać. A jak ja znowu komuś polecam, z tych, co nie są już funkcjonariuszami, to oni to sobie koło uszu.

Woźniak: — Chłopczy, dlaczego nie słuchacie, jak towarzyszy Pawelski przemawia? Albo jak rozkazuje?

Kazek: — Albo on do nas?

Ten satyryczny, ale i goryczką pomazany konterfekt funkcjonariusza partyjnego ma dziś szansę stać się anachronicznym. Odpowiada on bowiem pewnemu przesileniu politycznemu, w którym aparat partyjny stracił możliwość admini-

stracyjnego egzekwowania swych poleceń, a jego funkcjonariusze nie stali się jeszcze intelektualnymi partnerami tych, którym przekazywali polecenia. Ale w czasie, gdy Drozdowski pisał „Kondukt”, przeczytałem w jednej z dolnośląskich gazet pouczające ogłoszenie: jeden z komitetów powiatowych ogłaszał konkurs na stanowisko sekretarza ekonomicznego. Od kandydatów wymagano — prócz doświadczenia nabytego w działalności partyjnej — wyższego wykształcenia ekonomicznego lub technicznego i praktyki na kierowniczym stanowisku w przemyśle. Taki funkcjonariusz partyjny — obojętny: z konkursu, czy nie — podjąłby rozmowę z inżynierem Woźniakiem bez kompleksów. Byłby nawet w tej rozmowie — dzięki swym psychicznym dyspozycjom przywódczym — górą. Wówczas ktoś nowy — ów ktoś nowy z fatalnie interpretowanej przez teatry komedii Marka Domańskiego — stanie się postacią co się zowie satyryczną.

Ale to już jest przewidywanie przyszłego śmiechu. Nas interesuje ten, który jest. A jest w sztuce Drozdowskiego jeszcze jeden rodzaj śmiechu; w każdym razie bardzo chciałbym go tam odnaleźć.

W naszej sytuacji modelowej kondukt i kompania wojska idą w kierunku rynku. Wyobraźmy sobie — bo przecież to tylko teoretyczny model — że na rynku zbudowano ogromny piec krematoryjny i ci z ciałem oraz ci z orkiestrą wmaszerują w unicestwiający płomień. Stojąc na trotuarze ulicy — wiemy o tym. Patrzymy, że maszerują w te płomienie dziarsko, w rytmie marsza: „*Celka jest fajna. Ożenię się z Celką*”.

Śmieszne? No, maszerują zabawnie. Makabryczna perspektywa powoduje jednak, że nasz — widzów — śmiech staje się inny. Odnajdujemy się w tej perspektywie, nagłym błyskiem świadomości pojmujemy analogiczność własnej sytuacji. Sytuacja jest przeraźliwa. Bronimy się przed nią. Śmiechem.

Zepsuł się samochód i poszli z trumną. Przez bardzo polski pejzaż, bardzo po polsku przy tym gaworząc. Z trumny coś białego wystaje. Nieboszczyk paluch przez szparę wysunął i kiwa na nas. To bardzo śmieszne, po prostu umrzeć można ze śmiechu, bo jest nam z nieboszczykiem po drodze.

Klemens Krzyżagórski

I Wystawa Wrocławskiej Grafiki Użytkowej

W salonie BWA można było obejrzeć I Wystawę Wrocławskiej Grafiki Użytkowej, zorganizowaną staraniem Związku Polskich Artystów Plastyków, Biura Wystaw Artystycznych, Wydziału Kultury Prezydium RN m. Wrocławia oraz Towarzystwa Miłośników Wrocławia.

Urządzenie wystawy grafiki użytkowej łączy się zazwyczaj ze specyficznymi trudnościami, obcymi organizatorom innego rodzaju wystaw. Chodzi tu bowiem głównie o prezentację gotowych druków: plakatów, okładek, obwolut, ale także opakowań, etykiet itp., które rzadko znajdują się w posiadaniu plastyka; najczęściej zresztą i projekty do niego nie wracają. Stąd biorą się kłopoty z zebraniem tak pokażnej ilości eksponatów,

by mimo selekcji i odrzucenia prac najślabszych, pozostał jednak przegląd możliwie najbardziej pełny i reprezentatywny dla danego środowiska i okresu.

Uporawszy się z tymi trudnościami, zebrano na wystawie ok. 170 prac 20 autorów. Większość stanowiły prace z ostatnich lat, znalazły się tam jednak i dawniejsze: najstarsza pochodziła z roku 1955.

W zamierzeniach organizatorów wystawa ta była pierwszą z cyklu; dalsze mają się odbywać w odstępach kilkuletnich, prawdopodobnie co dwa lata. Być może, że inicjatywa ta stanie się jednym z elementów przyszłego Międzynarodowego Triennale Sztuki Użytkowej, które — jak sądzimy — dojdzie wreszcie do skutku.

Obok plakat Tadeusza Ciałowicza

Na stronie 54 plakat Wiesława Zajączkowskiego