

STEFAN OTWINOWSKI



MUZEUM W PIWNICY, KRUCHE DOMY I FUNDUSZE ORAZ ŚWIETNA INSCENIZACJA „MIARKI ZA MIARKĘ”

Ostatni felieton krakowski ozdobiłem obrazem Sukiennic pokrytych wielkimi, starożyteckimi rusztowaniami. Kilku historyków sztuki zauważywszy, że interesuję się nie tylko konserwatystami, ale i konserwacjami — zaprosiło mnie na kawę do Noworolskiego. Piłem kawę i słuchałem długich żalów na temat sytuacji krakowskich muzeów. Przenoszę oto te żale z pomocą „Świata” w szeroki świat. A więc przede wszystkim: remont Sukiennic to sprawa... na lata. Wszystko tam i z zewnątrz, i wewnątrz trzeba odnawiać, ubezpieczać. Prace konserwatorskie zaczęły się dosłownie w przeddzień katastrofy; mało brakowało, a sławne maszkarony leciałyby przechodniom na głowy. Gdzie się przeniesie i wystawi galerię narodową? Ano, na razie nigdzie! Za kilka lat, być może, galeria rozprzestrzeni się w gmachu przy Błoniach, w gmachu, który ma bardzo ciekawą historię, bo zestarzał się jeszcze przed swym urodzeniem. Tak, jest taki gmach w Krakowie. Czego to w tym Krakowie nie ma? Budynek stojący na skraju Błoni czeka na ostateczne wykończenie kilkanaście lat. Skoro czekał już lat kilkanaście, może poczekać jeszcze lat kilka. A tymczasem najwartościowsze dzieła naszych

mistrzów gnić będą po strychach i piwnicach.

Żyję sobie w Krakowie spory szmat czasu i nawet nie przypuszczałem, w jakiej pogardzie znajduje się sztuka plastyczna u ojców tego starożytnego grodu. Ale i Warszawa też niewiele robi dla rozwoju zbiorów narodowych. Wiecie, jakie subwencje dostaje Muzeum Narodowe w Krakowie na zakup nowych dzieł? Pięć tysięcy w skali rocznej. Czyli że w ciągu dwóch lat może ostatecznie zakupić jakiś obraz współczesny. Jeden na dwa lata. Dla porównania dodam, że swego czasu kupowało się jednak coś niecoś, i to za duże pieniądze. „Czwórka” Chelmońskiego kosztowała trzy tysiące rubli, „Ellenai” Malczewskiego tysiąc dwieście reńskich... Nasłuchałem się przy tej czarnej kawie u Noworolskiego rzeczy smutnych i rzeczy ciekawych. Idę po kawie przez Rynek — spotykam prof. Tadeusza Dobrowolskiego, znakomitego historyka sztuki, znawcę przedmiotów pięknych o europejskiej sławie. Profesor, zobaczywszy mnie, woła: „Niech pan krzyczy, pisze i protestuje! Podobno chcą kamienice na Rynku malować! Kościół Mariacki, Sukiennice, wieża Ratuszowa nie zniosą koloru

w swoim sąsiedztwie!” A więc piszę i protestuję — ale z tym malowaniem, to chyba plotka. Nie chce mi się wierzyć. Zwrócił mi także profesor uwagę na stan sławnych kamieniczek przy ulicy Kanonicznej. Wybrałem się pod Wawel i rzeczywiście: domy na tej najpiękniejszej w Polsce ulicy kruszą się, tynki lecą... Oglądałem to wszystko dokładnie i przy okazji odczytywałem tabliczki i spisy lokatorów. Kto mieszka we wnętrzu tych zacnych i cichych murów? Przeważnie przedsiębiorstwa. Dziwnie nazywające się i nikomu do niczego nieporzebne urzędy. Tylko jeden jedyny domek oddano młodym uczonym jako warsztat pracy twórczej. Mieszka tu także staruszek Antoni Waśkowski, poeta i malarz, uczeń i krewniak Wyspiańskiego. Od pół roku walczę z rozmaitymi komisjami i kwaterunkami, bo właśnie temu jednemu artyście starego zakątka życie obrzydza i chcą go stąd usunąć. Jeśli zaś chodzi o samego Wyspiańskiego — to właśnie Teatr im. Słowackiego dał nam wreszcie nową inscenizację „Wesela”. Na premierze wielkie wzruszenie opanovało trzech żyjących jeszcze bohaterów „Weselnego spotkania”, dyrektora Dąbrowskiego oraz licznie zebraną publiczność.

Na kioskach i płotach coraz to nowy afisz premierowy. Obok „Wesela” „Hamlet” i „Miarka za miarkę”. Nigdy nie widziałem w teatrze „Miarki za miarkę”. Nieczęsto się u nas grywa tę wspaniałą, drapieżną satyrę na obłudę i despotyzm. Po wojnie po raz pierwszy wnowiła ją Skuszanka w roku 1953 w Opolu. Przedstawienie w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie zaliczyć trzeba do wybitnych osiągnięć artystycznych. I co i kostiumowe odważne, sugestywne, piękne.

nie mniej ważne — przedstawienie od pierwszych wieczorów podbiło miejscową publiczność. Nawet tak od dawna przychylny temu teatrowi recenzent, jak niżej podpisany — z trudem dostaje bilet. Z trudem dostaje, ale ostatecznie dostał. Sztuka jest wprost olśniewająca w swym demaskowaniu psychologii ludzkiej. Chwilami jakby się słuchało Dostojewskiego. Tylko że to wszystko w klimacie racjonalistycznej ironii. Świetna inscenizatorka dzieła pisze w programie: „W całej wielkiej spuściznie Szekspira komedia ta najbardziej chyba drastycznie i bezpośrednio dotyka zagadnień prawno-moralnych społecznego życia”. Tak. I to także. Tyrady Księcia mówione wprost do publiczności otrzymują oklaski niemal już nieteatrualnego autoramentu. Znakomicie trafione wznowienie i co do czasu, i co do miejsca. Śmiało można już teraz powiedzieć, że obok Dejmka Krystyna Skuszanka jest drugim u nas świadomym swych twórczych celów kierownikiem artystycznym zespołu teatralnego. Ale i ten zespół spisuje się coraz lepiej, bo nowa premiera młodego teatru to nie tylko koncepcja reżyserska i odważne dekoracje Kantora, ale i kreacje aktorskie, które się pamięta. Do szczególnie interesujących scen należą dialogi między Angelem (T. Szaniecki) i Izabellą (I. Olszewska). Monologi z mocą i jasnością recytował J. Przybylski. Komediowe wątki w oryginalny sposób poprowadzili E. Rączkowski i W. Pyrkosz.

W inscenizacji plastycznej pokazał nam Tadeusz Kantor eksperymenty dekoracyjne do wybitnych osiągnięć artystycznych. I co i kostiumowe odważne, sugestywne, piękne.

ZYGMUNT GREŃ

OPOWIEŚĆ O WŁADZY I PRAWIE

Pomnij, że moje kłamstwo pośród ludzi
Większą niż twoja prawda wiąże
wzbudzi...
(Szekspir „Miarka za miarkę”)

Można już dziś przygotowywać się do odpowiedzi na podstawowe pytanie naszego teatru. Od kad artyści zwątpili w skuteczność magicznego zaklęcia, pytanie to zjawia się przy każdej okazji. Jaki jest teatr współczesny? Jaki jego styl, jaka treść intelektualna? Z czym przychodzi do współczesnego widza i z czym pójdzie do historii?

W odpowiedzi notowaliśmy już nazwiska Axera i Dejmka, Skuszan-ki, Zamkow. „Kordian” i „Noc listopadowa”, „Balladyna” i „Optymistyczna tragedia”. Nową pozycją na tej drodze jest „Miarka za miarkę” Szekspira w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Ale tym razem warto zacząć od historii.

Andrzej Tretiak, prof. Uniwersytetu Warszawskiego, pisał w roku 1927: „Tę tematykę komedii, która tylko dlatego została przez wydawców 1-szego „Folio” do działu „Comedies” zaliczona, że szczęśliwie się kończy, są kontrastowo zestawione: klasztor i dom publiczny. Z klasztoru wyciąga na świat piękną nowicjuszkę, Izabelę, konieczność przejścia z pomocą bratu, Klaudiuszowi, skazanemu na śmierć z powodu romansu z niezaślubioną przez siebie Julią, która to zbrodnia według dawnych praw była karana gardłem. Wobec rozpanoszenia się rozpusty namiestnik księcia, Angelo, któremu książę powierzył na jakiś czas bezwzględna władzę — Angelo, mąż surowy, znany z swej cnoty, w celu wytepienia tej rozpusty wprowadza z powrotem okrutny przepis prawa i pierwszą jego ofiarą ma paść głowa Klaudia... Izabela błaga Angla o litość nad Klaudiem i Angelo traci wobec jej piękna panowanie nad sobą; odzywa się w nim brutalne pożądanie zmysłów, podsycające jeszcze świadomością czystości zakonnic... Równoległe ze wstrętnym, materialnym użyciem życia (Lucio i jego znajomi), z brutalnością odruchu zmysłów w mężczyźnie (Angelo), ze zwierzęcością postaci bezdusznej skazańca, który ginie podstawiony za Klaudia — idzie ów wstręt Klaudia do śmierci jako materialnego rozkładu, do śmierci, w której nie ma momentu przejścia do innej formy bytu, śmierci jako zamknięcia procesu życia człowieka, jako zwierzęcej tylko materii”. Jest to nie tylko streszczenie sztuki, ale także wykład światopoglądu, który bardziej obchodziła zawsze sprawa „czystości” niż życia. Który zbrodnią tyra-ana gotów by natychmiast obciążyć dziewczynę, gdyby ta tylko namiest-ności Angla — czy miłości do brata? — uległa. Jest to wreszcie nie mała karta w dziejach pojmowania dramatu Szekspira.

A oto karta dalsza. Radziecki historyk Morozow tylko bardzo ogólnie i niedramatycznie wyraził swe stanowisko w książce o Szekspirze: „Mamy przed sobą mało pociągające przedmieście Londynu z początku XVII wieku, rosnącego dużego miasta, w znacznym stopniu miasta już kapitalistycznego, z jego poczwarną pstrokacizną, obłudnymi sędziami, głupimi policjantami, zbankrutowanymi oficerami z Luciem na czele, marzącym o wojnie, jako o jedynej możliwości, by choć na czas jakiś napęłnić dziurawe kieszenie; z szubienicami i więzieniami, zbrodnia-rzami, katami, stręczycielkami (obrazami jak gdyby wyprzedzającymi ponure rysunki Hogartha) i syfilisem”.

Oto propozycja interpretacji historycznej, którą już wyobrażam sobie na którejśkolwiek scenie radzieckiej. Ponieważ od poszukiwania źródeł moralności jeden krok tylko do metafizyki, lepiej pokazać tylko rodzajowy, obyczajowy obrazek. Tyle że ten obrazek jak i metafizyka dalekie są od pokazania rzeczywistych motywów społecznych postępowania władcy i człowieka. Kto uwierzy dziś w tak uproszczone pojęcie jak „obłudny sędzia” czy „głupi policjant”, komu wydadzą się te przypadłości ludzkie jednoznaczne z mechanizmem zbrodni? Morozow przytacza przenikliwe słowa Puszkina o Anglu: „Obłudnik ogłasza sądowy wyrok z pyszałkowatą próżnością, ale sprawiedliwie; usprawiedliwia swe okrucieństwo rozsądnymi poglądami męża; uwodzi niewiastę mocnymi, pociągającymi sofistykami, a nie śmieszna mieszani-ną pobożności i zalotów”. Ale z tej charakterystyki Morozow nie wyciąga żadnych wniosków ogólniejszych. Przeciwnie, zaraz w następnym zdaniu pisze: „Izabela, którą Angelo prześladowa swą występna namiętnością, ma według zdania



„Miarka za miarkę” Szekspira — Scena zbiorowa

Szekspira najgłębsza słuszność, gdy dla zachowania moralnej czystości gotowa jest poświęcić nawet życie swego brata”. — A więc znowu, wprowadzie bardzo nieznacznie, zbrodnią Angla chcemy obarczyć Izabelę przy jej najmniejszym fałszywym kroku! Nie ma szczęścia ta dziewczyna. Może dlatego, że Angelo jest rzeczywiście wspaniałą, świetnie napisaną rolą.

Cnota, obłuda, występki — to są, oczywiście, dziś pojęcia obiegowe. Ale ich wartość się zmienia. Cnota, jaką Izabela miała zapłacić za życie brata, co druga urzędniczka płaci dziś za niewielką podwyżkę pensji. I wcale nie ma przy tym ambicji zostać bohaterką współczesnego dramatu! Proste stwierdzenie, że ona jest cnotliwa, a on obłudny, nie nam dzisiaj nie wytłumaczy. Dążymy do bardziej uniwersalnego rozstrzygnięcia. Zbyt wiele widzieliśmy zbrodni, których wyjaśnienie obłuda poszczególnych ludzi — byłoby obłudą właśnie. O czym innym zresztą świadczy przytoczony na wstępie cytat. To jeden z tych „mocnych sofizmatów”, którymi Angelo uwodzi Izabelę. „Pomnij, że moje kłamstwo pośród ludzi / Większą niż twoja prawda wiąże wzbudzi...” I tym razem możemy wierzyć cynicznej szczerości władcy. Jest w tym zdaniu pełna świadomość systemu społecznego, systemu stosunków między ludzkich, mechanizmu sprawowania absolutnej władzy. Angelo nie ulega ślepej namiętności, to bardzo oświecony władca.

Tak zaczynamy dziś rozumieć dramat Szekspira. Ale warto zrobić tu jeszcze jedno porównanie. Niedawno ukazał się w „Trybunie Ludu” reportaż z teatrów wiedeńskich, Burgtheater wystawił właśnie „Miarkę za miarkę”. Sprawozdawca lojalnie, wydaje mi się, opowiedział zamysł tego przedstawienia. Wesołe, żywe i barwne — przedstawia walkę ludu o prawo do miłości, zabawy, wesela i beztroski — na równi z władcami i przeciwko ich ponurej wyniosłości. Optymizm zakończenia, o którym kiedyś pisano, że jest przypadkowe, rozciągnął się tutaj na cały dramat, z którego została tylko wesoła bufona-da. Rozumiem zresztą wiedeńskich, którzy w ten sposób świętują rocznicę oswobodzenia spod okupacji. Rozumiem nawet tak wydobyty ludowy sens komedii. Ale spojrzenie naszych artystów jest inne — i chyba głębsze. Zaczniemy od warunków, w jakich się narodziło.

Georg Lukacs w znakomitym studium o Dostojewskim zwrócił uwagę na zagadnienie bardzo tu istotne. „Zachodzi pewien szczególnie przypadek: pojawienie się w literaturze światowej nowego typu człowieka z całą jego problematyką przychodzi do cywilizowanego świata zawsze z młodego kraju. Tak w osiemnastym wieku Werter narodził się w Niemczech, charakterystyczny także dla Angli i Francji; tak w drugiej połowie XIX wieku Reskolkow objawił się całemu cywilizowanemu światu w dalekiej wówczas, nieznanej, prawie legendarnej Rosji”. Szkic Lukacsa pochodzi z roku 1943. W kilka lat później autor mógłby już dodać nowy przykład. Bohatera włoskiej powieści neorealistycznej i włoskiego filmu. Przeżycie faszyzmu nie w jego hitlerowskim rozkwicie, który uśmiercał, ale jako ubocznego

niejako produktu życia, rozwoju — pozwoliło literaturze włoskiej na znakomite uchwycenie i odbicie jego ideowego sensu, jego wszystkich aspektów przeciwnych człowiekowi. Myślę o takich powieściach, jak „Konformista” Moravii, o takich filmach jak „Umberto D.”

W podobnej jak gdyby sytuacji znaleźliśmy się dzisiaj, doszedłszy do socjalizmu drogą mocno ułatwioną przez armię radziecką. Przeżywamy więc bardziej refleksyjnie, co sprzyja sztuce. Nawet w latach 1950—53 nie stanowił on wyłącznej bazy myślowej i światopoglądowej, ale każdy mógł na niego spojrzeć w każdej chwili z kilku punktów równocześnie. Sakramentalna formułka obecnych przemówień: „mamy jeszcze braki i niedociągnięcia, ale nie wolno nam zamykać oczu na sukcesy” — od razu zakłada przecież jakby dwojaką punkt widzenia, i dwie jak gdyby postawy obserwatora. Ta szczególna sytuacja upoważnia do większych nadziei. Ale także zobowiązuje.

W tych nadziejach i zobowiązaniach teatr idzie u nas zaraz za poezją. Idzie przede wszystkim ambicjami młodych reżyserów. I tu wracamy już ostatecznie do „Miarki za

miarkę” wyreżyserowanej przez Krystynę Skuszanke.

Komedia rozpoczyna się niemal na proscenium: tło stanowią barwne płótna Tadeusza Kantora, które jeśli nie dają złudzenia wielkiego miasta, to jednak językiem pojęć (plastycznych) mówią o tym mieście całkiem wyraźnie. Książę wyjeżdża z Wiednia i przekazuje całą władzę namiestnikowi. Na tym samym wesołym, barwnym tle rozgrywa się komediowy finał: powrót księcia, uratowanie skazanych na śmierć, pogodzenie zwaśnionych. Aktorzy w pewnym momencie przestają grać i kończą sztukę — nawet nie przymrużeniem oka do widowni — ale szczerem, wesołym śmiechem: to już nie jest żadna sztuka, żadna prawda, to są po prostu rozbawieni młodzi ludzie — z tych, co siedzą w fotelach — którzy dla ka-wału przebrali się w kostiumy. To jest scena i plastycznie, i reżysersko bardzo ładna. Ale co jest pośrodku?

Gdy książę odjechał, obrazy Kantora idą szybko w górę. Całą głębię sceny zajmuje szary, posępny mur, jak gdyby wieżowni. Miejsce akcji oznaczają drobne rekwizyty. Poszczególne sceny oddziela miarowy, mechaniczny spacer wartownika po murze więziennym. Jego strój

— ni to kolonialny, ni to zdjęty z hitlerowskiego motocyklisty. Państwo policjantów i żołnierzy, państwo przemocy i samowoli. Scena, tło, kostiumy są teraz szare — ale jak grają, jak potęgują nastroj!

Bo o to chodzi. Zbyt blisko jeszcze jesteśmy niedawnych tragicznych doświadczeń dwudziestego wieku, aby samo pojęcie samowoli, samodziśwania i dyktatury führera nie działało na nas uczuciowo. Te uczucia wykorzystwała Skuszan-ka, aby zrealizować założenie ogólniejsze, o którym pisze w programie: „W całej wielkiej spuściznie Szekspira komedia ta najbardziej chyba drastycznie i bezpośrednio dotyka zagadnień prawno-moralnych spłęcanego życia”. To dobre sformułowanie. Jedyne na dzisiaj. Nikt, od Tretiaka po Morozowa, tak nie powiedział. Błąkało się ono w słowach Puszkina, ale dopiero nas, w naszym czasie dotknęło najmocniej. I pytanie, jakie przy tych kartach dramatu Szekspira stawia reżyser, jest dziś najważniejszym pytaniem nie tylko dla 1/6 globu — ale tu w młodym organizmie wyraża się najostreż.

Skuszan-ka to pytanie stawia nie tylko w programie. W jej ręku sztuka Szekspira przemienia się w opowieść o władcy i prawie. Swo-bodnie przemienia układ dramatu, tnie sceny, wybiera elementy, które pozwolą jej zbudować konsekwentny obraz. O tym dużo się dyskutowało z okazji „Balladyny”. Czy można tak hasać po tekście? Jeśli się ma coś do powiedzenia — a Skuszan-ka wie, co chce powiedzieć — to chyba można. Ale znam reżyserów, którzy potrafią to samo zrobić, ograniczając skreślenia do kilku-dziesięciu wierszy. Jest to jednak sprawa doświadczenia, a więc rzecz na razie poza dyskusją.

W pracy z aktorami Skuszan-ka stosuje metodę prostą i na oko bardzo szekspirowską. Kontrastuje mocno groteskowych „bohaterów komedii” — z milczącą powściągliwością aktorów dramatu, a więc Angla (Tadeusz Szaniecki) i czy Izabeli (Izabela Olszewska). Ci ostatni stwarzali nawet — jak twierdził znawca Lermontowa, Jerzy Zagórski — atmosferę jakiegoś XIX-wiecznego, lermontowskiego dramatu. Młodość zespołu daje nadzieję, że Skuszan-ka wychowa ich według swoich planów teatralnych. Byłe z tym nie zwlekać. Za dużo już mamy przedstawień, w których ciekawej i mądrej myśli nie towarzyszą równie ciekawe postacie.

ZYGMUNT GREŃ

Cena 20 gr

echo

KRAKOWA

PISMO POPOŁUDNIOWE

Rok XI

Nr 231

Kraków, poniedziałek 1 października 1956

TEATR

PISMO STOWARZYSZENIA POLSKICH
ARTYSTÓW TEATRU I FILMU
WYCHODZI DWARAZY W MIESIACU
ROK XII 1—15 STYCZNIA 1957 R. NR 1

Sławomir Mrożek

„Miarka za miarkę” — Szekspira w Teatrze Ludowym Nowej Huty

Udział biorą (wg kolejności w obsadzie): Jerzy Przybylski, Tadeusz Szaniecki, Ferdynand Sarnowski, Maciej Nowakowski, Edward Ręczkowski, Michał Lekszycki, Franciszek Pieczka, Ryszard Kotas, Jan Maczka, Witold Pyrkosz, Ferdynand Matysik, Edward Skarga, Jan Brzeziński, Tadeusz Jurasz, Izabella Olszewska, Danuta Lipińska, Anna Gołębiowska, Janina Grudniewicz, Eugenia Romanow.

Sztuka ta w naszych warunkach traktowana była zwykle jako „Szekspir II klasy”, a w innym teatrze z łatwością mogła stać się piątą, zarzynającą widza bombastycznością i problemem, który nikogo nie obchodzi. Teatr Ludowy wykazał w świetny sposób, że tekst jest przejmujący, a problem palący, jeden z najtragiczniejszych, a więc największych problemów współczesności.

Natychmiast po pierwszym podniesieniu kurtyny czujemy, że zanosi się na coś zupełnie innego, niż to, do czego nas dotąd przyzwyczaili interpretacje sztuk szekspirowskich zbliżonych w pewnych konwencjach do „Miarki” („Opowieść Zimowa” w Teatrze Młodego Widza). Na tle dekoracji Tadeusza Kantora, którym zawsze należy się tyle samo uwagi, ile całości przedstawienia, choćby z tego powodu, że są z nią jednoznaczne — ukazują się: książę w towarzystwie dworzanina. Książę nie jest „książęcy”, dworzanin nie jest „magnacki”. Z tego przedstawienia wygnano emfazę, wszystko, co jest sztuczne, efektowane, przypadkowe. Oto dwaj ludzie rozmawiają ze sobą współcześnie, prowadzą tekst logicznie, intelektualnie. W całym przedstawieniu nie ma niczego, co by traściło mar-

twą tradycyjnością, co by nie wpadało w ucho i w oczy współczesnego widza prosto i naturalnie. To ogólne intelektualne ujęcie narzuciło aktorom umiar w każdej scenie, przemyślenie i celowość w odniesieniu do całości. Strach pomyśleć, czym mogłaby się stać w innym teatrze scena rozmowy Izabelli z namiestnikiem. Dziewica błagająca tyrana o łaskę dla skazanego brata! Już widzę ten straszny melodramat. Tymczasem o trzymaliśmy sceny powściągliwe, pełne wielkiego napięcia, istotnego, bo wewnętrznego, wynikającego z różnicy postaw moralnych, namietności i przeciwieństw indywidualnych losów. Schemat: „dziewica prosi władcę itd.” — szmirona, gdyby zawierać tylko jemu i ograniczyć się tylko do niego, okazał się umownością, formą, która w rękach artysty (twórcy przedstawienia) nabrała niespodziewanej świetności.

„Miarka za miarkę” w Teatrze Ludowym jest sztuką o władzy absolutnej, oraz o moralności. Nie tylko moralności tejże władzy, ale także o dyktacji moralności w ogóle. Takie właśnie odczytanie sztuki jest w przedstawieniu tak jasne i konsekwentne, że sugeruje nam pewność, iż jest jedynym nie tylko słusznym,

ale i jedynym możliwym odczytaniem.

Zadziwia świadomość, z jaką Teatr odcina ze sztuki te części, które są martwe, które są ustępstwami na rzecz różnorodnych konwencji. Bo „Miarka za miarkę” połączona jest elementami, które, gdyby je potraktować na serio, położyłyby z hukiem całe przedsięwzięcie.

A więc oczywistą umownością jest treść konfliktu jako taka, to, że Klaudiusz przespał się z Julią, a namiestnik chce to samo zrobić z jego siostrą. Jest to raczej rekwizyt problemu. Nie chodzi przecież o „obrazę boską”, o odpowiedzialność wobec przykazań, ale o odpowiedzialność ludzką wobec ludzi. Chodzi o to, że władca przyznaje sobie prawo takiego postępowania, za jakie skazał na śmierć swego poddanego. Rzecz rozgrywa się w kategoriach moralności ludzkiej, tej, która wynika z życia na ziemi. Rekwizyt problemu mógłby być inny, nie erotyczny.

Jeszcze bardziej oczywistą umownością jest cała skomplikowana sprawa z Marianną. Oto, co naprawdę i nieuchronnie wynika z tego przedstawienia: nie było żadnej Marianny, Marianna — to jedynie koncepcja. Naprawdę — namiestnik zniewolił Izabellę (nawet dosłownie biorąc tę całą intrygę — sam jest przecież o tym przekonany) i prawdę mówiąc — sztuka kończy się jego monologiem, gdy po dokonaniu zbrodni i złamaniu słowa, staje we drzwiach pałacu, sam już złamany swa

REŻYSERIA — Krystyna SKUSZANKA

SCENOGRAPHIA — Tadeusz KANTOR

MUZYKA — Jerzy BRE-STICZKER.

wszechwładzą i zdający sobie sprawę z tego, że odtąd już nie wyzwoli się z jej trybów, raz puszczonych w ruch i będzie przez nie wleczony aż do końca. To, co następuje potem, to tylko dopełnienie konwencji, ustępstwo na rzecz konieczności dramaturgicznych, konstrukcji, obyczajów.

A książę? W niego też nikt nie wierzy. Być może, jest to po prostu uosobienie jakiejś prawdziwości historycznej, a w każdym razie wcielona w jedną postać siła, racjonalna czy irracjonalna, poruszająca całym obrotem rzeczy.

Zakończenie przedstawienia jest mistrzowskie. Ostatnie słowa, które się liczą, to słowa księcia do namiestnika, który siedzi jeszcze na tronie, ale już doszczętnie skompromitowanego: „A teraz pozwól, że zajmę twoje miejsce”. Słowa wstrząsające w swej groźnej elegancji, jako pointa przedstawienia o takiej wymowie. Po tych słowach, czując, że wszystko to, co teraz się stanie, nie może być traktowane w żaden sposób na serio pod karą zniweczenia całego, jakkolwiek pojętego sensu — aktorzy w sekundzie porzucają dotychczasowy styl i kończą w tempie i konwencji jakby uroczego pastiche'u, trującym zresztą do zdefiniowania jednym słowem. Tak się to łatwo opowiada, ale jak to jest zrobione!

Świetna inscenizacja, reżyseria, aktorstwo, mogły dać tylko — świetne przedstawienie. Poza tym — okazało się, że najbardziej współczesna, polska sztuka jaką widziałem, napisał Szekspir.

Same komplementy

Przed paru dniami grupa zagranicznych sławistów bawiąca w Krakowie odwiedziła Teatr Ludowy w Nowej Hucie, oglądając przedstawienie szekspirowskie „Miarka za miarkę”. Wśród gości znajdowali się Austriacy, Anglicy, Niemcy,

Jugosłowianie, Francuzi, którzy znali inscenizację tej sztuki z wielu teatrów europejskich. Tym cenniejsza jest ich pochlebna opinia o naszym spektaklu. Mówiąc ogólnie — wszystkie uwagi gości zaczynały i kończyły się na — zachwytach.

Podkreślano wyjątkową inwencję inscenizacyjną Kantora, zwrócono uwagę, że reżyseria Krystyny Skuszanki świadczy o oryginalnej i ukształtowanej osobowości artystycznej tej młodej reżyserki. W sumie spektakl uznano za świetny, stwierdzając, że nawet w rodzinnym mieście autora w Stratfordzie nie było tak nowoczesnego, tak oryginalnego i jasnego — „szekspirowskiego” przedstawienia.

W przerwie sztuki goście udali się do dyr. Skuszanki, wyrażając swoje najwyższe uznanie nie tylko dla scenografii i opracowania, ale również podkreślając zgraną grę całego zespołu. Zwrócono uwagę na świetną dykcję aktorów, a szczególnie na kreację Izabelli (Izabella Piotrowska). Goście określili to przedstawienie jako „wykwit sztuki teatralnej”. (K.S.)

DZIENNIK POLSKI

KRAKÓW
Wtorek 2 X 1956

SZEKSPIR NA CO DZIEŃ

KONSTANTY PUZYNA

Kiedy po premierze „Ryszarda II” w warszawskim Teatrze Narodowym widzowie rozpięli się po ulicach, osłaniając twarze przed ostrym lutowym wiatrem, zrozumieliśmy raptem, że Rok Szekspirowski rozpoczął się już naprawdę. Nominalnie, rzecz jasna, rozpoczął się wcześniej, ale w teatrze nie proklamacje się liczą, lecz przedstawienia, pozostające w pamięci. Przedstawienia, a przynajmniej role. Postać Ryszarda II, cała unerwiona indywidualnością Gustawa Holoubka, jego ironia, inteligencja i goryczą, jest na pewno warta zapamiętania. Jeszcze silniej może odcisnąć się nam w pamięci zespół Royal Shakespeare Company i oba spektakle, jakie prezentował w marcu podczas swojej zbyt krótkiej wizyty: wspaniały „Król Lear” Peter Brooka, drapieżny, surowy i konsekwentny, beckettowski i brechtowski zarazem, z wielką kreacją Paul Scofielda — oraz urzekająca rytmem aktorskim, spontanicznością, humorem i współczesnym, prawie pure-nonsensowym tonem „Komedia omyłek” Clifforda Williamsa. Dalsze wydarzenia szekspirowskie mamy jeszcze przed sobą. Niewątpliwie niejedno nas czeka: teatry polskie zapowiadają w tym roku przeszło trzydzieści premier kilkunastu sztuk Szekspira.

A przecież rok 1964 w odczuciu naszych widzów i ludzi teatru nie jest wcale rokiem wyjątkowym, rokiem dostojnej rocznicy. Szekspir od dawna jest jednym z najczęściej w Polsce grywanych klasyków. Ba, od szeregu lat utrzymuje się w statystykach na pierwszym miejscu, wśród najchętniej grywanych autorów obcych, bijąc ogólną frekwencją i ilością wystawień nie tylko Dürrenmatta i Brechta, lecz także — co jest zwiastwem dużo poważniejszym — Acharda czy Labiche’a. Dla przykładu liczby z ostatnich sezonów: sezon 1960/61 — 21 premier sztuk Szekspira, 1 025 przedstawień, 557 640 widzów, sezon 1961/62 — 12 premier, 535 przedstawień, 190 180 widzów. Trzydzieści premier tego rocznych nie jest więc dla nas niczym nadzwyczajnym, chociaż liczba taka jeszcze w międzywojennym dwudziestolecu byłaby nieosiągalna. Co prawda mieliśmy wtedy znacznie mniej teatrów — ale i klasyki poetyckiej nie grywano wówczas na co dzień.

Lecz i w owych przedwojennych latach Szekspir był dla reżyserów, aktorów, teatrów miarą ambicji, pasją i marzeniem do urzeczywistnienia na scenie, jakim nie stał się chyba nigdy dla realizatorów np. we Francji. Poczucie obcości kulturalnej odpychało i wciąż jeszcze odsuwa tam od Szekspira ludzi wychowanych na teatrze o klasycystycznych tradycjach; nawet u recenzentów paryskich wyczuwa się czasem opory nie takie dalekie od tych, jakim kiedyś dał wyraz Voltaire, nazywając autora „Hamleta” genialnym barbarzyńcą, którego nie sposób niestety dopuścić do salonów. U nas natomiast Szekspir wydaje się dziwnie bliski nie tylko paru poetom, lecz i ludziom na widowni: wszedł już bardzo głęboko w krew naszej kultury. Wchłoniął go polski dramat romantyczny — Mickiewicz,

Krasiński i przede wszystkim Słowacki — a dramat ten jest tym dla polskiej sceny, czym Corneille i Racine dla sceny francuskiej. Wchłonił także Szekspira Wyspiański: jego „Studium o Hamlecie” jest jedną z najciekawszych teatralnie analiz tej tragedii w literaturze początków naszego wieku. Myśl Wyspiańskiego przerzuca z kolei pomost od romantycznej recepcji Szekspira do poszukiwań tzw. teatralnej Wielkiej Reformy — przede wszystkim do Craiga, któremu jest pokrewna w wielu propozycjach. Idee zaś Craiga i Wyspiańskiego owocować będą w całym pierwszym półwieczu XX stulecia u najwybitniejszych naszych reżyserów i scenografów: Schillera, Horzycy, Wiercińskiego, Frycza, Drabika, Pronaszki, Daszewskiego. Im właśnie zawdzięczamy najciekawsze awangardowe inscenizacje Szekspira w międzywojennym dwudziestolecu, takie jak „Opowieść zimowa” Schillera i Pronaszki (1924), „Jak wam się podoba” Schillera i Drabika (1925), „Juliusz Cezar” Schillera i Frycza (1927), „Wieczór trzech królów” Wiercińskiego i Daszewskiego (1931) czy „Sen nocy letniej” Wiercińskiego i Pronaszki (1932).

Nie jest to bynajmniej przypadek. W walce z dziewiętnastowiecznym teatrem mieszczańskim, z iluzjonizmem i psychologizmem tego teatru Szekspir staje się od razu naturalnym sojusznikiem awangardy, tym spośród wielkich artystów przeszłości, do którego przede wszystkim należy się odwołać. Jego olśniewająca wyobraźnia, pełna swoboda, jaką daje ten autor realizatorom, mieszanie liryzmu, tragizmu i groteski, lekceważenie realistycznej topografii zdarzeń, konwencje elżbietańskiej spęty, umowność i poetyckość — to rzeczy, za którymi najgoręcej tęsknił ówczesny młody teatr.

Pokoleniu awangardy lat dwudziestych przypadnie jednak w udziale nie tylko odnowa konwencji scenicznych. W roku 1945 pokolenie to, już w pełni dojrzałości, stanie przed gorzkim zadaniem odbudowy teatru w ogóle: zespołów, gmachów, szkolenictwa, organizacji życia teatralnego. Dawne centrum tego życia — stolica — leży w gruzach, w wielu innych miastach gmachy teatralne są zdewastowane, aktorzy rozproszyli się po świecie, na Ziemiach Zachodnich czekają nowe ośrodki teatralne, które także trzeba podnieść z ruin i rozpocząć pracę. I w tych trudnych latach odbudowy, kiedy nawet uszyście kostiumu było często problemem — teatr polski znowu odwoła się do Szekspira.

W roku 1947 ogłoszony zostaje pierwszy w Polsce Festiwal Szekspirowski, połączony z konkursem na najlepsze przedstawienie Szekspira. Celem Festiwalu jest zorientowanie się w możliwościach artystycznych poszczególnych teatrów, ale także pewna propozycja reperturowa: zamiast bulwarowych komedijek, jakimi żyła większość polskich scen przed drugą wojną światową i jakie prawem inercji znów się zaczynają pojawiać, Ministerstwo Kultury i Sztuki proponuje teatrom — Szekspira. Szerzej — wielką klasykę, przynajmniej do czasu, póki nie pojawi się nowa wartościowa polska dramaturgia. Trudno odmówić propozycji tak nęcącej. Tym bardziej, że teatry polskie są już w całości subwencjonowane, za kilka lat (1949) zostaną upaństwowione, nacisk konieczności kasowych nie decyduje więc o repertuarze i można dać upust marzeniom i ambicjom narosłym w ciągu pięciu lat okupacji, pięciu lat odcięcia od pracy na scenie. Toteż do Festiwalu stają teatry z całej Polski, a poziom przedstawień okazuje się wysoki. Co ważniejsze, są to przedstawienia bynajmniej nie tradycyjno-akademiczkie. Ujmują żywocią, entuzjazmem, rytmem i barwą. Najlepsze z nich, to „Jak wam się podoba” Galla (teatr w Gdyni) — spektakl doskonale zgranego zespołu młodych aktorów, żywiołowy i wesoły, łączący realistyczny rysunek roli z postkubistyczną, skrótową i umowną scenografią; dalej „Burza” (teatr w Łodzi), ostatnie szekspirowskie przedstawienie Schillera, spokojnie racjonalistyczne, pełne sceptycznej pogody w ujęciu roli Prospera; wreszcie „Romeo i Julia” Horzycy (teatr w Toruniu), gdzie kontrast między światem młodzieńczych uczuć pary kochanków, a okrucieństwem i zawzięcią otoczenia pogłębiony został przez świadome skonstruowanie dwu stylów aktorskich — obojga bohaterów i reszty zespołu; no, i dalsze nagrodzone przedstawienia — „Sen nocy letniej” Dąbrowskiego i Pronaszki (Kraków), „Hamlet” Szyfmana i Frycza (Warszawa)...

Wszystkie te spektakle formalnie i interpretacyjnie są w innym jeszcze sensie interesujące: najwyraźniej należą nadal do epoki poprzedniej, do dwudziestolecia. Nie dlatego, że są epigońskie, nie. Ale ich klimat artystyczny, ich beztroska poetyckość, sentymentalna umowność wydają się produktem innego świata: tego, który nie poznał jeszcze krematoriów i drutów kolczastych, ruin i egzekucji... I kto wie, czy nie dzięki temu właśnie przedstawienia te podbijają widzów: wszyscy chcą wreszcie żyć normalnie, chcą zapomnieć. Na doświadczenia „epoki pieców” jest jeszcze za wcześnie.

Doświadczenia te zaczynają się z wolna nakładać na nasze wyobrażenia o Szekspirze dopiero koło roku 1955. Przedtem minie parę lat chudych i jałowych: lat dogmatycznie pojmowanego realizmu socjalistycznego, utożsamionego z nawrotem do dziewiętnastowiecznego iluzjonizmu w inscenizacji. Szekspir oczywiście źle na tym wychodzi, w tej poetyce dobrze go zagrać nie sposób. Gra się go też w tych latach rzadko. Ale kiedy pękają sztywne normy estetyczne, autor „Hamleta” znowu znacznie świecić u nas triumfy. I teraz właśnie zmieni się tonacja szekspirowskich spektakli: miejsce dawnej beztroskiej estetyzacji lub abstrakcyjnych nieco konfliktów moralnych zajmą brutalne nawiązania do współczesności, zmaczą się czyste barwy uczuć i kostiumów, śmiech znacznie dźwięczniej tragizmem, tragizm błazenadą. Taka będzie już „Miarka za miarkę” Skuszanek i Kantora (1956), przedstawienie akcentujące nadużycia władzy, zaś rozgrywane się w dekoracjach surowych i nagich, o wyraźnych alu-

zjach do murów i wartowni obozu koncentracyjnego. Taki będzie krakowski „Hamlet” Zawistowskiego i Kantora (1956), sprowadzony do dramatu o zbrodni politycznej i o szaleństwie, jakie niesie polityka, kiedy wypiera wszystkie uczucia, stając się jedyną namiętnością ludzi. Taki będzie „Troilus i Kresyda” Korzeniewskiego i Majewskiego (1959), gdzie rację przyzna reżyser gorzkiemu cynizmowi Tersytesa. Taki wreszcie będzie „Ryszard III” Woszczerowicza (1960) z wielką kreacją tego znakomitego aktora: Woszczerowicz pokaże Ryszarda III jako zarazem zbrodniarza i błazna, cynicznego polityka i nędzną kreaturę, a zamiast tragizmu i wielkości zaakcentuje tragikomizm, i straszliwy, ponury absurd walki o królestwo, które w chwili śmierci króla mniej już jest warte od konia.

Szekspir ukaże nam teraz inną twarz, przeoczoną w spokojnej i sielskiej epoce wiktoriańskiej: twarz człowieka epoki burzliwej i krwawej, brutalnej i namiętnej, gdzie gwałt i bezprawie, cynizm i zbrodnia, miłość i marzenie, sen i liryka — to nie dwa przeciwieństwa, ale jedna rzeczywistość, ta sama. Jest to chyba Szekspir prawdziwszy niż Szekspir naszych dziadków. Prawdziwszy, to znaczy bliższy jego czasom, epoce elżbietańskiej; ale prawdziwszy, to znaczy także — bliższy nam. I właśnie to nowe spojrzenie na Szekspira, odkrycie w nim klasyczną najbliższego naszym odczuciom, przyciąga dzisiaj tysiące widzów na szekspirowskie przedstawienia. To nowe spojrzenie rodzi znane już szeregiem na świecie interpretacje Jana Kotta, którymi inspirował się ostatnio wielu reżyserów (nawet Peter Brook w pokazanym nam właśnie „Królu Learze”). Warto zresztą podkreślić, że te interpretacje narastały równoległe z nowymi ujęciami Szekspira na wielu polskich scenach czasem je inspirując, a czasem będąc tylko ich podsumowaniem.

To nowe spojrzenie pozwala też na inną niż dawniej umowność przedstawień, na inną konwencję plastyczną, wykorzystującą doświadczenia tasyzmu i surrealizmu dla ukazania groteski i absurdu, brzydoty i okrucieństwa. Pozwala też na dalsze drażnienie szekspirowskiego świata. Już nie tylko w płaszczyźnie polityki, historii, Wielkiego Mechanizmu. Jedno z ostatnich przedstawień „Snu nocy letniej” (inscenizacja Zamkow i Szajny w Nowej Hucie — 1963 r.) zdarło nareszcie z tej komedii romantyczną tradycję rozumienia snu jako idyllicznej feerii. Pojęło sen tak, jak go rozumieją surrealiści: jako sferę podświadomych zmaconych wizji, sferę okrutnych i niejasnych koszmarów, pełnych absurdałnych zestawień i erotycznej symboliki — i znalazło dla tej koncepcji w pełni konsekwentną formę plastyczną i inscenizacyjną. A co nam przyniosą przedstawienia Roku Szekspirowskiego? Możliwości są nieograniczone. Sądję, że możemy zaufać teatrom: nie będą to chyba rocznicowe akademie „ku czci”. Bo Szekspir nie jest dziś u nas klasykiem, o którym trzeba nam przypominać. Jest od dawna autorem na co dzień.

Gazeta Krakowska

Wyd. A
Cena 20 gr

Nakład
136.892

Organ KW Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej

Rok VIII. Kraków, poniedziałek 22 października 1956 r. Nr 252 (2523)

Olgięrd Jędrzejczyk

Z teatru

Szekspir i „Po prostu” czyli dyskurs o władzy

Krystyna Skuszancka, reżyser komedii Szekspira pt. „Miarka za miarkę” dała sobie doskonale radę z brakiem sztuki współczesnej. Właśnie szekspirowska komedia w jej inscenizacji na scenie Państwowego Teatru Ludowego w Nowej Hucie stała się okazją do wypowiedzenia szeregu gorzkich uwag na temat bardzo istotny, obchodzący dzisiaj wszystkich ludzi w Polsce. „PO PROSTU” nie jest odoosobnione w swojej walce o naprawę Rzeczypospolitej. Teatr Skuszancki zabrał tutaj głos niemniej donośnie, niż niejedną artykuł tego poczytnego, bojowego pisma. Na dobry ład powinienem z nagłówka niniejszej recenzji wyrzucić nazwę rubryki „Z teatru”. Jesteśmy skłonni traktować ją bowiem jako określenie odsuwające nieco od bieżącego życia to, co się na scenie dzieje. Przy recenzji z „Miarki” powinienem w nagłówku umieścić inną nazwę rubryki. Brzmi ona: „Z bieżącego życia politycznego”. Oto powody, które mnie do tego skłaniają:

Przed sześciu laty na Błoniach krakowskich zebrał się studenci Uniwersytetu Jagiellońskiego. Mieli za kilka godzin wyruszyć w jakimś pochodzie. Tymczasem — „trenowali” okrzyki. Na dany znak poszczególne wydziały, sekcje etc. krzyżały: „Niech żyje”. Jeden z moich kolegów zadrwił sobie z tego niewybrednego organizowania spontaniczności i krzyknął „Niech żyje kieszka kaszana!” Odebrało mu legitymację stwierdzającą przynależność do Bratniaka. Uratował się biedak tym, że przez cały pochód bardzo głośno podejmował okrzyki i był inicjatorem bicia braw w rytm marszu. Legitymację mu po powrocie oddano. Powiedział później do mnie: „Właściwie przez cały czas pochodu milczałem”.

W przedstawieniu Skuszancki jest podobny moment, chociaż pozornie dzieje się on na scenie w ciszy. Oto władca opuszcza swoje miasto i dwór — i przekazuje władzę w ręce swojego przyjaciela, Angelo. W chwili, gdy Angelo — satrapa i terrorystyczny rządca obejmuje władzę, piękna, wesół dekoracja umieszczona na białych płatach płótna podjeżdża do góry i ukazuje się smutna sceneria: jakaś wieża z krążącym wiecznie strażnikiem, jakiś załamek muru, drzwi... Przez scenę — tę smutną już scenę — kroczy kilkunastoosobowy pochód. Na czele mężczyzna niosący duży transparentowy portret namiestnika. Za nim, w takt cicho brzmiącej muzyki kroczy kilku ludzi. Na samym końcu klucznik więzienny... Usłyszałem wtedy wrzawę trenowanych okrzyków, hałas, tupot nóg. Wtedy zrozumiałem, że to wszystko to były pozory, a prawda życia politycznego tkwiła gdzieś indziej skrzętnie ukrywana. Z jakim skutkiem? Wiadomo.

To zestawienie określa widowisko w Nowej Hucie, jest określeniem postawy ideowej jego twórcy.

Gdyby w przedstawieniu komedii Szekspira (która zawiera wiele gorzkich epizodów i nie przez wszystkich szekspirologów zaliczana jest do komedii) tylko opisany epizod świadczyć miał o politycznym spojrzeniu na owo dzieło, miałbym do reżysera wiele pretensji. Tak się nie stało.

Angelo, namiestnik księcia zdaje przed widownią nowohucką egzamin władcy. Tutaj właśnie reżyser przedłużył swoje rozważania i swój głos w dyskusji. Pozornie sprawiedliwy Angelo, pozornie praworządny zastępca księcia, pozornie trzymający się litery prawa rządca dusz i ciał —

sam dla siebie nie znajduje żadnych hamulców moralnych, prawnych czy politycznych w momencie, kiedy namiętność pcha go do złamania sprawiedliwości. Uwięziony przez niego młody szlachcic Klaudio ma być wypuszczony z więzienia pod warunkiem pozwolenia przez jego siostrę Izabellę na spełnienie... tego samego grzechu, jakiego się dopuścił przestępca. Komentuje to wszystko przebrany za mnicha książe. Komentuje mówiąc wprost do widowni. Przez pewien czas zdawało mi się, że jest to nieodpuszczalny chwyt reżysera: pozwolić aktorowi mówić tekst do widowni ze zmruczeniem oka! Dobrze! Ale czy książe w mnisim stroju wykrzykujący swoje poglądy w twarz widowni mówi prawdę, czy nie? Książe mówił prawdę. Zgodziłem się i w pełni afirmuję taki sposób podawania tekstu szekspirowskiego. Jest on wówczas przystępny, jasny, jest konieczną aluzją polityczną.

Skuszancka jest konsekwentna w całym widowisku. Nie tylko książe jest dowodem tej konsekwencji. Oto zakończenie sztuki: Książe ukazuje prawdziwe oblicze i ze śmiechem ścadowuje zbrodnicemu namiestnikowi wszystkie winy. Tu właśnie inscenizacja nabiera znowu ostrości politycznej. Uderza gong. Z góry zjeżdżają cudne, kolorowe płaszczyzny płócien. Wszyscy się śmieją, wszyscy zapominają, jak okropnym władcą był Angelo. Ostatnia scena tak kontrastuje z całą atmosferą widowiska, tak odbija w tym łagodnym świetle od ponurych zakamarków, gdzie rządzi prawo okrutnika, prostytutek i pieczeniary, że możemy i musimy potraktować ją jako drwinę z rozsądku. Bo drwiną z rozsądku i sprawiedliwości jest darowanie zbrodni — zbrodni oczywiście i dowiedzionej. Tak określiła to Skuszancka. Zmusiła w ten sposób widownię do myślenia, proponowała wysnucie wniosków.

Z tych kilku uwag wynika wyraźnie, że Tadeusz Kantor, autor scenografii w ostatnim nowohuckim przedstawieniu walczył poparli zamysł reżysera i dał dekoracje, które są doskonałym komentarzem do treści sztuki. Muzyka Bresticzera w miarę ponura, przyczyniła się do skonstruowania poszczególnych części widowiska.

W doskonałym spektaklu wziął udział wyrównany zespół aktorski: Jerzy Przybylski (Książe), Tadeusz Szaniecki (Angelo), Ferdynand Sarnowski (Eskalus), Maciej Nowakowski (Klaudio), Edward Rączkowski (Lucjo), Michał Lekszycki (Szlachcic), Franciszek Pieczka (Profos), Ryszard Kotas (Mnich), Jan Mączka (Sługa), Witold Pyrkosz (Łokietć), Ferdynand Matysik (Pianka), Edward Skarga (Pompejusz), Jan Brzeźnicki (Kat), Tadeusz Jurasz (Bernardo), Izabela Olszewska (Izabella), Danuta Lipińska (Marian), Anna Gołębiowska (Julia), Janina Grudniewicz (Franciszka), Eugenia Romanow (Pani Przepieczona).

Nie mam zwyczaju wymieniać tylko aktorów bez określenia ich dokonań artystycznych w przedstawieniu. Tym razem odstępuję od zasady, ponieważ waga polityczna widowiska szekspirowskiego jest tak uniwersalna, że trudno jej nie poświęcić głównego zainteresowania. Aktorzy mi wybaczą. Tym bardziej, że ich świetne rzemiosło podziwiałem z nieklamany entuzjazmem.

OLGIĘRD JĘDRZEJCZYK

WILLIAM SZEKSPIR: „Miarka za miarkę”, przekład L. Ulricha, w oprac. Włodzimierza Lewika. Reżyser. K. Skuszancka, scenografia T. Kantor, muzyka J. Bresticzera. Państwowy Teatr Ludowy w Nowej Hucie.

SZTANDAR NIEDZIELA MŁODYCH

Warszawa, 24—27 grudnia 1956 r.

Cena 50 gr

Nr 307 (2068) B

Wydawco
Zarząd Główny ZMP

Kandydat byłych stolet
Poikowodiec nowych let
Razum moj! — urodcy etti
Tolko wymysel i bred...

(Mikołaj Zabołocki)

Nie jest to z pewnością największy tytuł do sławy panaszekspirowej — ta „Miarka za miarkę”. Akcja rozbrykała się jak nieposłuszna trójka, której nadto popuszczono cugle — więc pojazd zatacza się od rampy do rampy zrzadka popędzany jakimś wątpliwej wartości, pomysłem. Aż się chce woźnicy, co tak swe obowiązki zaniedbał, krzyknąć raz i drugi!

— Hola, mości autorze, dokąd to? Daleś nam dziwnego księcia, który ogłasza wyjazd i przekazuje władzę tylko po to, by śledzić w przebraniu, jak jest sprawowana, nno

SZEKSPIR

prosi o głos

niech będzie... Kazałeś mu pod koniec sprawę ponurą i krwią pachnącą obrocic w zart, a mimochodem, tak dla zasady, poślubić dziewczynę, której nie szepnął dotąd ani jednego miłosnego słowa; czy to już nie za wiele? A coż to za pomysł — gdy sprośny tyran dybie na cnotę pięknej Izabeli — podsunąć mu w ciemności jego własną zonę — aby chuć była pokarana, krzywdą nagrodzona i cnotą ocalona! Nie, mój panie, za wiele tych nieprawdopodobieństw, tej nieporadnej, łatającej logiczne dziury, wymyslności; toć to prosty schematyzm, co z tego, że renesansowy?

Coż robić, skoro nieboszczyk autor i tak nie może się bronić? Popatrzec, jak wyręcza go w tym po części reżyser „Miarki” w nowohuckim Teatrze Ludowym — Krystyna Skuszanka. W jej rękach bowiem sztuka nie uwiera uważni widza, najwność akcji schodzi na dalszy plan zastąpiona przez logiczną konstrukcję myślową, i spektakl objawia się żywy, współczesny, dzisiejszy.

Czy miejsce samo tyranii jest gniazdem?

Czy też osoba, która je posiada?

— taka jest sprawa główna. Sprawa władzy. Słusz jej następująca treść:

Dobry książę pewnego państwa, jako się rzekło odjeżdża, składając ciężar władzy na barki cnotliwego Angela. Ow nie omieszkuję skazać na śmierć chłopca, któremu los kazał zostać przedwczesnym ojcem (a tak, takie były prawa). Jego siostra, błagając o łaskę, porusza w Angelu zgoda niespodziewane sprężyny — i oto sprawa staje jasno: tylko cnota pięknej Izabeli okupi życie młodzieńca.

W tym miejscu atmosfera staje się ciężka — choć zwyczajem strasfordzkiego mistrza raz po raz wioczą się po scenie weseli i chutliwi obwiesie, wrzaskliwe moczygeby, pieczęmarze i rajtury. Tu pachnie krwią, i widz zaciska zęby, opadnięty przez natrączywe skojarzenia — kiedy Angelo okrutnie spokojny tłumaczy Izabeli, że czyn jego na pewno pozostanie bezkarny, któż uwierzy oskarżeniom rzucanym na niego? Tadeusz Szaniecki dobrze prowadzi tę rolę; jego Angelo oszczędza ciała gestów, a twarzy mimiki, jest półśmiechnięty, wypełniony po brzegi spokojną pewnością swojej mocy. Jest to cios w bezbronną pierś — zimny, logiczny i nieuchronny. Kto wie, może galeria pośredniejszych lotrzyków potrzebna była tylko po to, aby na ich tle tym silniej odciał się ów arcyłotr przyodziany we wszelkie pozory cnoty? Jego stanowisko pozwala mu deptać każdą umowę: brat Izabeli i tak zginie choćby nawet zdecydował się zostać kochanką namiestnika...

W tym miejscu, a może nieco wcześniej lub później, widz, słuchając tekstu, rozpoczyna również czytać scenę. Przekreśla ją w tle stali świadek wydarzeń — szary mur. Po murze chodzi żołnierz; wygląd ma wschodnio — zachodni, coś z Military Policemana i strażnika miejsc odosobnienia razem. Czy radość na scenie, czy smutek — czy fala nadziei przypływa, czy się cofa — po każdym epizodzie kanciasła sylwetka stupajki wystukuje butami monotonny alfabet przemocy, opowiada bez słów, że siła jest prawem. A dopowiada to konstrukcja, błyszcząca zza muru chłodem metalu — dostatecznie abstrakcyjna by nie razić natrętnym anachronizmem i wystarczająco konkretna, aby poddawać myśl o wieży strażniczej.

Taka jest zresztą intencja scenografii Tadeusza Kantora; rozsądny kompromis między historyczną stylizacją, a wyrazistą aluzją do współczesności. Ta aluzja jest błękitny kostium opinający pierś Angela, pozbawiony odznaczeń, przekreślony jedną wstęgą — wywołujący dalekie skojarzenia z pewnym frenczem o podobnym kolorze ozdobionym także jednym tylko orderem. Identyfikacyjny kostium tyle, że skromniejszy nosi powiernik Angela — możemy go w myśli zwać adiutantem albo sekretarzem — jak cień naśladuje ruchy, spojrzenia i mowę swego pana.

Jest w spektaklu szereg jeszcze elementów, które stanowią o całości, a ich odkrywanie sprawia przyjemność uważnemu widzowi. Przez większość scen tkwi na środku więzienia krata; w pewnym miejscu przesłania ją namalowany na płótnie wesoły domek. Tu właśnie Izabela ustala plan ocalenia brata. Gdy odejdzie pełna nadziei — płachta z domkiem pofrunie do góry, aby znowu odsłonić groźne żelazo; milczący komentarz daremnych poczyni. Nad wieziennymi drzwiami kołysze się pozornie nielogiczny dzbanek. W takt kroków wycho-

dzających postaci, młocących ze sobą sprawę życia i śmierci — wzrok widza towarzyszy ruchowi glinianego naczynia, i mimo woli zapytuje: czy spadnie? Życie, o które chodzi jest równie tamliwe. Oto komentarz drugi.

Można je mnożyć, wróćmy jednak do spraw ogólniejszych. Szekspir Skuszanka o kazał się być obywatelom epoki atomowej — a operacja ta nie zubożyła go, przecież na odwrót, interwencja reżyserska wyjaśniła główną niekonsekwencję sztuki; brzemienne w tragizm i nieszczęście zaskakuje ona bowiem nieoczekiwanie optymistycznym rozwiązaniem. Czy wolno się tu domyslać gorzkiego uśmiechu mądrego sceptyka — przełamującego swoje dzieło na połowę, by podkreślić, że to co dzieje się na scenie, to nieprawda? Nie wiem. Wiem tylko, że przejmujące wrażenie wywiera scena, w której Izabela zanosi skargę na Angela do księcia, powracającego z podróży. Książę przyjmuje zarzuty jako oszczerstwo i rozkazuje wtrącić dziewczynę do lochow... Pozornie, bo przecież wie o wszystkim, autor kazał mu przez cały czas śledzić z ukrycia bieg wypadków. Ale kazał na zasadzie owego czystego wymysłu, absolutnego nieprawdopodobieństwa. Dlatego, choć zasada ta doprowadzi do triumfu sprawy Izabeli niesposób nie myśleć w tamtym miejscu — tak byłoby naprawdę; lotr pozostałby bezkarny, niewinność przypłaciłaby odwagę śmiercią. Wielki dramat polityczny „Miarka za miarkę” kończy się w momencie triumfu Angela.

A dalej jest tylko sceniczny trick i wspólna zabawa; i tak właśnie pojęła to Skuszanka. Kazała aktorom wybuchnąć śmiechem i wziąć się pod ręce. Potem odbyło się gremialnie przebaczenie i zaspokojenie: rzekomi strażnicy zmartwychwstali, siostry zwrócono bratom, żony mężom, obwiesiów uczyniono zacynymi ludźmi. Prosta zasada dowodzenia przez obalenie... Na mocy tej zasady rozradowane twarze, śmiejące się usta krzyczą widzowi: widzisz, wszystko jest dobrze — t a m i o było nieprawdą — po to, by tym lepiej zrozumiał on, że właśnie t o jest nieprawda. Istkiem figowym okrutnej rzeczywistości.

O gorzka mądrości Mistrza znającego ludzkie sprawy — która mrużysz ku nam oko ze smutnym uśmiechem! O rozpaczliwa wiara w moc kruche naczynia ludzkiego rozumu — jakby nie można go było rozbić ciosem w twarz, kopnięciem buta, strzałem. Jakby mógł ocalić człowieka ów nieporadny gest ręki i słowa: to nieprawda... Te słowa, których użyto we wstępnym czterowersu wielkiego radzieckiego poety, brzmiącym tą samą nutą: zaprzeczyc nadciągającej nocy, uczynić z niej groźną zmore, senny majak — a przez to właśnie tym silniej przestrzegać przed niebezpieczeństwem i tym dobitniej zwiastować jego nieuchronność. Pozory samozakłamania opadają; zostaje odwaga, nakazująca podnieść głowę ku nadchodzącej burzy. Kruche naczynie jednak okazuje się trwalsze. I to jest zwycięstwo.

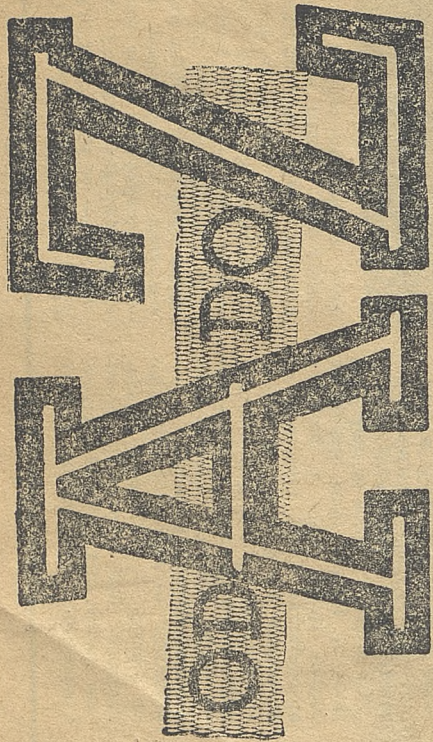
I oto jest również Szekspir w swojej „Miarce”, opatrzonej podtytułem „komedia”. Dziwna komedia, aż nadto wyraźnie ogłaszająca koniec lat scenicznej zabawy, a skierowana twarzą ku Hamletowi i Makbetowi. Dziwna komedia, w której ciągle słychać dźwięk ostrzonych noży, w której śmiech zamiera w gardle, gdy słyszy się przeraźliwe zarty o życiu i śmierci, gdy skazaniec odmawia pójścia na szafot mówiąc „nie jestem dziś przygotowany”, gdy oszalały ze strachu dwudziestolatek wykrykuje protest przeciw unicestwieniu i rozpadowi swojego ciała. Dziwna komedia — ale dobre przedstawienie Teatru Ludowego, choć aktorzy z małymi wyjątkami nie wychodząc poza poprawność wciąż jeszcze nie dostają głowa do pułapu myśli reżyserskiej.

Nic to, rzecz sceniczna i tak przekracza rampę, a po zapadnięciu kurtyny, wmięszana w tłum, wychodzi z teatru w nasz wiek dwudziesty, w nasz rok dwudziestozjazdowy. Towarzyszy nam, szukającym drogi między ciemnymi blokami Nowej Huty, szukającym odpowiedzi na pytania zawite i ciężkie, które być może chcielibyśmy na dwie godziny zostawić przed wejściem do teatru. Teraz niesiemy je znowu, jak wczoraj, jak jutro...

Ale to już zupełnie inna sztuka.

A. DRAWICZ

3 SZTANDAR
MŁODYCH



Nr 39 (291)

Kraków, 7 października 1956 r.

Kiedy w 1623 roku dzięki staraniom kilku wielbicieli Szekspira ukazały się jego dzieła zebrane, opatrzone je mottem: „Kimkolwiek jesteś — kupuj!”... Chyba to samo „handlowe” motto można by umieścić nad każdą sceną, na której ukazują się znowu sztuka Szekspira, parafrazując je tylko nieznacznie: „Kimkolwiek jesteś — słuchaj”. Nie wiem, czy ktoś wymieniłby drugiego pisarza tak odległego czasowo, a tak jednocześnie bliskiego uczuciowo i intelektualnie każdej epoce jak Szekspir. Pisarz żywy i współczesny, w którego wierszach pulsuje prawdziwa krew jego pokolenia, będąc jednocześnie naszą krwią.

Nieprzyjemnie jest powtarzać rzeczy tak oczywiste, ale jednocześnie trzeba sobie zdać sprawę z tego, że Szekspir ostatniego okresu stał się dla nas autorem kilku, najwyżej kilkunastu tytułów. A co z pozostałymi? Co choćby z jego dramatami „historycznymi”, o których istnieniu wręcz zapomnieliśmy teatr, a nawet szkoła? A co z resztą spuścizny obejmującej 37 pozycji? Czy są to utwory już obojętne nam ideowo, jakieś pompatyczne dramaty kostiumowe, których miejsce w literaturze dawnej sztuki, czy po prostu — jak u każdego pisarza — słabsze artystycznie?

Teatr Ludowy w Nowej Hucie przypominał sztukę „Miarka za miarkę”, wystawianą w Polsce do ostatniej wojny tylko dwukrotnie, a po wojnie tylko raz i to również w inscenizacji Krystyny Skuszanek. Ta właśnie zapomniana sztuka stała się punktem wyjścia do stworzenia widowiska politycznego w dosłownym i przenośnym tego słowa znaczeniu. Jakżeż bliski i bolesny jest dla nas

TADEUSZ ROBAK

W poszukiwaniu sztuki współczesnej

problem władzy niekontrolowanej, uzurpatorskiej, zaborczej i perfidnie naginającej ideały prawa i porządku moralnego do swoich celów, despotyzmu depczącego własne przepisy i niszczącego niewygodnych sobie tylko dlatego, że siła, jaką dysponuje — nie ma równoważnika! Jakżeż długo wzdychaliśmy do takich właśnie założeń inscenizacyjnych: torujących drogę sztuce śmiałej, bojowej, zaangażowanej ideowo, pomagającej myśleć i działać! Szekspir okazał się więc cennym sojusznikiem... w walce przeciwko totalizmowi, a także i tym zjawiskom życia, które cechowały beriołowszczyznę. Zresztą — lepiej nie zawężać sprawy i powtórzyć: okazał się pisarzem żywym i współczesnym.

Inna rzecz, czy sztuka mogła unieść to wszystko, co jej nieśie kazano. Bo właściwie stwierdzenie, że w zamiarze realizatorów leżało stworzenie sztuki politycznej — to za mało. „Miarka” miała stać się politycznym manifestem!

Historia teatru zna wiele opowieści o sztukach, które stawały się jednym wielkim wołaniem o wolność i postęp właśnie dzięki odważnej inscenizacji, nieraz nie pokrywającej się w pełni z wolą autora, uzupełniającej jego myśli środkami wyrazu własnymi, walczącymi. Publiczność zrywała się wtedy z miejsc i wśród huraganowych oklasków powtarzała padające ze sceny słowa i melodie.

Jeśli widzowie tego przedstawie-

nia dalecy byli od podobnego nastroju, to — mimo pozornej bezsensowności wymagań — nie wszystko jest tu w idealnym porządku. Manifesty muszą wzruszać, muszą kazać śmiać się i płakać, kochać i nienawidzić.

Początkujący adepci fotografii wiedzą dobrze jak wygląda negatyw, w którym na jednym odcinku taśmy dokonano dwóch zdjęć: łączą się one i zachodzą na siebie, ale jednocześnie są samodzielne i przez to — jakby wrogie sobie. To zjawisko przypominało mi się często na nowohuckim przedstawieniu „Miarki”: z jednej strony wątek „szekspirowski”, a z drugiej, nieobca mu wprowadzenie ideowe, ale trochę „robiona” presja wieży strażniczej z obozu koncentracyjnego i ciężkich kroków wartownika.

„Miarka” jest sztuką, którą na tle całokształtu twórczości Szekspira odczuwa się raczej jako chłodną, klasycystyczną w konstruowaniu wątku dramatycznego, pełną niebezpiecznych wyrw, w które łatwo wpaść. Inszenizatorzy umieli te wyrwy doskonale omijać, próbowali też sztukę jak najbardziej „uczłowieczyć” — tu już z różnym powodzeniem. Ale to trudno: cudowne metamorfozy — nawet w teatrze — zdarzają się tylko wyjątkowo...

Reżyseria Krystyny Skuszanek i scenografia Tadeusza Kantora poszły zgodnie w kierunku gwałtownego i bezceremonialnego mieszania elementów pochodzących z różnych e-

pok. Umowność teatru posunięta jest aż do granic guślarskich zabiegów. Cel jest oczywiście jasny: podkreślenie żywotności społecznej poruszanych problemów, zbliżenie do widza treści ideowej spektaklu, uwspółcześnienie. Bardzo podobne środki zastosowała Skuszanka w „Księżniczce Turandot” ze znakomitym skutkiem — stwarzając finezyjne arcydzieło właśnie uwspółcześnienia. Ale co innego „Turandot”, komedia-groteska, a co innego wątek tragiczny (bo tak go chyba można nazwać) w „Miarce”. To, co w komedii pozwalało świetnie się bawić — tutaj chwilami przeszkadzało się wzruszać.

Reżyserka w programie dowodzi, że główny wątek „Miarki” jest jednak komediowy. Już samo podjęcie kwestii wskazuje, że z wątpliwościami tego rodzaju trzeba się poważnie liczyć... Co ciekawsze, inscenizacja kładzie nacisk raczej na dramat, niż na komedię czy satyrę. Ten kierunek jest tym bardziej istotny, że decyduje o sukcesie czy klęsce koncepcji zakończenia. Mam wrażenie, że epilog większość widzów przede wszystkim zaszokował. — Przecież wszystkiego można się było spodziewać, tylko nie tego, że groźny i surowy książę zamiast wymierzyć lajdakom sprawiedliwość (przygotowywał się do tego starannie!) nagle zatrze rączki i mrugnie w stronę widzów jakby mówił: „Mii, jakoś się to wszystko załatwił...”

W pierwszej chwili wydawało to na jakiś niesamowity fałsz artystyczny,

potem przychodzi refleksja, że taka pomyłka jest nie do pomyślenia. W sumie więc — znakomity pomysł nadania epilogowi satyrycznego ostrza wymierzonego celnie znowu w stronę współczesności, w oportunistów i głupców, obok których doświadczenia przeszłości przepływają jak woda — zbyt odbijał od koncepcji całości i przeprowadzony został zbyt aluzyjnie, by mieć nadzieję, że zostanie w pełni zrozumiany.

Do teatru Skuszanek przyzwyczailiśmy się chodząc z przekonaniem, że tutaj wszystko będzie tak pomyślane, by przeciwstawić się sztampie i przyzwyczajeniom, by z bezwzględą konsekwencją podporządkować świat sceniczny własnej, ambitnej koncepcji. Pod tym względem „Miarka” nie sprawiła nam zawodu, a że przy tym prowokuje do dyskusji i polemiki — to chyba świadczy przede wszystkim o twórczych poszukiwaniach. A już przed dwu tysiącami lat mówiono, że tylko ten znajduje, kto szuka...

Przedstawienie, choć nie zawierało niezwykłych kreacji, było pod względem aktorskim na niezłym poziomie. Tadeusz Szaniecki jako Angelo umiał trzymać na wodzy swe środki aktorskie: oszczędnie męski w geście, stworzył typ człowieka zamkniętego w sobie, bezwzględnego i świadomego swych celów. Izabela Olszewska, która dała przed paru miesiącami nową i ciekawą koncepcję Balladyny, obecnie znowu zwróciła na siebie uwagę bezpośrednio i ciepło ujętą rolą Izabeli.

Trudno omawiać tu wszystkie role. Trzeba jednak podkreślić, że u kilku aktorów ujawnia się ten sam sposób interpretacji, jaki widzieliśmy u nich w poprzednich sztukach. Niepokoi to tym bardziej, że są to przecież aktorzy młodzi, od których oczekujemy zawsze większej „zdobywczości”...

ATTILIA STINGELIN-VENTURINI

TELEFON

Poczekalnia była duża i przewiewna, białe ściany i dwa rzędy wyscielanych drzwi. Mleczno-biała szybka przepuszczała światło od sufitu, wzmocnione przez stale świecące lampy neonowe. Miało się wrażenie, że na zewnątrz jest piękny słoneczny dzień. Na dworze jednak było szaro i duszno, a czekanie stawało się tym bardziej przykre.

Wiele, prawie 20 osób, czekało tu. Jedni z podniesionymi głowami spacerowali obojętnie to tu, to tam, albo z trudem tłumili ziewanie. Inni siedzieli na kilku znajdujących się tu fotelach i przeglądali bez zainteresowania książkę telefoniczną, aby podrywać się ze swych miejsc, jak tylko zabrzmiał dzwonek. Rozczarowani siadali z powrotem, ponieważ jeden tylko był wybrany, tylko jeden numer wywoływała centrala. Jedne z wielu drzwi otwierały się i zamykały. Pozostali wpadali znów w nuda. Tylko jedna młoda, niezbyt przystojna, ale bardzo po-

wabna kobieta była niespokojna i podniecona. Jej prosty, ale modny ubiór zdradzał pochodzenie z warstwy uprzywilejowanych.

— Panienko, proszę spróbować jeszcze raz.

Już po raz trzeci niepokoiła telefonistkę. Ale wszystkie linie, a szczególnie zagraniczne były zajęte. Niecierpliwie i ze złością spoglądała młoda kobieta na zegarek.

— Proszę o rozmowę pilną! Szybko zapłaciła dodatkowe koszty. Cóż to znaczy? Pieniądzy miała dosyć. Szło jej o coś innego. Pożądała światła, życia, miłości... Daleko, poza granicami kraju, na drugim końcu tego przewodu telefonicznego, powie jej ktoś z dawna wyeksklowane słowa: „przybądź”. I dla tego słowa, które jej miało otworzyć nowy, czarowany świat, Livia była gotowa zapomnieć siebie samej, swej godności i wszystkich swych obowiązków. Coraz bardziej nerwowo spoglądała na mało dostrzegalne posu-

wanie się wskazówek zegara. Duży, elektryczny zegar wisiał w pełnym neonowym świetle na ścianie środkowej i wiele spojrzeń najczęściej zmudzonych, padało na niego. Jedyne oczy pewnej niskiej kobiety ze zniszczoną twarzą spoglądały na tarczę zegara z wyrazem niepokoju. Ubrana była bardzo prosto; gładko zaczesane włosy spadały jej na ramiona. Zniszczone, skrzyżowane na piersiach ręce wskazywały na ciężką pracę. Smutna twarz była pobrużdżona wielu łzami.

— Panienko, czy muszę jeszcze długo czekać?

Mówiła powoli, prawie niedosłyszalnie, jak ktoś kto boi się przeskadzać. Może była z zagranicy, a pracą rąk w tym kraju starała się pomóc swej rodzinie...

Telefonistka nie dawała żadnej nadziei.

— Niestety... godzinę, dwie, może nawet dłużej. Wszystkie linie są zajęte. Gdyby pani mogła zapłacić za rozmowę pilną...

Kobieta opuściła głowę. Powoli wyjęła z kieszeni mały portfel. Drżącymi palcami wyjęła całą jego zawartość. Chwilę zastanawiała się, następnie podeszła do okienka i położyła pieniądze.

— Proszę o rozmowę pilną.

Zakrywając oczy ręką, jak wyčerpana, usiadła znów na swym miejscu.

Zegar posuwał się miarowo, ale powoli. Livia nie mogła już wysiedzieć. Zerwała się z miejsca, popychając przy tym, nie przepuszczając siedzącej obok młodej kobiety. Przeciwnie, zmierzyla ją wyniosłym spojrzeniem. Ta jednak nawet się nie poruszyła, tylko parę łez spłynęło jej z policzków na ciemną suknię. Livia poczuła się trochę nieswojo i odeszła. I znów zadzwonił telefon. Livia drgnęła. Telefonistka jednak nie zwróciła się do niej. Spokojnie i przyjaźnie powiedziała do małej kobiety:

— Kabina siódma.

Kobieta, zataczając się, podeszła do kabiny i znikła za wyscielanymi drzwiami.

— Biedna kobieta — powiedziała telefonistka. Była osobą wrażliwą i współczującą. — Od samego rana siedzi tu i czeka. Wczorajszym rankiem dostała wiadomość, że jej dziecko jest bardzo chore. Aby je odwiedzić, musiałaby jechać około 20 godzin. A może już jest za późno?

Słuchający wyrażał współczucie. Livia nie odzywała się, pozornie o-

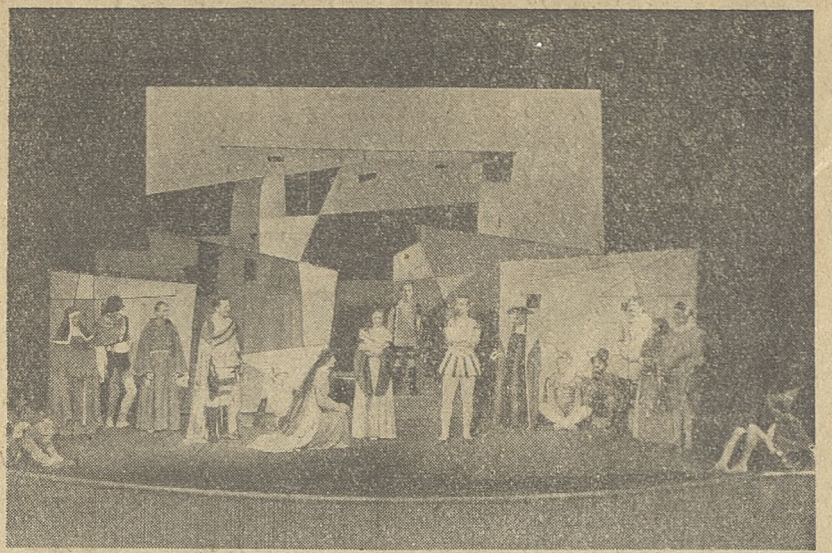
bojętna i nie poruszona. A jednak przecież poczuła w sobie, w głębi swej istoty, nieznośny ból. Nie było to uczucie winy lub wstydu. Nie. Opanowało ją zupełnie uczucie bezgranicznej obawy o własne dziecko. Bez najmniejszych wyrzutów sumienia, bez zdawania sobie jasno sprawy, że straci je na zawsze, pozostawiła je zdrowe i wesole, wśród zabawek. Żaden zły los nie chciał zrabować jej chłopca, ale miało cno paść ofiarą jej braku odpowiedzialności, jej lekkomyślności. Dla chwili przemijającej namiętności gotowa była wyrzec się swego najcenniejszego dobra, owego skarbu, który dla biednej kobiety oznaczał samo życie. Livia spoglądała na wychodzącą z kabiny z drżącymi rękami i ustami, z oczami pełnymi cierpienia. Samotna, bez zwiłki, poszła w szary dzień...

— Czy mam żądać jeszcze raz rozmowę pilną? — zapytała telefonistka. Livia milczała. Walczyła z rozpaczą. W końcu jednak znalazła na tyle siły, aby powiedzieć cicho:

— Nie. Proszę skreślić rozmowę. Następnie z podniesioną głową opuściła poczekalnię.

Tłumaczył
T. BUKOWSKI

„młodzi popielawcy „mystoków”,
nierzalających styl imich zes-
polu. Niemniej, gdy pieruszy
wstąpił Kennedy — właśnie na
sopockim festiwalu — zakończył
się, widownia odpowiedziała
przewidywalnym okrzykiem „bravo” i...
chóralskim odgłosami „sto
lat” na cześć zespołu. Młodzi na-
dzieje, że życzenia się spełnią, a
dr Tychański już z niecierpliwością
dostojną i siłą brzo-
przewidzieli swój sekret w roku
2051. Jaki to wówczas będzie styl?
Trudno przewidzieć. Może jeszcze
jeden raz... Livia Tychański



MIARKA ZA MIARKE

Teatr Ludowy w Nowej Hucie

M i a r k a

z a m i a r k ę

STEFAN TREUGUTT

O, zgubne usta, w których ten
sam język
Może potępić i może przebaczyć!
Po swej woli nagina ustawy...
Szekspir

Nie widziałem „Miarki za miarkę” w Teatrze Ziemi Opolskiej. Tę samą komedię Szekspira Krystyna Skuszancka znowu po trzech latach wprowadziła na scenę. Premiera odbyła się 16 września w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie.

Obecna inscenizacja jest pewnie ulepszoną wersją przedstawienia opolskiego. Nowa premiera Teatru Ludowego jest bez wątpienia potwierdzeniem wysokiego mniemania o zespole i jego kierowniku. Może być przykładem, ile znaczy we współczesnym, twórczym teatrze myśl interpretacyjna.

„Miarki za miarkę” niemal w Polsce nie grywano. Nie tylko u nas. Krytycy też traktują tę komedię bez osobliwego nabożeństwa. Nie wiedzieć, czy to w ogóle komedia, czy też cynicznym, nieuzasadnionym optymizmem zakończona tragedia. Można sądzić, że to utwór rozłamany sprzecznościami — można, tak jak Skuszancka, widzieć w nim szczególne zagęszczenie problematyki moralno — społecznej. Przewrotnie i ironicznie podanej. W obu wypadkach realizacja konsekwentnego, logicznego widowiska jest trudna.

W szkołach nas już uczą, że Szekspir mieszał tragizm z komizmem. Potem z historii teatru dowiadujemy się, jak w tamtej epoce patos i litozujące wzniosłości przeplatano ludowymi scenkami i błazenadami. Ale dwie setki lat europejskiej tradycji szekspirowskiej, teatralnej i badawczej, swoiście zmieniły proporcje szekspirowskiego śmiechu i powagi. Błazenstwa grabarzy mają dla nas swe własne głębie treściowe, równe niemal rozważaniom księcia duńskiego o wykojeniu świata. W paradoksach treścisków szekspirowskich znaleźliśmy nade wszystko mądrość. Skuszancka natomiast w swej „Miarce za miarkę” jawnie, ostro kazała zderyżyć się patosowi i grotesce. Mieszanie dwóch kategorii emocjonalnych i treściowych jest tu traktowane dosłownie. I w obu wypadkach są to kategorie najpierw teatralne — dopiero z niesłychanie, ostrego kontrastu na scenie ma wyniknąć poznawczy morał dla widza.

Książę (rzekomo wiedeński) pozoruje wyjazd ze swojego kraju. W rzeczy zaś samej wystawia na próbę namiestnika Angela, któremu zostawia nieograniczoną władzę. Cnotliwy i surowy Angelo niesłychanie szybko popelnia te same zbrodnie, o które oskarża poddanych. Tylko zupełnie bajkowy zbieg przypadków i konwencjonalne podstęp (nieśmiertelna przebieranka) sprawiają, że aktorzy perypetii żyją do końca ostatniego aktu, że zbiorowo zawierają szczęśliwe śluby małżeńskie.

Osnowę fabuły Szekspir pożytył ze zbioru renesansowych nowel. Skuszancka wybrała kapitalną, logiczną wersję zakończenia. W pewnej chwili aktorzy dramatu przestają mówić serio. Każdy rozumie, że cała fabuła była „komedią”, teatrem publiczności przedstawionym; w życiu i w historii zbrodnie nie kończą się pogodnie.

Tak właśnie, ironicznym i przewrotnym optymizmem zakończył Brecht sceniczną wersję swej „Opary za trzy grosze”.

Patetyczne tyrady bohaterów „Miarki” o sprawiedliwości i cnotcie przerywa krzykliwy szubienicznik Lucio (w parodystycznym od „a” do „zet” wykonaniu Edwarda Rączkowskiego). Demoniczny łobuz Angelo paraduje po scenie w lśniących szatach z plastiku, Tadeusz Szaniecki gra go z niezmienną powagą; czarnemu charakterowi właściwą. Trudno o cnotliwszego mędrca od fałdziejście odzianego Ferdynanda Sarnowskiego w roli Eskalusa. Rajfur Pompejusz (świetnie kreowany przez Edwarda Skargę) ma przyprawiony pawiani tyłek.

Wystawa zaczyna się i kończy kolorowymi, wesołymi kotarkami, które zjeżdżają z góry i nie próbują wcale naśladować szekspirowskiego Wiednia. A za sceną, wzdłuż horyzontu, góruje nad całością coś w rodzaju ponurego wału forteczno — konstrukcja — symbolem w środku. Kojarzy się ta konstrukcja nieodparcie z „kacętowską” wieżyczką strażniczą, jest dziwaczna, ponura, technicystycznie nowoczesna. Po prawej części wału od wieżyczki i z powrotem łączy co pewien czas ciężkim krokiem wartownik. Oczy-

wiście w plastikowym niby-pancerzu, w białym hełmie pseudo-amerkańskim, ni to rycerz krzyżowy, ni to MP-man, symbol „zbrojnego ramienia”.

Scenografia Tadeusza Kantora podnosi dodatkowo walory kontrastowej, groteskowej i patetycznej steatralizowanej — razem wersji „Miarki za miarkę”. Jest wybitnym dziełem plastyki teatralnej.

„W całej wielkiej spuściznie Szekspira — pisze reżyser przedstawienia — komedia ta najbardziej chyba drastycznie i bezpośrednio dotyka zagadnień prawno-moralnych społecznego życia”. Twierdzenie, bez wątpienia, przesadzone, gdyż problematyka komedii jest ogólnikowa, uwikłana w schemat akcji znacznie bardziej powierzchowne, niż w arcydziełach Szekspira pierwszego rzędu. Ale materiału problemowego, tyjącego się spraw moralności władzy, zbrodni rządzących i podobnego rzędu „wierznych” aktualności jest w „Miarce za miarkę” rzeczywiście dużo.

Wszystkie te momenty zostały wydobyte przez Skuszanckę starannie — i, dodajmy, na zasadzie raczej prostej. Odpowiednie sformułowania zaakcentowano, nawet sposobami inscenizacyjnymi. W taki sposób nie można by uwspółcześniać zagadnień jakiegoś „Koriolana”, czy „Makbeta” — tam sens całości będzie decydował o wprost dzisiejszej, politycznej — nawet wartości. W „Miarce za miarkę” chwytałyśmy raczej sformułowania poszczególne, zdania.

Tak oto przez inscenizację Szekspira Teatr Ludowy zabrał głos w dyskusji politycznej przed i w czasie VIII plenum, słowami Stratfordczyka opowiedział się dobitnie za postępową, rewolucyjną częścią naszego kierownictwa partyjnego.

Kontrastowe, aż jaskrawe zderzenie groteski i wzniosłości w „Miarce za miarkę” Skuszancki ma jeszcze inny walor, niezależny już od celności politycznej pojedynczych zdań. Bardzo już dla nas konwencjonalna fabuła nabiera ironicznego, racjonalistycznego blasku. Czy to racjonalizm trochę sceptyczny? Nawet bardzo. Przeciwny wierze w wielkie słowa, cnotliwemu kłamstwu. Sceptycyzm rozbijający właśnie w demaskatorskiej parodii dobrego zakończenia, łatwy i naiwny optymizm. Znowu więc „aktualności”.

Intencje reżysera poparła scenografia, dobrze odpowiadała im również oprawa muzyczna (Jerzy Bresticzker). Włodzimierz Lewik opracował stary przekład Ulricha. Co zaś najważniejsze, cały zespół dobrze reżysera zrozumiał — to widać już po pierwszych scenach — zespół Teatru Ludowego raz jeszcze wykazał, że stać go na podjęcie zadań skomplikowanych i trudnych.

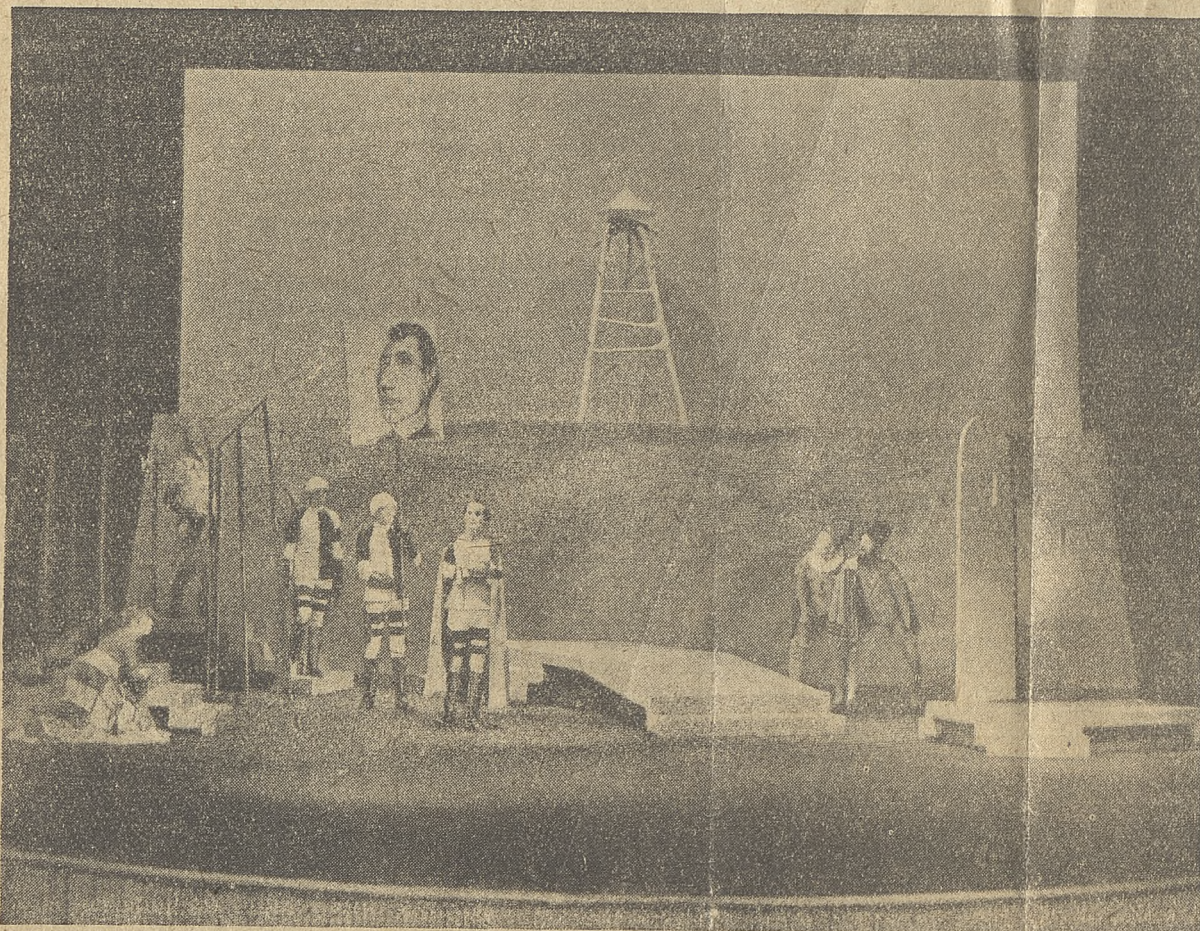
Wspomniałem już o Pompejusz i o kilku innych rolach. Nie można nie wymienić również Jerzego Przybylskiego (Książę), Franciszka Pieczki (Profos), Witolda Pyrkosza i Lecha Komarnickiego (Łokietć i Pińka). Izabela Olszewska (w roli imienniczki Izabeli) zapowiada bardzo wiele, można jej tylko życzyć dalszych sukcesów, dobrych ról, no i dużej pracy nad swym talentem. Wszystkich dobrych, interesujących ról nie wymienię.

Chcę natomiast zapisać tę informację dwoma króciutkimi konkluzjami.

Pierwsza: „Miarka za miarkę” jest jeszcze jednym dowodem, ile w teatrze współczesnym znaczy koncepcja, myśl interpretacyjna. Już nam doprawdy nie wystarcza sama technika teatralna, wycucie i instynkt. Teatr dzisiejszy wymaga solidnej intelektualnej dyscypliny, sprawdzalności logicznej, dzisiejszego myślenia.

Konkluzja druga: słyszałem w Nowej Hucie o poważnych kłopotach ekonomicznych Teatru Ludowego. Z różnych przyczyn teatr stoi przed poważnym kryzysem finansowym. Zostawienie w takiej sytuacji zespołu bez opieki (bo i tak rozumieją u nas władze sprawę „usamodzielnienia”) byłoby karygodnym marnowaniem dotychczasowej pracy teatru Skuszancki. Ministerstwo Kultury i Sztuki zbyt wiele pieniądze tobiło w imprezy martwe i niepotrzebne, by teraz oszczędnościami likwidować to, co mimo — akcji centralistycznych rozwinęło się zdrowo i zapowiada najlepszy rozwój.

„Przegląd Kulturalny” Nr 75 - 14. XI. 1956



MIARKA ZA MIARKE

Teatr Ludowy w Nowej Hucie

Przegląd
kulturalny

3

W NOWEJ HUCIE

Szekspir

Kierunki 4. XI. 1956

TADEUSZ KUDLIŃSKI

TEATR Ludowy w Nowej Hucie jest ciągle zjawiskiem niepokojącym. Zyskał sobie opinię nowoczesnej, artystycznej placówki o społeczno-politycznym profilu. Świadczy o tym dorobek poprzedniego sezonu, świadczy o otwarciu sezonu nowego: szekspirowską „Miarką za miarkę”, przedstawieniem ciekawym i świeżym. I równocześnie — na widowni — za ledwie kilka rządów, zajętych przez widzów. Niemily nastrój jak w domu, w którym pokutuje wstydliva tajemnica powszechnie wiadoma. Razi dysproporcja między nakładem twórczości i pracy a tą garstką widzów, dla których gra się co wieczór. Rzecz niepojęta — duże miasto robotniczo-inteligenckie i ten miniaturowy teatrzyk kameralny o milej, zacisznej widowni, z dobrą akustyką i wygodnymi fotelami — dla garstki wybranych osób, nazwany na dobitkę: ludowym!

*

Komedia szekspirowska jest trudnym zadaniem reżyserskim, jeśli się zważy konieczność uwspółcześnienia konwencji swojej epoki, a więc prymitywnego gatunku komiki i naiwnej faktury dramatycznej, pozbawionej logicznej motywacji. Szczególnie dotyczy to „Miarki za miarkę”, w której objawia się już cierpki pesymizm Szekspira, odsłaniający rozpustę i nagi cynizm życia ówczesnych sfer rządowych, z drastyczną brutalnością teatru średniowiecznego.

Kanwą komedii jest — jak to u Szekspira — znany za jego czasów angielski dramat, którego temat został ukradziony z włoskiej noweli. Swoim zwyczajem, genialnym plagiatorem snuje na cudzym temacie z trzeciej ręki swe własne refleksje i wariacje, przeobrażające gruntownie temat. Jest więc „Miarka za miarkę” typową przeróbką dawnego melodramatu, dostosowanego do gustów ówczesnej publiczności, a zawierającą całą mądrość wielkiego znawcy dusz ludzkich.

W „Miarcie za miarkę” jest niezmiernie aktualny i palący problem moralności działania politycznego, pasjonujący ostatnio literaturę i teatr zachodnio-europejski — za przykładem znanego „Kłamstwa politycznego” Vercorsa. U Szekspira zagadnienie nie jest tak nowoczesnie skomplikowane. Wyraża się prostym żądaniem, by rządzący władca górował moralnością nad podwładnymi. Z tej tylko postawy może wypływać jego uprawnienie do rządzenia. Jeśli nie urasta ponad poziom powszechny, wówczas nie ma prawa narzucania norm postępowania podwładnym. Problem ten rozgrywa Szekspir na odwiecznej intrydze komediowej — *incognita*.

Książę opuszcza pozornie stolicę, powierzając zastępczo rządy zaufanemu namiestnikowi. Skryty pod minisim kapturem, obserwuje, jak myszy igrają swawolnie bez kota. Oczywiście cnwy ten służy do obnażenia powszechnego zakłamania i zepsucia, do wykazania ludzkiej podłości na wszystkich szczeblach. Książę musi rychło porzucić przebranie, by ratować co się da — i to już sposobem komediowym, gdyż inaczej finał zabrzmiałby tragicznie. Główna intryga odsłania obłudę

namiestnika, który z bezwzględna surowością skazał młodego szlachcica na śmierć za rozpustę, ale też za swoją rozpustę z niewinnej jego siostrą obiecał podstępnie więźnia ułaskawić.

Książę przywraca zatem wszystko do ładu. Oczywiście musimy na to rozwiązanie patrzeć pobłażliwie jako na konieczne, pogodne zakończenie komedii teatralnej. Zarazem trudno przypuścić, by Szekspir — przy swym przenikliwym spojrzeniu na rzeczywistość — istotnie apoteozował monarchę, jako wcielenie cnót i ideał prawej władzy. Współczesna historia Anglii bynajmniej takich wzorów nie dostarczała. Mimo że książę w komedii obdarzony jest wyższością moralną, nie możemy jednak brać tego dosłownie. Przeciwnie chyba — trzeba obraz tej wyższości traktować jako ukrytą krytykę i postulat, niż jako obraz istniejącej rzeczywistości.

Drugą jasną postacią, ratującą ponurość obrazu w tym targowisku brudnych namietności jest Izabella — również idealny obraz kobiety czystej i prawej, wyteskniiony przez poetę. To analogia do jedynego sprawiedliwego Lota w potępionej Sodomie.

*

Tę uwspółcześnioną problematykę zarysowała Krystyna Skuszanka w swej reżyserii „Miarki za miarkę”. Ożywiła pomysłowo przerastające się wątki dawnej naiwnej intrygi, pełnej nieprawdopodobieństw, przebiegane, nagłych zwrotów i przeskoków akcji, zakochań z pierwszego wejrzenia, braku motywacji i usprawiedliwienia. Dokonała wyraźnej orkiestracji wątków oddzielając prolog i finał o żwawym i pogodnym rytmie komediowym od części środkowej, traktowanej serio na nucie pesymistycznej i tragicznej, przerywanej kontrastowymi intermediami w stylu szerokiej komiki ludowej. Szczególnie interesujące wypadło zakończenie, jako ujawnienie teatralnej złudzi, wyrażone nagłym zerwaniem dotychczasowego rytmu i przejściem w swobodną igraszkę jakby samych aktorów w żartobliwym porozumieniu z widzem. Usprawiedliwiło wszystkie nieprawdopodobieństwa perypetii.

Ta umiejętność orkiestracji utworu przejawiała się także w rysunku postaci, charakteryzowanych ostro i wyraziście na prawach kontrastu. Przeciwwstawiono lekkość i swobodę — ciężkiej nieruchawości, posępność — wesołości, krzykliwość — piskliwość, nuty wysokie — niskim itp. Całość grała sprawnie zmienionym rytmem napięć, przy inteligentnym rozwiązaniu tekstu. Tak np. nieznanne Szekspierowi poznanie przebranego księcia przez profosa więziennego uprawdopodobniło wiele, a zarazem ożywiło w konsekwencji akcję. Wbrew spodziewaniam stary i trudny tekst brzmiał dobrze i zajmująco, co jest także zasługą Włodzimierza Lewika, który dokonał modernizacji starego przekładu Ulricha.

Zarzuć można pewną przesadę w opracowaniu sytuacji pozatekstowych oraz muzykę nie tylko nie budującą nastroju ale wręcz przeszkadzającą w słuchaniu, głuszą niepotrzebnie aktorów.

Scenograf „Miarki za miarkę”

T. Kantor, prowadzi — jak wiadomo — swój teatr eksperymentalny Cricot, i równocześnie opracował plastycznie Hamleta. Ten nadmiar zajęć sprawia, że w pojedynczych pracach krzyżują się echa, a w „Miarcie za miarkę” przejawia się i osłabienie inwencji. Powtarzają się schematy konstrukcyjne w ujęciu sceny czy pomysły ubiorów. Powtarza się znany chwyt aluzji do współczesności. Wiele w „Miarcie za miarkę” próba modernizacji ubiorów i elementów scenicznych, podających równanie: władza = terror. Straszyl na scenie jakiś majak hitlerizmu. Jest to podejście może i aktualizujące problem wynaturzenia władzy, ale skojarzenie jest zbyt swobodne, a nadto zważa ogólną typowość zjawiska ponadczasowego do przejawu poszczególnego.

Zbytnią swobodą plastyka przejawia się także w nieliczeniu się z charakterystyczną sylwetką postaci. (Np. karykaturalny galek na głowie księcia, pozbawionego elementu komicznego).

Natomiast należy przyznać scenografowi pomysłowość w użyciu „wesołych”, fruujących parawanów, oddzielających dobrze główne czony akcji i zmieniających nastrój — dalej przystawki, trafnie lokalizujące akcję, nieraz dowcipne. Wreszcie — zawsze interesująca optykę malarską i soczyste karykatury wesołków.

*

Poziom wykonania aktorskiego był na ogół wyrównany, co jest przyjemną niespodzianką i miarą dojrzwania zespołu. Cechowało je staranne opracowanie ról, ich wyraźne zindywidualizowanie, duża skala gry, a przede wszystkim — wyraźna dykcja, modulacja i wyuczucie poetyckich ustępów. Z pośród licznych zespołu wymienić trzeba J. Przybylskiego w roli księcia. Aktor ten wyróżnia się dobrymi warunkami zewnętrznymi i głosowymi, swobodą i żywością obejścia. Również T. Szaniecki dał ciekawą postać Angela, skupioną w poczuciu władzy a szczególnie pozbawioną przerysowania w kierunku czarnego charakteru. Wśród dobrze na ogół postawionych ról kobiecych wyróżniała się J. Olszewska, która wyidealizowaną rolę Izabelli uczyniła żywą i przekonującą. Do wydobywania trudnej komiki szekspirowskich intermedii brakło wykonawcom pełni środków aktorskich. Proste określenia tekstu: dziwak — głupek — błazen, pomnożone śmiesznymi nazwiskami wymagają jednak doświadczenia aktorskiego i wielkiej swobody ekspresji dla uchwycenia przejaśnienia jarmarcznej buffonady. Ten wycinek był mimo wysiłków reżysera i scenografa jednak aktorsko przerysowany a równocześnie zbyt surowy w środkach wyrazu. Szczególnie Lucio, uwiedziony okłaskami widowni, szarżował gierkami, wychodzącymi poza styl przedstawienia, gubiąc przy tym wyrazistość mówienia. Niewielką rolę adiutanta Angela grał L. Komarnicki, który niedawno zwrócił uwagę jako Parys, a zarazem reżyser warsztatowego przedstawienia „Wojny trojańskiej” Giraudoux na pokazie uczniów PWST w Warszawie.

(X.1956)

Trybuna Ludu

WARSZAWA — NIEDZIELA 21 PAŹDZIERNIKA 1956 R.

Wydanie H

Teatr

Angelo, tyran Wiednia

WILIAM SZEKSPIR: „MIARKA ZA MIARKĘ”. Sztuka w 5 aktach. Przekład Ludwika Ulricha w opracowaniu Włodzimierza Lewika, reżyseria Krystyny Skuszanek, scenografia Tadeusza Kantora, muzyka Jerzego Brestliczera. Premiera w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie.

Na scenie dekoracje lekkie, zwiewne, kurtynkowe, jak z teatru jarmarcznego, ale w bardzo intelektualnym wydaniu. Renesansowy książę, feudalny sędzia i książęcy namiestnik w dziwnym stroju z nylonu, ponury, uwspółcześniony w swoim przebraniu, ni to maskaradowym kostiumie, ni to mundurze, nasuwającym porównanie z niedawnych lat. Książę przekazuje pełnię władzy swoim paladynom, po czym, jak władca baśniowego Wschodu, znika ze sceny, by wejść między lud i śledzić z ukrycia poczynania nowej władzy.

I zaczynają się rządy Angela, nieubłagane, tyrańskie, wskrzeszone zostają stare prawa, odbierające ludziom radość swobód obyczajowych, karzące śmiercią najmniejsze wykroczenia przeciw hieludsko pojętej cnotie i pruderii. Wesoły Wiedeń z egzotycznej gadki — w istocie Londyn z prawdziwego renesansowego zdarzenia — zamienia się w posępny klasztor nad którym władzę pełni człowiek, porwany namiętą wolą kształtowania ludzkich dusz na podobieństwo posłusznych precyzyjnych, pracy bez radości oddanych robotów.

Można „Miarkę za miarkę”, wspaniała a tak rzadko grywana sztuka Szekspira odczytać historycznie jako wypowiedzianą mową sztuki protest — czy ostrzeżenie — przed powrotem do postulatów i ideałów średniowiecza, przystrojonych w

pobożność i obłudę purytanów, tego bicia bożego na „stara, wesoła Anglię”. Przypomnijmy sytuację polityczną, w której Szekspir pisał swą „wiedeńską komedię”. Od roku nie żyła już wielka Elżbieta, ale Szekspir nie opłakiwał tej śmierci, przeciwnie objęcie tronu Anglii przez Jakuba I, Stuarta ze Szkocji, wiązało z zadowoleniem: Jakub był o wiele bardziej życzliwy i przychylny sprawom teatralnym niż jego poprzedniczka na tronie i morderczyni jego matki. Toteż nie jest słuszną uwaga Skuszanek, że „wraz z panowaniem Jakuba I zawisła nad Anglią groźba wstępczości, nawrotu do średniowiecza, ciemnego despotyzmu...”, to raczej Elżbieta im starsza tym mniej opierała się purytanom, podczas gdy Jakub chętnie drapał się w strój protektora „aktorów Jego Królewskiej Mości”. Szekspir miał jednak prawo być sceptykiem, i w tym kontekście „Miarka za miarkę” jest jakby wezwaniem pod adresem nowej władzy: strzeżcie się purytańskich pokus i purytańskich doradców, którzy modlą się pod figurą a mają diabła za skórą. Co więcej, pogląd Szekspira, łatwy do odczytania w sztuce, mówi otwarcie o tym, jak blisko zbiegają się ze sobą purytańska cnota i purytańska niecnota, jak łatwo katony moralności i pruderii popaść mogą w rozwiązłość moralną. Angelo, namiestnik księcia Wincencja, nie jest właściwie cynikiem i

obludnikiem małego formatu. On tylko uważa, że surowe prawa jego nie obowiązują, że on władca, stoi ponad nimi. „*Princeps legibus solutus*” mówiła znana formuła prawna absolutyzmu. Co prawda, Angelo jest księciem krwi, jest tylko wielkorządcą. Ale to taktyczne ustępstwo — dzięki któremu dramatyczne perypetie znaleźć mogą komediowe rozwiązanie i ocalona zostaje hierarchiczna zasada dobrego władcy.

To jest nastawienie historyczne. Można na nim poprzestać, można w „Miarcę za miarkę” widzieć jedno z ogniw walki Szekspira z purytyzmem — ale można też sięgnąć głębiej, wydobyć z tekstu moralne tezy utworu, wyrastające ponad problematykę konkretnego okresu historycznego. W reżyserii Skuszanek propozycje interpretacyjne obejmują zakres bardzo szeroki i wyrażają się środkami scenicznymi, których wymowa sceniczna aż czasem szokuje. Sprawa Angela rozwinięta jest w problem nadużycia despotycznej, tyrańskiej, jednostkowej władzy w ogóle, beztrojski, rozbawiony Wiedeń zamienia Angelo w państwo policyjne — Skuszanek, przy sugestywnej pomocy Kantora, ilustruje to wyraźnymi aluzjami do obozów koncentracyjnych, strzeżonych przez żołnierza w esesmańskim hełmie, głuchą ciszę rozdeptyjającego esesmańskim krokiem. Dzieją się sprawy, rzutowane na współczesność, rzutowane nieco natrętnie, zważywszy, że tekst oryginalny to jednak przeważnie sprawy rajfurstwa, prostytucji, domów publicznych, wenerycznych chorób, błazeństw Łokcia i Pianki, głupstw Lu-

cia i naiwnych intryg chroniącej swej cnoty Izabeli.

A więc dramat wysnuty z nie wesołej komedii, nowoczesne pomieszanie rodzajów, które próbowano określić mianem „komedii tragicznej” a dzisiaj nazywa się po prostu „sztuką”? Skuszanek, do granic wytrzymałości materiału, dramatyzuje podtekst „Miarki za miarkę”. A nie mogąc przeoczyć i omiąć faktu, że w sztuce bicia purytyzmu, obłudy, świętoszkostwa towarzyszy dobrodusznemu wyrozumiałości, pobłażliwości i przebaczenie Szekspira dla swobody obyczajowej i występku, popełnionych przeciw pruderii — gwałtownie przerywa się w finale z rzeczywistości dramatycznej w umowność farsową, w karnawałową zabawę w teatr. Osiąga przez to absolutne odcienie „kochajmysiowego” zakończenia od akcji serio, osiąga, być może, jeszcze jedno: wrażenie, że krzyk krakowi oka nie wykoła, że książę zawsze ostatecznie oszczędzi swoich majordomów, że można sobie a lud sobie, każdemu sobie rzepkę skrobie.

*

Godzina 22. Autobus spod teatru odwozi nielicznych pasażerów do Krakowa. To są ci wielkomiłośnicy krakowianie, którzy nauczyli się już, że „wyprawa” do Nowej Huty to mniej niż w Warszawie przedostanie się z Mokotowa na Żoliborz. Takich śmiałków niestety jeszcze w Krakowie mało. Przypomina się Trójmiasto, gdzie też mieszkańcy Gdańska rzadko docierają do teatru w Gdyni i na odwrót.

Okoliczność ta stwarza dla Teatru Ludowego sytuację trudną, bo baza odbiorcza w Nowej Hucie jest jeszcze zbyt wątna, zwłaszcza dla teatru tak ambitnego i bezkompromisowego jak teatr Skuszanek. Pośród

teatrów — nie tylko o teatralnym Krakowie tu mowa — żeglujących bezpiecznie po morzu akademizmu, a także teatrów, pojmujących nowatorstwo i awangardowość jako jednostronny kult smaczków. — Teatr Nowy w Łodzi, w coraz większym stopniu, również Teatr Ludowy w Nowej Hucie reprezentują styl teatru prawie nowoczesnego, poszukującego, bojowego, teatru w służbie społecznej prawdy i społecznego postępu. Teatr Nowy zwyciężył w Łodzi, zdobył sobie solidne podstawy, awangardowość łączy z sukcesami frekwencji — może i bliskość Warszawy, tak pozytywnie a nawet entuzjastycznie odnoszącej się do poczynania Dejmkę, mu dopomogła. Teatr Skuszanek znajduje się w nieporównanie gorszym położeniu. To prawda, że prasa ma za sobą, że od początku dostrzeżono w nim wielką nadzieję młodego polskiego teatru, że nawet trochę przesadzano i na wyrost wychwalano u Skuszanek takie przedstawienia jak „Turandot”. Ale kierownictwo Teatru Ludowego nie dało się upoić narkotycznymi zapachami bukietów i kadzideł, nie popadło w samouwielbienie. Pracowitość tego teatru — jak i teatru Dejmkę — jest niewątpliwa. Repertuar teatru Skuszanek wykazuje nadal wysoką temperaturę ideową, koncepcję ofensywnego teatru politycznego o nowoczesnych formach scenoplastycznych; a aktorzy przebyli w nim długą drogę wzwyż, nabywając coraz więcej doświadczenia i umiejętności, stając się coraz bardziej zdolnymi myśl przedstawienia wyrazić równie jasno jak autor i reżyser. Przełomowe pod tym względem wydaje mi się — pokazane w Warszawie — widowisko „Myszy i ludzie” według Steinbecka. Przedstawienie

„Miarki za miarkę” potwierdza wrażenie, że gra aktorów w teatrze Skuszanek osiągnęła wyższy poziom niż w sezonach ubiegłych. Przy czym chodzi nie o poszczególne kreacje, o jednostkowe osiągnięcia, lecz o ogólny, zespołowy wyraz gry. Izabela Olszewska, Jerzy Przybylski, Tadeusz Szaniecki — wykonawcy ról prowadzących w „Miarcę za miarkę” — nie poruszają się w pustce, amatorszczyzna i prymitywizm środków aktorskich zniknęły z teatru Skuszanek chyba bezpowrotnie.

Tak więc — teatr nowohucki jest dobry, godny miasta socjalistycznego. Czemu się tedy nadal boryka z trudnościami? Od razu Nową Hutę zbudowano, ale nie od razu zbudowano Kraków i nie od razu buduje się mocne środowisko teatralne. Czy to znaczy, że nawołuję Skuszanek i Krasowskiego do niedobrych kompromisów, do kapitulacji za pomocą „Roberta i Bertranda” lub „Pieniędzy na ulicy”? Boże broń! Nie wierzę, by Giraudoux był najwłaściwszym autorem dla Kielc czy Zielonej Góry, ale Szekspir, Słowacki, Steinbeck są na pewno na swoim miejscu w Nowej Hucie. Pisałem swego czasu o potrzebie aktorskiego wzmocnienia Teatru Ludowego, ten środek wydaje mi się już zbędny, teatr nowohucki Skuszanek umiał sobie w tej sprawie sam porządzić. Może więc wymiana teatralna na szerszych podstawach? Chodzi o to, by wielki, blisko półmilionowy ośrodek miejski krakowsko-nowohucki zrozumiał, że jest jednym miastem, i że Teatr Ludowy w dzielnicy Nowa Huta jest tak samo krakowskim teatrem jak Teatr Stary w dzielnicy Śródmieście. Krakowianie, nauczcie się praktycznie topografii swego miasta!

JASZCZ

BUDUJEMY SOCJALIZM

Gazeta Huty im. Lenina

Ukazuje się we wtorek,
czwartki i soboty

Wtorek, 25 września 1956 r.

Cena 20 gr

Tadeusz Robak

Szekspir, bezdroża władzy i współczesność

NIE TRZEBA być wytrawnym i wieloletnim znawcą teatru, by spostrzec, że inscenizacje sztuk Szekspira mają wspólny styl, jakiś dosyć łatwo wyczuwalny posmak, który sprawia, że kiedy znowu wybieramy się do teatru „na Szekspira“, towarzyszą nam od początku określone uczucia i nastroje. Oczywiście jest to sprawa w pewnym stopniu tradycji inscenizacyjnej, ale przede wszystkim — jednolitego klimatu twórczości genialnego Anglika.

Ale do teatru KRYSTYNY SKUSZANKI nauczyliśmy się w tym krótkim okresie jego działalności chodzić z nastawieniem zgoła innym: z przekonaniem, że wszystko tutaj będzie zrobione tak, by przeciwstawić się temu, do czego się przyzwyczailiśmy, by z bezwzględą konsekwencją podporządkować cały świat sceniczny ukłonnej, twórczej koncepcji. Kolejne premiery w Teatrze Ludowym były jego artystycznymi zwycięstwami, wyznaczającymi etapy drogi ciekawej i nowatorskiej.

Nowy sezon otwarł teatr nowohucki komedią „Miarka za miarkę“, kontynuując tą sztuką swe dotychczasowe wysiłki. I trzeba od razu powiedzieć, że Szekspir okazał się niezwykle oporny i trudny do utłoczenia w nowe ramy. To chyba spowodowało, że przedstawienie w stosunku do poprzednich realizacji sce-

nicznych Skuszanek w znacznym stopniu zatraciło jednolitość.

„Miarka za miarkę“ w Teatrze Ludowym jest spektaklem ambitnym. Zazwyczaj, gdy trudno powiedzieć o dziele sztuki coś pozytywnego, mówi się przynajmniej, że jest „ambitne“. Nie to jednak miałem na myśli. Tutaj wielkie ambicje założył się rzetelny, godnym szacunku walorem. Od szeregu lat mówi się o tym, że teatr powinien czerpać z dorobku przeszłości w ten sposób, by problemy ludzi innych epok — jakos — pomagały współczesnemu człowiekowi, by ostrze ideowe dzieł przeszłości skierowane było na teraźniejszość i przyszłość. Zasada ta, nie nowa przecież, fundamentalna wprost w wielu epokach, z których każda wybierała z historii sztuki to co jej odpowiadało — nabrała szczególnej siły w naszych czasach. Ale jednocześnie praktyka artystyczna teatru polskiego rzadko przynosiła tak jaskrawe ucielenie jej w życie, jak w tej inscenizacji. „Miarka za miarkę“.

A więc zobaczyliśmy na scenie sztukę w szerokim i wąskim tego słowa znaczeniu — polityczną, śmiało atakującą najcięższe problemy naszych czasów, zdecydowanie umieszczoną po jednej stronie barykady, bojową. Realizatorzy dostrzegli w tej sztuce gwałtowny protest przeciw despotyzmowi i okrucieństwu niekontrolowanej władzy, ukazali

niebezpieczeństwa, jakie rodzi totalizm.

TAK WYGLĄDAŁABY ocena walorów ideowych tego przedstawienia, gdy oddzielić ją jakoś od kształtu artystycznego jaki otrzymało. A tak przecież oceniać nie można...

Historia teatru notuje wiele opowieści o sztukach, które stawiały się manifestacją dążności wolnościowych i postępowych właśnie dzięki śmiałej inscenizacji, nieraz nie liczącej się wprost z wolą autora, uzupełniającej jego słowa własnymi — rewolucyjnymi, walczącymi. Publiczność zrywała się wtedy z miejsc i wśród huraganowych oklasków powtarzała za aktorami słowa i melodie.

Wydaje mi się, że jeśli publiczność na sali w czasie tego przedstawienia daleka była od takiego nastroju, to nie jest to sprawa niedostatecznej siły agitacyjnej prezentowanych idei.

Wręcz przeciwnie: sztuka nie wytrzymała narzuconego jej ciężaru. W dodatku „Miarka za miarkę“ w swoim wątku dramatycznym jest sztuką w stosunku do całej twórczości Szekspira nieco „zimną“, klasycystyczną, co pogłębione zostało w obecnej inscenizacji. Przy tym surowy intelektualizm, psychologiczny charakter konfliktu — nie sprzyjały zamierzeniom Krystyny Skuszanek i jeśli przy tym wszystkim całość spektaklu robi duże wrażenie — to i tak uznać to trzeba za wielki sukces.

A jednak — wracając jeszcze na chwile do narzekania — trudno było opędzić się myśli, że całe połączenie akcji pierwszoplanowej z dosłownie wiszącą nad nią grozą wieży strażni-

czej z obozu koncentracyjnego i ciężkich kroków wartownika przypominała negatyw fotograficzny, na którym dokonano przez pomyłkę dwóch obrazów łączących się z sobą i zachodzących na siebie, ale równocześnie samodzielnych. To współczesnienie szyte było trochę za grubymi nićmi.

Może ktoś powie, że takimi właśnie środkami Skuszanka z „Księżniczki Turandot“ uczyniła finezyjne arcydzieło — właśnie swoistego współczesnienia. Istotnie, można nawet wskazać podobne chwytły, powtarzające się w obu inscenizacjach. Ale tu właśnie leży pies pogrzebany: to, co pozwalało świetnie bawić się w komedii, w tragedii (bo przecież wciąż mówimy o warstwie „tragicznej“, „Miarki“) — przeszkadza się wzruszać.

Otwarta jest także sprawa „konwencjonalnie komediowego“ (jak pisze reżyserka w programie) zakończenia. Czy tak go należało rozumieć odczytując całość „antykomediowo“?

Takie ujęcie sceniczne zakończenia jakie zobaczyliśmy łamie właściwie z tak wielkim wysiłkiem budowaną koncepcję całości. A może to jeszcze jedna, satyryczna aluzja do czasów współczesnych? Jeśli tak — to pomysł był istotnie znakomity, choć przeprowadzony zbyt wieloznacznie.

JAK WIDAC z tych chaotycznych uwag, nowy spektakl daje okazję do szerokiej dyskusji o szeregu zagadnień. Można oczywiście różnie oceniać ostatnie dokonanie artystyczne Teatru Ludowego. Jedno jest jednak pewne: ten ideowo i formalnie śmiały spektakl stanowi nie papielową, ale konkretną, ciekawą propozycję, bodziec do twórczej polemiki.

Je-
wszy;
huck
sync
muz
I ty
kom
TOR
wła
ilust
BRE
szyty
pomy

Z zes
dzialn
SZANIE
męski u
wać
IZABE
bela p
talent
kreacj
skim wy
PRZYBYŁ
NAND SA
FRANCISZ

Trudno
szczegóło
ziomie sto
że młodzi
wypadkach
ją swe pop
obsady w
w programie
wakowski, L
kowski, szl
cki, mnich
Angela — Ja
Witold Pyrk
Matysik, Pom
ga, kat — Ja
do — Tadeusz
Dmucha Lipińska
łębiowska, Fran
Grudniewicz, Prz
nia Romanów.