

JADEUSZ KUDLIŃSKI

TYDZIEŃ TEATRALNY

Wspominając teatr polityczny dwudziestolecia międzywojennego, zatrzymujemy się na generalskim nazwisku L. Schillera, a zapominamy o subalternach. Jednym z nich był poeta Witold Wandurski, niezmordowany w wysiłkach stworzenia repertuaru i teatru robotniczego, analogicznie do podejmowanych wówczas w krajach kapitalistycznych prób Gémiera, Brechta, Piscatora. W działalności Wandurskiego ujmuje konsekwentna i bezkompromisowa postawa wroga caratu i uczestnika Rewolucji Październikowej oraz wiernego jej ideom (także teatralnym) aktywisty KPP.

Po osiedleniu się w Polsce w roku 1921 Wandurski kontynuuje rozpoczętą już a niezmordowaną działalność dramaturgiczną i teatralną w Warszawie, później w Łodzi, organizując studia i sceny robotnicze, rozwijając akcję teoretyczną, pisząc utwory oryginalne, tłumacząc i adaptując obce (szczególnie Majakowskiego).

Ta siedmioletnia działalność sceniczna w Polsce nie przyniosła mu ani laurów, ani nawet prawa do życia. Aresztowany w roku 1928 za działalność polityczną oczekiwał procesu i niechybnego wyroku. Zwolniony dzięki staraniom za kaucją, skorzystał ze sposobności, by ująć z rodzinnego kraju jako emigrant polityczny. Po krótkim pobycie w Niemczech znalazł się wreszcie w Związku Radzieckim. Ale ten szczerzy poeta i działacz rewolucyjny nie mógł tam znaleźć oparcia w okresie kultu jednostki i schematyzmu kulturalnego. Fałszywie oskarżony o odchylenie i aresztowany w roku 1934, zmarł po trzech latach więzienia — nie osiągnawszy pięćdziesięciu lat życia. W dwadzieścia lat po śmierci został rehabilitowany.

Wandurskiemu marzył się wielki dramat rewolucyjny. Ale że okoliczności ówczesne nie sprzyjały podobnemu dziełu i jego realizacji, próbował na razie wykrzesać, czy wskrzesić — podobnie jak Brecht — teatr plebejski, opierając się na staropolskiej tradycji — ludowej czy rybałtowskiej. Takiej to próby jest jego „Śmierć na gruszy”, ludowa trągi-groteska, oparta tematycznie na dawnej klechdzie wielkopolskiej o śmierci, uwięzionej ludzkim sposobem i o kłopotach stąd wynikłych. W r. 1925 wystawił Teatr im. Słowackiego tę sztukę za postępowej dyrekcji T. Trzcińskiego, który otwierał drogę i Witkacemu, i Wandurskiemu! Premiera ta wywołała święte oburzenie i musiano ją zdjąć z afisza po kilku przedstawieniach.

Współczesny inscenizator — J. Szajna w Teatrze Ludowym — staje wobec dylematu: albo treść i kształt „Śmierci” są w pełni wartościowe i należy je uszanować — albo też nie jest tak, a wówczas lepiej nie tykać tej szanownej relikwii. Tymczasem obrano drogę połowiczną, uważając za możliwe poprawienie dramaturga przez innego dramaturga, więc adaptację sztuki (Broszkiewicz — Mierzeja), podejmując polemikę i z treścią utworu (przestarzałą) i z jego formą (niemodną). Nie mówię tu już o naruszeniu prawa autorskiego, ale każda taka połowiczność rodzi sprzeczności.

Nie uniknięto ich też w przedstawieniu nowohuckim. Przy próbie pokonania „anachronizmów” sztuki — z „zabawy”, napisanej przez Wandurskiego dla robotników i z fantazji klechdy ludowej o filozoficznej poincie — została naga i deklaratywna sztuka polityczna. Ujrzelśmy ciąg efektownych i plastycznie interesujących sytuacji o własnej kompozycji, ale nie leżących w stylu Wandurskiego, któremu bliska była koncepcja Jewrejnowa — dekonspirowanej, a koniecznej złudy w życiu i w teatrze. Nadto Wandurski przywiązywał szczególną wagę do wygłoszenia tekstu i jego instrumentacji. A ta — nie była najmocniejszą stroną przedstawienia jak w ogóle aktorstwo, poprawne, ale bez wewnętrznej energii i przekonania.

Wyobraźnia plastyczna D. Mroza karmiła widza zmaszynizowanym współcześnie, czy przyszłościowo niebem, dziwaczными, jeśli nie koszmarnymi kukłami à la Piscator, lub rozpedzonymi po scenie kółkami w interesujących efektach świetlnych.

Publiczność ani się tym nie bawiła, ani nie przejęła. To odmłodzenie Wandurskiego — jak kuracja Woronowa — nie bardzo mu posłużyło.

STOŚ NOWEJ HUTY

Witold Wandurski na scenie Teatru Ludowego

Zgodnie z zapowiedzią kierownictwa artystycznego, na scenie Teatru Ludowego został wystawiony utwór sceniczny jednego z nielicznych dramaturgów okresu międzywojennego, pisarza o wyraznym obliczu komunistycznym — **Witolda Wandurskiego**.

Witold Wandurski postawił ideologiczną kształtował w Rewolucji Październikowej jako jej uczestnik, a postawę pisarza i dramaturga na poezji Majakowskiego i teatrze Meyerholda. Marzyło się Wandurskiemu utworzenie w Polsce teatru robotniczego, kiedy w roku 1921 powrócił do kraju i tu najpierw w Warszawie, a potem w Łodzi zaczął działalność polityczną i teatralną. Był zarówno agitatorem politycznym i twórcą „Sceny Robotniczej w Łodzi”.

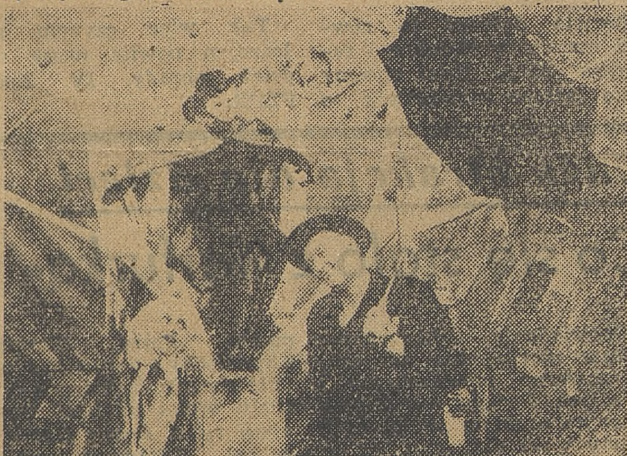
„Scenę Robotniczą” traktował Wandurski jako trybunę polityczną, opartą w ramy zabawy scenicznej, zabawy opartej o stare tradycje ludowe — dramat i komedię rybałtowską i plebejską. Owocem tych poglądów Wandurskiego są dwie sztuki o charakterze szopkowo — politycznym, a mianowicie „Śmierć na gruszy” i „Gra o Heroda”.

„Śmierć na gruszy”, zrodzona z opowiadania ludowego o kostusze uwięzionej przez biedaka na gruszy (na Podhalu śmierć znalazła swoje więzienie w wywierconej przez górala dziurce w wierzbie) łączy w sobie fantazję ludową z satyrycznym obrazem stosunków panujących w pierwszych latach dwudziestolecia międzywojennego. Nic więc

dziwnego, że sztuka wystawiona po raz pierwszy w 1925 r. byłaby w swej treści satyryczno — politycznej — tylko dla niewielkiego kręgu współczesnych widzów czytelna i właściwie zrozumiana. Stąd też wynika konieczność jej uaktualnienia, o czym pisze sam „adaptator” sztuki (jeśli wolno użyć takiego nowotworu językowego) — **Jerzy Broszkiewicz**, który wspólnie z **Teodorem Mierzeją** przekroili i uformowali „Śmierć na gruszy” do dnia dzisiejszego. Poszerzyli ją o sprawy, które narosły w okresie drugiej wojny światowej, pokazali, do czego doprowadził imperializm międzywojenny, akcentując w ostatniej scenie ideę światowego pokoju. To unowocześnienie sztuki uwiadacza się również w scenografii **Dan'ela Mroza**, która w sumie harmonizuje z inscenizacją i podkreśla zwłaszcza w strojach pewną „kukielkowatość” postaci.

Sztuka powinna mieć wśród naszej załogi i mieszkańców Nowej Huty duże powodzenie. Bawi i uczy, jak to sobie wyobrażał autor, a dobra gra zespołu, z którego szczególnie wyróżnia się **Anna Lutosławska** w roli tytułowej — (trudno w krótkim omówieniu pokazać grę wszystkich innych aktorów) podnosi walory tego niecodziennego i udanego w całej pełni spektaklu.

W. SADOWSKI
(TEATR LUDOWY — WITOLD WANDURSKI — ŚMIERĆ NA GRUSZY, ADAPTACJA JERZY BROSZKIEWICZ I TEODOR MIERZEJA).



Na zdjęciu od lewej: Wyrobnikowa — Eugenia Horecka, Śmierć — Anna Lutosławska, Wyrobnik — Ferdynand Matysik.



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

Warszawa
Pl. Starynkiewicza 7
0-59-59

Nr poz.
ODRA
Wrocław

wydanie

Nr 12 z dn. 20 1966

Przeniesiono go w tym roku z maja na październik w nadziei, że jednak, że przecież, że w międzyczasie — z wtorku na sobotę — narodzi się ta dramaturgia, ta polska, ta nasza, ta współczesna: ta, której nie ma! Czyżby? Czy naprawdę jest aż tak źle? Czy też może obraz tak zwanej bieżącej „produkcji” dramatopisarzy polskich — doroczna prezentacja — uległ jednak istotnemu skrzywieniu w ramach Piątego Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych?

Festiwal miał ponoć w założeniu charakter jubileuszowy; miał raz jeszcze zadokumentować, że przebyliśmy w trudzie, ale zwycięsko szmat czasu — dwadzieścia lat; że dzisiaj, z pozycji budowniczych i gospodarzy, możemy spojrzeć w przeszłość trzeźwo, rzetelnie, dostrzec w niej i określić nas samych. Krótko mówiąc: festiwal miał być bodaj, raz jeszcze, okazją do generalnego bilansu, w którym mieściłby się przede wszystkim nasz zbiorowy życiorys dwudziestolecia.

O naszym własnym życiorysie, zwłaszcza w sferze faktów, wiemy jednak wszyscy dość dużo. Pisujemy przy różnych okazjach życiorysy, rejestrujemy fakty i daty, kładziemy też z przekonaniem podpis w rubryce „stwierdzam własnoręcznie prawdziwość”, ale wiemy jednocześnie, że to nie to: jakież w tym „życiorysie” ślad i obraz życia, jakaż głębsza prawda — ludzka, własna? O naszym „życiorysie” wiemy wszyscy więcej niż piszemy w ankietach. Zgadzały się na ankietę pisane w potrzebie. Ale dlatego właśnie drażni nas ankietyzacja naszych życiorysów pod piórem pisarzy, w światłach sceny. Nie po to chodzimy do teatru. Nie jesteśmy ciekawi „życiorysów” o tyle naiwniejszych od nas samych, o tyle bardziej uproszczonych i prostodusznych, rejestratorskich i schematycznych. Dramaturgia okazjonalna, pisana z wtorku na sobotę, nie może być artystycznym bilansem naszego dwudziestolecia: w tej postaci może być tylko serią ilustracyjnych, powierzchownych obrazków, którym forma teatralna jest zgoła niepotrzebna.

Długa była ta seria obrazków, przypominających pracowicie kolejne fazy, etapy, wydarzenia naszego życiorysu, o którym wiemy, że był w istocie bogatszy, ciekawszy, bardziej złożony. I tak Leon Pasternak oraz Teatr Zagłębia w Sosnowcu dowiedli nam niezbicie w „Pierwszych krokach”, że pierwsze kroki były trudne, a wróg mordował z za węgla. Owszem, pamiętamy. Jerzy Janicki w „Stworzeniu świata” (nowa premiera wrocławska,

FESTIWAL BEZ DRAMATURGII



JÓZEF
KELERA



CO
MIESIĄC
TEATR



o której nie będę już traktował osobno) próbował wprowadzić jakby połączyć dwie krawędzie dwudziestolecia problemem moralnym, dramatem ludzkim, oglądanym niejako w podwójnej perspektywie historycznej, ale rzecz się rozpadła na szereg rodzajowych i plakatowych sytuacji, bez spięcia i wyrazu dramatycznego. Drugi spektakl wrocławski, prezentowany w konkurencji festiwalowej — to te dwa niefortunnie uszczelnione słuchowiska radiowe Grochowiaka, o których pisałem obszernie swego czasu („Partita na instrumencie drewnianym” i „W popiół płodna” — por. „Odra” nr 9/1964). Grochowiak miał zresztą pecha: jego „Szachy”, sztuczka stosunkowo zgrabna i dość często grywana, w interpretacji reżysera i zespołu opolskiego znalazły się ledwie o krok od nie zamierzonego sparodiowania, a „Dzień orderu” (znowu słuchowisko!), prezentowany w tymże spektaklu, zalecał się wprowadzić pewną ostrością obserwacji, ale raził pretensjonalną, wysiloną i przeciągniętą „historiozofią” w dramatycznej konfrontacji dwu wyrzuconych za burtę dyrektorów: przed- i powojennego.

Lista jest długa. Szara. Ale jedzmą tę żabę. Na złość mamie. Młody dramaturg i krytyk Andrzej Jarecki oraz Mieczysław F. Rakowski, skądinąd świetny dziennikarz i redaktor naczelny znakomitej „Polityki”, napisali wspólnie dramat współczesny („Stefan”) z ambicjami wielopłaszczyznowego ob rachunku spraw moralnych jednego z bohaterów dwudziestolecia — napisali ten boleściwy dramat drętwy, papierowym językiem, z którym borykali się heroicznie i budząc szczerą podziw wybitni aktorzy (Lutkiewicz, Nowicka, Siemion), słusznie za ten heroizm wyróżnieni przez sąd konkursowy. Życiorys dwudziestolecia przedstawił także Jan Paweł Gawlik w „Wyborze”: zapis przypadków, z których — poza zapisem — niewiele wynika, w inscenizacji jednak Tadeusza Minca i scenografii Henri Poulaina monumentalizowany bez pokrycia, ponad wytrzymałość wątłego tekstu.

Życiorys z kolei bardziej wewnętrznie przetrawiony, liryczny i refleksyjny wykreślił dla sceny Zygmunt Hübner i Jerzy Nowak ze „Sposobu bycia”. Tekst Brandysa, niewątpliwie smakowity w lekturze — jednak proza w postaci monologu — stał się odskocznią dla formy w jakimś stopniu parateatralnej, bliskiej raczej pewnym doświadczeniom telewizyjnym; skądinąd, a może przez to właśnie, stał się także ciekawą próbą aktorstwa, jakie często

postulujemy, które lubimy: aktorstwa budowanego świadomie na demonstrowaniu pewnych treści, na wypowiedzi, w której wykonawca jest zarazem swoim własnym i swej postaci scenicznej partnerem. Sukces, potwierdzony nagrodą, odniósł w tej próbie przede wszystkim sam Hübner.

W tym otoczeniu jako najbardziej teatralny z życiorysów dwudziestolecia ostał się chyba jednak — paradoksalnie — „Dziwny pasażer” Karpowicza w inscenizacji Witkowskiego (por. omówienie „Odra”, nr 10/1964), w tej konkurencji zasługujący wręcz na którąś z nagród zespołowych — jako spektakl (indywidualne jedynie otrzymali Witkowski i Grotowicz). Sądzę również, że w zalewie teatralnej miernoty przeoczono „Akt oskarżenia” — spektakl teatru z Częstochowy — „życiorys” z kolei wiejski, wykrojony z dwu powieści Juliana Kawalca. W temacie wiejskiej właśnie „obyczajówki”, mającym ostatnio na scenie jak najgorsze tradycje, zerwano tu przecieć radykalnie ze sztampą, z naiwnym rodzajowym obrazkiem i podrabianiem „życia w chałupie”; to, co istotnie „chłopskie”, prawdziwe, charakterystyczne, podano w celowej kondensacji, w wyimkach i jakby etiudach demonstrowanych znacząco w toku przewodu śledczego i sądowego. Tę więc osławioną na scenie „obyczajówkę” wiejską poddano niewątpliwie widzeniu teatralnemu, osadzono w rzeczywistości teatralnej w sposób na pewno niebałnatny, co mimo pewnych uchybień warsztatowych reżysera (raczej drobnych) i przesadnej chwilami stylizacji na „tragedię losu” nie jest w efekcie rzeczą do pogardzenia.

Wśród bohaterów obarczonych życiorysami pojawił się na koniec „Ktoś nowy”! Marek Domański wstąpił w szranki bez obciążeń i resentymentów, bez względów i urzędów postanowił rodaków uszczęśliwić z pomocą geniusza i „nadcześliwieka”, który prezentuje się wprowadzić dość mydlikowato (tak go sobie autor wyobraża, pełen nadziei), ale to nieważne. Nadludzie zbawiają wrzescie ojczyznę. Oto recepta na trudności ekonomiczne i wszelkie społeczne dolegliwości, oto lekarstwo uniwersalne a tak proste! Módlmy się zatem: wodu, prowadź! Ktosiu Nowy, podaj hasło! Wiara w zbawienie przez Ktosia — byłoby to takie piękne, gdyby nam tego Domański nie napisał...

Tak elegijnie zamknąwszy teczkę życiorysów przyjrzyjmy się jeszcze paru ciekawszym przedstawieniom. Godzi się przede wszystkim oddać sprawiedliwość niedocenionemu Teatrowi Ludo-

wemu z Nowej Huty: za ekshumację Wandurskiego, za widowisko istotnie ludowe, w dobrym znaczeniu teatralnym „jarmarczne”, szopkowe, fajerwerkowe. Że trochę przy tym wysilone? Że nie bez mielizn i pustych obszarów? Że tu i ówdzie zatracające przebrzmiałym niby ekspresjonizmem? Ależ nie bardziej niż tekst Wandurskiego, mimo zabiegów renowacyjnych Broszkiewicz i Mierzei wyraźnie zwietrzały, zetlały dramatycznie, głucho brzmiały. Nowohucka „Śmierć na gruszy” czyniła chwilami wrażenie przysłowiowej, usilnie wygotowywanej „zupy z gwoździa” (w tym określeniu jest przecież zawsze uznanie dla talentów kulinarnych kucharza), chwilami stawała się niemal próbką „czystego teatru”, ale jakież były inne spektakle festiwalowe — te rzekomo najlepsze (wzorowe?); te właśnie, które celowo zostawiłem sobie tutaj na deser?

Pod nieobecność dramaturgii uraczono nas znowu obfitością wszelakich przeróbek, przystosowań, adaptacji etc. O niektórych już pisałem. Najbardziej jednak fetowany w tej kategorii był „Urząd” — sztuka w trzech aktach według znanej powieści Tadeusza Brezy, w adaptacji scenicznej i reżyserii Władysława Krzemińskiego (Teatr im. Słowackiego w Krakowie), ze wszelkim miarą tedy przedsięwzięcie jeśli nie dużego, to na pewno „grubego” kalibru. No cóż... Narażam się na niepopularność, ale powiem, co o tym myślę.

W adaptacji i reżyserii Krzemińskiego, wbrew pochwałom samego autora (patrz program), zatarło się bodaj to wszystko, co ma w „Urzędzie” jakiś wymiar, jakaś sugestia metafory, zresztą wtórnej. Przygłuszył ją detal — pierwsza bezpośrednia warstwa tej fałszywej, dosłowności anegdoty, a więc zabiegi i wędrowniki dość naiwnego młodego człowieka po biurach, urzędach, notabłach watykańskich, kolejne audyencje, sztywne rozmowy, ceremoniał, etykiety: to wszystko, co w relacji powieściowej ma swoją barwę, a na scenie jest tylko szychem, pompą i nudą. Interesować nas może jakaś racja, jakaś sprawa — sama w sobie — o którą walczy człowiek z machiną i instytucją, ale jeśli z tej „sprawy” pozostaje w istocie tylko zatarg pewnego konsystorskiego adwokata z biskupem — po malej godzinie wzruszamy ramionami: co nas to wreszcie obchodzi?

Na tej kąpiącej szychem i purpurą ogromnej scenie (nagrodzona scenografia Andrzeja Majewskiego, nie oczyszczonej walerów plastycznych, ale jakże obfita!) kolejne dialogi bohatera

z kardynałami, eminencjami, sekretarzami i jednym pocziwym plebanem (znaczenie ciekawiej wypadły przecież w adaptacji telewizyjnej) trafiają w próżnię: co nas to obchodzi? Ten młody człowiek jest zresztą także naiwniejszy od nas — nie możemy mu nawet współczuć. Parokrotnie budzimy się z drzemki, coś się jakby dzieje: scena zagłuszenia i osaczenia bohatera przez tłum gości z grzechotkami to kawalek teatru, to pomysł, ale bez konsekwencji, bez związku z całym spektaklem. Teatralny kwiatek — nie do kożucha wprowadzić, ale do piaszcza kardynalskiego. Tylko ozdóbką i ilustracją, bez istotnej funkcji i związku ze stylem przedstawienia są także malownicze procesje w Lazareto: tylko doczepką bez wyrazu jest moralitet o „Fałszywym miłosierdziu”. Nie wiemy czy to jest dobry teatr — nie chcę narzucać arbitralnie swoich gustów. Wiem natomiast, że jest to teatr, którego nie lubię. Teatr, który mnie nudzi i usypia.

Przedwojenną wreszcie, autorską przeróbkę sceniczną „Kordiana i chama” zaprezentował z fanfarami i biciem w bębny Teatr Polski z Poznania. Fanfary zabrzmiały głucho. Głośna powieść Kruczkowskiego, wydarzenie lat trzydziestych, w przeróbce scenicznej przestała być dzisiaj głosem o współczesności poprzez historię; jest już tylko historią, do kwadratu, do potęgi — nie tylko jako rzecz o konflikcie klasowym, o rewolucji szlacheckiej i świadomości narodowej w dobie powstania listopadowego, ale także jako dzieło odwołujące się poprzez historię do aktualnych konfliktów klasowych w Polsce międzywojennej — w tym tkwiła przecież moc oddziaływania „Kordiana i chama” przed trzydziestu laty. Przedstawienie poznańskie, w reżyserii Marka Okopińskiego ma kilka luźnych scen zagranych z pasją, odwołujących się w klimacie do tradycji naszej wielkiej dramaturgii romantycznej (scena u Mochnackiego, scena u Lelewela), ma oczywiście prolog i finał co się zowie teatralny (marsz podchorążych na Belweder, Kordian walący kolbą w pierś chama — to samograj, zresztą efektowny), ma też świetnego narratora w osobie Zdzisława Wardejna, który nie znalazł jednak uznania w oczach jurorów (a propos Wardejna: warto się jednak zastanowić, co jest w aktorstwie tak zwaną manierą, a co jednak własnym stylem, nawet jeśli ów styl i maniera wydają się być pomieszane). Za dużo jednak w tym spektaklu miejsc teatralnie pustych, obrazków ilustracyjnych, których jedyną racją jest praco-

wity wykład fabuły powieściowej — notabene powieści należącej do kanonu lektury szkolnej. Kilka scen zbiorowych i śpiewankowych (scena rekrutów, piosenka Ojczyńskiego) rozbija przedstawienie akcentami naiwnej rodzajowości (nie zamierzonej jako naiwność) w sposób zbyt już tani, by można było ten spektakl jako całość wyróżnić.

Podaję, że jurorzy musieli być już w zupełnej rozterce, kiedy na sam koniec festiwalu uratowało sytuację warszawskie Ateneum. Montaż piosenek Agnieszki Osieckiej — nie montaż, ale partytura sceniczna, z najlepszych schillerowskich wzorów wyprowadzona i wybornie dyrygowana przez Jana Biczyskiego — bił na mecie wszystkie inne spektakle festiwalowe co najmniej o dwie długości. W tej współczesnej mutacji „Kramu z piosenkami” był i rozmach, i rzadka precyzja, i dowcip, i nawet łezka — nawet łezka osadzona tak czysto, że nie mogła się rozmazać — i rewia, która nie była rewia, ale teatrem pokazującym rewię, i aktorstwo zespołowe wysokiej próby, i całkowite opanowanie wszystkich rejestrów teatralnej klawiatury, i nade wszystko styl! Biczyski i zespół Ateneum — jedyny w Polsce tak liczny zespół tańczących i śpiewających aktorów z prawdziwego zdarzenia — odnieśli zasłużony sukces. Czy wolno to jednak uznać za sukces festiwalu polskich sztuk współczesnych?

Obawiam się, że źle gospodarujemy dorobkiem naszej kultury, dorobkiem naszego dwudziestolecia. W sytuacji, jaką mamy, z portfelem dramaturgii współczesnej, jakim dysponujemy, nonsensem i dziwołagiem musi być festiwal polskich sztuk współczesnych bez utworów Mrożka, Różewicza, Broszkiewicza (jednoaktówki Mrożka prezentowane były jedynie poza konkursem i w terminie kolidującym z innymi przedstawieniami festiwalowymi — nie miałem nawet sposobności ich obejrzeć). Nie znaczy to, że tylko oni stanowią o wartości współczesnej polskiej dramaturgii, ale nikt rozsądny nie zaprzeczy, iż obraz tej dramaturgii prezentowany bez ich udziału musi być niekształcony i zubożony dotkliwie. Sądję, że nie stać nas na to po prostu, by z dorobku naszego dwudziestolecia trwonić tego typu osiągnięcia artystyczne.

Nie chcę przez to zarzucać nikomu rozmyślnego marnotrawstwa. Nieobecność utworów trzech czołowych polskich dramaturgów na festiwalu polskich sztuk współczesnych była, zapewne, wynikiem zbiegu różnych okoliczności, rocznicowej przede wszystkim orientacji samych teatrów uczestniczących w festiwalu, orientacji zatem dożadnej. W pewnym sensie był to wreszcie festiwal tematyczny: „życiorys dwudziestolecia”... Życiorys atoli z ankiety, na doraźny użytek, czy z materiału bardziej trwałego? — oto pytanie.

NOWA PANTOMIMA

Dlaczego nowa? Co jest nowego w tym siódmym programie pod tytułem — enigmatycznym jednak, jak zwykle — „Minotaur”? Czy w istocie coś się zmieniło, wyklarowało, oczyściło, czy też może — po ośmioletniej bądź co bądź praktyce i zaprawie — zaczynamy po prostu lepiej odczytywać ów alfabet sceniczny Tomaszewskiego?

Zawsze dotąd pisałem o Pantomimie wrocławskiej z oporami, zawsze ponieważ nie znam się na pantomimie — to ostatnie zresztą podtrzymuję (wygodna jednak asekuracja), ale już nie podkreślam: minoderyjnej po trosze pozy nie należy eksploatować bez końca. Po raz pierwszy przecież — może późno — piszę o Pantomimie wrocławskiej z ży-

wą chęcią, z prawdziwym zadowoleniem i szczerą satysfakcją. Powiem więcej: z wdzięcznością. Coś się więc chyba stało i nie jest to tylko kwestia odbioru.

Twórców, którzy szukają, chwalimy z reguły za tak zwane ambicje. W kilku poprzednich programach Pantomimy ambicje poetyckiej wypowiedzi o świecie wydawały się często nie najwłaściwiej dostosowane do środków wyrazu; metaforyka tych scenariuszy zbyt mgławicowa i uwikłana zarazem w nie najciekawsze schematy modernistycznej proveniencji, zbyt dowolna także w zestawieniu z konstrukcją sceniczną, z kształtem cielesnym i materialnym pantomimy. Tomaszewski tłumaczył wprawdzie kiedyś recenzentom, że

TEATR
WARSZAWA

wydanie
16 - 3 1. VIII 64
Nr z dn.

ŚMIERĆ ZGŁOSIŁA AKCES

WITOLD FILLER
ARCHIWUM
P. TEATRU LUDOWEGO
W NOWEJ HUCIE

Nr poz.

Teatr Ludowy w Nowej Hucie wystawił *Śmierć na gruszy* Witolda Wandurskiego. Jest to druga na zawodowej scenie prezentacja tej proletkultowskiej klechdy o śmierci, co wdrapała się na zaklętą gruszę i zleść do swej košby nie może. Skutkiem czego ludziom poczyna zagrażać wieczne życie.

Prapremiera odbyła się nb. również w Krakowie. Dnia 15 stycznia 1925 roku rozpoczęło ją, przynosząc mu chlębę, przemówienie dyrektora Trzczińskiego: „Jest i będzie najszczęśliwszym przywilejem teatru krakowskiego, jak długo jest on w rękach ludzi świadomych jego tradycji i zadań, że zawsze podawał rękę młodym i najmłodszym, nie mającym dostępu na inne sceny”. Potem nastąpiło pięć spektakli, urozmaiconych „kocimi muzykami” endeckich korporantów, interwencjami policji, cenzury i pana wojewody. Przyczyn zamieszania szukać należy w dwóch płaszczyznach: formalnej inności sztuki i jej politycznej wymowy. Wspomina kreujący jedną z ról w tym przedstawieniu Władysław Krasnowiecki: „Może nie całkiem zgadzaliśmy się z istotą poleceń autora, ale staraliśmy się wiernie przekazać ją widzowi. Co do efektu naszych starań, zdania były podzielone. Na premierze, kiedy siedząc na scenie ogryzałem smakowicie szcaura (tak kazał tekst!) i wypowiadałem zdanie „Mam już tego dosyć!”, z sali odezwał się głos „My też!”.

Wandurski, wówczas już od dwóch lat

współpracownik awangardowej „Sceny Robotniczej” w Łodzi, starał się w tym przedstawieniu zawrzeć sumę swej nienawiści wobec kanonów naturalistycznego teatru mieszczańskiego. Pomysł brał od Meyerholda, Töllera, Cocteau i Eisensteina, niezbyt przejmując się ich artystyczną niespójnością. Przykazaniu o integralności życia scenicznego przeczyło umieszczenie aktorów na widowni i w łożach, przykazaniu o teatralnym pięknie — brudne szmaty, w jakie przyodział swych bohaterów, przykazaniu o prawdzie przeżyć — parodystyczna rytmizacja gestów. Jeśli dodamy, że aktorzy mieli w antrakcie tańczyć shimmy w wytwornym westibulu teatru — obraz zgorznienia będzie już prawie kompletny. A dochodził jeszcze szok z głoszonych treści. Wydaje się tu, że bardziej niż ogólny, dość tradycyjny morał sztuki interesowała Wandurskiego ilość drobnych ukłków, które mógł porozdzielać pomiędzy politycznych przeciwników. Stąd tak wściekły kontratak, konserwatywnej prasy, którego zdaje się nie uzasadniać dzisiejsza lektura sztuki. Aluzje zwierzały, lecz wówczas piecił się

endecki dziennikarz: „komunistyczne prostactwo, bałagan i niechlujstwo! Satyra ta ma wybitne tendencje antypaństwowe i antypolskie. Wandurski kpi z patriotów, wysmiewa Sztab Generalny, ironizuje na temat Czerwonego Krzyża” („Goniec Krakowski”).

Tak było przed 40 laty. A dziś? Autorzy nowohutckiego spektaklu (Jerzy Broszkiewicz i Teodor Mierzeja) stanęli przed trudnym zadaniem przetłumaczenia na język współczesnego teatru, tekstu w którym dawne nowatorstwo zszarzało, dawne aluzje straciły czytelność. Napisali więc nową sztukę, w której z Wandurskiego został tytuł, wyjściowa sytuacja i fragmenty dialogów. Prawa do tak krańcowej przeróbki udzielił im zresztą sam autor: głosił niegdyś wyraźnie, iż swój utwór uważa jedynie za „scenariusz dla twórczego reżysera”. Tłumaczenia z manieri proletkultowskiego ekspresjonizmu na manierę Szajny adaptatorzy dokonali wzorowo, przy czym w tej nowej wersji duch pierwowzoru został zachowany. I tu, i tam jarmarczyna groteskowość person, umowność sytuacji i charakterów (podkreśla ją w Nowej Hucie fakt, iż rolę Sasiadki gra mężczyzna — Jan Güntner,

Teatr Ludowy w Nowej Hucie: „Śmierć na gruszy” Wandurskiego. Zdjęcie górne: Anna Lutosławska (Śmierć). Poniżej: Ferdynand Matysik (Wyrobnik), Anna Lutosławska (Śmierć), Jerzy Jogalla (Pan w żakiecie), Józef Harasiewicz (Handlarz), Jan Maczka (Policjant). Reżyseria: Józef Szajna, scenografia: Daniel Mróz



„Śmierć na gruszy”. Zdjęcie górne: Jan Güntner (Sasiadka) i Eugenia Romanow-Horecka (Wyrobnikowa). Poniżej: Jan Krzywdziak (Zolnierz I) i Jan Brzezinski (Zolnierz II)

a brutalnego Kapitalisty — Maria Cichocka), dobitna ostrość politycznych point. Przekład treści ideowych zdaje się być również poprawny. Znikł co prawda ze *Śmierci* dawny posmak sentymentalnego pacyfizmu, ale to przeczy jedynie literze dawnego tekstu, nie jego — szeroko rozumianym — intencjom.

Pamiętać trzeba, że AD 1925 żywili nieskrywaną słabość do pacyfizmu wszyscy przedstawiciele ekspresjonistycznej dramaturgii proletkultowskiej (Goll, Kaiser, Toler). Z tych też pozycji pisał swą sztukę Wandurski. Kiedy przecież późniejsze wypadki historyczne kazały groźbie wojny przeciwstawić bardziej zdecydowane środki odporu, ci z działaczy Proletkultu, którym dane było przeżyć, akceptowali nową sytuację bez wahań. Dlatego też dopisana Wandurskiemu scena, w której zwolennicy wojennych masakr dopingują Śmierć do czynu parady upiornych, trupich modeli, tkwi w klimacie sztuki, mimo że budzi w widzu uczucia stokroć intensywniejsze niż przewidywał pierwotnie autor. Broszkiewicz i Mierzeja atakują tam, gdzie Wandurski jedynie drwił. Są przecież od niego mądrzejsi o doświadczenia cierpień drugiej wojny światowej: o doświadczenia walki przeciwko groźbie trzeciej. Szkoda jednak, iż w swym zamysle adaptatorzy poszli o krok za daleko. Odrzucili balast tricków, sytuacji i bloekautów, które zestarzały się wraz z ekspresjonistyczną manierą teatralną i dziś mogłyby jedynie śmieszyć — to dobrze. Zdezaktualizowany nieco plakat polityczny zastąpili nowym — to również dobrze. Niepotrzebnie przecież uwiodła ich myśl, aby był to plakat w trzech wymiarach: wkleili weni żywego człowieka, a tym żywym człowiekiem uczynili Śmierć.

Przypomnijmy w kilku zdaniach treść sztuki: biedny wyrobnik za swą ewangeliczną dobroć obdzielony został przez św. Piotra osobliwym darem. Oto spełni się każde, choćby najdziwniejsze jego życzenie. Najdziwniejsze, ale tylko jedno. Pech chciał, że akurat dobrali się chuligankowie do wyrobniczej gruszy: „Oby z niej nikt nie zlaźł, póki mu skóry pasem nie wygarbuję!”. I stało się. Z gruszy nikt zleść nie mógł, ale wyrobnik trui się z żalu, że tak

popędliwie i głupio zmarnotrawił dar świętopiotrowy. Żałował, żałował, aż tu przyszła po niego Śmierć. Zanim przecież zabrała się do swej katowskiej roboty, zachciało się jej soczystych gruszek. Wlaźła na drzewo, ale zejść... Nie może! — a wyrobnik ani myśli brać się za pas, aby biciem odczarować nieproszonego gościa.

I ludzie przestali umierać. Z każdym dniem coraz ich więcej, wiażą sobie na pięty, brody im rosną, sił ubywa, ale żyją, ale żyją. Tutaj rozchodzą się drogi obu wersji tekstowych: Wandurski mnoży wersje absurdalnych sytuacji, które rozstrzyga deus ex machina — święty Piotr. Nowohutniczenie organizują groźny sabat zwolenników wojny — jednego rozwiązania. To jeszcze stale dobrze, ale podczas sabatu Broszkiewicz i Mierzeja każą się Śmierci zaangażować w spór. Kiedy wreszcie schodzi z gruszy, przepaja ją nienawiść do imperialistycznych wojen równa tej, którą my do nich żywimy. Bardzo to efektowne nawrócenie, ale nie pojmuję, czemu zamiast skoncentrować się na rozwiązywaniu spraw ziemskich, adaptatorzy wtrącili się w wewnętrzne sprawy Niebios. Śmierć jest w sztuce Wandurskiego jedynie papierkiem lakmusem wobec czynów ludzkich. Kiedy przestaje kosić głowy, dobro pozostaje dobrem, natomiast podłość ulega znamiennej intensyfikacji. Tak dzieje się zawsze, gdy zostaje zakłócona harmonia natury — zdaje się głosić Wandurski. Rozumiem, że Broszkiewicz i Mierzeja uznali ten morał za błędny. Nie rozumiem, że nie dostrzegli w nim tego,

czym jest naprawdę: pretekstu do wypowiedzenia przez autora kilku gorzkich prawd politycznych. Tych prawd, które illo tempore tak zdenerwowały recenzenta „Gońca Krakowskiego”. I tak zwiedzeni adaptatorzy wdali się w walkę z wiatrakami, a przydzielając Śmierci światopogląd, zakłócili jedynie harmonię konstrukcyjną sztuki. Z ludowej klechdy zrobili agitkę o nawróceniu się Śmierci, że zaś za ich myślą poszedł reżyser (Józef Szajna) — i aktorka (Anna Lutosławska) mamy na scenie uczulowieczoną Śmierć i piasające wokół niej kukły ludzkie. Wszystkie bardzo zabawne, niektóre nawet sympatyczne, ale nie na tyle, aby przejmować się na serio ich zgonem, ich życiem, ich losem. Plakat polityczny pozwoli upolitycznia się ad absurdum. Te uwagi o adaptacji w pewnym tylko stopniu (kameralna i obca twórczość tekstowemu, bo na głębi przeżyć budowana gra Anny Lutosławskiej) obniżają rangę spektaklu, który jest rzadkim przykładem zwartej kompozycji reżyserskiej. Jan Güntner (Sasiadka), Ferdynand Matysik (Wyrobnik), Zdzisław Klucznik (Antek), Zbigniew Bednarczyk (Kazmirek), Tadeusz Szaniecki (Wojtek) celnie trafiają w ton jarmarcznego buffo. Błyskotliwie rozwiązana scena wojny, w której trup nie pada, choć kule głowy urywają żołnierzom (!), ma oddech wielkiego teatru politycznej groteski. Aż szkoda, że symplifikacja finału kazi obiektywną wartość tego ambitnego przedstawienia.

WITOLD FILLER

i organizacji można było przeskoczyć całe etapy rozwojowe. Dlaczego w sferze kultury miałoby to być niemożliwe?

— Ja też byłem na „Gru-
szy” i zdaje mi się, że dobrze
ja odczytałem, chociaż nie-

Przyznał jednak po chwili, że władze katowickie dałyby chyba wiele, żeby mieć u siebie taki „muzeum” Kraków. Lecz huta, stał... O tak, mowa o tym, że dla tych pojęć nie tylko szczególne zrozumienie, lecz i respekt. Słowo „priorytet” na zamówieniach, listach przesyłkowych i różnego rodzaju dokumentach, słowo preferencje dostawy dla naszego największego kombinatu hutniczego tak się zbiegiem lat utrwaliło w świadomości ludzi, którzy je setki i tysiące razy wymieniali, wypisują i o ich kachorowate urzeczywistnienie walczą, angażując całe swe bogactwo argumentów, że w końcu przestało ono dla nich być względem kategorii polityczno-ekonomicznej. Stał, że środka wiodącego do określonego celu, do wzrostu poziomu życia materialnego i kulturalnego, nabierała dla nich niemal znaczenia absolutnego, stała się

Znając w hucie obu inżynierów, mistrza i kierownika wydziału, jak to się mówi „od najsłabszej strony” Kierownik wydziału miał nawet zapewniony już, z okazji XX-lecia, kolejny awans. I właśnie żeby mu tego nie odebrać, dyrekcja zaproponowała dlań karę znacznie łagodniejszą od postulowanej przez radę wydziałową. Ale w radzie kombinatu, do której dyrektor hu-

procesie rozwojowym, tych wzorczych chłobów, którym rewolucja przemysłowa — dzieło minionego 20-lecia — dała precyzyjną technikę, a rewolucja oświatowa — nie mniej imponujący dorobek ostatnich 20 lat — podstawy ułatwiające odbieranie trudniejszych treści kulturalnych.

A mgr Adela Maniecka jest sama chłóvką z urodzenia i lat dziecinactwa. Jest córą właśnie podkarpackiej, nie

...w oczekiwaniu na tramwaj...

SZYMON GOLDMAN

Trwają tu zresztą poszukiwania dróg wiodących do ukształtowania takiego modelu stosunków. M.in. organizuje się wspólne rajdy pracowników poszczególnych wydziałów z ich kierownictwem, wcieleniec. Ponoć zdążyły one już w pewnym sensie zbliżyć „czapkę” do szeregów pracowników. Ale to przecież nie jest tylko sprawa zażyłości i bliższego obcowania. To przede wszystkim kwestia wrażliwości na wszystko co

...przed domem.

ŻYCIE LITERACKIE

wydanie.....

Nr 27 z dn 5. VII. 64

ZYGMUNT GREŃ

DWIE CZTERDZIESTOLATKI

»matka« odzyskana



E. Lassek i W. Ruszkowski

Spotkał tę sztukę los — jak wiele innych utworów Stanisława Ignacego Witkiewicza. Napisana w roku 1924 przetrwała w maszynopisie, nie drukowana i niegrana, dopóki jej przed dwoma laty nie wydał Konstanty Puzyna w swoim fundamentalnym zbiorze dramatów Witkacego. Jeśli jednak wypada żałować, że Witkiewicz jako dramaturg nie zdołał przedrzeć się na sceny w dwudziestoleciu międzywojennym, jeśli wypada żałować tego przede wszystkim ze względu na dobro teatru polskiego, który oddając jakąś część swą nadrealizmowi tego autora zdołałby wcześniej, być może, wyjść ze swego dziewiętnastowiecznego, mieszczańskiego zaścianka — to stwierdzić trzeba równocześnie, że spóźniona o czterdzieści lat premiera „Matki” wcale utworowi temu nie zaszkodziła, nie odebrała mu ani wdzięku, ani humoru, ani nawet pewnej filozoficznej, gdyby tak można powiedzieć, aktualności.

Tak, właśnie wdzięku i humoru, mimo że sam autor nazwał tę sztukę „niesmaczną”. Istotnie, o smaku trudno mówić, skoro owa matka jest alkoholizką i narkomanką, która sentymentalnie wspomina swoich niezliczonych kochanków i męża-zbrodniarza powieszzonego gdzieś w Brazylii. Skoro syn, aby móc swobodnie i niezależnie rozwijać swoje koncepcje uzdrowienia społeczeństwa, zostaje alfonsem, suterenerem własnej żony i szpiegiem. Skoro wreszcie żona natychmiast po ślubie z uczciwej i pracowitej prostytutki przemienia się w bezecnego wampira, który nie opuści napotkanego mężczyzny, dopóki nie uczyni z niego nędzarza i szmaty. Niesmaczna rodzinka, powtórzy ktoś za autorem. Ale jakże groteskowa, śmieszna i pełna najprzedniejszego humoru, dodamy natychmiast. Bo ani ona już drażni dzisiaj, ani szokuje, najbardziej uprzedzony odbiorca dojrzy w niej tylko groteskę i śmiech, śmiech potężny, wyzwolony zaskakującą wyobraźnią autora, a nie wyzwanie rzucone prawom społecznym, świętościom rodzinnym, czy wreszcie gładkim, salonowym dramatom i farsom. Jeśli farsa, powiada Witkiewicz, jest w teatrze dopuszczalna, niech to już będzie farsa na całego, wyuzdana, pozbawiona hamulców. Dlaczego zabawa miałaby być „smaczna” i kulturalna? Wiemy przecież, że i w rzeczywistości nie zawsze taka bywa... Bywa natomiast dla postronnego obserwatora bardzo śmieszna.

Ale i pewna aktualność filozoficzna pozostała w „Matce” nienaruszona. Po dziś dzień nie potrafiłmy uporządkować przynajmniej problematyki nowoczesnego społeczeństwa, ani kultury masowej, ani cywilizacji, którą socjologowie nie bez podstaw istotnych nazywają cywilizacją mrowiska. W jaki sposób nowoczesny człowiek potrafi ocalić swoją indywidualność otaczany ze wszystkich stron sztancami przeciętności, wzorcami zapotrzebowania produkcyjnego, formułami i formułkami? Jego życie zarówno społeczne jak kulturalne? Witkacy był pisarzem, którego to pytanie gnębiło już przed czterdziestu laty. Było to zresztą pytanie wówczas równie obiegowe jak dzisiaj. W końcu dziewiętnastego wieku przerażenie wywoływało życie współczesne porównywane z perspektywami harmonijnego rozwoju, jakie rysowały się w połowie stulecia. Dwudziestolecie międzywojenne wydawało się niebywałym skokiem cywilizacyjnym wobec początków wieku. Dziś sytuacja się powtarza. A więc nie jeden Witkie-

wicz czuł niepokój wobec postępującej uniformizacji. Ale on jeden nie jest dziś jeszcze w tym niepokoju anachroniczny, ponieważ natężenie tego niepokoju wobec grozy zawieszającej nad ludzkością było u niego największe. Było tak potężne, że dziś jeszcze nie zawsze potrafi przemówić do nas jako rzeczywistość, że dziś jeszcze wydać się może wyolbrzymioną i makabryczną wizją nowych, wspaniałych, ale — to wiemy już na pewno — nieuchronnie przybliżających się ku nam światów. Na szczęście dziś jeszcze z tych wizji spotworniałych, jakie syn przed matką i żoną rozsnuwa, roześmiać się możemy. Trudniej już roześmiać się z jego finalnej rozpacz, gdy spostrzegł, że ludzie nawet wyrzuty sumienia mu odebrali, poczucie winy, osobowość własną potwierdzoną przynajmniej przez zło, przez świadomość zła, jakie w niej istniało, jakie wyodrębniło ją z potoku szarzyzny, przeciętności, z masy egzemplarzy gatunku, w które przemieniła się jednostka ludzka.

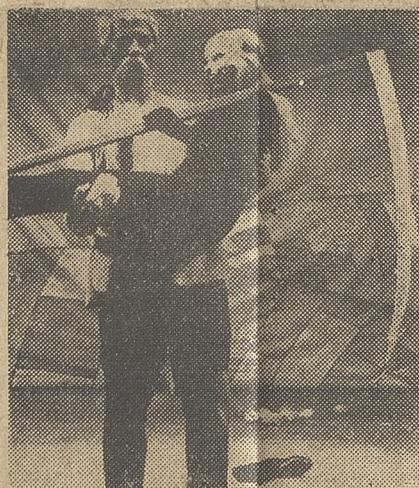
Walka Witkiewicza o nową formę teatru nie była pozbawiona sensu, przynajmniej jeśli chodzi o realizację jego sztuk własnych. Rozpisanie jego wyobraźni nie wymagało od aktora przeżycia, tzw. bebeczów. Wymagało natomiast minimalnego przynajmniej zrozumienia dla efektu swojej pracy. Ten efekt bowiem miał wywołać na widowni burzę, miał wstrząsnąć także wyobraźnią i świadomością widza. Powinien więc zostać wyliczony matematycznie, a nie oddany intuicji aktora. Gdyby propozycje Witkiewicza utorowały sobie drogę do teatru w dwudziestoleciu międzywojennym, mogłyby się stać rewelacją w teatrze polskim, który był albo gwiazdorski albo w najlepszym wypadku zespołowo-celebralny. Niestety, szan-

sa odnowienia teatru współczesnego nam umknęła. W latach powojennych musieliśmy podjąć naukę z innych scen europejskich.

Krakowska premiera „Matki” wyreżyserowana w Teatrze Kameralnym przez Jerzego Jarockiego, w dekoracjach Krystyny Zachwatowicz, dowodzi, że teatr nasz jest dziś gotowy w zasadzie na przyjęcie Witkiewicza. Zarówno na zrozumienie jego groteski, jak też wszystkich płynących z niej konsekwencji filozoficznych. Z jednym wszakże zastrzeżeniem, które w odniesieniu do dramaturgii Witkacego należałoby poddać dyskusji. Mianowicie groteska ta bardzo często zabarwia się na scenie tragicznie. Tak samo zresztą jak z okazji Ionesco aktorzy polscy nie zawsze umieją się roześmiać nie przesławszy w pierw widowni grymasu, który by świadczył o ich i autora świadomości egzystencjalnej. Wikiewicz dojrzałych wymaga wykonawców. Muzyka Pendereckiego jako akcent metafizyczny wystarczałaby zupełnie. Zresztą czy aktorzy tu tylko winni, czy reżyser — o to również można by się spierać.

W przedstawieniu krakowskim najlepiej wypadły role konsekwentnie groteskowe: Antoni Pszonik jako syn, Romana Próchnicka, jego żona, świetna od pierwszej sceny, a zarazem strzegąca się szarzy; czw. Wanda Kruszevska w roli Lucyny Beer. Ewa Lassek jako matka miała sytuację trudniejszą: grała staruszkę. Dopiero w ostatniej scenie, gdy zagrała matkę odmłodzoną, to znaczy w swoim rzeczywistym wieku, odnalazła akcenty bardziej przekonujące. Trudno się zresztą dziwić, że początkowa dwustopniowość niejako gry: staruszki-kabotynki, która nie litość powinna budzić czy trwogę, lecz śmiech — mogła wywołać u aktorki niejakie zażenowanie. Taki już los sztuk „niesmacznych”, że najpierw jednak oswoić się z nimi trzeba. I to nie tylko z ich poetyką.

»Śmierć« zatracona



A. Lutostawska i F. Matysik

Również czterdzieści lat temu powstała „Śmierć na gruszy” Witolda Wandurskiego, jej premiera odbyła się w Teatrze Słowackiego w pierwszych dniach stycznia 1925 roku. I ta sztuka skłócona była z teatrem mieszczańskim, ale drogi dla siebie szukała w prymitywie widowisk ludowych, których ewentualnym uwspółcześnieniem miał być bakcył ówczesnego kabaretu. Wiadomo, że te bakcyle stają się nieszkodliwe najprędzej. Natomiast przetworzenie autentycznego, prymitywnego i rzadkiego się własnymi prawami, w sztukę, której ludowość nie byłaby istotą lecz poetyką — jest zadaniem niezmiernie trudnym, chyba w ogóle niewykonalnym, albo dostępnym tylko artystom najwybitniejszym. Wandurskiemu nie sposób odmówić zaledwie dobrej woli, zapału i temperamentu polemicznego, z jakim wystąpił w obronie ludowej sprawiedliwości. Śmierć uwięziona przez chłopca na gruszy sprawia kłopot przede wszystkim policjantom, rzadzi i menagerom, którzy chcieliby ciągnąć zyski z imprez wojennych.

Na scenę Teatru Ludowego w Nowej Hucie sztukę zaadaptowali Jerzy Broszkiewicz i Teodor Mierzeja. Sens tej adaptacji tłumaczy Broszkiewicz w programie: Wandurski — „Napisal polityczną, agitacyjną i ludową zabawę sceniczną w trzech aktach, adresując ją wprost do aktualnych w latach 20-tych wydarzeń, sytuacji i problemów, zachowując ton agitacji bezpośredniej,

dziennikarskiej niemal, felietonowej... Rzeczą naturalną więc jest, że niektóre owe gorące i wprost pisane słowa, kwestie i sytuacje ostygły, że są dziś sprawą odległą, anachroniczną, niezrozumiałą... Polska nam współczesna przybrała trudny i wielki kształt urzeczywistnionych marzeń Wandurskiego. Zmieniła się zatem historia — a także zmieniły się prawa samej zabawy. Aby „Śmierć na gruszy” była dziś nadal polityczną, agitacyjną i zabawną zabawą sceniczną — należało ją, naszym zdaniem, przetłumaczyć na język współczesnych praw historii, polityki i zabawy”.

W koncepcji Broszkiewicza ginie charakterystyczny dla Wandurskiego przymiotnik: ludowy. Dziś nie bardzo byłoby wiadomo zresztą, co on ma oznaczać. Pozostaje natomiast ton zarówno prymitywu jak zabawy. Ta zabawa nie jest do prawdy najwyższego lotu, i chociaż trwa tylko dwie godziny, wydaje się nieco przydługa. Nawet pomyślnego adaptatora pierwotność materiału potrafi przytłoczyć.

Inscenizacji i reżyserii „Śmierci” podjął się Józef Szajna. Znakomicie uchwycił ton współczesnej pseudoludowości, której czystość popsuła już wyobraźnia kształcona na widoku telewizyjnym i westernie. Nie sposób jednak było oprzeć się uczuciu znudzenia, skoro tekst i cały pomysł zabawy pozostawiał miejsca puste w nie najmniejszej ilości. Jaki ratunek? A może należałoby raczej, zamiast ze wzoru pseudoludowego, skorzystać ze wzoru operetki potraktowanej ironicznie i groteskowo? Dać zabawne widowisko a nie tylko zabawę w widowisko? Ale to zmuszałoby do uruchomienia jeszcze większego aparatu scenicznego, ryzyko byłoby większe — czy publiczność potrafiłaby docenić wysiłek teatru?

Panie zagrały w tym przedstawieniu zdecydowanie lepiej niż mężczyźni — Anna Lutostawska (Śmierć), Eugenia Horecka (Wyrobnikowa), Krzesiśława Dubielówna (Nieznajomy). Może po prostu dlatego, że w każdej zabawie panie z reguły lepiej potrafią utrzymać formę?

Dekoracje i kostiumy zaprojektował Daniel Mróz. To już drugi występ znanego grafika na scenach krakowskich. Oby częściej.

ZYGMUNT GREŃ



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

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

TYGODNIK POWSZECHNY
KRAKÓW

wydanie.....

27

Nr..... z dn. 5. VII. 64

TEATR

PRZYPOMNIENIE WANDURSKIEGO

Teatr Ludowy w Nowej Hucie sięgnął do dramaturgii dwudziestolecia międzywojennego przypominając premierą „Śmierć na gruszy” pisarza którego życie i twórczość były wielkim dramatem. Nie pozwolono im się rozwinąć, dopełnić. Zostały przerwane brutalnie. Witold Wandurski, powiązany z działalnością KPP, nie miał żywota łatwego; atakowany nieustannie przez pravicową prasę za sianie „wrogiej propagandy” — istniało już wtedy to określenie — musiał uciekać z kraju, by ocalić wolność osobistą. Ale wolności tej nie ocalił. Nie znalazł warunków, by ją ocalić nawet tam, gdzie je powinien znaleźć. Druga ojczyzna, ojczyzna z wyboru, wchodziła wtedy w długą noc stalinizmu. Wandurski, poeta obiecujący w latach dwudziestych, wkrótce po przyjeździe do Moskwy staje się obumarłą pustynią. Píše coraz mniej i gorzej, świadomy do końca swojej klęski. Wtracony do więzienia w roku 1934 pod zarzutem prowokacji, ginie w trzy lata później. Dopełnia się ostatni akt dramatu człowieka, który umiera mając w oczach obraz popiołów świata, o który walczył. W 1956 zostaje zrehabilitowany. Tyle biografia.

Przedstawienie „Śmierci na gruszy” w teatrze nowohuckim budzi reakcje mieszane: podoba się i zostawia niedosyt. Reżyseria biegle (Józef Szajna), scenografia wyśmienita (Daniel Mróz), gra aktorów więcej niż dobra (Anna

Lutosławska, Jan Güntner), a jednak spektakl nie działa. Powiedziałbym, że jest skażony „formalizmem”, gdyby pojęcie to nie obrosło w ostatnich latach w skojarzenia jemu obce. Za dużo pomysłów, tricków, świetnych zresztą teatralnie, np. groteskowy obraz wojny, kuszenia. Niewiele treści. Zawinił tu nie tyle reżyser, ile autorzy scenariusza teatralnego, adaptatorzy tekstu „Śmierć na gruszy”: Jerzy Broszkiewicz i Teodor Mierzeja, którzy nie wyeksploatowali dostatecznie zawartości sztuki. Nie zagrał motyw centralny traktowany przez Wandurskiego w kategoriach żartu scenicznego: motyw zakłócenia porządku natury przez zakwestionowanie jednego z praw ontologicznych — prawa umiarności. Rozbudowanie tego motywu w głąb mogło przynieść niejedno ciekawe sformułowanie. Możliwości te zostawiono odłogiem. Reżyser i scenograf skoncentrowali się niemal wyłącznie na eksponowaniu elementu zabawy, gry sceniczej, zafascynowani barwą, światłem, rytmem. Zmontowali widowisko zgrabne, kunsztowne i wielce smaczne, które cieszy oko, ale nie rozgrzewa serca, nie pobudza pracy mózgu.

BRONISŁAW MAMON

Witold Wandurski: „Śmierć na gruszy”. Adaptacja: Jerzy Broszkiewicz i Teodor Mierzeja. Inscenizacja i reżyseria: Józef Szajna. Scenografia: Daniel Mróz. Teatr Ludowy w Nowej Hucie.



ECHO KRAKOWA

wydanie.....

126 31. V. 64

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

Rozmowę przy pół-czarnej

Śmierć na gruszy

W 1936 r. w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie odbyła się prapremiera „Śmierci na gruszy” Witolda Wandurskiego — mówi JERZY BROSZKIEWICZ, kierownik literacki nowohuckiego Teatru Ludowego. Wtedy sztuka ta została zdjęta po sześciu przedstawieniach, ponieważ autor wykazał za mało entuzjazmu dla ówczesnego modelu państwa.

— O ile się orientuję, żaden z teatrów w Polsce po wojnie nie grał „Śmierci”?

— Właśnie, z wyjątkiem zespołu amatorskiego w Dzierżonowie, co przypominało nam, że jest to sztuka naprawdę warta pokazania. Wchodzi więc na deski naszej sceny w adaptacji T. Mierzeji — kierownika zespołu dzierżonowskiego i moje.

— Dlaczego adaptacja?

— Zaczniemy od tego, że sztuka ta stanowi interesującą formalnie próbę połączenia baśni ludowej z doraźnie politycznymi treściami. W rezultacie oryginalny tekst sztuki został naszpikowany aluzjami do wydarzeń z lat dwudziestych i antymilitaryzmem w ówczesnym pojęciu. Chodzi więc nam o to, aby wydobyc i pokazać to co cenne i nieprzemijające. Chcemy, aby na przykładzie tej sztuki sprawdził się przymiotnik „ludowy” figurujący w nazwie naszego teatru, aby spektakl stał się interesujący zarówno dla mieszkańców Huty, jak i dla krakowskich koneserów i zwykłej publiczności.

— Kogo zobaczymy na scenie?

— Śmierć gra Anna Lutosławska, Sąsiadkę — Jan

Günthner, Kapitalistę — Maria Cichocka. Na scenie jest niebo ze św. Piotrem, Michałem Archaniołem, polską ziemią wokół polskiej gruszy. Reżyserował Józef Szajna, a scenografię zaprojektował Daniel Mróz.

— Parę słów o treści...

— Śmierć ogłasza strajk, ponieważ nie chce być zmuszana do pracy ponad siły przez kapitalistów w czasie wojny. Ta sama Śmierć pozostaje jednocześnie najbardziej ludzką rzeczą w niebie, a na ziemi przyjaciółką ludzi zmęczonych życiem. W sumie uważam, że to jedna z najbardziej wartych przypomnienia sztuk dwudziestolecia międzywojennego, także ze względu na osobę autora, żarliwego komunisty.

— Dziękuję bardzo za rozmowę.

(bz)