



BIURO
WYCINKÓW
PRASOWYCH

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

GŁOS NOWEJ HUTY

Kraków

wydanie.....

Nr 4 - 27-2 LUTY 1962 z dn.

Lejzorek — to znaczy kto?

Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca" według powieści Ilii Erenburga — opracowane i wyreżyserowane przez Jerzego Krasowskiego w Teatrze Ludowym — jest przedstawieniem szalenie komunikatywnym. Lejzorek Rojtszwaniec w powieści Erenburga jest biednym lirycznym, zagonionym Żydem, którego wszyscy prześladowają, nie wyłączając zbyt natrętnych i dokładnych urzędników w Homlu.

Kiedy Rojtszwaniec — Rączkowski siada przed obywatelom Kugielem — Güntnerem przez widownię przebiega szmer konfidenckiego zadowolenia. Kiedy Rączkowski, który zagrał na pewno najlepszą rolę swego życia, staje przed żołnierzem polskim, po ucieczce z Homla w towarzystwie drobnego, galanterijnego aferzysty — zaczynamy się drapać po głowie. Sprawę rozwiązuje... zamilowanie do brania łapówek. Kiedy Michał Lekszycki w roli dr Dreckenkopfa punktuje pruskie cechy maomiasieczkowego aptekarza, pakując na wystawę Lejzorka i

Willego — wiemy, że ów aptekarski tetryk za lat 20 będzie w Oświęcimiu przeprowadzał eksperymenty z zastrzykami fenolowymi w serce. Kiedy Rojtszwaniec nauczony smutnym doświadczeniem znacznie przybierać pozy bibijnego nauczyciela — my na widowni już przewidujemy, że pod ścianą płaczu w Jerozolimie rosyjski Żyd Lejzorek Rojtszwaniec dopełni czary swego rozczarowania. Oczywiście te końcowe obrazy są zbyt rozwlekłe, szczególnie obrazy palestyńskie. Wydaje mi się, że wystarczyłoby zakończyć przedstawienie na „zdjęciu” Lejzorka przez policjantów spod muru. Być może zagranie sceny z Amerykanką przez przyspieszenie tempa — może ją (tę scenę) uratować.

Krasowski udowodnił już nieraz, że umie doskonale przystosować utwór prozaiczny dla potrzeb sceny. Tak było w wypadku „Myszy i ludzi” Steinbecka, tak było w wypadku powieści Kadena-Bandrowskiego. I tutaj, w Lejzorku znowu Krasowski błyszczący talentem przystoso-

wania opisu, dialogu, wyznania lirycznego do teatru. I co ważniejsze — „Lejzorek” jest w przeróbce i reżyserii Krasowskiego wewnętrznymi dziejami człowieka, który ucieka. Ucieka przed przemocą by wpaść w sidła przemocy. Ucieka przed religią, by zginąć z głodu u stóp świątyni. Dalej — do tego potrzebny był Krasowskiemu jeszcze aktor. Stał się nim Edward Rączkowski, o którym słów parę z najwyższym entuzjazmem nadmienić należy.

Ja sobie nie chcę ustawiać przeciwnika, ale prawda jest, że niektórzy recenzenci mają po cichu pretensję do Rączkowskiego, że zagrał postać Rojtszwańca na „jednym tonie”. A na ilu tonach miał grać? Największym sukcesem roli Rączkowskiego jest zachowanie przezeń postaci Lejzorka scenicznego w obrębie cech pozornej niezdarności i głębokiego, ludzkiego stosunku do świata. Wyobrażacie sobie, co by się stało z Lejzorkiem, gdyby np. pod murem płaczu w Jerozolimie zachował się jak... działacz. Albo gdyby u Dreckenkopfa na wystawie znajdował się nie przestraszony, głodny człowiek — a głodny i wściekły tygrys. Rączkowski właściwie zrozumiał postać

Lejzorka, ukazując jego naiwną wiarę w człowieczeństwo.

Scenografia do „Burzliwych dziejów Lejzorka Rojtszwańca” posługuje się z dużą swobodą — groteską. Jest więc to bardzo dobra scenografia w Homlu, z baniastą kopułą cerkiewną i szmirowatym bukietnikiem, z maszyną do szycia „Singera” — niczym bramą triumfalną. Dobre więc będą jakieś elementy sprzętów na strażnicy granicznej, porazi nas olbrzymia szaro-żółta masa jerozolimskiego muru. I na tej chyba samej zasadzie groteski dołączono do programu „zrobione” dwie strony „Ilustrowanego Kurjera Codziennego” z czwartku 25 października roku 1923. Dostojnie szalejemy z radości, kiedy widząc na scenie kapitalny gest, skrzywienia twarzy Rączkowskiego, który poucza na podstawie wersetów biblijnych o miłości bliźniego — a przed nosem trzymamy materiałik pt. „Powrót Rosji do kapitalizmu”. Dopiero uspokajamy się wtedy, gdy czytamy u dołu tego dodatku do programu następujące słowa: „Drukarnia Nowohucka Przemysłu Terenowego”.

OLGIERD JEDRZEJCZYK

KIERUNKI
WARSZAWA

wydanie.....
Nr 1 z dn. 28. STYCZ 1962

STR. 10

BURZLIWE PRZYGODY LEJZORKA W NOWEJ HUCIE

JANUSZ TERMER

„W samym już nazwisku jest subtelna aluzja do mojej osoby. Lecz widzę, że towarzysz nie nie rozumie, więc ja towarzyszowi wytłumaczę: „Rojt” to znaczy „czerwony”.

Towarzysz Gorbunow uśmiechnął się i z nudów zapytał:

— Tak... A cóż znaczy „Szwaniec”?

Lejzorek lekceważąco wzruszył ramionami.

— Wystarczy, kiedy połowa coś znaczy. Szwaniec to nie znaczy. To tylko taki dźwięk”.

Tak przedstawia się Lejzorek nowohuckiej publiczności w teatralnej adaptacji powieści Ilji Erenburga, powstałej lat temu prawie czterdzieści w Paryżu. Ma ona rzekomo mieć charakter, okraszony sporym wyborem żydowskiego dowcipu, opowiastki, bezpretensjonalnej formalnie, z dużym ładunkiem doraźnej publicystyki o zabarwieniu paszkwilancko-politycznym. I rzeczywiście, można by się było z taką deprecjującą opinią zgodzić, gdyby nie waga problematyki i talent Erenburga.

A jak wygląda adaptacja?

Krawiec „mężczyźniacy” jest tu bohaterem i narratorem spektaklu. Rzecz niebłaha, bo daje pierwszą ogólną wskazówkę do odczytania intencji inscenizatorów. Przesunięcie punktu ciężkości ze spraw ogólnych na problemy wewnętrzne (skameralizowanie akcji, przyciszenie tonacji, ale bez rezygnacji z epickości, wynikiem przecież nie tylko ze specyficznych praw teatru) oznacza, że Krasowski — adaptator i reżyser sztuki — ani rusz nie może się zgodzić z obrazem świata, wynikającym z powieści Erenburga. Dla tego też tragifarsową wizję rzeczywistości wkłada w usta Lejzorka, czyniąc go ponadto figurą mniej groteskową, a bardziej dramatyczną. Świat powieści Erenburga również był przefiltrowany przez osobowość głównej postaci, ale w nowohuckiej adaptacji nie chodzi już wyłącznie o komediowo-farsowe elementy mające podtrzymać i ożywić akcję: są one tutaj zredukowane do niezbędnego minimum.

Potwierdza to doskonała kreacja Edwarda Rączkowskiego. Jego gra jest spokojna, oszczędna, bez efektownych, narzucających się, tanich gier. Nawet bez tzw. „żyłtaczynia”. Jest to przykład całkowitego podporządkowania się aktora naczelnej zasadzie inscenizacyjnej,

przy jednoczesnym niezagubieniu indywidualności własnej i odtwarzanej postaci. Rączkowski jest jednocześnie sobą, aktorem, który gra Lejzorka, i samym Lejzorkiem. Tych dwóch pierwszych rzeczy widz na ogół nie dostrzega, bo stworzona kreacja, mimo epickiego dystansu aktora do postaci (narzuczonego epicką formą spektaklu Krasowskiego) i pewnych wynikających stąd uproszczeń, głównie psychologicznych, jest tak sugestywna, że trudno dostrzec cały szkielet, na którym zbudowana jest ta rola.

O czym to chce nas przekonać Rączkowski... przepraszam, Lejzorek?

Przypatrzmy się ówczesnej sytuacji. Lata dwudzieste, porowolucyjne nastroje w małym rosyjsko-żydowskim miasteczku, duże gręweł mowy i pustych frazesów, a najręczniejsi niimi operujący spryciarze sięgają po władzę. Każdy akt krytyki, choćby w najlepiej pojętym interesie społecznym, uważany jest nie tylko za podrywanie autorytetu władzy, ale także za czynnik mogący zachwiać samymi podstawami nowej państwowości. W to wszystko wkracza „półczerwony” Lejzorek ze swoście pojętą talmudystyczno-opportunisticzną filozofią. Marzy o spokoju, wolności, miłości kobiety i pieniądzu, a otrzymuje same kopniaki: od władzy, Feni Gerszanowicz, współziomków i obywatelki Pukie, w której obecności westchnął, co dało początek długim jego peregrinacjom. Groteskową sytuację komplikuje dodatkowo to, iż wyalienowany niemal zupełnie z własnej warstwy, biednej żydowskiej społeczności, nie należy właściwie do żadnej innej — jest „bezprizorny” w trojańskim co najmniej sensie. Stąd jego, niezbyt przecież rozumiejąca podstawowe konflikty okresu, „antropologiczna poprawka” do marksizmu oraz cały ten pozornie naiwny, a w rzeczywistości zawierający wiele zdrowego, ludowego rozsądku (to się mocno w Nowej Hucie podkreśla) komentarz do zbiorowego obłędu, w jaki wpadły narody szermujące pustymi terminami: klasy, ludzkości, historii, ojczyzny i wiary. Pragnie on dokonać drobnej korekty, wnosząc swe lekkiwe żądanie uwzględnienia „specyfiki szarego człowieka”. Do tego celu świetnie się nadają, będące również jedynym azyłem Lejzorka przed brutalną rzeczywistością, żydowskie

dowcipy. Mają one zabarwienie epickie, a podawane na pustym tle małej kurtynki nie straciły swoistego kolorytu, były nie tylko komentarzem zdarzeń przed chwilą rozegranych, ale także tworzyły własny autonomiczny niemal świat.

Podobnie i w scenografii Krystyna Zachwatowicz zastosowała niezmiernie proste środki: np. niezwykle łatwa zmienność znaczeń poszczególnych elementów. Choćby taki olbrzymi pęk sztucznych róż jest to drzewem rosnącym nad domem Feni, to rozetą — symbolem życia mieszczańskiego — zwisającą nad łóżkiem „kochającej się pary” Niusi i Lejzorka, to krwawym palestyńskim słońcem, będąc jednocześnie ogólnym symbolem gustu epoki. Rola tej scenografii na znakomitej zresztą funkcjonalności się nie kończy, a właściwie od niej się zaczyna. Krystyna Zachwatowicz stwarza ze swojej dziedziny integralną, świeżą i poetycką część przedstawienia. Znakomitą tego przykładem jest dominujący nad każdą z pięciu części widowiska składnik — monstrualna maszyna do szycia, groteskowy mundur, spodnie businessmana i esesmana, jerozolimską ścianą placu.

Warto zwrócić jeszcze uwagę na dobrą, konsekwentną reżyserię Krasowskiego. Dobrze temno, olbrzymia skrótość (np. doskonała scena Lejzorkowego ożenku), podporządkowane są sprawie ważniejszej — przekazaniu adaptowanego tekstu poprzez groteskowe konfiguracje, przeplatane i ilustrowane melodią sentymentalnej „Titiny”, jako swoistego majufesu.

Oczywiście, nie jest to teatr, do jakiego przywykliśmy ostatnio, oglądając sztuki Sartre’a, Dürrenmatta czy Ionesco. Teatr przyszłości na pewno nie będzie teatrem epickim. Przedstawieniu nowohuckiemu daleko jest do nowego teatru, który zawęził zakres problematyki do skomplikowanych dylematów bytu indywidualnego, zrezygnował z anegdotyczności, wypracowując zupełnie nowe środki przekazu. A „Lejzorek”, cóż... jest dzisiaj doskonałą, pouczającą zabawą.

Teatr Ludowy w Nowej Hucie: „Lejzorek Rojtszwaniec” — adaptacja i reżyseria Jerzy Krasowski, scenografia Krystyna Zachwatowicz.

GŁOS SZCZECIŃSKI

SZCZECIN, UL. HOLDU PRUSKIEGO 8

wydanie

264

7. XI. 66

Nr z dn.



Scena z „Burzliwego życia Lejzorka Rojtszwańca”.

Fot. A. Weczer

Dwa teatry jednego aktora

Właściwie można by już o tym nie pisać — tak bardzo rozmnożył się ten temat w całej prasie polskiej i programach wszystkich rozgłośni po wrocławskim Festiwalu Teatrów Jednego Aktora.

Ale trudno powściągnąć irytację, kiedy czyta się efektowne felietony pełne zachwytów i olśnień, kiedy słucha się nagrań przez radio, poprzedzonych namaszczoneymi zapewnieniami, po których następuje humorystyczna imitacja siedmiu głosów siedmiu różnych postaci dramatu Juliusza Słowackiego „Mindowe”. Tym więcej, że, jak donoszą z Wrocławia, formuje się oto cały ruch artystyczny, cała nowa gałąź sztuki teatralnej, z własną teorią i teoretykami. Tym więcej, że ruch ten (złożliwie przez kogoś nazwany teatrami jednego krzesła) rozwija się również w Szczecinie; tym więcej, że i w Szczecinie mieliśmy próbki wrocławskiego festiwalu.

Niewiele imprez ściągają do Klubu „13 Muz” takie tłumy, jakie zjawiały się na spektaklu „Tabu” Jacka Bocheńskiego w wykonaniu Kaliny Jedrusik. Nie wiem, czy tłumy te opuściły sale klubową przepełnione tym samym entuzjazmem, który ze sobą przyniosły; dla mnie np. zamiar inscenizacyjny spektaklu, jego cel ideowo-artystyczny, po-

został całkowitą niemal tajemnicą.

Tym razem znana artystka kokietała nas nie tylko kostiumem — wyrażinowanie skrojonym habitem, czy też niedyskretnie rozchylonym szlafrokiem; zademonstrowała imponującą skalę głosu i ogromne bogactwo intonacji. Od wibrującego sopranu ekstazy lub patosu aż po zmysłowy „aksamitny” alt oczekiwania i prowokacji miłosnej. Wszystko to jednak przebiegało w najłepszym razie obok tekstu trzech przypowieści Bocheńskiego. Tekst mówi o tkwiącym głęboko w świadomości czy też podświadomości ludzkiej tabu miłosnym, istniejącym w każdej epoce, choć w każdej epoce przesuwającym swoje granice i wyrażającym się w innych postaciach, mówi o męskim lęku wobec rozpętanej kobiecej namiętności; Kalina Jedrusik grała jedynie prowokacje swoich bohaterów i ich niedosyt. Cały spektakl był, niestety, ubogi, płaski i jednoznaczny, odebrano mu nawet intelektualne ambicje autora. Zresztą z całą chyba świadomością;

adaptator (i reżyser spektaklu zarazem) skreślił kluczowy dla zrozumienia całości fragment tekstu — wywód Diega-malarka (z drugiej części tryptyku) o prazródach tabu miłosnego. O ileż głębsza, ciekawsza, kulturalniej podana była realizacja tegoż „Tabu” przez Ludmilę Legut w Teatrze „13 Muz”. W spektaklu, firmowanym przez STS, chodziło, niestety, wyłącznie o osobisty popis znanej artystki stoicznych scen, kabaretów, filmu, radia i telewizji.

Przykład rzetelnej i sprawnej roboty aktorskiej mieliśmy w tydzień później — w demonstrowanym przez Henryka Abbe z Teatru „Wybrzeże” „Burzliwym życiu Lejzorka Rojtszwańca” Ilii Erenburga. Abbe posłużył się głośną niegdyś adaptacją powieści dokonaną przez Jerzego Krasowskiego dla Teatru Ludowego w Nowej Hucie, grał zresztą pięknie tę rolę na scenie normalnego teatru dramatycznego o kilkudziesięciu etatach aktorskich. Owaj najnowszy, jednoosobowy spektakl ocierał się o kabaret; aktor dyskretnie zrelekcjonował kilkanaście wybranych scenek ze skomplikowanych lecz pouczających dzieł homelskiego krawca „mężczyźnianego”. Wyposażył go w swój własny nienatrzętny urok osobisty, we własne poczucie hu-

moru, adresowane do doświadczenia i poczucia humoru widza. Ludowe mądrości Lejzorka, mimo wszystko przesyczone ciepłem i życzliwością dla świata, stały się w tym spektaklu własnością widowni.

Festiwal wrocławski, miast przyhamować nieco wzbierającą falę „teatrów jednego aktora”, rozpiętał ją, zdaje się, na dobre. Jest to może sprawa komentarza, nie wszyscy zdają się rozumieć dokładnie jak wysoki stopień trudności stwarza wykonawcy ta osobliwa forma teatralna. Wybitny aktor sprzymierzony z frapującym tekstem może być dla widowni doświadczeniem pasjonującym, ale aktorów wybitnych, jeśli odwołać się do prostego rachunku prawdopodobieństwa, jest przecież niewiele.

Teatry jednego aktora są na pewno formą bardzo poręczną, choćby z punktu widzenia organizatora spektaklu i kierownika transportu. Ale chciałbym tu, już na marginesie, przypomnieć, że właściwa historia teatru europejskiego rozpoczyna się w r. 490 przed naszą erą, od prapremiery „Błagalnic”. Wtedy to właśnie Ajschylos wprowadził na scenę drugiego aktora.

JAROSŁAW SZYMKIEWICZ